



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Una Poética de la Violencia. La práctica discursiva en contextos de conflicto extremo en la literatura africana contemporánea (1980-2010)

Dulcinea Tomás Cámara



Tesis

Doctorales

www.eltallerdigital.com

UNIVERSIDAD de ALICANTE

Una Poética de la Violencia

LA PRÁCTICA DISCURSIVA EN CONTEXTOS DE CONFLICTO
EXTREMO EN LA LITERATURA AFRICANA CONTEMPORÁNEA

(1980-2010)



Dulcinea Tomás Cámara



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

UNA POÉTICA DE LA VIOLENCIA

La práctica discursiva en contextos de conflicto extremo en la
literatura africana contemporánea (1980-2010)

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, LINGÜÍSTICA GENERAL Y
TEORÍA DE LA LITERATURA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR
DULCINEA TOMÁS CÁMARA

DIRECTORA
JOSEFINA BUENO ALONSO

ALICANTE
DICIEMBRE 2014

DISEÑO DE CUBIERTA:
Berta Echániz Martínez

ILUSTRACIÓN DE CUBIERTA:
Sin título, 2009
Saner (Edgar Flores), aerosol sobre concreto
Vallecas, Madrid



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ÍNDICE



Agradecimientos 11-16

INTRODUCCIÓN 19-29

BLOQUE I **MODELIZACIÓN TEÓRICA**

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN AL OBJETO Y REVISIÓN CRÍTICA DEL CORPUS Y DEL MARCO

1.1. JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO 35-51
«La Paradoja de Adorno»: diseño de herramientas conceptuales en un proceso de indagación filosófico-literario

1.2. REVISIÓN CRÍTICA DEL CORPUS 51-72
La «violencia biopolítica» como dispositivo heurístico

1.3. (DES)MARCANDO EL MARCO 72-106
Una revisión crítica de los Estudios Poscoloniales, Culturales y Africanos

CAPÍTULO 2

LA VIOLENCIA EN LA LITERATURA Y LA LITERATURA DE LA VIOLENCIA

2.1. ANTROPOLOGÍA Y VIOLENCIA 107-140
Definición de violencia en el espacio sociocultural

2.2. LITERATURA Y VIOLENCIA 140-154
(Re)presentación e «Imaginación *in Extremis*» en el espacio textual

2.3. DEFINICIÓN, PROPIEDADES Y ESTRATEGIAS 154
Elementos constituyentes de la Literatura de la Violencia

2.3.1. DEFINICIÓN DE LA UNIDAD DE EXPLORACIÓN TEÓRICA 155-169

2.3.2. PROPIEDADES DISCURSIVAS 169-192

(I) PERSONAJES

Hiperindividuación de las víctimas, y generación correlativa

de «inquietud empática» (LaCapra, 2001) y «compromiso empático» (Coplan, 2004)

(II) HISTORIA Y FILOSOFÍA POLÍTICA

Textualización del contexto e instrumento diagnóstico

(III) MEMORIA

Experiencia individual, conmemoración social y rituales simbólicos de luto colectivo

(IV) IMPACTO

Catarsis social, acto consolatorio y locus de la victoria

(V) FUNCIÓN

Violencia como intertexto macrocultural y su valor evocativo

(VI) EXPOSICIÓN

La experiencia límite como axioma para su comprensión

(VII) CONTRAPUNTO

Entre la imposibilidad y el deber de contar

(VIII) IDENTIDADES

Personajes dislocados, invertidos e inestables

(IX) IDIOMA

Lenguaje disociado y significado en fuga

(X) DECONSTRUCCIÓN Y RESIGNIFICACIÓN

Desviación del sentido oficial del discurso hegemónico y reconquista resignificante de un discurso subalterno y subversivo

(XI) RECONSTRUCCIÓN

Emergencia del «perdón poético» (Scott, 2010) a partir de una reestructuración narrativa del paisaje textual y social

2.3.3. ESTRATEGIAS RETÓRICAS

192-201

(I) «REALISMO TRAUMÁTICO»

(II) «MENIPEÍSMO»

(III) «NECROSPECTIVA»

CAPÍTULO 3

LA VIOLENCIA COMO PRÁCTICA TEXTUAL: CARACTERÍSTICAS Y DEBATES EN CURSO

3.1. LA PALABRA HERIDA

203

Los límites del lenguaje y la escritura en co(n)textos traumáticos

3.1.1. LA LENGUA SITIADA

203-222

Los sociolectos de la violencia

3.1.2. TORTURA

222-236

Violencia interrogativa, lenguaje privado y colapso representativo

3.1.3. CRIPTONOMIA

236-242

Ilocución fantasma y afasia poética

3.1.4. EL EXPERIMENTO EXPRESIVO

242-251

El corredor literario del trauma

3.2. EL ESCRITOR Y SUS DISFRACES	251-260
¿Activista, mártir, víctima sustituta o testigo excepcional?	
3.2.1. EL <i>GRIOT</i> AMBIGUO	260-264
La percepción del narrador africano como denunciante históricamente privilegiado	
3.2.2. EL AUTOR COMO ANTAGONISTA	265-273
La denuncia sociopolítica a través de la trama textual y el activismo literario de la «Imaginación cuasi-judicial»	
3.2.3. EL AUTOR COMO CUSTODIO COLECTIVO	273-277
El repertorio traumático como imperativo ético	
3.2.4. EL AUTOR COMO SUPERVIVIENTE	277-280
De testigo a escritor: la experiencia del testimonio como estrategia de supervivencia	
3.2.5. EL AUTOR COMO MAYEUTA	280-281
La escritura de la violencia como generadora de conocimiento colectivo y apelación comunitaria	
3.2.6. EL AUTOR COMO TESTIGO INTELECTUAL	282-285
El dilema ético en el ventriloquismo de voz y «secuestro» literario de la experiencia traumática	
3.2.7. EL AUTOR COMO TERRORISTA (IN)VOLUNTARIO	285-291
El «Gesto Esencial» de Nadine Gordimer, la literatura de protesta como propaganda, y el fenómeno del poder como rehén crítico	

BLOQUE II

TIPOLOGÍA

CAPÍTULO 4

TIPOLOGIZACIÓN Y CARACTERIZACIÓN TENTATIVA DE UNA LITERATURA AFRICANA DE LA VIOLENCIA

4.1. LA NOVELA DE LA VIOLENCIA	297-308
Justificación de una tipología temática preiminar de la novela africana moderna (1980-2010)	
4.2. CATEGORÍAS	
Rasgos transautorales y adscripción temática	
4.2.1. LITERATURA DE PRISIÓN	308-313
Memorias, diarios y ficciones de la encarcelación política	
4.2.2. LITERATURA BÉLICA	313-327
Revisionismo precolonial, violencia colonial, guerra de resistencia y de liberación, guerra civil y fronteriza, y ficciones apocalípticas	
4.2.2.1. Escritura del revisionismo precolonial y de la violencia colonial	
4.2.2.2. Escritura de la resistencia: Guerra de Liberación o «Literatura de Maquis» (Ahimana, 2009)	

4.2.2.3. Escritura de guerra civil, fronteriza y de secesión	
4.2.2.4. Evocaciones futuristas de la guerra, distopías contrafactuales, y ficciones apocalípticas	
4.2.3. IMAGI-NACIONES Y PARODIA AFROPOLÍTICA	327-333
La novela del síndrome autoritario (Decalo, 1989), la «African Dictator Novel» y la metaficción de las topografías imaginadas y de los países imaginarios	
4.2.4. LA VICTIMIZACIÓN RADICAL DEL SUBALTERNO EN EL ESTADO DE EXCEPCIÓN	333-357
Niños (y soldados), desplazados, LGTBI y la ciudad como verdugo	
4.2.4.1. Narrativas de niños y de niños-soldado	
4.2.4.2. La navegación textual de la homofobia en la narrativa africana	
4.2.4.3. La novela de la ciudad hiperviolenta	
4.2.5. LA FICCIÓN DE LA TORTURA	335-357
¿Un «género de la cámara de tortura» o un «cameo» transtextual?	
4.2.6. LA LITERATURA DEL GENOCIDIO Y DEL APARTHEID	357-362
Ruanda y Sudáfrica: los casos paradigmáticos	
CONCLUSIONES	365-375
La Dimensión Extradiscursiva: De una «Literatura de Secuelas» hacia una rehabilitación socio-textual	
BIBLIOGRAFÍA	
TEORÍA: Monografías	377-406
TEORÍA: Artículos	407-416
OTRAS FUENTES: Tesis doctorales, Conferencias, Catálogos...	417-418
FUENTES PRIMARIAS	419-423

A todos aquellos que, como dijo la poeta sudafricana Antjie Krog, escribieron versos para que otro ser humano pudiera sobrellevar los peores tres minutos de su vida.

(A Berta. Por Todo)



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

AGRADECIMIENTOS



I told Wittgenstein that my friend James, who had been working on his Ph.D. thesis for a year, had decided in the end that he had nothing original to say and would therefore not submit his thesis to obtain his degree.

WITTGENSTEIN: For that action alone they should give him his Ph.D. degree.

DRURY: Dawes Hicks was very displeased with James about this decision. He told James that when he started to write his book on Kant he had no clear idea what he was going to say. This seems to me an extraordinary queer attitude.

WITTGENSTEIN: No, Dawes Hicks was quite right in one way. It is only the attempt to write down your ideas that enables them to develop.¹

M. O'C. DRURY (1996 [1984]: 109)

En primer lugar, me gustaría dejar constancia de que este trabajo fue posible gracias a la obtención de un contrato fruto del Programa ValI+D para Investigadores en Formación de la Consellería de Educación de la Generalitat Valenciana, de cuatro años de duración. Asimismo, mis investigaciones, pasadas y en curso, se enmarcaron en tres proyectos de investigación nacionales dirigidos por la Dra. Josefina Bueno Alonso (también directora de esta tesis doctoral) titulados «Literaturas africanas en español. Mediación literaria y hospitalidad poética desde los '90» del MICINN (FFI2010-21439) del Plan Nacional de Investigación Fundamental no Orientada, así como de la Acción Complementaria «Red Narrating Africa in Spanish» (FFI2010-13299-E), y del Plan Estatal de Investigación, Desarrollo e Innovación en la recién lanzada modalidad Retos de la sociedad, «El

¹ «Le dije a Wittgenstein que mi amigo James, que había estado trabajando en su tesis doctoral durante un año, había decidido finalmente que no tenía nada original que decir, y que por tanto no entregaría sus tesis para obtener su grado de doctor. WITTGENSTEIN: Por esa sola acción deberían otorgarle su grado de doctor. DRURY: Dawes Hicks estaba muy molesto con la decisión de James. Le dijo a James que cuando empezó a escribir su libro sobre Kant no tenía una idea clara de lo que iba a decir. Esto me parece una actitud extraordinariamente desconcertante. WITTGENSTEIN: No, Dawes Hicks tenía bastante razón en cierta manera. Es sólo a partir del intento de poner por escrito nuestras ideas que permitimos que éstas se desarrollen».

español. Lengua mediadora de nuevas identidades» del MINECO (FFI2013-44413-R, en curso).

Debido a las importantes carencias bibliográficas en nuestro país sobre África, este trabajo habría sido imposible sin la concesión de tres estancias breves de investigación en el programa de Becas para Estancias de Becarios y Contratados Predoctorales en Centros de Investigación fuera de la Comunidad Valenciana (BEFPI) disfrutadas durante la consecución de mi contrato predoctoral. La primera fue desarrollada durante tres meses (mayo, junio y julio de 2012) en Dartmouth College (New Hampshire, Estados Unidos), en el Departamento de Estudios Africanos y Afroamericanos bajo la supervisión del director del propio departamento, el Dr. Antonio Tillis. La segunda se llevó a cabo en el mes de julio de 2013, en el Centre for African Studies del SOAS (Londres, Reino Unido) bajo la supervisión del director del centro, el Dr. Michael Jennings. La tercera, en el Nordic Africa Institute (Uppsala, Suecia), entre los meses de abril y mayo de 2014, bajo la supervisión del Dr. Mats Utas, director del grupo de investigación «Conflict, Security and Transformation». A todos ellos les debo mi eterna gratitud por haber accedido a acogerme como investigadora visitante, así como por ofrecerme su asistencia tanto en la búsqueda exhaustiva de una bibliografía muy específica como por haberse prestado voluntariamente a resolver mis dudas, compartiendo tanto su profundo conocimiento sobre el tema como una vocación hacia la reflexión filosófica más que hacia una resolución prescrita, actitudes de tal aperturismo intelectual que naturalmente tuvieron su impacto más bien en la generación de nuevas preguntas que en la resolución provisional de mis propias respuestas, con las que aún batallo.

Asimismo, me gustaría agradecer a la directora del departamento en el que trabajé durante estos cuatro años, la catedrática M^a. Ángeles Sirvent, que no sólo facilitó cada paso en este camino, sino que igualmente me ofreció todo su apoyo personal y profesional, y todos los recursos a su disposición para poder llevar a cabo un trabajo, que por la temática y el enfoque resultaba especialmente dificultoso en cualquier departamento de cualquier universidad española.

También al Dr. José Luis Caramés Lage de la Universidad de Oviedo, prestigioso africanista y pionero en nuestro país en la todavía incipiente aproximación antropológica-literaria al texto poético, que me concedió el honor y la generosidad sin precedente de poder trabajar lado a lado en la producción de un libro que publicamos en 2011, *Prácticas de la Antropología Literaria. Prosa, Teatro y Poesía*. Su apuesta por mi

entusiasmo hacia su proyecto, así como su reafirmación interdisciplinar, me sembró un desafío que todavía defiende: a saber, el indiscutible mestizaje que debe existir entre las diferentes formas de conocer y acercarnos a un fenómeno tan inexplicable y misterioso como es la literatura. Su inspiración y su pasión por transitar lo inexplorado me contagiaron de tal forma que junto a él, he tenido una de las experiencias vitales más valiosas de toda mi vida: la responsabilidad de abrir nuevas rutas teóricas y metodológicas sin miedo.

Finalmente, agradecer a la Dra. Josefina Bueno Alonso, que se prestó sin dudarlo a dirigir un trabajo de estas heterodoxas y rupturistas características (no sólo a nivel temático sino también a nivel epistemológico), y que también me acogió como investigadora en los tres proyectos de investigación que dirigió y dirige, y en los cuales me permitió formar parte activamente en la proposición de ideas, jornadas y artículos, todo ello de manera incondicional y sostenida. Sin un solo momento de vacilación, ella también hizo suya mi osadía, y sólo por eso, le voy a estar agradecida siempre.

Pero indudablemente, y desde un espacio más informal aunque igualmente relevante, este trabajo también fue posible gracias a todas aquellas personas que falsaron algunas premisas aquí reflejadas con una cultura proactiva de no-violencia: familia, amigos y colegas que combatieron ideas de esta tesis involuntariamente con todo lo que es contrario al infierno: aliento, generosidad, compañerismo, contención, y sobre todo un respeto impecable hacia un tema extraordinariamente delicado y que con muchísima facilidad puede derrapar en las calzadas peligrosas de la frivolidad, el voyeurismo o la banalización. En la mayoría de casos resulta muy difícil compartimentar la asistencia teórica y la ayuda personal recibida, y ello es debido a la fortuna de poder trabajar y consultar con personas a las que considero amigos, y que de ninguna manera sólo existen en mi vida como profesionales o especialistas. Gracias a Antonio Miguel Nogués Pedregal (definitivamente, la persona que más me ha provocado intelectualmente en toda mi vida), Virgilio Tortosa Garrigós, Víctor Domínguez Lucena, Maribel Peñalver Vicea, Elisa Rizo, Ignacio Álvarez-Ossorio, Jose Cutillas Ferrer, Michael Ugarte, Guillermo Pié Jahn, Landry-Wilfrid Miampika, Maya García de Vinuesa, José Luis Arráez Llobregat, Yolanda Aixelà Cabré, Paco Mollá Ruiz, Clara Moya Murcia, Tomás García Moreno, M^a. Ángeles Llorca Tonda, Inongo-vi-Makomè, Carles Cortés Orts, Mercedes Jabardo Velasco, Antonio D. Tillis, Angelica Baschiera, José Antonio Ríos Carratalá y Francisco Chico Rico.

En especial, quisiera agradecer a una categoría de personas que se erigen en calidad de familia extendida, y cuya sangre retumba en la mía en cada reconquista: Berta Echániz Martínez (Por ser mi hermana y ser mi patria. Porque no me alcanzarían estas cuatrocientas páginas para explicarlo), Enrique Lomas López (por una generosidad obstinada, y por tu forma de cambiar el mundo que me doblega siempre y me reconcilia con más cosas de las que te podrías imaginar: por hacerme libre y enseñarme algo nuevo y valioso cada día), Isabel Álvarez Fernández (porque sin ti el Triunvirato Africano no tendría corazón, por una inocencia combativa que convierte a todo el que te conoce en un ser humano mejor), Augusto Pérez Guarnieri (por ser la persona a la que más admiro en el mundo), Pablo Cirio (no sólo por darme la oportunidad de trabajar a tu lado, sino por seguir alimentando nuestra amistad con una confianza fuerte y fiera, y por mandarme golosinas argentinas cuando aflojo en este hemisferio: porque creíste en mí desde el principio y me enseñaste con paciencia), Abdoulaye Bilal Traoré (hermano, eres mi Gran Cronopio, y sólo tú y yo sabemos quiénes somos juntos, porque también siglos atrás escuchábamos juntos a Adriana Calcanhotto en la media mañana de una isla), Ana María Medina (no sólo por traerme a Fatoumata y hacerla tan hermosa, sino porque una tarde de viento me contaste que estabas leyendo una novela sobre una mujer torturada, y me dijiste que casi te saltaste el fragmento porque era como si te doliera pero que seguiste –porque así tenía que ser, porque había ocurrido de verdad– y sin darte cuenta, me confirmaste la tesis de este trabajo), a Pablo de la Cruz Martín (por incontables años de amistad entre esculturas, pero sobre todo por llevarme a la antigua ESMA –actual museo de Arte y Memoria– y explicarme sin palabras que podía existir belleza en un archivo de dolor), a Pepe Naranjo (por cada carta y cada canción, y por compartir página conmigo en el libro de cuentos aun antes de descubrirme: por descubrirme), Susana Gullco (por ser mi Maestra y porque quiero ser como vos cuando sea grande), M'bare N'gom Faye (por ser tan amable, solidario, generoso, y estar siempre en la retaguardia), Cristina Gómez (porque hablamos el mismo idioma hermana, porque nos hemos salvado la vida con palabras y nunca te vas sin decirme hasta dónde me quieres), Delphine C. Fayolle (por acompañarme incondicionalmente con la risa más contagiosa del mundo: por enseñarme a ser más fuerte), Álvaro Alconada (por no darme por perdida), Rita Bosaho Gori (porque decidimos luchar por abrirle camino a África y juntas somos invencibles), Mats Utas (por una amistad inesperada. Por nuestra lealtad hacia las palabras fantásticas y nuestra complicidad con la Literatura a pesar de la Antropología), y José Eduardo Agualusa (por escribir un libro

que me cambió la vida para siempre, por permitirme preguntarte). Y obviamente, a Bárbara Botella Balaguer, Mercedes Rubio, Carolina Taube, Marika Bartelsson, Georgiana Dragota, Clara Garavelli, Rosa Tribaldos Soriano y Evelin Imperatrice.

Todos ellos son mis talismanes y mis amuletos, mis hermanos y mis espejos, mi forma de habitar el mundo sin aristas ni rendimientos ni flechas. Sin excepción, todos sus actos y palabras en el curso de este proceso han sido de fuerza, de bondad, de paciencia y de confianza. Estoy convencida de que es la presencia de personas tan maravillosas y en ocasiones tan inverosímiles, lo que permite afrontar un tema tan oscuro sin traspasar los límites del desconsuelo: no tengo otra explicación para la consecución de esta tesis que la existencia de estos refugios nobles y hermosos en los que nunca existió un gesto que no fuera de paz.

Y una mención especial merece el artista plástico mexicano Edgar Flores (alias Saner) que sin dudarlo me cedió la imagen que decora la cubierta, y que sintetiza perfectamente lo que significa asumir la identidad extrema de la violencia excepcional. Porque él entendió –o yo creí entender a partir de su obra– que nuestras máscaras de violencia son sólo eso, el disfraz terrible de una transformación atroz, pero nunca una naturaleza o una predisposición. Una máscara que sin duda es difícil desechar cuando se comprueba que funciona, pero que de ninguna manera se funde con la carne: nadie nace abocado al daño. Y también (pensé cuando me encandiló este cuadro que resume mis ideas), asumir ese disfraz mutila mucho más al que mutila que al propio mutilado. Ésa, creo, es la trampa que esconde el gesto de asustar a otro ser humano. Y, para mí, eso dice el grafiti que hoy se puede ver en una pared del barrio de Vallecas en Madrid tras la gira europea de Edgar.

Finalmente, quisiera agradecer a mis padres, Mónica y Carlos. Por darme todos los medios para aprender formalmente con una generosidad ilimitada, y por su sabiduría infinita en cada lección que me enseñaron y no aparece en ningún libro. Pero sobre todo, por la humildad de obligarme a aprender por mi cuenta cuando ellos no tenían respuestas o preguntas. Y cómo no, a mis hermanos, las dos personas que más me han enseñado en esta vida y de quienes más lecciones ostensibles he recibido: Emiliano y Santiago. Ellos son mis manos, mis libros, mi alma, mi fuerza, mi vocación, mi voluntad, mi remanso y mi empatía. Son las personas por las que tiemblo instintivamente si me imagino ante un paisaje excepcionalmente devastador, por quienes daría mi vida si fuera un personaje de algunas novelas que aquí menciono. Mi razón de todo y para todo. Mi esperanza rabiosa bajo las uñas.

Personalmente, la cita que encabeza este apartado tiene para mí un sentido de honradez intelectual impecable, y creo que todo aquel que se adentre en el desafío de articular una idea original por escrito está convencido de antemano de que no tiene nada original que decir: una tesis no es más que este duelo obstinado y saludable entre la convicción y la duda. Lo que me conduce a afirmar rotundamente que cualquier defecto, error u omisión son única y exclusivamente mi responsabilidad.

Para terminar, y parafraseando las palabras de Fernando Reati en *Nombrar lo innombrable* (1992), ojalá esta tesis nunca hubiera sido necesaria.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Erré largamente y he aquí
que regreso al horror desertado de tus llagas.
Y viniendo me diré a mí mismo:
Y sobre todo cuerpo mío y también alma,
no os crucéis de brazos en la actitud estéril de espectador,
pues la vida no es un espectáculo, porque un mar de dolores
no es un proscenio, *porque un hombre que grita no es un
oso que baila.*

Aimé Césaire (1969)
Cahier d'un retour au pays natal

Mi escritura no tiene por objetivo dañar al lector. Mi sueño de escritura no es el de escribir sobre lo que daña, mi sueño de escritura es la poesía, es maravillarse frente a las cosas pero no puedo tampoco olvidar el contexto del que resultan. Hay también otras cosas. Cuanto más me dice la gente que mis libros son «violentos», más me convengo de que no es esta violencia lo que les molesta sino el hecho de que pueda hacer poesía sobre la violencia. Es esta cuestión de estética de la violencia lo que perturba enormemente al lector. También está la relación con esta tierra que es Madagascar o la relación con la corrupción en general (corrupción del cuerpo, política, etc.). No hay ganas de enseñar que poco a poco la corrupción, la descomposición nos gana, moralmente, físicamente o políticamente. Siempre hay ganas de presentar lo mejor de nosotros mismos, sin embargo el hombre no es así. El hombre está destinado a esta descomposición y su grandeza es la de luchar contra esta descomposición, de encontrar siempre lo mejor de sí mismo. Cuando se está en un contexto como el de Madagascar, a la imagen de tantos otros países pobres, es incluso más difícil evitar esta corrupción del cuerpo, esta descomposición de sí mismo frente a todas las dificultades económicas. Frente a esto y en torno a esta paradoja del hombre, me hago esta pregunta de la escritura, de buscar esta poesía, de buscar permanecer para siempre en esta poesía a pesar de la imposibilidad. Y es eso lo que ofrezco en mis libros: esta lucha perpetua entre lo sublime y la descomposición.

Jean-Luc Raharimanana (2008)
«Publier peut être une provocation, mais pas écrire»

INTRODUCCIÓN*



*We argued that it was better to write a poem that could help someone through three minutes of the worst moments of her life [...].
We refused to use death as a metaphor.²*

ANTJIE KROG (2004: 62)

Decía el poeta chicano Alfred Arteaga que escribir sobre el «evento rojo» –la violencia– y conjurarlo a través de signos, posicionaba al lenguaje como una invocación directa que reverberaba como un eco en la carne, el sitio donde ocurría el gesto de la sangre. El lenguaje ofrecía una imagen *posible* de violencia para aquellos que no existían como víctimas directas. La reflexión de Arteaga, en un contexto interpretativo que centra todos sus esfuerzos en presentar a la violencia como mera representación o pura metáfora, como símbolo de otras violencias más sutiles y absolutamente discursivas, nos pareció tan innovador como innovador puede ser recurrir a aseveraciones preclaras en el ocaso tedioso de un paradigma que sigue fijando preguntas que ignoran o resisten cualquier respuesta. Aunque la fisicalidad de la violencia esté inextricablemente estructurada con, y sea la consecuencia directa de la violencia simbólica, Arteaga posicionaba la herida también fuera del discurso y denunciaba que el dolor extremo se infligía y se experimentaba primero sobre el cuerpo. La violencia también era la sangre, el golpe, la asfixia, el corte, la punzada, el desgarró: la roja articulación del ejercicio de lo inhumano sobre un cuerpo humano. Y aunque el acto lingüístico sin duda conducía la violencia hacia el frente para intentar suscitar su imagen y transmitirla, la violencia no dejaba de ser *en primer lugar* un acto físico y literal. Así, se suspendía durante un momento, el «giro lingüístico», incluso el más reciente y multidimensional «giro performático» para atender las dimensiones y consecuencias sociales de la ejecución del perjuicio: el «evento rojo» (la violencia) no se correspondía exactamente con el «acto negro» (la escritura, el signo), es decir, los grafemas simbólicos que recurrían los ataques inefables sobre la piel. Sin embargo, afirmar la fisicalidad de la violencia sobre

* Debido al extenso número de obras y artículos consultados en inglés y francés, y ante la dificultad en la mayoría de casos de obtener las traducciones al español, hemos optado por ofrecer nuestra propia traducción. El lector podrá consultar la versión original en la bibliografía de este trabajo, que se corresponde con la edición citada en el cuerpo del texto, aún cuando la cita aparezca traducida.

² «Argumentábamos que era mejor escribir un poema para que una persona pudiera sobrellevar los tres peores minutos de su vida. Nos negábamos a utilizar la muerte como una metáfora».

el cuerpo no significa negar, tal y como apuntaba Michael Richardson siguiendo a Gilles Deleuze, que el cuerpo se constituye como una entidad que abarca y al mismo tiempo se mueve más allá de la carne y la sangre, es decir, como algo cultural y político, textual y visual, corpóreo y abstracto, todo ello simultánea y potencialmente (2012: 155), sino conceder la posibilidad de reflexionar sobre la configuración del dolor real y sus consecuencias físicas, para luego, poder explorar su conversión viable en vehículo metafórico, y por tanto narrativo, de violencias sociales y simbólicas mayores. En África, y en particular para su literatura (indefectiblemente abocada a convertirse en una suerte de «índice» estadístico óptimo o termómetro sociopolítico privilegiado para los conflictos del continente) quedaba claro que las heridas impuestas por la rapiña esclavista y los regímenes coloniales, las sangrientas guerras de liberación, la desilusión poscolonial y los nuevos gobiernos de autocracia cleptócrata, sucesión de golpes de Estado o múltiples guerras civiles, dejó y todavía dejan, unas memorias sobre las que se vuelve con una insistencia abrumadora, y que funcionan *stricto sensu* como un sostenido trauma psicosocial. Pero dichas heridas reales exigían, tal y como demostraba Tim Woods en *African Pasts. Memory and History in African Literatures* (2007) una interpretación de las correlativas heridas mentales/afectivas. Y a pesar de que, en la literatura africana, el cuerpo se encuentra obsesivamente expuesto (cosificado, esposado, encarcelado, fustigado, torturado, violado, carimbado, categorizado, hambreado, militarizado) esta exhibición física de la violencia, requería una integración en la memoria narrativa, de forma que el escritor africano negociaba el problema de cómo domesticar y en última instancia, reparar las heridas reales a través de su transformación simbólica y narrativa (2007: 7).

Por su parte, Arteaga se preguntaba si el texto sobre la violencia era pura recreación mimética, o si, por el contrario, se constituía como un acto en sí mismo novedoso, de conflagración de otro tipo de violencia que nos moviera a la reflexión, aunque sólo sea tras su acontecimiento, como un acto de perpetuo «después» (el *nachtraglichkeit* de Freud): «Y mientras los momentos rojos de una electrocución ocurren en un tiempo real muy acotado, su memoria, su historia y su significado *productor de conocimiento*,³ dura tanto como su articulación en los grafemas negros» ya que para él, es a través de la escritura como también conocemos las verdades terribles del ser humano (2003, viii). Esta escritura *in extremis* que codifica lo que se ha

³ Nuestro énfasis. Véase también: Rubert de Ventós, 1982.

convertido a través del trauma, en una violencia de presentismo ineludible, es retomada conceptualmente por los *Trauma Studies* bajo el excepcional trasvase de «dolor fantasma».⁴ Este dispositivo, cuya referencia directa alude al dolor que puede sentir una persona en un miembro ya amputado, se ha utilizado como paralelismo metafórico para determinar la continuidad del dolor social y cultural que se mantiene en activo de forma transgeneracional, es decir, décadas después de los eventos violentos en sí mismos y como «implante psicológico de los secretos de nuestros antepasados» (Rand, 1994: 18-19). El dolor sobrevive más allá de su eventualidad y de la vida natural de las víctimas, de ahí que se hayan acuñado conceptos tales como los de «legados acechantes» (Schwab, 2010), «herencias indeseadas» (Schulberg, 1997) o «trauma transgeneracional» (Abraham y Torok, 1994) para explicar ese traspaso patrimonial del trauma colectivo. Nuestro trabajo insiste en la posibilidad de posicionar a la literatura de la violencia simultáneamente como recordatorio y reactualización del «dolor fantasma» (como secuela), y como estrategia de reparación de las heridas sociales y culturales originadas por la violencia extrema (como alivio). Pero para ello, consideramos necesario pensar sobre el dolor real –«La violencia es un incidente corporal» nos recuerda Arteaga– y los problemas, límites y resistencias que afronta dicho dolor ante su inevitable transcripción y estrepitosa (in)comunicabilidad en la narrativa de ficción africana contemporánea. La adecuación o no del lenguaje en la traducción del dolor (estudiado mayoritariamente en contextos de tortura) es ya un debate clásico y clave en la arena de violencia y literatura. También lo es, y así lo recogemos, la poliédrica figura del autor como traductor del dolor, transcriptor articulado de lo inarticulado, usurpador de la voz doliente, denunciante privilegiado, víctima sustituta o categoría excepcional de pensador sobre la violencia.

Por otra parte, justificar la elección de un tema como el poder de la violencia en contextos artísticos, es un acto tan huidizo como en ocasiones abyecto, en su más absoluto sentido kristeviano. Intentar explicar el interés por un estudio pormenorizado de las formas lingüísticas y poéticas que asume la violencia extrema en contextos narrativos de ficción, es una tarea *a priori*, defensiva. En el curso de nuestro trabajo, encontramos la curiosa reflexión de Rachel Talshir, ponente en las jornadas «Literary Responses to Mass Violence» celebradas del 16 al 18 de septiembre de 2003

⁴ El caso más paradigmático en este sentido y que más atención crítica ha recibido, es el de la novela neoesclava *Beloved* (1987) de Toni Morrison, en el que la metáfora adquiere un signo literal, siendo el acoso fantasmagórico del pasado lo que vuelve a espantar a los vivos.

(Universidad de Brandeis). En una carta a su padre sobre la naturaleza no sólo de dicha reunión sino también del interés de los académicos que asistieron, diría al respecto:

«Acabo de regresar de una conferencia en Brandeis, y la cosa más maravillosa que encontré allí (además de la comida, las bromas, y el clima) fue la oportunidad de encontrarme con un grupo de apoyo a adictos a holocaustos: holocaustos de todo tipo, de todos los países y períodos. A todos nos parecía enteramente natural y sensato hablar durante todo el día sobre holocaustos [...]. En Brandeis encontré gente que parecía normal, gente realmente bondadosa que ha decidido invertir sus talentos y energías en la comprensión, a través de la escritura o la investigación, de las catástrofes, del mal, del sufrimiento, del dolor y de la pérdida. Nadie preguntaba al otro por qué. [...] Papá, tras esta visión en la conferencia de Brandeis, creo que la motivación de todos los que somos adictos a los holocaustos es intentar humanizar, de alguna manera, los holocaustos más monstruosos» (2004: 93-94).

La elección de un tema de investigación nunca resulta casual o aleatorio, y guarda estrecha relación con inquietudes y objetivos personales del investigador. Esta cita, prueba a su manera, que un estudio sobre la violencia más impensable, implica una vocación de comprensión de la misma, y un seguimiento de las formas más o menos evidentes de subvertirla, neutralizarla, o explicarla, convirtiéndose la literatura, en nuestra opinión, en una plataforma privilegiada para la consecución de dicha tarea catártica y reparativa. El análisis, interpretación y posterior generación de conocimiento respecto de aquello que nos hace voltear la mirada, exige, haciéndonos eco de las palabras de Susan Sontag, una responsabilidad o una respuesta: «A lo mejor, las únicas personas con derecho a mirar imágenes de sufrimiento de este orden extremo, son aquellas que pueden hacer algo para aliviarlo» (2004: 42). Pero ¿tiene la literatura algún peso en ese proceso de alivio? O como se preguntaría Laurie Vickroy, una de las mayores especialistas del campo, «¿Cuál es el valor de estudiar el trauma y sus expresiones en el arte, la teoría y la producción académica?» (2002: 220).

La elección de un corpus que soportara el peso de las características y categorías diseñadas *ad hoc* fue más sencilla, aunque también precisó de aclaraciones y matizaciones que no volvieran a convertir a África en un espacio paradigmático de violencia y caos. Y es que también Nasrin Qader, en su monografía sobre las narrativas de la catástrofe en la literatura africana (cf. 2009), sugería el peligro filosófico implícito en ciertos discursos políticos sobre África que la filiaban directamente, tanto desde la esfera mediática como desde la académica, al concepto de «catástrofe». Si las guerras, hambrunas, enfermedades y dictaduras desbordaban las páginas de nuestros periódicos y se convertían en los puntos focales de gran parte de nuestro acercamiento mediático al continente, así como de nuestro conocimiento académico sobre el mismo, «África,

como un todo, se ha convertido en nuestra metáfora más eficiente para el desastre» (2009: 5). También Lizelle Bisschoff y Stefanie Van de Peer en *Art and Trauma in Africa* (2013) nos advertían sobre el riesgo que corría el estudioso de la extrema conflictividad en África y sus correlativas representaciones artísticas, de caer en una configuración unidimensional que volviera a reducir al continente a una *única* narrativa de la guerra, la corrupción y la devastación (2013: 5-6), sobrevolando las complejidades presentes en el amplio espectro de unas *múltiples* narrativas sobre una múltiple diversidad tipológica de conflictos.

Sin embargo, nos interesa dejar constancia de que el marco de exploración teórica acerca de las dinámicas literarias de la violencia, puede emprender intercambios con otras literaturas, y algunas ideas y aplicaciones no son de ninguna manera excluyentes. A pesar de que la relación entre violencia y literatura, tal y como se demuestra en el primer epígrafe, podría adscribirse a, y de hecho se ha estudiado en diversos cronotopos literarios, la elección del nuestro, a saber la novela africana entre los años 1980-2010, se cifra en la voluntad de sistematizar y cartografiar elementos constituyentes y una categorización preliminar de una literatura que no sólo ha nacido a partir de, sino que se ha visto marcada por contextos sociohistóricos especialmente traumáticos, y que ha encontrado un canal expresivo y testimonial adecuado a formaciones de violencia política extrema. No es casual que los años ochenta fueran testigo de un *boom* en la narrativa del trauma, acompañada de la creciente atención crítica recibida por la emergencia de la teoría sobre el trauma o *Trauma Studies*. Adicionalmente, coincidíamos con la africanista alemana Flora Veit-Wild, en que la carencia teórico-comparativa entre las tradiciones literarias africanas anglófona y francófona (añadiendo por nuestra parte el caso lusófono e hispanoaficano) era un obstáculo a ser sorteado, máxime tomando como eje temático el retrato de la violencia política extrema que atraviesa el continente a lo largo del siglo veinte y principios del nuestro sin distinciones lingüísticas o culturales. Sin embargo, el año 1980 no es sólo significativo en este sentido y se erige como hito respecto de la eclosión y constitución explícita del motivo de la violencia extrema que será desarrollado hasta la actualidad, sino que como ella indica, tiene un valor agregado de potencial comparatismo:

«[...] particularmente desde los años ochenta han existido similitudes en el desarrollo de las literaturas poscoloniales en los países africanos francófonos, anglófonos (así como también lusófonos). Los escritores emprendieron una búsqueda de nuevos medios para expresar la grotesca irracionalidad del poder, desarrollando perspectivas narrativas y dispositivos que incluyen elementos del surrealismo, de la exageración excesiva y del “cuerpo

desmembrado”, que, de acuerdo a Lydia Moudileno, se convierte en un “nuevo paradigma novelístico”» (2006: p).

La altísima rentabilidad comparativa de ninguna manera descarta los particularismos casuísticos, ni tan siquiera una interpretación perspectivista: la producción novelística de ninguna manera es nuestra única voz analítica ni es tomada aquí como un sistema cerrado o de veto de otras «voces» igualmente contributivas. Para Foster et al. (2005), el fenómeno de la violencia –política– extrema está de hecho, compuesto por varias «voces» o ángulos discursivos que la conceptualizan de acuerdo a sus marcos interpretativos. Así, siguiendo este trabajo, encontramos la primera voz, la de los archivos y los forenses; la segunda, la de las representaciones públicas, los silencios, los estereotipos vehiculados por los medios de comunicación y el público en general, hasta llegar a la tercera voz, la de la comunidad académica, que en nuestro caso fue asumida desde la Antropología, por ser ésta una disciplina óptimamente armada para esbozar una definición holística de violencia. La cuarta voz o perspectiva, implica las narrativas de los protagonistas (víctimas, perpetradores y testigos), y en quinto lugar, se encuentra la voz analítica (2005: 92). Nuestra idea en todo momento fue construir una «voz analítica» a partir de un diálogo directo y mutuamente estructurante⁵ entre la voz académica y la voz de los protagonistas indirectos –los escritores–, y su producción –los textos–, ya que creemos que la literatura se posiciona como una *forma heterodoxa de producción de conocimiento* tanto individual como social a partir de dicha simultaneidad de voces o «perspectivas» posconflictivas en las representaciones, distorsiones o versiones artístico-literarias de la violencia extrema. Entre muchos otros, Hayden White se preguntaba sobre el valor epistemológico de una novela o representación artística en oposición por ejemplo, a la narrativa historiográfica u otros discursos de las ciencias sociales, interrogante sobre la distinción entre lo «sucedido» y lo «imaginado» que en verdad no se retrotrae mucho más allá del siglo dieciocho, y cuyos discursos sólo quedan separados a partir del optimismo científico-utópico del siglo diecinueve (cf. Reati, 1992: 128-129). Ello también nos obligó a reflexionar sobre la naturaleza *dilemática* (Shotter, 1993; Billig, 1996) de la atrocidad, en el sentido de que la violencia significa cosas distintas, incluso opuestas, según la posición desde donde se enuncia, se ejecuta, y posteriormente se interpreta. La literatura era un agente activo en la estabilización del horror (fijando fórmulas generalmente consensuadas de

⁵ Término que será utilizado en esta tesis en el sentido ideado por Pierre Bourdieu en *Esquisse d'une théorie de la pratique* (1972) Droz: Ginebra y París.

rechazo), de manera que al normativizar narrativamente un determinado evento traumático, ello podía conducir a su comprensión, y posteriormente, a su contestación. De esta forma, llegamos al poder mediador de las narrativas del trauma: si, como apuntan Kapteijns y Richters, la mediación es un proceso que conecta y traduce mundos, personas, imaginaciones, valores e ideas dispares, ya sea en su forma simbólica, social o terminológica (2010: 8) estamos en condiciones de afirmar que la novela de la violencia actúa en este sentido como un elemento, una estrategia y un proceso de mediación intersubjetivo, intercultural y social, es decir que la literatura actuaría como dispositivo de «comprensión transindividual» (Feldman, 1995: 245). El proceso de reevaluación de la violencia asumido por la literatura, resultaba necesario en tanto la violencia se había teorizado formalmente como un aspecto de múltiples relaciones sociales por la Antropología. Y sin embargo, la violencia como expresión cultural y performática se había dejado de lado desde un punto de vista de acción política (Whitehead, 2004a: 5).

Somos conscientes de los graves problemas que puede presentar una tesis de esta índole: no sólo inabarcable resulta el eje temático, sino igualmente inabarcable –aunque muy específico– su corpus, grupo de textos que sin duda deben ser leídos como una «[...] voz colectiva y epocal que no está en ninguna de las voces individuales en sí sino en su combinatoria», que será lo que en última instancia nos proporciona un importante punto de apoyo para defender los vínculos intertextuales presentes en este corpus para poder hablar de una categoría como la de «literatura de la violencia». Sin embargo, más allá de todos los defectos que hemos ido detectando por cuenta propia (olvidos, omisiones, distinciones y preferencias personales) creemos en la necesidad acuciante de una exploración teórica sobre una crítica, aunque ello implique un estado de indefectible preliminaridad y de una asumida tendencia a la generalización, ambas asociadas a una –¿saludable?– tarea de perpetua rehabilitación teórica. Ésta es, al mismo tiempo, su deficiencia más flagrante y acaso su único logro: establecer un esquema de características, debates y categorías que hemos detectado en el proceso de construcción de la unidad denominada «literatura de la violencia», pensada inicialmente como una reserva de espacios para su ampliación, corrección y desarrollo, ya sea con la introducción de nuevos elementos o con la aplicación de dicho marco a otros cronotopos literarios igual o mejor equipados para seguir innovando en el perfeccionamiento de este proyecto. Debido a esto nos interesa citar a Hernán Vidal, quien en la introducción a su estudio sobre las «características fascistas genéricas» que

emergían como variables constantes en la literatura producida por aquellos países que habían padecido esta forma de terrorismo de Estado, hacía la siguiente apología:

«Quizás el valor de esta edición esté en *proponer una reflexión inicial, sostenida, comparativa y global sobre la producción de significaciones poéticas, a través de diferentes culturas, bajo condiciones de extremo estrechamiento de las posibilidades de comunicación social.*⁶ [...] Los trabajos reunidos aquí deben ser entendidos como lo que en inglés se llama “think pieces”: trabajos presentados por los autores con clara conciencia de sus limitaciones y carácter hipotético, pero que tienen el mérito de generar una discusión que permita el paso a un mayor nivel de complejidad» (1985: s.p.).

Como ya señalamos, es precisamente en estos términos en los que funciona nuestra propuesta de modelización teórica, así como de adjudicación de textos a la unidad de exploración «literatura de la violencia», que consideramos una herramienta potencialmente heurística, así como una categoría principal y productora de conocimiento. También así opera nuestra óptica cara al análisis del impacto reparativo de la misma, definida a partir de sus propiedades discursivas y estrategias retóricas, y organizada a partir de temáticas experienciales devastadoras. De ahí que, al igual que Vidal, introducimos la citada abstracción preliminar –aunque totalizadora– con una predisposición tentativa, para examinar la producción de significaciones poéticas africanas enunciadas bajo condiciones de extremo estrechamiento de las posibilidades de comunicación social, pero también ante la importante constricción que padece la transmisión lingüística de hechos portadores en sí mismos, de algún grado de infabilidad indeterminada.

A lo mejor, los interrogantes que suscita este trabajo es el aspecto que más problemas puede presentar. Un estudio en profundidad sobre el impacto individual y social de determinadas *Healing Narratives* (siendo la paradoja el considerar a la literatura de la violencia como la más adecuada para aliviar las consecuencias de la misma) merece un trabajo de campo en sentido estricto o una demostración empírica, y no una mera reseña o reflexión sobre lo que otros han descubierto o concluido ante dichas preguntas. Sin embargo, la idea detrás de la inclusión de dichas reflexiones era dejar constancia de que otros académicos han invertido su esfuerzo en intentar determinar el peso y la agencia de estas narrativas en algunos procesos de generación de empatía individual, regeneración social, concientización colectiva, y reconstrucción comunitaria. Algunas ideas originadas a partir del trabajo conjunto e interdisciplinar entre psicólogos sociales y críticos literarios tales como la Hipótesis de Contacto

⁶ Nuestro énfasis.

Parasocial (Schiappa et al., 2005) y su utilidad en la reducción de prejuicios contra minorías, la Teoría de la Simulación (Gerrig, 1998), o la Teoría de la Transportación (Oatley, 1999) hasta llegar a la primera demostración científica –en condiciones reales– de la incubación progresiva y sostenida de habilidades empáticas tras la lectura de determinados textos de ficción, a cargo de los científicos holandeses Matthijs Bal y Martjin Voltkamp (cf. 2013) el año pasado, merecen una atención profunda y una reflexión sobre la exposición a determinados textos y su relación con una mejor y más óptima navegación social en escenarios de posconflicto. Destacamos en este sentido el trabajo de Elizabeth Levy Paluck (2009) sobre la forma en que unos relatos de reconciliación transmitidos por la radio colaboraron en la reestructuración de ciertas normas sociales tras el genocidio ruandés. Su trabajo en la emisora *Musekeway* –«nuevo amanecer» en kinyarwanda– consistió en la transmisión de historias de ficción que guardaban paralelismos con el conflicto social ruandés pero que se solucionaban alternativamente a partir de una coalición de paz y cooperación en abierto desafío a unas autoridades beligerantes. Lo que condujo a una reducción de prejuicios, trauma y desconfianza entre los grupos de discusión constituido por oyentes.⁷ Tal y como apuntaban Raymond A. Mar y Keith Oatley, no hay que perder de vista que:

«La ficción es un laboratorio (Hakemulder, 2000) que nos permite experimentar de una forma segura y controlada con intenciones, emociones, y situaciones emotivo-evocadoras que serían imposibles, y por lo general altamente no deseables en el mundo real. En la narrativa de ficción, podemos explorar cómo sería participar en una guerra, por ejemplo, sin el riesgo de la herida o de un desorden postraumático. [...] En líneas paralelas, aquellos que han imaginado, a través de una profundamente sentida experiencia de simulación [literaria] cómo sería participar en los horrores de la guerra, de forma similar [a los participantes directos] abogarán contra dichas acciones» (2008: 183).

De esta forma, la literatura de ficción permitiría a los lectores comprometerse con determinados personajes (Coplan, 2004) así como experimentar de manera indirecta con situaciones sociales específicas –en nuestro corpus, situaciones extremas– a partir de lo que Thomas Scheff (cf. 1979) denominaba «Distancia Estética Óptima», concepto que habría que poner en cuarentena, reevaluar y calibrar para la literatura de la violencia, en

⁷ «Las reacciones empáticas emocionales de los oyentes podrían haberse transferido a sus contrapartes reales de los grupos representados por los personajes [de las historias de la emisión radial]. Medido por el incremento en la empatía hacia ruandeses en la vida real: prisioneros, supervivientes del genocidio, pobres y líderes. Esta explicación es consistente con declaraciones hechas por la Hipótesis del Contacto Extendido (Wright, Aron, McLaughlin y Ropp, 1997) en la que los sentimientos surgidos de una relación indirecta puede generalizarse a grupos sociales mayores representados en esa relación. También se ajusta a otras investigaciones que demuestran que las personas no esgrimen una línea clara entre lo ficticio y lo real (Gerrig, 1993; Harris, 2004, pp. 49-51)» (Paluck, 2005: 584).

la que ciertos límites y distancias estallan frente a otros textos y contextos más neutros. Los próximos pasos de nuestra investigación irán decididamente por los derroteros esbozados en las conclusiones para no caer en lo que denunciaba Jill Scott, especialista en «poéticas del perdón»:

«Parece ser que los académicos, independientemente de su disciplina, todavía centran sus esfuerzos en lo patológico y lo doloroso: los estudios sobre el trauma sientan precedente sobre los estudios sobre la paz, y los libros sobre la guerra sobrepasan en número aquellos sobre reconciliación. La investigación que reconoce nuestra responsabilidad colectiva en el abordaje creativo del conflicto es profiláctico y preventivo, y todavía hay mucho que hacer en estos campos» (2010: 201).

Finalmente, al igual que nos advierten Sneh y Cosaka en su libro que versa sobre el lenguaje del exterminio y el consiguiente exterminio del discurso (cf. 1999), un campo como éste es, en casi todos los sentidos (tema, estilo, lenguaje, autor, recepción, etc.) límite, y por ello quisiéramos dejar constancia, al igual que hacían estos expertos en la «lectura de lo irreparable», que los saltos en la argumentación y los puntos enigmáticos denuncian las dificultades del campo analítico en sí mismo antes que las propias dificultades del investigador. Y sin embargo, más allá de los citados obstáculos, este trabajo es también una apuesta por solventar un vacío que ya detectaba el académico nigeriano Chimalum Nwanko (cf. 2008) admitiendo la necesidad de la composición de un «índice indeseable» de obras sobre la violencia,⁸ para la generación de estudios más abarcativos y completos sobre la naturaleza de las crisis del continente y su correlativo reflejo en la literatura de ficción.

También nos parece honesto aclarar, retomando la cita que encabeza esta introducción, la idea de Antje Krog: nos negamos a utilizar la muerte como una metáfora. Curiosamente, el latinoamericanista Idelbar Avelar también advertía en *The Letter of Violence* (2004) sobre el poder gregario del signo, sobre la fácil disolución de la vivencia de la atrocidad en metáfora, sobre «[...] el efecto tranquilizante de todos los diccionarios» (Ibíd., 47), obstáculos en una guerra que libra el superviviente contra la metaforización de su experiencia. Este trabajo versa también sobre una literatura que no sólo se resiste a la metáfora (el dolor encarnado es terriblemente real y no representa más que su referente, es puro significante) sino que simultáneamente no tiene más opción que la metáfora para transmitir algo, en ocasiones, totalmente privado e inaccesible. El concepto de dolor social es teóricamente muy adecuado. Y sin embargo,

⁸ Su llamamiento estaba dirigido a los escritores africanos, pero consideramos una correlativa necesidad teórica y crítica que se desprende naturalmente de una reflexión como la suya.

el dolor íntimo es en cierta manera, totalmente inefable. Contradicción que a lo mejor sin éxito, hemos intentado honrar.

(*Addendum*: Las misma mañana en que escribía un texto que no pertenece a esta tesis, me llegó un correo de Amnistía Internacional titulado «Condenado a muerte por escribir unas cartas»).

Condenado a muerte por escribir cartas.

Al parecer Mohammed Asghar de sesenta y nueve años puede pagar un puñado personal de palabras con su vida. Y pensé que debía añadir esta nota porque a lo mejor este trabajo no es más que una explicación ineficaz para algunos –triste pero satisfactoria para otros– de por qué un puñado de palabras supone a veces la diferencia entre la vida y la muerte. Y de ser capaz de detectar el momento exacto en que la ficción o la poesía dejan de ser sólo palabras para convertirse en un dolor que lucha por doblar escribiendo la atrocidad indescriptible de la violencia.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Precisamente a la misma hora en que Mehring o Langner eras conducidos a la muerte, la abrumadora mayoría de los seres humanos, en las granjas polacas a dos millas de allí, o a cinco mil millas en Nueva York, estaban durmiendo o comiendo, o yendo al cine, o haciendo el amor, o preocupándose por la cita con el dentista. *Aquí es donde mi imaginación se atasca.*⁹ Estos dos ámbitos de experiencia simultáneos son tan diferentes, tan irreductibles a cualquier esquema de valores humanos comunes, su coexistencia es una paradoja tan horrenda...

George Steiner (1967)

Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Los libros y cualquier forma de escritura han sido siempre objetos de terror para aquellos que buscan reprimir la verdad

Wole Soyinka (1977)

The Man Died: Prison Notes of Wole Soyinka

⁹ Nuestro énfasis.

MODELIZACIÓN TEÓRICA



Estas ficciones son igualmente ejemplos de una manera diferente de conocer, lo que tal vez podríamos llamar, un «conocer mediante el sufrimiento». Como señala Nussbaum la empatía —facultad que se hace posible por el ejercicio de la imaginación— es el elemento que a menudo le falta al conocimiento para llegar a un grado de verdadera comprensión [...].

FRANCISCO A. ORTEGA (2008: 46)



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN AL OBJETO Y REVISIÓN CRÍTICA DEL CORPUS Y DEL MARCO

1.1. JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO. «La Paradoja de Adorno»: diseño de herramientas conceptuales en un proceso de indagación filosófico-literario

«I have broached the perplexing paradox of how to represent and relate to limit events. Traumatic limit events pose challenges to both reconstruction or representation and dialogic exchange. Jean-François Lyotard and others (Saul Friedlander, for example) have theorized this problem in terms of the unrepresentable excess of extreme events that call for discursive and affective responses that are never adequate to them» (LaCapra, 2001: 91).¹⁰

«Learn to think with pain» (Blanchot, 1986: 145).

Nuestro objetivo es demostrar que siempre que se escribe *sobre* la violencia extrema¹¹ (en contextos de conflictividad política), se escribe *contra* dichos eventos límite, o al menos –actitud que no resulta menos transformadora– como método de acercamiento y de conocimiento (de análisis y, finalmente, comprensión y explicación) de este fenómeno. Como apunta la crítica congoleña Elisabeth Mudimbé-Boyi, «[...] cara a las violencias destructivas del Poder, se erige una fuerza constructiva, una contraviolencia nacida de la labor misma de la escritura»¹² (1991: 103). Las esferas o instituciones que ejercen la violencia, por otra parte, y sobre todo desde el poder, no buscan comprender su efectividad –que no su éxito– más que en un sentido utilitarista, pragmático y mecánico, es decir que dichas instancias disponen de la violencia en tanto prácticas y discursos homotópicos de la inmediatez: «Los emprendedores políticos que conducen a sus seguidores hacia el camino de la *alterización* siempre intentan inocular un sentido

¹⁰ «He abordado la paradoja perpleja de cómo representar y referir eventos límite. Los eventos traumáticos “límite” proponen desafíos tanto a la reconstrucción como a la representación e intercambios dialógicos. Jean-François Lyotard y otros (Saul Friedlander, por ejemplo) han teorizado sobre este problema en términos del exceso irrepresentable de los eventos extremos que exigen respuestas discursivas y afectivas que nunca son realmente adecuadas para ello».

¹¹ Hacemos referencia a la narrativa de ficción escrita por intelectuales orgánicos (en sentido gramsciano), y por tanto quedan excluidos de este corpus, los ensayos y/o panfletos cuya publicación y difusión nace del deseo de perpetuar la violencia, y circulan como propaganda que asiste una vocación consciente de incitación al conflicto y de validación biopolítica de la diferencia.

¹² En defensa de esta hipótesis, refiere las novelas *Le pleurer-rire* (1982) de Henri Lopes, *Un fusil dans la main, un poème dans la poche* (1973) de Emmanuel Dongala, y *Le cercle des tropiques* (1972) de Fantouré Alioum.

de necesidad claustrofóbica: “estas acciones son vitales, no tenemos otra alternativa”. [...] El moméntum ha resultado ser imparable» (Taylor, 2009: 200-201). Esta interpretación y puesta en marcha de la violencia extrema, apunta a la construcción de una imagen totalizadora y hegemónica de la realidad para la obtención de objetivos que sirvan las causas o intereses de una élite (política, étnica, militar, económica: la mayoría de veces imbricadas unas con otras), y cuya transmisión y diseminación presupone la citada inmediatez, no en un sentido temporal sino más bien declamativo; a saber, la emisión de un mensaje de necesidad inmediata de ejercicio de la violencia, que requiere ser leído como una catálisis inevitable (Riches, 1986: 5) o una iniciativa inminente, apelando sobre todo a la afectividad para su justificación. Aunque a primera vista parezca que la vocación violenta del poder no acoge intersticios de reflexión, cuestionamiento o racionalización, no podemos olvidar que la violencia es también un acto comunicativo, y por eso apelará a, y lo dotará de un carácter necesario –urgente– para el restablecimiento de un orden particular. La violencia extrema siempre se ejerce contra un Otro reificado,¹³ y de allí el reduccionismo intelectual y la sofisticación social y tecnológica con la que sus prácticas y discursos se planifican, se ejecutan, se justifican y se sostienen.

Sin embargo, nuestra intención es demostrar que la Literatura de la Violencia –concepto que abordaremos en el siguiente capítulo– pretende descomprimir ese carácter simplificador y de inevitabilidad del ejercicio de la violencia, para dotar al hecho extremo de sus matices correspondientes, y desplegarlos y explorarlos desde el entramado narrativo-textual, con el fin de reflexionar sobre, y poner en evidencia sus mecanismos, las causas y consecuencias de su consecución, y en último término, su fracaso como proyecto sostenible en el tejido social. A nuestro entender, la Literatura de la Violencia supone la narración del fracaso del ejercicio de la violencia, desde el momento en que la propuesta narrativa plantea desgranar la debilidad discursiva y la pobreza conceptual de las prácticas y los discursos de la misma. El amplísimo espectro de instrumentos narrativos (que en este caso actúan con una agencia específica: la agencia literaria, que defenderemos es un tipo de agencia con características propias y particulares) que se utilizan para esta puesta en evidencia, van desde la sátira hasta las

¹³ Zygmunt Bauman sugiere que la población se divide entre «los marcados y los no-marcados» de forma que «[...] lo que es adecuado en relación a la gente “ordinaria” no es necesariamente adecuado en relación a aquellos que son perseguidos» (Bauman, 1989, cit. en Gobodo-Madikizela, 2003: 154).

memorias y el testimonio, desde tácticas de carnavalización¹⁴ hasta estrategias hiperrealistas, desde la heterotopía (Foucault, 1984) hasta la *heteropatía* (LaCapra, 2000). En este sentido, el contexto de enunciación afectará igualmente ese acercamiento a la violencia en la literatura, y las condiciones vitales del autor (censura, persecución, acoso, marginación, exilio, sanción, ostracismo, etc.) signarán tanto el género como el estilo adoptado por éste. No parece casual que momentos de enormes tensiones sociales y políticas se correspondan con elecciones estilísticas tan evasivas como corrosivas, como son la parodia política o incluso el absurdo más desconcertante (cf. Sony Labou Tansi, Maximiliano Nkogo Esono, José Fernando Siale Djangany, Alain Mabanckou, Ken Saro Wiwa, Christopher Okigbo, Emanuelle Dongala, Zakes Mda, ‘Biyi Bandele-Thomas, Dambudzo Marechera, etc.).

Reflexionar sobre el concepto de violencia es un gesto intelectualmente inabarcable, y la posibilidad de construir una «[...] teoría general de la violencia, será probablemente siempre, una ilusión» (Martin, 2000: 161). La ingente producción académica desde las Ciencias Sociales y las Humanidades sobre el concepto de violencia convierten este campo de análisis y teorización en uno de infinitas tipologizaciones y debates, y el tratamiento de sus fuentes y su casuística desde la ficción en un objetivo decididamente imposible. El estudio del fenómeno de la violencia extrema y su correspondiente campo fenomenológico (su definición, el origen, ejercicio y perpetuación de la violencia, su naturaleza y las formas adoptadas por ésta, su manipulación científica, tecnológica y política, su impacto en el discurso histórico y artístico, el abordaje teórico y metodológico, su percepción social y su vivencia individual, y finalmente, su tratamiento desde la narrativa, y su impacto en las prácticas sociales) es una tarea que intentaremos organizar atendiendo a un tipo específico de retrato de la violencia caracterizado por su locus de enunciación —el texto, con todo lo que ello implica a nivel epistemológico—, un espacio de expresión que por su complejidad, nos obliga a entrecruzar dos enfoques disciplinares: las Ciencias Sociales

¹⁴ «La hipérbole envuelve la parodia del Poder a través de lo carnavalesco como exceso, y a través de lo grotesco como violencia hacia la norma del equilibrio y de lo comedido» apuntará Mudimbé-Boyi (1991: 115) para explicar el discurso del dictador africano en la obra *Le pleurer-rire* (1982) de Henri Lopes. Jacques Chevrier (1991) también se hará eco de este carácter de «carnavalización» de la figura y los actos del tirano, sobre todo a partir de su análisis de *La vie et demie* (1979) de Sony Labou Tansi. Asimismo Flora Veit-Wild (1991) y Gerald Gaylard (1999) estudiaban este mismo carácter «menipeo» en la obra del escritor zimbabuense Dambudzo Marechera. En este sentido, rescatamos la idea de Oscar Osorio de que «El héroe hace una confrontación heroica, el antihéroe hace una confrontación irónica. Vemos pues que el héroe y antihéroe comparten una misma función textual: la confrontación del poder» (2005: 55).

y las Humanidades como dos ramas de acercamiento al objeto y de producción científica, a nuestro entender, absolutamente inextricables en el estudio de la violencia extrema, incluso cuando ésta se incrusta en el entramado literario. De hecho, Chantal Kalisa, llegaría a afirmar que la propia literatura del trauma –y no sólo las disciplinas que la abordan– sería en sí mismo una forma de producción de conocimiento desde el momento en que ésta *desnormaliza* la violencia, y ofrece, aunque desde el quehacer narrativo, un clarísimo registro de resistencia a la misma (2009: 14). En esta línea, Shoshana Felman defendía el subjetivismo del discurso narrativo en oposición al supuesto objetivismo del discurso histórico, arguyendo que «[...] las explicaciones totalizadas, asentadas, comprendidas y cerradas de las narrativas históricas pueden ser consideradas como un acto discursivo que deshecha el escándalo de los cuerpos» (1993: 158). De la misma forma, Martha Nussbaum, en *Poetic Justice: The Literary Imagination and the Public Life* (1995) afirmaría que la imaginación literaria constituía un «elemento esencial de una postura ética» (Ibíd., xvi), es decir, que la escritura imaginativa o testimonial responde a una «función normativa» (Okolo, 2007). También Tzvetan Todorov se hacía eco de este fenómeno admitiendo que «Tal vez, bajo la influencia de algunos escritores de talento que han vivido en países totalitarios, el aprecio por la memoria y la recriminación del olvido se han extendido estos últimos años más allá de su contexto original» (2008: 19) de forma que su utilidad o el impacto de éstas, servirían incluso a generaciones indirectamente implicadas en los eventos descritos.

Si la imposición de violencia suele derivar en acto «disciplinario», en su pleno sentido foucaultiano –a saber, cuando es atestado desde el poder– la contestación de la violencia se inscribe en el texto literario funcionando éste como locus de contrapoder. Por tanto creemos que un tratamiento responsable, un estudio exhaustivo, un análisis riguroso y una teorización tentativa pero metódica sobre las relaciones entre violencia y literatura, se erige como un gesto eminentemente subversivo. Creemos (incluso a pesar de los mecanismos que se han desarrollado oficialmente para contener la innegable necesidad de expresar, paradójicamente, lo teóricamente inexpresable) que el lenguaje literario es verdaderamente inmune a la supuesta destrucción efectiva de la representabilidad de los eventos extremos, y que incontables obras demuestran que la narrativa de ficción consigue sortear los obstáculos que implica retratar dichas «topografías de la crueldad» (Mbembe, 2003) o en palabras de Françoise Lionnet, las «geografías del dolor» (1993). Por tanto, nos centraremos en el estudio y análisis de las

características de la violencia «textual» en la literatura, más específicamente, en la africana poscolonial (1980-2010) cronotopo que posiblemente cohesionan este conjunto demarcativo: la narración de hechos, personajes y situaciones políticas y sociales eminentemente violentas. De esta forma, tendremos las condiciones óptimas para trazar el impacto, o al menos los objetivos, del texto y del autor en esa escritura de la violencia, y posiblemente también del lector –como agente activo– en la apropiación de dicho texto, tomando entonces la literatura como una expresión transformativa (Bell, 2009). Tanto es así que en *The Traumatic Imagination: Histories of Violence in the Magical Realist Fiction* (2011) Eugene Arva describe una

«[...] conciencia de orientación empática¹⁵ que permite a autores y lectores lidiar con [*act out*] y resolver, el trauma a partir del realismo mágico. Propongo que la imaginación traumática es responsable de la producción de muchos textos literarios que pugnan por *re-presentar* lo irrepresentable y, en última instancia, reconstruir eventos cuyo olvido ha demostrado ser igualmente insoportable que su recuerdo» (2011: 5).

Sin embargo, una aproximación normativa al estudio del texto –por ejemplo, como sistema cerrado o predeterminado–, entraña riesgos interpretativos importantes, tal y como demostró el formalismo, el textualismo, el marxismo o el estructuralismo. Desde nuestra perspectiva, estos problemas pueden evitarse entrelazando el texto con el contexto (Sociocrítica, Antropología Literaria), es decir, derribando los límites disciplinares que impedirían combinar una aproximación humanística y sociológica/antropológica al texto como manifestación, síntoma y consecuencia social, ya que consideramos que «Hay una forma distinta de conceptualizar la relación entre arte e ideología que depende de acabar con la separación disciplinar entre las Humanidades y las Ciencias Sociales en el estudio del arte y la cultura, y la distinción hecho/validez en la forma que éstas operan en las Ciencias Sociales» (Beverly y Zimmerman, 1990: 3-4).

El título de este epígrafe funciona como un eje vertebrador capaz de organizar el resto de unidades de exploración teórica y analítica, y cobra sentido a partir de un debate no sólo altamente operativo en el tratamiento de la expresión de la violencia en la literatura, sino que actúa, en la misma medida, como dispositivo heurístico para dicha indagación. Introducimos por tanto –para defender que este seguimiento entraña una inevitable problemática filosófica– la «Paradoja de Adorno», figura que alude al famosísimo *dictum* de 1949 del filósofo alemán («Escribir poesía tras Auschwitz, es un

¹⁵ Nuestro énfasis.

acto bárbarico»¹⁶ pronunciado tras la lectura de la poesía sobre el Holocausto «Todesfuge» (1948) [Fuga de la muerte] del escritor rumano-judío Paul Celan. Del ya conocido caso, igualmente famosa es su retractación en su *Dialéctica Negativa* (1966), admitiendo que el sufrimiento tiene «[...] tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar; de ahí que quizás haya sido falso decir que después de Auschwitz ya no se pueden escribir poemas» (1975: 363). Aunque la exploración de la dinámica entre lenguaje –literario– y representatividad será abordado en un epígrafe posterior (véase 3.1.), interesa apuntar que la mejor respuesta a Adorno no fue la suya propia, sino la formulada inintencionadamente por el escritor húngaro Imre Kertész: «El campo de concentración *sólo puede imaginarse como texto literario*,¹⁷ no como realidad (ni siquiera cuando lo experimentamos: quizás sea entonces cuando menos lo experimentamos como realidad)» (2004: 222). Esta reflexión encuentra un eco en las palabras de Deena Vas cuando escribe: «Algunas realidades deben ser convertidas en ficción antes de que puedan ser aprehendidas» (1997: 69). Dicha problemática –ya todo un clásico en el campo– fue denominada «fenomenología de la literatura de la atrocidad» por la crítica armenia Rubina Perroomian, siguiendo a su vez a Alvin H. Rosenfeld, cuando afirmaba que dicha fenomenología se definía en unos términos de «[...] contradicción entre la imposibilidad de escribir, pero también la necesidad de hacerlo» (1988: 8). Dicha iconografía del espanto, tal y como apodaba la literatura concentracionaria Alfons Cervera en su prólogo a *Escribir el horror* (Sánchez Zapatero, 2010), exige que el relato de un tiempo oscuro *debe* contarse, en tanto en cuanto demuestre que la experiencia no se ha convertido en incontable, y que, como apuntó Primo Levi, la historia de esa tragedia perteneciera a aquellos que la escribiesen, para así evitar: «Una vida sin relato. Los nombres convertidos en número. La lógica arrumbada de un lenguaje que urge otros códigos distintos» (2010: 17).

A esta dificultad, la aptitud del lenguaje u otras formas de expresión interdiscursivas para representar la violencia extrema, se suma el problema de las «políticas de representación», es decir, cuestionar para nuestro caso por ejemplo, si estos textos que tratan sobre marcos desbordados de violencia –África–, apelan

¹⁶ El especialista en «Literatura de la Atrocidad» (para su época, un equivalente a la Literatura del Holocausto) Theodore Ziolkowski, apuntaría que «Probablemente, ni un solo poema quedó sin ser escrito como resultado de la advertencia de Adorno: la necesidad del Poeta de ofrecer un testimonio era demasiado imperiosa. Pero los críticos, que tienden a tomar más en serio a otros críticos que a los escritores, han estado inhibidos durante mucho tiempo por el poderoso mandato de Adorno» (1977: 135).

¹⁷ Nuestro énfasis.

únicamente a espacios de paz –Occidente–. Robert Eaglestone se preguntaba en este sentido:

«Un crítico severo podría acusarles fácilmente de ofrecer una oportunidad voyeurística¹⁸ o una atrocidad colonizadora. [...] A lo mejor, estas perspectivas acerca de estos testimonios ignoran el objetivo: los textos son formas de literatura comprometida que busca influir, explicar, y educar. Esto explica la concepción implícita en cada texto que los eventos, el “qué”, es comunicable y puede ser narrado» (2008: 84).

Siguiendo esta línea, Nancy Armstrong y Leonard Tennenhouse editaban *The Violence of Representation. Literature and the History of Violence* (1989) prestando especial atención –en sus propios términos– no tanto a la violencia política, sino a la violencia político-epistémica¹⁹ (Spivak, 1988) implícita en el campo teórico de la literatura africana, a saber, la naturaleza vertical de la producción de conocimiento, y por tanto, de sentido. Aunque abordaremos estas cuestiones en los epígrafes correspondientes, sí que interesa apuntar que nuestra hipótesis toma la unidad de violencia real, física²⁰ (infligida sobre un individuo o grupo social) que inevitablemente nos conducirá a una auténtica teoría de la inscripción del dolor (Hillman, 1983; Scarry, 1985; Morris, 1991; Meyers, 2007; Ramazani, 2007; Hron, 2010; Norridge, 2007 y 2013). Admitimos de antemano que esta violencia en el cuerpo –individual y social– engendra indiscutiblemente su propio sistema retórico, simbólico,²¹ pero sobre todo performático²² (el gesto violento nunca ocurre sin espectadores o sin actores, es siempre ostensible y antagónico, tal y como apuntan varios especialistas: cf. Aijmer y Abbink, 2000; Blok, 2000; Schmidt y

¹⁸ En su originalísima obra *Slavery, Empathy and Pornography* (2002) Marcus Wood defiende que la relación entre consumidores blancos y víctimas negras es fundamentalmente una dinámica de *voyeur*, filiendo el incremento de la literatura abolicionista, el crecimiento del evangelismo y el desarrollo de la industria de la pornografía.

¹⁹ Véase apartado 1.3. de este trabajo. Resulta como mínimo interesante que en el seguimiento de dicha problemática, esta crítica india haya complicado la cuestión hasta el punto de convertir al sujeto subalterno no sólo en un sujeto femenino, unificado y homogéneo (es decir, sin fisuras en tanto categoría cerrada) sino posicionándolo como un objeto mudo fuera de toda posibilidad de agencia (Coronil, 1994: 648), concluyendo equivocadamente que «the subaltern cannot speak».

²⁰ En este sentido, el crítico nigeriano Tunde Fatunde defendería que «La violencia mental presente tanto en la situación colonial como neocolonial no puede divorciarse de la violencia física» (1985: 110). Brian Morris por su parte, denomina este dilema que intenta deconstruir en su obra de referencia *The Culture of Pain* (1991), el «Mito de los dos dolores», considerando un artificio la división entre el dolor físico y el dolor mental, presentadas como categorías incomunicables, aduciendo que algunas sociedades e incluso algunas lenguas, ni siquiera reconocen dicha división (1993: 10).

²¹ «Los prisioneros eran sometidos a un proceso de destrucción de su subjetividad para reducirlos a pura experiencia somática [y] de esta manera se consumaba una lógica de zoológización y cosificación» (José A. Zamora, 2001, cit. en Sánchez Zapatero, 2010: 164).

²² «Los actos violentos son eficientes debido a su capacidad de *escenificación* y poder, probablemente más en este sentido que por sus resultados físicos reales» (Schmidt y Schröder, 2001: 6). En la misma línea Anton Blok apuntaría que «La violencia muy a menudo tiene un carácter de teatro y *performance* en el que las cosas son tanto “dichas” como “hechas”» (2000: 31).

Schröder, 2001; Taylor, 2009). Puntualmente nos ocuparemos de la violencia en la historia de las ideas (epistémica, lingüística, semiótica, etc.) tal y como fue abordado por la crítica poscolonial y cultural. En este sentido, no coincidimos con Martin (2000) en su apreciación de que la violencia física resulta analíticamente más restrictiva, y la violencia simbólica más extensiva, sino que consideramos que la última tan sólo ha sido cuantitativamente más abordada, y desde enfoques disciplinares más numerosos que la primera, generalmente reducida a un seguimiento de secuelas particulares y colectivas a partir de estudios puramente intervencionistas e informes médicos, psicológicos o de acción social.

En cuanto a dicha violencia simbólica literaria, esa violencia de la representación –más que representación de la violencia– aludía, entre otros elementos, a la práctica deconstructiva –y reconstructiva– que imponían los escritores poscoloniales sobre las lenguas europeas y los géneros occidentales, más que a la representación de los hechos violentos en sí mismos.

Nuestro objetivo es estudiar el efecto reactivo –las prácticas– que implica el acto creativo –discursos– como devolución del golpe atestado, introduciendo paradójicamente, un efecto práctico de no-ficción a partir de una práctica discursiva de ficción. Y es que los eventos límite muchas veces exceden la posibilidad de una mera transcripción (como sucede con la literatura testimonial, los diarios de prisión, las memorias de supervivientes, etc.) y deben ser reinterpretados a partir de filtros literarios para poder ser retransmitidos apropiadamente. Para ello nos valdremos, entre otros, del concepto ideado por Euguene L. Arva de «imaginación traumática», a saber, una conciencia empujada por la empatía que permite tanto a autores como a lectores lidiar con [*act out*] o asimilar, el trauma (2011: 5). Creemos que dicha herramienta es igualmente aplicable a la literatura que nos ocupa, ya que el trazado de los paralelismos que la historia y la literatura latinoamericana (lo real maravilloso/realismo mágico) entabla con la literatura africana poscolonial (realismo mítico/realismo prodigioso, e incluso «realismo animista» propuesto recientemente por Harry Garuba) resultan inevitables, tanto es así, que el escritor congoleño Tchitchelle Tchivella, llegaría a afirmar que la literatura sudamericana puede ser considerada como un «pariente transatlántico» de la literatura congoleña (1988: 32-3). Incluso, se ha llegado a filiar intertextualmente el presunto realismo mágico y tropicalismo violento de *La vie et demie* del congoleño Sony Labou Tansi a *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (Moudileno, 2006: 29), por lo general estableciendo la alteridad y la situación

colonial como denominador común respecto de Europa. De hecho, el escritor mozambiqueño Mia Couto diría al respecto: «África está lleno de Macondos, de pueblos así, como el de Gabo [...] en Mozambique no es que se viva puro realismo mágico. Es que es realismo real» (cit. en Quiroz, 2013: s.p.). Así, autores como los ya mencionados Sony Labou Tansi o Mia Couto, conviven con otros cultores de este estilo, como Zakes Mda, Ben Okri, Wole Soyinka, Ngũgĩ wa Thiong'o, Yvonne Vera o Moses Isewagawa: éste último, escritor ugandés que afirmó haber utilizado *Cien años de soledad* como modelo para sus *Crónicas abisinias* (1998). Sin embargo, tampoco debemos perder de vista las especificidades de cada contexto en la aplicación del término «realismo mágico», tal y como señalaba Said en *Culture and Imperialism* (1994), ya que los textos se articulan en condiciones locales, así como también sus lecturas (Ibid., 374). Derek A. Barker, analizando la producción novelística del sudafricano Zakes Mda,²³ incluso nos advertía sobre la naturaleza potencialmente «tiránica» que podía tener la categoría de realismo mágico, máxime cuando se concebía como un dispositivo monolítico, conveniente, a la moda, o displicente, sin siquiera tomar en consideración la intensidad o las formas en que se recurría a este estilo (cf. 2008).

Siguiendo con nuestro argumento, el estudio y análisis de la violencia/trauma textual se llevará a cabo a partir de lo que se ha dado a conocer como «teoría literaria del trauma» (cf. Balaev, 2008), «literatura del sufrimiento» (cf. Norridge, 2013) o «literatura del dolor» (Sorel, 2013: 7) nacido como consecuencia hermenéutica cara al surgimiento de las memorias de supervivientes/testigos últimos del Holocausto, cuyos marcos de enunciación y estrategias de transmisión o de intransmisibilidad de la violencia extrema abordarán intelectuales como Theodor Adorno, George Steiner o Jean-François Lyotard. La literatura se convierte en este contexto en una herramienta para reparar y sanar: «Contar una historia es recordar, en oposición al olvido. Revivir sus historias ayuda a las víctimas a recuperar el control después del trauma» (Kalisa, 2009: 13-4). La intersección entre la (recuperación del control de la) Historia, la memoria traumática y la literatura, ha generado el concepto de «narrativas del trauma», es decir, aquella literatura que (re)presenta, transmite, explora o reactualiza un

²³ El propio Zakes Mda, llegó a afirmar en su discurso de aceptación del premio Oliver Schreiner, que los latinoamericanos no inventaron el realismo mágico sino que tan sólo lo popularizaron, y que él ya escribía en este estilo mucho antes de haber tomado contacto con sus obras. Para él «Escribí de esta forma desde muy joven porque soy el producto de una cultura mágica. En mi cultura lo mágico no es desconcertante... Lo irreal ocurre como parte de la realidad... Gran parte de mi trabajo se desarrolla en las áreas rurales, porque retienen esa magia, mientras que las áreas urbanas la han perdido en pos de su occidentalización» (1997: 281). De ahí que como afirmara Salman Rushdie, el realismo mágico dependería más bien del desarrollo de una forma de surrealismo que expresa una verdadera conciencia de Tercer Mundo.

acontecimiento traumático: «[la] literatura ha jugado un rol importante en el duelo de eventos catastróficos. En la actualidad, es hartamente conocido que la narración de un evento traumático ayuda a lidiar con esa experiencia» (Ramadanovic, 2002: 180). Los *Trauma Studies* o la *Trauma Theory* por tanto, se constituye como un área de investigación de signo culturalista (y en sus inicios psicologista/psicoanalítica: p. ej. Dori Laub, Shoshana Felman) que surge a principios de los años noventa,²⁴ y que se aparta como perspectiva de la crítica postestructuralista de los setenta y ochenta por su manifiesto proyecto transcultural y compromiso ético, de forma que a partir de este campo los «[...] críticos puedan obtener acceso a eventos y experiencias extremas que desafían la comprensión y la representación» (Craps y Buelens, 2008: 1). De hecho, el concepto de trauma adquiriría dimensiones explicativas y comparativas enormes, tal y como afirmaba no sin cierto efectismo Cathy Caruth (una de sus teóricas más relevantes, junto con Dominick LaCapra, Shoshana Felman, Veena Das, Ronald Granofsky, Eugene L. Arva, Martha C. Nussbaum, o Michael Rothberg, entre otros) en su ya clásico *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History* (1996): «[...] la Historia es precisamente la forma en que nos implicamos en los traumas del Otro» (Ibíd., 24). Pero ¿a qué Historia se refería? Stef Craps y Gert Buelens, advertían que una atomización de los estudios del trauma como experiencia reducida a la realidad blanca y eurocéntrica, introducía el peligro de asociar dicha aproximación a la perpetuación del dominio occidental y su correspondiente violencia epistémica sobre el Otro. Sin embargo, pronto comenzó a abordarse el poscolonialismo²⁵ desde este marco «traumático» (sobre todo a partir del trabajo fundacional de Françoise Lionnet, que aplicó un trasvase teórico de dicho «traumatismo textual» a la literatura afroamericana, africana y caribeña) como un fenómeno que sin duda podía ser analizado como evento límite y doloroso, incluyendo

²⁴ Según Zoe Norridge, a pesar de que este campo de estudios surge a principio de los años noventa, la adscripción de Caruth o Felman a la «Escuela deconstructivista de Yale» con base en New Haven, imprime sus primeros trabajos con un sello derridiano, a saber, la distancia insalvable entre el referente y su representación, lo que equivale a admitir una suerte de irrepresentabilidad del hecho extremo y su inaccesibilidad consciente a través del lenguaje (2013: 5).

²⁵ En relación al trauma (y su inestable e incompleto proceso de luto) presente en las narrativas poscoloniales, Sam Durrant en *Postcolonial Narrative and the Work of Mourning* (2003) apuntaba que «La narrativa poscolonial, estructurada a través de una tensión entre la memoria opresiva del pasado y una promesa liberadora de futuro, está necesariamente ligada al proceso de luto. Su objetivo principal es engendrar una conciencia de las bases injustas del presente para abrir la posibilidad de un futuro justo» (Ibíd., 1). En este sentido, su trabajo sobre el problemático concepto de luto, refuerza la idea detrás de nuestra tesis sobre la función de la literatura de la violencia en la narrativa africana, como esfuerzo (directo o indirecto, eficaz o incompleto) en la reparación del trauma contraído a través de la imposición de la violencia.

la literatura anticolonial o sobre la esclavitud y del genocidio, estudios, como ya hemos apuntado, formalmente establecidos a partir de las narrativas del Holocausto.

Aunque en un principio se afirmaba que la Literatura del Holocausto guardaba una distancia intrínseca e insalvable respecto del resto de literaturas de la violencia, no se puede perder de vista que la obra de referencia de Alvin H. Rosenfeld que sostiene esta condición de incompatibilidad comparativa entre una literatura que «[...] nos obliga a contemplar lo que podría considerarse como un cambio fundamental en nuestros modos de percepción y expresión, nuestra manera alterada de ser-en-el-Mundo [...] un nuevo orden de consciencia, un desplazamiento nuevo del Ser» (1980: 12-13) y «el resto», se edita en 1980, catorce años antes de un genocidio que desafía la citada –y supuesta– singularidad imbatible, histórica, experiencial y narrativa, del universo nazi. La emisión televisiva, con la correlativa derivación de repudio masivo en el eje ciudadano de la OTAN, del genocidio ruandés, dibuja paralelismos espontáneos, y rasga definitivamente la imposibilidad comparativa con la Shoah. Este fenómeno que el afroamericanista Timothy G. Haslett ha denominado «discurso genocidiario comparativo» (1999: 25) es criticado en tanto se podría utilizar para erigir una suerte de jerarquías competitivas por el sufrimiento extremo. Sin embargo y más allá de los debates políticos, no resulta casual que justamente a partir de Ruanda comiencen a entablarse las anteriormente vetadas relaciones de intercambio analítico e interpretativo entre la literatura de las víctimas del Tercer Reich con la literatura africana poscolonial (cf. Mamdani, 2001; Kalisky, 2003;²⁶ Gobodo-Madikizela, 2004; Durrant, 2004; Fordsick, 2007; Norridge, 2007; Eaglestone, 2008; Luckhurst, 2008; Ahimana, 2009; Luckay, 2009; Qader, 2009) llegando a afirmar que «La literatura africana, a lo mejor más que cualquier otro corpus literario con la posible excepción de la escritura judía, está bañada en descripciones de dolor [...]» (Norridge, 2007: 7). También Sam Durrant²⁷ en *Postcolonial Narrative and the Work of Mourning* (2004) instala una semejanza:

«Las historias “monstruosas” de la esclavitud, el colonialismo o el Holocausto son sublimes en el sentido de que ejercen violencia tanto sobre la imaginación individual como colectiva. Dichos eventos han sido descritos como un trauma colectivo o cultural no sólo a partir de la

²⁶ Es el caso de la ponencia de Aurélia Kalisky, «Les limites de la “mémoire mimétique”: des références à la Shoah dans la mémoire “externe” et “interne” du génocide des Tutsi du Rwanda» presentado en el coloquio «Littérature, médias et génocide au Rwanda» (Metz, 6-8 de noviembre, 2003). El resto de referencias pueden consultarse en forma de artículo o capítulo de libro en la bibliografía de esta tesis.

²⁷ Este especialista en *Commonwealth Literatures* traza un interesante paralelismo entre la dedicatoria de Toni Morrison en *Beloved* (1987) a los «Seis millones y más» que murieron consecuencia del secuestro esclavista y las seis millones de víctimas del Holocausto.

agregación de la experiencia traumática de víctimas individuales sino porque afectan a la “conciencia” de una comunidad entera [...]» (Ibíd., 4).

En este sentido, en contra de lo que Danielle Schwab denominaba los «discursos competitivos del victimismo» (2010), Michael Rothberg contraponía el enriquecedor concepto de «memoria multidireccional», es decir, una dinámica que obligaba a las historias culturales del Holocausto a compaginarse con otros archipiélagos indiscutibles de atrocidad a partir del establecimiento de un método comparativo de violencias interseccionales e interdependientes (como ya hemos dicho, entre el Holocausto y otras memorias de violencia extrema), insistiendo en la necesidad de forjar nuevas alianzas entre distintos colectivos depositarios del trauma, en un escenario de luchas sociales globales contemporáneas, de forma que «[...] la emergencia de la memoria colectiva del genocidio nazi de los años cincuenta y sesenta se lleve a cabo a partir de un diálogo puntual con los procesos de descolonización y la lucha por los derechos civiles, y sus estrategias para lidiar con el colonialismo, la esclavitud y el racismo» (2009: 22). Así, Rothberg constituía el dispositivo de memoria multidireccional para cartografiar las productivas relaciones entre las memorias de la atrocidad, acontecidas éstas en distintas cronotopías, sugiriendo por tanto la no-excepcionalidad étnica ni particularidad cultural del evento extremo, así como su innegable potencia multifocal desde un punto de vista analítico. En palabras de Schwab, «De hecho estoy argumentando que las historias violentas pueden ser ordenadas en una relación dialógica las unas con las otras, creando de esta forma una dinámica transferencial para aquellos que hayan participado, hayan sido testigos, o hayan heredado esas historias transgeneracionalmente» (2010: 29).

Aunque parte de estos trabajos reconceptualizan la opresión colonial –y pos/neocolonial– como una «formación cultural postraumática», nuestra intención es aplicar las categorías generadas a partir de este bloque a un cronotopo específico que atienda la extrema violencia social y política en África tras «la era del desencanto», tal y como fue bautizado por Jacques Chevrier el período marcado por la desilusión de la posindependencia a principios de los setenta. Como consecuencia, la literatura africana de los años ochenta y noventa, que Suzanne Gaster y Locha Mateso han denominado «épicas revertidas» o «contraépicas», llegan al año 2000 como síntoma de su tiempo, y responden a las crisis plenarias con un perfil sorprendentemente violento.

Adicionalmente –y en nuestro caso resulta especialmente significativo– el estudio del texto en sí mismo se desborda y estalla, en el momento en que el acto compositivo no ocurre en condiciones más o menos neutras, ni se edita o circula en un contexto más

o menos normalizado. En nuestra investigación, por ejemplo, el papel o rol asumido por el autor (activista, mártir, víctima sustituta o testigo excepcional: véase 3.2.) cobrará aún mayor importancia, al quedar éste establecido como objetivo preferido de la violencia, por su capacidad de transcribir y denunciar los excesos del poder, y ofrecer un retrato de las consecuencias traumáticas que labra. De ahí la cantidad de escritores africanos que han sido perseguidos, acosados, encarcelados, torturados, y en algunos casos forzados a abandonar sus respectivos países.²⁸ Los intelectuales y artistas suelen posicionarse como elementos desestabilizadores del poder, y por lo general asumen funciones sociales de cronistas morales o denunciadores privilegiados ante dichos actos de violencia extrema. Incluso en casos de narrativas atravesadas por la autocensura, caso de la ya mencionada parodia política africana, por ejemplo, estas ficciones resultan igualmente incriminadoras. En este sentido, el poeta sudafricano Dennis Brutus, encarcelado por violar la prohibición impuesta sobre la escritura –por ser ésta considerada un acto de sabotaje contra el Estado del Apartheid– apuntará que «[...] el mero hecho de escribir era considerado un acto criminal» (1971: 93). Así planteado, parece relevante explorar la razón por la cual aquellos que tienen el dominio sobre la ficción, presuntamente inofensiva, son tan temidos por aquellos que tienen el dominio sobre la Realidad, activamente preceptiva. Los escritores africanos forjaban, a partir de sus obras, una disposición subversiva y desmonopolizadora de las ficciones oficiales:

«A través del ejercicio de la escritura, el escritor amenaza el poder establecido: su obra lo desestabiliza ya que en la escritura va a surgir otro discurso, independiente del poder, y a través del juego de la escritura se va a poder identificar las modalidades de la violencia en las actividades performativas del poder. El escritor revela igualmente la interacción sistemática de los procedimientos de robo y de violación que contribuyen a mantener y a consolidar el poder africano. Al mismo tiempo sus procedimientos operan como una estrategia subversiva del texto y transforman la subversión lingüística en una subversión política» (Mudimbé-Boyi, 1991: 104).

Así planteado, la literatura –o en palabras del escritor malauí Jack Mapanje, la «escritura rebelde»– tiene el poder de «[...] perturbar las “verdades” reconfortantes y apelar al lector ofreciendo historias alternativas, cambiando las percepciones e invitando a la interrogación autoreflexiva» (Norridge, 2013: 211), de forma que la narrativa de

²⁸ En este sentido, en 1993 (tras el asesinato del escritor argelino Tahar Djaout) unos sesenta escritores reunidos en Estrasburgo decidieron estructurar un organismo internacional encargado de gestionar el asilo a escritores víctimas de persecución política, así como asegurar y promover –a partir de dicha iniciativa– la libertad de expresión de los mismos. Presidido sucesivamente por escritores como el indio Salman Rushdie (1994-1997) o el nigeriano Wole Soyinka (1997-2000) el Parlamento Internacional de Escritores (IPW) creó una Red de Ciudades Refugio. En el año 2003, el Parlamento de Escritores se disuelve, siendo sustituido por la Red Internacional de Ciudades Refugio (ICORN, ex Red de Ciudades de Asilo).

ficción, ofrece un abanico de dispositivos de exposición, indagación y recuperación de discursos y experiencias *divergentes* respecto a las del discurso histórico, documental o autorizado, apelando a una sensibilidad específica, interactividad empática, e individualización y sinecdotización de la experiencia social. Sobre la «veracidad relativa» y el grado de eficacia inherente a dicha propuesta informativa de la imaginación, el escritor nigeriano Chinua Achebe, en su ensayo «The Truth of Fiction» (1988) citaba el trabajo²⁹ del crítico británico Frank Kermode, que definía la ficción simplemente como «[...] algo que sabemos que no existe pero que nos ayuda a darle sentido a, y movernos en el mundo» (cit. en Achebe, 2010 [1988]: 107). Por ello la pérdida de control, desde la óptica de una organización vertical del dominio, sobre el imaginario y la imaginación social –creados, en cierta medida por la expresión literaria– conlleva necesariamente a aceptar el peso de la literatura y su impacto en el desarrollo de una contranarrativa o contradiscurso, que puede, y en muchos casos ha conseguido, hacer tambalear las ficciones fundacionales del *statu quo*, lo que el escritor nigeriano Okey Ndibe ha calificado de «narrativas tóxicas» (2000). También Chinua Achebe se hacía eco de éstas, aunque designándolas como «ficciones virulentas» o incluso «primos malignos de las ficciones benéficas»:

«La creencia en razas inferiores y superiores; la creencia en que algunas personas que viven más allá de nuestras fronteras o hablan una lengua distinta son la causa de todos los problemas en el mundo, o que nuestro propio grupo particular o clase o casta tiene derecho a ciertas cosas que se les niega a otros; la creencia en que los hombres son superiores a las mujeres, etc. son todas ficciones generadas por la imaginación. ¿Qué las hace diferentes de la ficción benéfica que estoy defendiendo yo? Uno podría decir: sus frutos» (2010: 111).

De igual forma, aunque de manera mucho más acotada, intentaremos realizar el seguimiento de las teorías contemporáneas sobre la recepción de eventos extremos a partir de la figura del Lector de esta literatura, como portador de una «memoria prostética» (Elsaesser, 2002; Landsberg, 2004) o como destinatario de «identificaciones empáticas» (Norridge, 2013). Justamente, en relación al lector, Euguene L. Arva, sostiene que el trauma secundario o «traumatismo indirecto» no resulta únicamente del acceso a la lectura de una narrativa del trauma sino que desde una perspectiva artístico-literaria, es muchas veces el generador, a la vez que depositario, de dicha escritura (2011: 3). De la misma forma, Marta Tafalla se cuestionaba en su artículo sobre violencia y memoria: «[...] qué puede hacer la literatura ante la violencia, si puede

²⁹ Achebe hace referencia al ensayo de Frank Kermode (1967) *The Sense of and Ending*. Nueva York: Oxford UP.

ayudarnos a comprenderla y, por tanto, a combatirla, si es eficiente como denuncia, si puede contribuir a educar a las personas en una cultura de la no-violencia, o si sirve incluso para ofrecer a las víctimas alguna forma de justicia» (2007: 90). Tal y como indican los escritores Okey Ndibe (Nigeria, 1960) y Chenjerai Hove (Zimbabue, 1956) en la introducción a su *Writers, Writing on Conflicts and Wars in Africa* (2000) producto de un taller titulado «Creative Writers' Workshop on War and Peace in Africa»,³⁰ se alegaba que los escritores africanos, al igual que el resto de escritores, responden al estímulo, las provocaciones y los desafíos que presenta su realidad inmediata: «Su arte busca reflejar, como también transformar, la experiencia histórica inmediata de su pueblo» (2000: 11). Y es que parte de la originalidad conceptual de su propuesta y la novedad que el taller ofrecía al campo de las relaciones entre literatura y violencia, residía en la idea de que los escritores africanos, y por extensión, su texto y sus lectores, suelen encontrarse en el centro de las crisis y las guerras del continente, a menudo como «[...] portadores de cicatrices –siendo ellos víctimas deliberadamente perseguidas– pero también como portadores del testimonio [witness]» (2000: 10). En la misma línea, otra iniciativa de similar envergadura es el proyecto inaugurado en 2002 «Penser la violence», como edición especial a la colección *Notre Librairie*, que pretendía sondear las representaciones de la violencia en la literatura africana subsahariana, y que amplió atendiendo más a cuestiones críticas que teóricas la edición a cargo de Lorna Milne, *Postcolonial Violence, Culture and Identity in Francophone Africa and the Antilles* (2007). Ella secundaba algunas opiniones que hemos perfilado: «A través de su retrato de la violencia, los artistas poscoloniales que hemos examinado, exponen en un sentido notablemente fuerte que la cultura y la identidad están profundamente ligadas a consideraciones éticas, involucrando decisiones morales» (2007: 30).

Partimos de la premisa de que la literatura, y en especial la novela, actúan como una plataforma privilegiada para el estudio, la expresión, la denuncia, la mediación y posiblemente la resolución de conflictos. En este sentido, se preguntaba Chinua Achebe:

«¿Por qué *El bebedor de vino de palma* de Amos Tutuola, nos ofrece una mejor, más fuerte y más memorable comprensión del problema del exceso, que todos los sermones y editoriales que hemos oído y leído, o que oiremos y leeremos sobre este mismo tema? La razón es que mientras que los editoriales y otros sermones pueden decirlo todo sobre el exceso, Tutuola consigue el milagro de transformarnos en *participantes activos*,³¹ en un

³⁰ Podríamos tomar como un antecesor directo a esta iniciativa, la serie de charlas y discusiones tituladas «Protest and Conflict in African Literature» llevadas a cabo en el African Centre de Londres (s.f.) y que resultó en la edición de un volumen homónimo a cargo de Cosmo Pieterse y Donald Munro (1969).

³¹ Nuestro énfasis.

drama poderoso de la imaginación, en el que el exceso y todos sus disfraces adquieren carne y hueso. Tras ello ya no podemos actuar como meros oyentes de la palabra» (2010: 110).

A partir de los siguientes epígrafes, intentaremos generar una estructura teórica atendiendo a los debates y características más representativas de un fenómeno tan poliédrico y multivalente como puede ser el retrato de la violencia extrema en la narrativa de ficción, acotando la producción de la literatura africana poscolonial (1980-2010) escrita en lenguas europeas. Dicho bloque de exploración teórica propone el seguimiento del grado de aplicabilidad efectiva cara a textos sometidos a tal propósito.

Parafraseando a Charles Fordsick en su «poética de la masacre»³² (fenómeno literario que también abordó el monográfico editado por Gérard Nauroy con una estructura diacrónica y naturaleza comparativa que iba desde la Antigüedad clásica hasta el siglo veinte [*L'écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe*, 2004]) elaborar una «poética de la violencia» resulta un oxímoron perturbador, aunque sin duda necesario: Roger Ravet (2007) hablaría de una *violence engageante* para introducir las obras de Sony Labou Tansi, un escritor que admitía: «A aquellos que estén buscando un escritor comprometido, les sugiero que busquen [en mí] al hombre que busca comprometer a los demás» (cit. en Ravet, 2007: 61).

Creemos que la intervención creativa en el procesamiento, retrato y denuncia de la violencia extrema merece un estudio específico de sus rasgos constituyentes, sus estrategias de representación, y sobre todo, su posible impacto en la realidad:

«La violencia es una forma de lenguaje. [...] Es importante comprender que la escritura de la violencia como tentativa de concientización, como forma de subversión, a través de la ironía y de los diversos procedimientos de transgresión que ella cultiva, no es un ejercicio insignificante: ella ejerce un verdadero poder de influencia sobre los ciudadanos-lectores y encierra una dimensión terapéutica innegable» (Ngalasso, 2002: 79).

Si la violencia es, en efecto, una forma de lenguaje, un idioma específicamente preparado para afrontar el conflicto y sus efectos, los escritores africanos de las últimas décadas han aprehendido su gramática para poder activar un diálogo combativo y experimental a partir del retrato convulsivo de los conflictos políticos del continente. Lamentablemente, o afortunadamente según para qué casos, esta «poética de la

³² Fordsick, Charles (2007) «“Ceci n'est pas un conte, mais une histoire de chair et de sang”: Representing the Colonial Massacre in Francophone Literature and Culture», en Milne, Lorna (ed.) *Postcolonial Violence, Culture and Identity in Francophone Africa and the Antilles*. Berna: Peter Lang (pp. 31-57).

violencia» se erige muchas veces como único testimonio a la dignidad de las víctimas y su legado: no sólo se escribirá como antídoto contra un olvido programático y a favor de la restitución de la memoria, sino también como herramienta contra el desconocimiento o la producción oficial de un conocimiento autoritario y monológico.

Como apunta Norridge, «Escribir sobre el dolor, a través de la ficción o la memoria, como en distintos géneros de narrativas de derechos humanos, es un acto de recuerdo que, dado un foro público, puede jugar potencialmente un rol en la reconciliación social» (2013: 170). De esta forma, la literatura como documento alterno, se convierte efectivamente, en literatura como monumento legítimo.

1.2. REVISIÓN CRÍTICA DEL CORPUS. La «violencia biopolítica» como dispositivo heurístico

«Donde existe un mito de opresión, no tarda en surgir un mito de liberación» (Adolfo Colombes, 1997: 81).

Antes de comenzar este epígrafe, interesa detenernos en algunos problemas apriorísticos que entraña proponer que la literatura africana poscolonial actúa como vehículo de transmisión de una realidad eminentemente violenta. A nuestro entender, presentar «lo extremo» como un dispositivo heurístico para su sistematización puede resultar, si no se realiza con las clarificaciones, comparaciones y matices adecuados, un programa invertido de estereotipia y violencia simbólica que se ha ejercido y se viene ejerciendo sobre el continente desde su colonización. En este sentido Jack Mapanje, editor de la antología de referencia de lo que él denomina «Literatura de Encarcelación» (*Gathering Seaweed*, 2002) diría: «Rechazo vehementemente la sutil idea neocolonial de que la publicación de la escritura africana de diarios de prisión fabrica una imagen negativa adicional del continente» (2002: xiii). Adicionalmente, el hecho de que otras literaturas que no se definan por su condición decididamente racializada de poscolonialidad, no quita que no hayan sido fundadas, y en algunos casos explotadas, desde esta óptica; tal es el caso, por citar los ejemplos más notorios además de instituidos académicamente, de la violencia en la literatura hispanoamericana –en especial el caso de la novela colombiana asociada a los años 1946-1967, período de guerra civil denominado «La Violencia» (Martin, 2000; Osorio, 2005), el de la novela política argentina de la «Guerra Sucia» que va desde 1975 a 1985 (Cesareo, 1985; Reati, 1992) o el de la «Literatura del Trauma» de la dictadura pinochetista chilena (Unnold,

2002)–, la del genocidio armenio conocida como la literatura de la «Gran Catástrofe» [Մեծ Եղեռն] (Perroomian, 1999; Shirinian, 1999), la «Novela de emergencia» española durante los años 1939-1954 (Pope, 1984), la novela de la violencia norteamericana (Frohock, 1958; Jones, 1976), la literatura del conflicto étnico-político norlirlandés conocido como «Na Trioblóidi» [*The Troubles*] entre los años 1960-1998 y los textos relacionados a éste (Vance, 2002; Mahon, 2010), los «libros de caramelo»³³ escritos clandestinamente y en cautiverio por los desaparecidos argentinos durante el período de la Junta, e incluso, la incipiente pero de alentadores pronósticos editoriales «Literatura de Guantánamo» (cf. Falkoff, 2007) que no sólo ha producido una reciente antología poética³⁴ de la experiencia de los detenidos, sino también un corpus de memorias una vez liberados los presos.³⁵ También se han realizado estudios sobre la violencia en la literatura centroamericana (cf. Haas, 2010; Vila, 2010) así como en la sudamericana (cf. Dorfman, 1970; Conte, 1970; Kohut, 2002). De hecho, en su ya clásico ensayo *Imaginación y violencia en América* (1970), el crítico chileno Ariel Dorfman afirmaba que:

«Lo esencial, entonces, no es comprobar el indiscutible peso de la temática de la violencia en nuestra realidad [la americana] factual y literaria, sino desentrañar las formas específicas, múltiples, contradictorias y profundamente humanas, que la temática presenta; mostrar cómo la violencia ha creado una cosmovisión que no se encuentra en ningún otro lugar; cómo el hombre americano ha enfrentado el problema de su muerte y su libertad, y cómo, derrotado o vencedor, ha sabido buscar en la violencia su ser más íntimo, su vínculo ambiguo o inmediato con los demás» (1972: 9).

³³ Como apunta Marguerite Feitlowitz: «Devoto era la única cárcel en donde los prisioneros arriesgaban su vida para poder escribir. Abel Rovino, un pintor y poeta secuestrado en 1978, pasó cuatro años en cautividad, yendo del centro de detención secreto de Devoto a la cárcel provincial de La Plata. “Copiábamos libros obsesivamente... Con trescientos guardas alrededor no era exactamente fácil; pero [como dije] estábamos obsesionados. Enrollábamos las páginas en caramelos, los cubríamos de plástico, y nos los tragábamos [...]”. Rovino menciona a Cacho Paoletti, un prisionero que escribió dos libros en la cárcel, luego publicados en España. Mientras escribía, sus compañeros de celda copiaban sus versos por caramelos. Cuando llegó el momento de su liberación, cada uno se llevó unos versos y los mantuvo seguros. Años después cuando Paoletti estaba viviendo en España, sus amigos le enviaron estas “golosinas” seguras por correo» (2011: 80-81). Los libros que escribió Paoletti en cautiverio son *Poemas con Marcel Proust* y *Poemas con Roberto Arlt*.

³⁴ Al igual que ocurre en el caso anterior, los límites sorteados para escribir poesía resultan tan extremos como admirables; al carecer inicialmente de lápiz y papel, los detenidos se vieron obligados a escribir lo que Marc Falkoff denomina *Cup Poems* [Poesía de vasos de plástico], a saber, versos inscritos utilizando para ello pequeñas piedras, sobre vasos de plástico que conseguían reunir tras las comidas y cenas, y que luego se pasaban clandestinamente de celda en celda. Dado que dicha «Literatura de vasos de plástico» terminaba indefectiblemente en los cubos de basura, sólo se han conservado dos, que el poeta Shaikh Abdurraheem Muslim Dost reconstruyó de memoria para la antología *Poems from Guantánamo* (cf. Falkoff, 2007: 35).

³⁵ P. ej. *The Broken Shackles of Guantánamo* (2006) de Abul Rahim Muslim Dost, *Guantánamo: My Journey* (2012) de David Hicks, *Da Guantánamo Aznoor* (2006) de Abdul Salam Zaef, *Enemy Combatant: My Imprisonment in Guantánamo* (2007) de Moazzam Begg, o *Fünf Jahre meines Lebens: Ein Bericht aus Guantanamo* (2007) de Murat Kornaz.

Aunque queda claro que Dorfman se refiere al problema fundamental que siempre surge en contextos ex/poscoloniales (la dominación de la tematología y la temática de la dominación), cae en lo que consideramos un excesivo determinismo y en una estilización metonímica de la materia cuando afirma que la violencia en América, y por extensión en su literatura, ha sido fruto de «[...] un saqueo continuo, de guerra civil y fratricida en toda su geografía» o bien que «[la violencia] se advierte en cada página escrita de nuestro continente, esas páginas que son como la piel de nuestros pueblos, los testigos de una condición siempre presente». Aseveraciones como éstas, tan literarias como rebatibles, evidencian únicamente el carácter activista del autor así como la década desde la que escribe, además de polarizar un problema que sin lugar a dudas resulta mucho más complejo: a saber la propagación de una crítica poscolonial que tantas veces incurre como disciplina en una descomposición reaccionaria y diádica de las relaciones y las realidades Norte-Sur. Bastará una muy superficial anamnesis para recordar que la violencia sufrida por Europa durante el mismo siglo desde el que escribe Dorfman para América, revela la falsa dicotomía que suele surgir cuando se precisan los ejes de influencia –«periferia»– y asignación predeterminada –«Tercer Mundo»– de violencia en la literatura: «En Europa, la violencia existe porque yo soy “libre”, se supone que hay un yo ajeno a la violencia, capaz de decidir frente a ella, diferenciable y aparte. En América la violencia es la prueba de que yo existo» (1972: 15). Esta idea de que la violencia en la literatura europea no es más que una caprichosa tendencia estética –Sade, Artaud, etc.–, mientras que en la literatura latinoamericana la violencia surge de la realidad misma y no como una invención «diabólica y dolorosa» de una élite (Ibíd., 18), es una afirmación que bien podría ser contestada con un corpus y los correspondientes apéndices teóricos y críticos de origen europeo que, paradójicamente, sentarán las bases para el estudio sistemático del trauma y su testimonio en la literatura (cf. Felman y Laub, 1992; Caruth, 1996; Butler, 2004). Incluso a principios del siglo pasado, Georges Sorel en su clásico estudio filosófico *Reflections on Violence* (1915) (en realidad una apología teórica sobre el concepto de pesimismo en relación a la historia sociopolítica de Europa) diría que el sufrimiento en la literatura habría despertado la simpatía de la mayoría de hombres, y que dicha «literatura del dolor» (un atributo o fuerza malevolente al acecho permanente de la buena fortuna del hombre) siempre había gozado de éxito a través de la historia (2013: 7). En este sentido, Peter Jackson defenderá que la provocación literaria que tiende hacia una toma de conciencia, si no entre los oprimidos al menos entre los responsables políticos, no es privilegio

único de los escritores africanos sino también de escritores europeos de la talla de Emile Zola o Charles Dickens, que formando parte de una literatura de orientación política, buscan abiertamente un deseo de compromiso en el lector (1977: 69). Este ejemplo puntual forma parte de un anecdotario abultado sobre la cuestión de la violencia en la literatura europea, y no descartamos otros infinitamente más relevantes y que han estado sujetos a una mayor atención crítica por su carácter fundacional, como son la literatura de trincheras de la Primera Guerra Mundial³⁶ (Wilfred Owen, Siegfried Sassoon, Robert Graves, etc.) o la literatura del universo concentracionario³⁷ alemán y soviético (Jorge Semprún, Max Aube, Charlotte Delbo, Primo Levi, Varlom Shalámov, Vasili Grossman, Alexandr Solzhenistyn, etc.). Queda claro que la extrema violencia textual se configura como una respuesta universal desde el punto de vista narrativo (cf. Nauroy, 2004), y que bajo ningún punto de vista determina, más allá de las especificidades sociopolíticas que sin duda marcarán la trayectoria temática de un corpus, sea éste poscolonial o no, ni constituye un rasgo esencial de ninguna expresión artística particular. Tal y como apunta Claudio Guillén existen «condiciones sociohistóricas comunes» que aúnan elementos literarios supranacionales (2005: 97-8), y así se comprende la violencia en nuestro trabajo.

Enredado, por tanto, en una sucesión de errores axiológicos, Dorfman confunde el concepto de violencia estructural con el surgimiento de una verdadera «cultura de la violencia» (cf. Ribera, 1998), a saber, una cultura que no resulta *per se* eminentemente violenta ni se diseña *ad hoc* bajo ese signo definitorio (como lo será, por ejemplo, la cultura del totalitarismo o del colonialismo) sino un clima colectivo y coercitivo que surge como resultado de una cadena de conflictos sostenidos, un ambiente opresivo que afecta a su sociedad entera.³⁸

³⁶ «En *The Great War and Modern Memory*, Paul Fussell analiza los recursos con que la poesía y las memorias de guerra han recordado, convencionalizado y mitologizado la experiencia militar en el Frente Occidental europeo entre 1914 y 1918. [...] Fussell emplea términos tales como mito e iconografía porque la literatura construye un modelo que se repite paradigmáticamente en las obras, a pesar de las diferencias de tono y estilo. En la poesía y las memorias de guerra se repiten obsesiones y figuras recurrentes con que los autores ficcionalizan el dato histórico de sus experiencias personales» (Reati, 1992: 22).

³⁷ El término «concentracionario» fue acuñado por David Rousset en su obra *El universo concentracionario* (1946, en su edición en castellano: 2004)

³⁸ «Con el uso del concepto de “culturas de la violencia” no se pretende descalificar a los integrantes [...] como excepcionalmente violentos en comparación con otros, sino que con el término se quiere ilustrar la larga presencia de la violencia [...] y el hecho de que la violencia ha llegado a dimensiones que afectan a la sociedad entera, lo cual entraña la necesidad de un tratamiento del tema a nivel colectivo» (Haas, 2010: 9).

«Al caracterizar el fenómeno como cultura de la violencia ello implica, como hecho cultural, dos cosas: una dimensión social y una histórica. Es decir, en cuanto *cultura*, la violencia está impregnando al conjunto de la sociedad: en sus valores, vivencias, percepciones y reacciones. Por otro lado, sus raíces son históricas, penetran en el sustrato del proceso histórico [...]. Tiene que ver, por tanto, con su modelo económico y su régimen político» (Ibíd., s.p.).

La cultura de la violencia se concibe como herencia de un proceso de larga duración, y como contracara contraproducente la «cultura de la paciencia» que introduce Ricardo Ribera. Para él, ésta es una actitud que debe ser superada en tanto pasiva, conformista y sumisa, en pos de una «cultura de la impaciencia», un movimiento necesariamente social y político que deberá desarrollarse en el seno de lo artístico, entendiendo la literatura como una producción altamente porosa y reactiva a la realidad en la que se genera/que la genera. Para Gerard Martin por su parte, no existen tales «culturas de la violencia» (para él, una idea que alude a un carácter de inevitabilidad, e implica cierto grado de reificación) y propone, como alternativa, el concepto de «tradición de la violencia», un fenómeno pensado como relación histórica entre el orden y la violencia, y que puede cobrar distintas expresiones en el contexto de una configuración política e institucional específica (2000: 164). En este sentido, si existe una «tradición de la violencia» podrá germinar paralelamente una «tradición de la impunidad», expresada no sólo a nivel estadístico sino en las múltiples formas en que los pueblos conciben categorías como «justicia/injusticia» y sus silencios/acciones/negociaciones en casos de conflicto: así para muchos casos, la literatura de la violencia puede concebirse como una afronta contra dicha «tradición de la impunidad» o «cultura de la paciencia».

Los estudios sobre la violencia en las literaturas americanas demuestran que somos capaces de establecer una analogía de intersecciones productivas entre la historia latinoamericana y la africana, así como realizar el seguimiento de esa violencia omnipresente en sus literaturas. Sin embargo, debido a las particularidades –tanto históricas como epistémicas– que presenta todo estudio acerca de África, será preciso defender que la presentación de un concepto como el de «literatura africana de la violencia» no pretende ni reducir el continente a un espacio panorámico de homogeneidad, determinado por un imaginario mediado y mediático, ni estigmatizar temáticamente su literatura,³⁹ ni identificar ontológicamente su realidad como una andadura imperativa de sufrimiento, catástrofe, enfermedad, guerra o genocidio.

³⁹ En este sentido, tal y como apunta el crítico keniano Simon Gikandi (1987: ix), por lo general, las novelas africanas clave son leídas como documentos sociales que utilizan los recursos de ficcionalización sólo superficialmente. No es ésta nuestra intención.

Naturalmente, África no es un espacio de violencia intrínseca, y resulta de la comprensible sobresensibilización del campo que debemos introducir este matiz, sino que los escritores africanos han reaccionado de forma socio-textual a los conflictos políticos, étnicos y económicos que han marcado la historia del continente, desde una descolonización de grandes esperanzas y aún mayores interrogantes sobre la eliminación o la adopción de qué formas institucionales en un albedrío abrumador de gobernabilidad, pasando por una condición poscolonial diversa, desigual y altamente problemática, hasta llegar a un estadio neocolonial abocado a la mercantilización de la política y explotación económica y militar, de unos conflictivos Estados fallidos.

La literatura africana escrita surgida a partir del contacto con Europa –no abordaremos la literatura precolonial, escrita u oral– tiene sus orígenes en un contexto colonial específico: dominación política y militar, glorificación de la racionalidad occidental, instrumentalización de los sistemas indígenas, deshumanización del sujeto colonizado, que no de sus élites (cf. Lovejoy, 1983), y vejación/eliminación/reposición de los valores y manifestaciones culturales autóctonas. Por tanto, no pocos críticos apuntan a este rasgo de violencia como elemento fundacional de la literatura africana; de hecho el escritor marfileño Amadou Koné sugiere que la violencia podría haber sido uno de los factores del nacimiento de la novela africana (1991: 163). Patricia Célérier afirmará que «[...] el discurso literario africano se desarrolla en un contexto de violencia histórica, institucional y asimismo simbólica» de forma que dicho discurso estará abocado a perseguir una voluntad de liberación así como de autodefinición, utilizando primero la poesía, y luego la novela, como escenario de reivindicación (2002: 60). Por su parte, el renombrado africanista Bernard Mouralis en su artículo «La figuración de la violencia y sus apuestas en la ficción africana contemporánea» (1991), propone a la violencia como denominador común de un gran número de obras, desde *Batouala* (Maran, 1921), hasta *Monné* (Kourouma, 1990), matizando que lo que varía es la función que asume dicho motivo:

«La violencia es un tema mayor en la ficción negroafricana, desde sus orígenes. La importancia otorgada a este tema se debe sin duda a la presencia de la violencia histórica entre los pueblos africanos, a través de la esclavitud, la colonización y la descolonización. Ello explica igualmente una concepción de la literatura que ha tendido durante mucho tiempo a privilegiar, desde una perspectiva de desvelamiento y de denuncia de lo real, la función referencial de sus textos» (Ibíd., 69).

Para él, el escritor se inscribe en una línea de liberación social y política, con el fin de mostrar las causas, exponiendo, a partir de un formato de ficción, una «etiología de la violencia» producida tanto por el colonialismo como por el neocolonialismo. La idea detrás del diseño de dicha etiología, es decir, precisar a partir de la literatura, la fuente de la violencia, las instancias generadoras de la misma, implica necesariamente la introducción de personajes típicamente adscritos a dichos fenómenos (el administrador, el militar, la policía, el jefe de Estado, etc.). Esta construcción de modelos actanciales asociados a la literatura africana poscolonial será un rasgo definitivamente iterativo, sobre todo en marcos de ficción política (para)institucional que cuenta con un acervo de cargos neopatrimoniales que, por una desmedida condición de autoritarismo apoyado en un misticismo popular, culto a la personalidad y a una burda imitación de secularidad occidental, ostentan una condición teatralizada *per se*, y en muchos casos, arrastran un valor intrínseco de autoparodia que no reclama demasiado esfuerzo retórico.

Por su parte, Peter Jackson afirma que «Ella es [la literatura africana] desde sus orígenes, una literatura de “oprimidos”, si así podemos definirla» (1977: 70), de forma que esta particularidad, politiza y fertiliza dicha expresión violenta y profunda. A diferencia de la literatura europea, dirá, la denuncia no acompaña a las clases menos favorecidas sino al conjunto de toda la nación, desde el momento en que las nuevas clases dirigentes renuncian a posicionarse como interlocutores válidos. Zoe Norridge, que se ha vertido en el estudio del dolor en la literatura africana, también admite que:

«En el caso de la literatura africana [...] el origen de la preponderancia del dolor requiere poca especulación. La historia de la imposición de dolor sobre el continente es harto conocida, desde los estragos causados por el comercio esclavista y las brutalidades del colonialismo, hasta causas contemporáneas de sufrimiento como la guerra civil o el VIH. Muchas novelas y memorias africanas están bañadas en descripciones de heridas y, en su faceta más optimista, de sanación» (2013: 3).

También Jacques Chevrier afirmará que el poder y la violencia son en cierta medida consustanciales a la literatura africana (1991: 33), y el crítico inglés Robert Eaglestone, que sería fácilmente argumentable certificar que casi todo el espectro de la literatura africana de la segunda mitad del siglo veinte es traumática, «[...] desde la descripción de Achebe del encuentro colonial, a los estudios de caso de Fanon sobre la guerra de Argelia, a la propaganda política de Ngũgĩ en *Matigari* y *A Grain of Wheat*, llegando a la prosa agonizante de Bessie Head con *A Question of Power*» (2008: 76). De la misma forma, Arlette Chemain-Degrange sugiere que:

«[...] si durante las últimas décadas, las figuras y los fantasmas de la violencia marcan el cine, los medios, la novela de espionaje o la novela policial en Europa, este fenómeno afecta particularmente la novela del tercer decenio de las independencias en África [...] La superabundancia de escenas y de visiones de violencia en la novela de los años setenta a los ochenta sorprende al lector occidental que la percibe como negativa y disuasoria» (1991: 14-5).

Para esta crítica, la representación de la violencia en la literatura africana es en cierta forma la reactualización, a través de una memoria colectiva, de una violencia muy antigua (precolonial, y por tanto, preestatal), y para demostrarlo introduce como ejemplos no sólo la epopeya zulú *Chaka* (Mofolo, 1928) o la épica domeana-beninesa *Doguiçimi* (Hazoumé, 1938) sino que alude a un referente más cercano y comprensible al lector occidental: *Deber de violencia* (*Le devoir du violence*, 1968; 1969 en su primera traducción al castellano) del maliense Yambo Ouologuem, novela en la que el autor denuncia, pero sobre todo compara, tanto los excesos cometidos en nombre de la tradición por el Reino Nakem, así como los abusos cometidos por las fuerzas coloniales. En este sentido Robin Derricourt nos recuerda que:

«No podemos ignorar la ironía que enfatiza las glorias de un pasado africano que se centra en los logros de sociedades con un aparato estatal fuertemente centralizado, mientras que gran parte del pesimismo sobre el futuro de África yace en las críticas sobre la naturaleza de las nuevas élites que llegan al poder en el Estado moderno» (2011: 136).

Así, el crítico ghanés Anthony Appiah entiende que esta obra desarma las narrativas legitimadoras en base a un «universal ético», en lugar de invocar identidades africanas esenciales en una celebración de identidades locales relativistas (cf. Volk, 1999: 310), una «retórica populista» que fue utilizada para «[...] encubrir los privilegios de las élites africanas –tanto en los sesenta como en la década de 1890– a través de las virtudes de su anticolonialismo y para atenuar las tensiones y desigualdades dentro de las sociedades africanas» (Cooper, 1994: 1520). De esta forma, la destrucción literaria del mito del Edén africano a través del crudísimo retrato de la violencia política interna de los imperios malienses preislámicos e islámicos, así como la colaboración de los propios africanos en la implantación y perpetuación de la trata esclavista, conlleva graves consecuencias para un autor, la más famosa, la acusación de plagio por parte de Graham Greene. Así, se sucede una cadena de controversias asociadas a la novela, que destruye el espíritu del nacionalismo negro, y su discurso metanarrativo, que insiste en falsificar la historia precolonial para utilizarla como precedente en los movimientos de liberación nacional, en una década clave para las independencias y asimismo nutrida de mitos

sobre la historia africana que entonces parecía, era la única forma de combatir los mitos propios del colonialismo. Su reflexión prematura, que asevera la falsedad histórica de la negritud senghoriana de un pasado pacífico, pastoral y desprovisto de lucha de clases (Fatunde, 1985: 113), en una inquietante guerra historiográfica que enfrenta dos discursos igualmente espurios (el europeo-civilizatorio y el panafricano de la negritud), acarrea la deconstrucción del concepto mitográfico de raza y la sustitución por el concepto histórico de clase:

«La curiosidad se mezclaba con admiración que el hijo de Saif despertaba en la mente de los parisinos –o así informan los archivos– la visita de Aniaba, hijo del Rey de Assinia en la corte de Luis XIV. [...] Luego, una mañana, llegaron las noticias de que el rey de Assinia había muerto. El Cardenal de Noailles llevó a cabo una suerte de ceremonia de coronación para Aniaba en Notre Dame, y el día de su partida, Luis XIV le dijo: “Ahora, no hay más diferencia entre tú y yo más que la diferencia entre blanco y negro”. [...] quería decir que ambos eran reyes, hermanos en el arte de reinar, y que, aunque distintos en color, estaban unidos por la identidad de su naturaleza real» (1971: 38).

Ouologuem se adelanta en décadas a los postulados de la generación literaria de la desilusión posindependentista, y construye una mirada crítica del pasado africano que se configura formalmente con el postafrocentrismo o la «posnegritud» (en palabras del crítico nigeriano Femi Osofisan, «popular pero no populista») en los años noventa, y de ahí la importancia de su obra. No hay que olvidar, sobre todo en un campo como el que nos ocupa, la presentación de paradigmas diádicos y exposiciones historiográficas equívocas, que

«Cualesquiera los patrones –y dada la multiplicidad de sociedades africanas existían numerosos patrones distintos– las actitudes de las sociedades africanas hacia los derechos humanos y la dignidad estaban muy lejos de la cultura naturalista, feminista, igualitaria y pacífica que defendía Cheikh Anta Diop como la antítesis de una Europa masculinizada, militarista y blanca» (Derricourt, 2011: 131).

La ficción de Ouologuem (que ha sido comparado en ocasiones al iconoclasta Dambudzo Marechera en su crítica a aquella idea de un África culturalmente monolítica y socialmente horizontalista) invade su texto con una deconstrucción consciente de la supuesta benevolencia de los Estados africanos, implicando a sus gobernantes con las redes comerciales europeas de ultramar:

«[...] los intercambios entre los gobernantes africanos y las cortes europeas comenzaron en momentos tempranos de la Edad Moderna. Sabemos, por las fuentes visuales de archivo, por ejemplo, que emisarios de los monarcas de Etiopía y del Reino del Kongo llegaron al Vaticano tan pronto como el siglo quince y dieciséis, respectivamente, y establecieron

embajadas diplomáticas formales allí. En la entrada de San Pedro, se retrata en bronce una embajada etíope frente al Papa Eugenio IV en el Consejo de Florencia en 1439. Y Antonio Emanuele Funta (o Ne Vunda) fue embajador del Kongo en el Vaticano, enviado por el rey Álvaro II al Papa Pablo V, vía Brasil y España, arribando en 1608, año en que murió. El rol de las élites africanas en el comercio esclavista transatlántico después del 1500 conllevó al establecimiento de negociaciones diplomáticas y comerciales [...]» (Gates, 2011: 4-5).

En este sentido, es interesante apuntar la disparidad de actitudes frente al paradigma colaboracionista; Frederick Cooper indica que la obra del historiador ghanés Albert Kwadwo Adu Boahen (colaborador del comité de la UNESCO a cargo de la *General History of Africa* en los, por el momento, ocho tomos) no refleja las conquistas de las élites africanas sobre otros africanos –dueños de esclavos en la costa de Dahomey, entre los Sokoto del Sahel o en la isla de Zanzíbar– que cargaron a su pueblo con el peso de la expansión comercial para obtener las nuevas oportunidades que les ofrecía la conexión ultramarina (1994: 1521). Sin embargo, siguiendo a Elisabeth Mudimbé-Boyi, no será hasta la instauración de los nuevos y corruptos Estados africanos poscoloniales cuando la literatura comienza a generalizar la descripción de la violencia extrema a cargo de los propios africanos contra sus poblaciones: «La novela africana de las últimas dos décadas se caracteriza por una irrupción de la violencia y su inserción en el discurso de la trama: escatología (sangre, orina, esperma, sudor), torturas, golpes, violaciones, condenas a muerte, ejecuciones, parecen refractar el lenguaje del poder» (1991: 101), tanto es así, que la escritora keniana Yvonne Adhiambo Owuor, acuñará el concepto de «literatura de la atrocidad» o de forma sintética *Aftrocity* [«Aftrocidad»],⁴⁰ Joseph Katunga Minga el de «realismo grotesco» (2012), Daniel-Henri Pageaux el de «grotesco africano»⁴¹ (1985) y Adama Coulobaly el de «realismo trágico» (2003), todos ellos epifenómenos narrativos que analizaremos en subsiguientes apartados.

Por su parte, el profesor y escritor congoleño Pius Ngandu Nkashama, en *Ruptures et écritures de violence. Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines* (1997) hablaría de «[...] los sobresaltos de una literatura convulsiva» para referirse al discurso novelístico después de 1970, década de dictaduras, despotismos coercitivos y guerras civiles en el continente:

⁴⁰ El precedente más cercano que hemos encontrado respecto a esta idea, es el que plantea Alvin H. Rosenfeld, cuando se refiere al «Arte de la atrocidad» en relación a la literatura del Holocausto judío (cf. 1980: 8).

⁴¹ «El Grotesco Africano servirá para escribir y describir lo inadmisible, intolerable; desde la realidad no aceptada, inaceptable, uno pasa a un estado de delirio (verbal, en primer lugar) y de exceso» (Pageaux, 1985: 33).

«Es precisamente a través de la violencia que la escritura africana puede describirse en sus términos más característicos. La violencia en el interior de la secuencia misma del discurso, el orden (y el desorden) cronológico atropellado, los paisajes fantasmagóricos en el límite de lo sobrenatural o de lo antinatural, tanto como la incoherencia de sus caracteres constituyen elementos que privilegian el universo de la locura en la escritura de ficción» (1997: 107).

Esta violencia como matriz, tanto formal como temática, o literatura en «términos virulentos» (Jackson, 1977) ha llevado a algunos críticos a afirmar que «[...] el imaginario negroafricano se ha preocupado principalmente de las violencias sucesivas que han trastornado el continente africano» (Ahimana, 2009: 8). Dicha «ruptura como motor» (Ngal, 1994) de la literatura africana –atendiendo a ciertos críticos y a nuestra propia comprensión general de la literatura del continente– podría ayudarnos a trazar una evolución que nace, decididamente, a partir del trauma de la colonización. De hecho, el movimiento de la *Négritude* fundado en 1930 por Aimé Césaire (Martinica), Léopold Sédar Senghor (Senegal) y Léon Gontron Damas (Guyana) formulaba una reacción filosófica contra los efectos de la violencia colonial, a saber, la aculturación y la asimilación de la ideología y la cultura de las metrópolis. Para Bernard Mouralis:

«La cuestión de la violencia es, desde sus orígenes, un tema mayor de la ficción africana. Su importancia yace sin duda en el lugar que *la violencia ocupa en la experiencia histórica*⁴² de los pueblos africanos, a través de la trata de esclavos, la colonización y la descolonización, el Apartheid, las guerras particularmente atroces que ciertos Estados africanos escenifican desde los sesenta, los genocidios» (2002: 12).

Como ya hemos mencionado, la violencia sistémica y sistemática formaba parte de las problemáticas relaciones establecidas en el microsistema político colonial, dinámica que se vierte obsesivamente en la novela anticolonial. Salvo excepciones puntuales, la literatura africana abarca las preocupaciones citadas por Mouralis, estableciendo una verdadera cronotopía de la adversidad. De hecho, el crítico keniano Simon Gikandi, llegará a establecer una serie de temporalidades, «estaciones» [*seasons*] como él las denomina, en las que en una primera instancia, el autor africano plasmaría un retrato histórico del pasado africano (idealizado), que derivará en una composición del contacto violento con los colonizadores, hasta llegar a la descripción del desconcierto posindependentista en una absoluta «ficción de la crisis» (1987: 111-2). De esta forma, para Chevrier, la literatura africana no podría evitar tejer una relación polémica con el poder, sea éste de naturaleza precolonial, colonial, poscolonial o

⁴² Nuestro énfasis.

neocolonial (2002: 64). Incluso, se afianzará la idea de una indiscutible «tradición de la protesta» (Pieterse, 1969; Nkosi, 1981; Mouralis, 1991; Jones, 1992; Povey, 1993; Okolo, 2007) o «fijación de la violencia», de forma que los textos operan a partir de dicho centralismo temático. Más estudiado para el caso de la literatura anticolonial y la ficción sudafricana, éste ha sido un «[...] tema que probablemente más que ningún otro haya dominado la escena literaria africana como la conocemos: el motivo de la protesta y el conflicto» (Pieterse y Munro, 1969; x) que ha conseguido manifestarse como consecuencia del germen del conflicto en cada espacio particular y durante el siglo veinte. Lilyan Kesteloot se refiere, en su *Historia de la literatura negroafricana* (2001 [2009]) a la palabra «desencanto» para definir el sentimiento que paulatinamente fue invadiendo el universo literario africano (cf. Kitenge-Ngoy, 2004). Tras la descolonización se suceden períodos y acontecimientos de extrema violencia interna como el asesinato de Patrice Lumumba, la guerra del Biafra en Nigeria, los golpes militares en Togo, Congo-Brazaville, África Central, Níger y Ghana (entre otros), y la ascensión al poder de violentas dictaduras como las de Idi Amin (Uganda) o Jean-Bédel Bokassa (República Centroafricana): «El mito de una negritud triunfante comenzaba a agrietarse y todos presentían que “lo mejor no está por llegar”, como constataba la novela del ghanés Ayi Kwei Armah publicada en 1979»⁴³ (Ibíd., 368). En este contexto emerge con fuerza la sátira política en la novela, el relato y el teatro:

«A partir de 1968, tras *Los soles de la independencia* de Ahmadou Kourouma y *Deber de violencia* de Yambo Ouologuem, se manifestaron buen número de conciencias africanas, se desataron muchas lenguas y se revelaron escritores que abordaron con valor y lucidez la situación político-social del África “en vías de desarrollo”. [...] Los nuevos escritores tenían tendencia a optar por un estilo realista bastante sobrio, a veces próximo al periodístico, pero que transparentaba estupendamente toda la complejidad de las convulsiones, a menudo tragicómicas, del África en mutación» (Ibíd., 368-9).

Comienza, por tanto, a fortalecerse en la ficción la parodia política: la presencia de dictadores africanos y sus regímenes totalitarios, y la del hombre común o el antihéroe atrapado en condiciones degradantes y situaciones surrealistas generan un catálogo literario de países ficticios pero fácilmente homologables. El escritor se enfrentaba así, no tanto a las antiguas potencias coloniales sino a sus mismos dirigentes: la traición ocurre ahora desde dentro. Los interrogantes se sobrevienen y entre ellos, se cuestiona si el viejo entramado colonial había concluido realmente, o si se mantenía

⁴³ Lilyan Kesteloot hace referencia a la novela *The Healers* (1979) que trata sobre la caída del Imperio Ashanti.

bajo otras apariencias a través del ejercicio del neopatrimonialismo político y económico, pero sobre todo, a mano de los gobernantes africanos en connivencia con Occidente. La narración del proceso de construcción de la nueva e ignominiosa realidad política africana cuyas bases serán la corrupción, la incompetencia, la etnificación, el desempleo, el mercenarismo, la burocracia y la violencia paramilitar, desarrolla una parodia política «afroccidental»,⁴⁴ en la que existe un claro cuestionamiento de la legitimidad de la transición política poscolonial africana que más allá de unos discursos imitadores de la izquierda revolucionaria latinoamericana y la demagogia populista de los movimientos de liberación negra, no consigue cuajar en un Estado-nación viable, integrador y adecuado a la realidad pluriétnica de los países del continente (cf. Henri Lopes, 1982; Tati-Loutard, 1987; Tchicaya U Tam'si, 1987). Durante estos años (1970-1980) se desata una avalancha de publicaciones de denuncia mordaz e irónica sobre los nuevos y megalómanos dictadores africanos, obcecados por el poder y caracterizados por un total desprecio hacia el pueblo (Kalidou Ba, 2012: 9). Literariamente, por tanto, se establece un uso extendido de la parodia de la personalidad política africana, categoría que ridiculiza la figura del corrupto dictador del Tercer Mundo, y que deviene paulatinamente en un Cronos africano:⁴⁵

«Los personajes déspotas, repetidos de autor en autor, aparecen como un signo de reconocimiento entre los mismos escritores. Constituyen un lenguaje obligado por parte de ellos que entra en la literatura para realizar su deber cívico y crítico. Dicha galería de retratos interviene en el proceso de una época. La violencia de sus dirigentes contra su propia África, ¿implica una forma de autodestrucción?» (Chemain-Degrange, 1991: 18).

Esta narrativa hipercrítica, unos «nuevos ejercicios narrativos posmodernos de la violencia» (Célérier, 2002), atenta no sólo contra la nueva y corrupta clase política africana, sino también contra las formas occidentales en las que se inspiran, y expresa tanto la desilusión de la era de la posindependencia, como cierta superación de aquella retórica de la culpa contra Occidente: el crítico sudafricano Joseph Katunga Minga apunta que durante los años ochenta:

⁴⁴ Así comienza la novela *Nambula* (2006) del guineano Maximiliano Nkogo Esono, que transcurre en la república ficticia homónima: «El vendaval de la democracia y su irresistible corriente multipartidista procedente del Norte levanta auténticos torbellinos de ambiciones fratricidas y sacude con portentosa fuerza los sagrados pilares sobre los que hasta ahora se había asentado cómodamente el tradicional modo de ser del Sur» (2006: 5).

⁴⁵ El caso más extremo, es sin duda la figura del dictador Martillimi Lopez de la ficticia República Democrática de Katalamanasie, apodado «Guía Providencial» de *La vie et demie* (1979) de Sony Labou Tansi. También merece una mención el corrupto Presidente Gouama de la también ficticia República Democrática de Waitnbow de la novela *Le Parachutage* (1997) del burkinabé Norbert Zongo.

«La literatura africana francófona reinscribe, en un estilo neocolonial, un “nuevo” lenguaje de representación. Los escritores asocian las relaciones de poder en el discurso político a la violencia ejercida por los gobernantes negros que son vistos como enemigos de su propio pueblo. Críticas severas en las obras de escritores como Pius Ngandu Nkashama, Sony Labou Tansi, y Mongo Beti caracterizan esta fase» (2012: 17).

Tras un período de grandes esperanzas alimentadas por la *Négritude* o el Panafricanismo, novelistas y dramaturgos, tanto anglófonos como francófonos, emprenden una feroz narración de los excesos de la política autóctona, las actitudes contradictorias y distantes de la nueva burguesía y las decepciones y dificultades de las masas populares, cuya situación de precariedad social y económica empeoraba a un ritmo desenfrenado. De manera inminente, la escena literaria africana acoge un aluvión de relatos y obras teatrales marcadas por un sentimiento apocalíptico. La expresión de la violencia extrema se ve dominada por la hipérbole y todo aquello relacionado con la desviación (violación, tortura, canibalismo, mutilación, totalitarismo, etc.). Más allá de temas clásicos y de innegable transversalidad como son la situación colonial, la tensión entre tradición y modernidad, el exilio, la corrupción institucional o la condición de la mujer, parece claro que el conflicto político, tanto externo como interno, domina los diferentes universos literarios africanos: la rebelión Mau-Mau en la literatura keniana, la Guerra del Biafra en la literatura nigeriana, el régimen del Apartheid y del monopolio político de la minoría blanca en la literatura sudafricana o de Zimbabue, las guerras de liberación en las literaturas mozambiqueña y angoleña, las guerras fronterizas en las literaturas del Cuerno de África, los conflictos étnicos en las literaturas de Sudán, Chad y el Congo, incluso el surgimiento de una «literatura de maquis» (Ahimana, 2009: 35) a partir del creciente número de guerras civiles que asolaban el continente. Como apunta Kesteloot, estos textos crecen «[...] con tonos cada vez más violentos a medida que nos vamos acercando al año 2000» (2009: 392):

«El discurso de la violencia está en el centro de la ficción africana francófona, representa un locus de resistencia discursiva en el que las ideologías coloniales de opresión continúan a través de las ideologías poscoloniales de la guerra. Es precisamente esta habilidad de la novela africana francófona para criticar los sistemas de opresión que nos permiten entrever los esfuerzos de los escritores y su compromiso en el tratamiento del tema de la guerra. *Las novelas que tratan sobre la violencia son demasiadas para enumerarlas aquí*»⁴⁶ (Minga, 2012: 38).

⁴⁶ Nuestro énfasis.

Kesteloot también apunta que esta nueva escuela del absurdo o «del caos africano»⁴⁷ no suprime las demás corrientes, sino que a la par se prosigue con la clásica novela social. Inmaculada Díaz Narbona, también refiere que «Lo que unos llaman novela barroca y otros, novela de la “anomia” o de la degradación, desemboca en una visión del mundo postmodernista» (2007: 100). Esta novela del absurdo, que recuerda al existencialismo europeo de los años cincuenta, convive con obras que aunque también presentan la realidad africana desde ese pesimismo adquirido, lo harán desde una perspectiva más realista. Sin embargo, las novelas sociales, de denuncia política o del exilio, también estarán grabadas con esa marca de violencia (estructural, política, económica, étnica):

«A partir de los años noventa, la esperanza no parecía posible. El precursor de esta temática, Sony Labou Tansi, lo había anunciado en obras en las que, antes de los hechos dramáticos de Ruanda o del Congo, vaticinaban una sociedad caótica y destructiva. Sin embargo esta línea argumental no quedó aislada. Autores como los senegaleses Boubacar Boris Diop, Cheikh Sow, los marfileños Amadou Koné, Tanella Boni, Véronique Tadjo o Régine Yaou, los benineses Kossi Efoui o Angèle Rawiri, o los cameruneses Bernard Nanga, Calixthe Beyala o Werewere Liking, profundizarán en la parábola catastrofista que no es más que el reflejo de la sociedad africana» (Ibíd., 99).

Especial atención merece las categorías de la «African Dictator Novel» (Walonen, 2011) o la «Failed-State Fiction» (Marx, 2008). La primera, que no descarta la distopía o la ficción política y nacional, explora una situación política que ha asolado al continente en las últimas cuatro décadas, a saber, la confiscación del poder político a mano de personajes autocráticos (con su correspondiente culto a la personalidad y adscripción étnica excluyente, el aparato burocrático y corrupto que los acompaña, y la violación sistemática de derechos humanos y rentables relaciones económicas con Occidente) que copa la letras africanas desde los años setenta hasta bien entrado el siglo veintiuno (Ibíd., 104). Así,

«Por ejemplo, resulta fácil adivinar a Sékou Touré (primer presidente guineano) en los rasgos de Baré Koullé, el dictador de *Le cercle des tropiques* d'Alioum Fantouré, el presidente Senghor (de Senegal) en los rasgos de Madiama, el jefe de Estado en *L'Ex-père de la nation* de Aminata Sow Fall, o un Omar Bongo (Gabón), Pascal Lissouba (Congo-Brazzaville) o Mobutu Sessé Séko (antiguo Zaire, actual República Democrática del Congo) en Bwakamabé Na Sakkadé, el dictador de *Le pleurer-rire* de Henris Lopes [...]» (2012: 41).

⁴⁷ También para el caso malgache, Emmanuel Jean-François hablará de una «generación de iconoclastas» que manifiestan en su literatura el antiexotismo, la violencia y el mal (2010: 2).

Este tipo de novelas, ponen a prueba los límites de la libertad de expresión, de forma que la confrontación y denuncia indirecta demuestra ser más efectiva, ya que como indica Ngandu Nkashama, a partir de los años noventa, el papel central de la burla supera el mero humor catártico (1997: 58).

La segunda, la «Failed-State Fiction» [Ficción del Estado Fallido], explora sus consecuencias, muy a menudo, las guerras civiles que derivan de estos Estados fallidos. En este sentido, para Marx, esta literatura complementa la investigación en Ciencias Políticas, de forma que la elaboración literaria del fracaso del proyecto nacional atiende no sólo la violencia de Estado de forma cuantitativa, sino que explora el impacto de dicha violencia en la cotidianidad y en la esfera de lo privado. Así, por ejemplo, *Half of a Yellow Sun* (2006) de la nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, «[...] completa las estadísticas de los grupos de expertos [*think-tanks*], con una novela de la Guerra del Biafra narrada desde el punto de vista de sus supervivientes [...]. La literatura revela anomalías que no se registran en las curvas estadísticas» (2008: 598). También Zoe Norridge apunta que la literatura devuelve a las víctimas de los conflictos en África, algunos de los rasgos que se eliminan en informes, por ejemplo, de ONGs, y propone trazar las diferencias o convergencias presentes en las representaciones del dolor en la literatura, frente a las que operan en los relatos que ofrecen sectores comerciales o voluntarios: «La literatura tiene mayor libertad para experimentar con la transmisión de la emoción que formas textuales tradicionales en producciones sobre derechos humanos» (2013: 201). Desde este punto de vista, las Ciencias Políticas pueden imaginar un modelo colaborativo en el que la narrativa de ficción introduce a los investigadores las anomalías de esos Estados de excepción.

A partir de estas dos últimas categorías, es pertinente introducir lo que Daniel Delas ha denominado *motif génocidaire* (2002: 44), Zoe Norridge bautiza como *disaster writing* (2013: 135) y Mamadou Kalidou Ba apoda *cohabitations conflictuelles* de forma que las obras literarias reflejan las tensiones tribales, étnicas y raciales en dichas estructuras acentuadas de cohabitación trastornada (2012: 66). A pesar de los primeros conflictos de carácter *genocidiario* en Sierra Leone, Darfur, etc., este motivo se inaugura formalmente con las primeras narrativas de Ruanda; también Patrice Nganang estipula que Ruanda imprime una cesura radical en la literatura africana (cf. 2007: 24), y a través de estas narrativas se intenta revertir un proceso de amnesia colectiva así como promover la reflexión crítica respecto de un nuevo cisma abominable en la historia de la

Humanidad. Bajo este signo, nace el proyecto de Fest’Africa⁴⁸ «Rwanda: écrire par devoir de mémoire» que funciona desde 1998, año en que diez escritores africanos (entre ellos el senegalés Boubacar Boris Diop, la marfileña Véronique Tadjo o el guineano Tierno Monénembo) visitaron Kigali como gesto de «conmemoración panafricana» y elaboraron un corpus de géneros tan diversos como la novela, la poesía, el relato de viajes y hasta el ensayo sobre el genocidio ruandés. De hecho, el dramaturgo chadiano exiliado en México, Koulsy Lamko, adaptó algunos fragmentos de la citada iniciativa para el escenario (*Corps et voix: paroles rhizomes*, 2000), elección especialmente acertada para retratar el conflicto siendo la sociedad ruandesa de tradición esencialmente oral.⁴⁹ El trabajo doctoral de Emmanuel Ahimana⁵⁰ también explora esa representación de la violencia extrema y la «pedagogía de la memoria» que activa esta literatura, convirtiendo lo incomprensible en comprensible (2009: 43). También cabría mencionar los diarios de prisión africanos o «Literatura de Encarcelación» (cf. Mapanje, 2002) así como las narrativas testimoniales y la ficción autobiográfica (cf. Farah, 1986; Dangarembga, 1988, etc.).

Finalmente es necesario mencionar la escritura de la «ciudad violenta», que depende decididamente de un eje de marginalidad urbana que caracteriza el caos de la ciudad africana, ejemplificada en novelas como *Ville cruelle* (1954) de Eza Boto (pseudónimo del camerunés Mongo Beti), *Lemona’s Tale* (1996) del nigeriano Ken Saro Wiwa, *Temps de chien* (2001) del también camerunés Patrice Nganang, o *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams* (1991) del yoruba ‘Biyi Bandele-Thomas. Así la define Véronique Bonnet en «Villes africaines et écritures de la violence» (2002), como una «[...] puesta en abismo de diferentes tipos de violencia, susceptibles de tocar, sino de destruir, a los personajes, de degradar inexorablemente los espacios, de romper los símbolos que a ella se asocian» (Ibíd., 20). No casualmente, la literatura centroamericana engendra una narrativa similar en un ámbito ciudadano destituido, desplegando una estética urbana sórdida: «El ámbito ciudadano es el lugar del desencanto, del caos y se presenta como un anuncio de lo que luego se depositará en el espacio privado» (Vila, 2010: 334).

⁴⁸ Fest’Africa es el acrónimo del *Festival de littérature négro-africaine* de Lille (Francia).

⁴⁹ De ahí por ejemplo, la difusión de la serie de radiodrama *Urunana* o el impacto social que podría tener un género tan inconcebible como el ballet (cf. Kalisa, 2006).

⁵⁰ «Les Violences extrêmes dans le roman négro-africain francophone, Le cas du Rwanda» (defendida el 18 de mayo de 2009, Universidad Michel de Montaigne – Burdeos 3).

Esto nos conducirá a explorar más adelante, el potencial impacto de esta literatura, en lo que Gikandi, siguiendo el trabajo de Walter Benjamin sobre la utilidad como elemento clave en la narración de historias, ha denominado la «funcionalidad» [*usefulness*]; en este sentido también Jackson la califica como literatura *fonctionelle* de forma que el autor se encuentra directamente relacionado con una acción revolucionaria. Su argumento, que será retomado en un epígrafe posterior, propone que la novela africana funciona como un instrumento de conocimiento en los niveles individuales y socioculturales, y no como una mera reducción mimética (1987: x).

Finalmente, creemos que para poder estudiar los rasgos específicos de esta literatura de contextos adversativos, consideramos acertado conceptualizarla como cronotopo. El crítico ruso Mijaíl Bajtín formula este concepto entre los años 1937 y 1938 aplicándola a la novela:

«Vamos a llamar *cronotopo*⁵¹ (lo que en traducción literal significa “tiempo-espacio”) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. [...] En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto» (1989: 237-8).

Aunque Bajtín entiende que esa incorporación del cronotopo espacio-tiempo en la literatura, o cronotopo artístico –especialmente determinante para el género de la novela–, es discontinua y compleja, también admite que las imágenes que genera, son esencialmente cronotópicas, es decir, que reflejan, aunque de manera condensada, comprimida e intensificada, el cronotopo real que se incorpora en el discurso artístico-literario. Siguiendo la teoría de Bajtín, si dicha unidad asimila sólo determinados elementos del discurso –que no del discurso– histórico, creemos adecuado afirmar que la literatura africana poscolonial que incorpora, estabiliza y retrata esos elementos de violencia (aunque luego los subvierta, los parodie o los conduzca al caos o al absurdo) puede estudiarse desde esta perspectiva. Dado que para determinar esa unidad será preciso acotar un tiempo y un espacio, nos ceñiremos, como ya hemos mencionado, a la literatura poscolonial africana entre los años 1980-2010 con el fin de analizar esa literatura africana de la violencia, que no casualmente, coincide con lo que muchos autores han bautizado como el período del «afropesimismo». Paradójicamente, muchas de estas obras, en especial lo que se llamó la «novela del caos africano», fragmentan formalmente un espacio-tiempo específico; es decir, se salen del transcurso cronológico

⁵¹ En cursivas, en el original.

natural del tiempo, lo indeterminan, al mismo tiempo que asumen geografías imaginarias en donde acontecen hechos imposibles, y sólo a causa de la referencialidad del argumento, los personajes y los acontecimientos, es posible inferir claramente a qué tiempo y a qué espacio se está refiriendo el autor, y de ahí el éxito «cronotópico» de su obra. Si «[...] el arte y la literatura están impregnados de valores cronotópicos de diversa magnitud y nivel, cada motivo, cada elemento importante de la obra artística, constituye ese valor» (Ibíd., 394), el rasgo o valor privilegiado de nuestro cronotopo es el hecho extremo, «excesivo» o violento, acaecido en el continente africano durante las décadas 1980-2010, insistiendo sobre todo en la concreción del imaginario del autoritarismo político y sus consecuencias físicas y psicológicas en la población civil.

Adicionalmente, dicho cronotopo estará atravesado por un tipo de violencia concreta, la «violencia biopolítica». Antes de adentrarnos en dicho concepto, sí que interesa mencionar al menos, que debido al monopolio del Estado sobre el uso legítimo de la violencia, los ciudadanos admiten que la violencia fuera de sus límites, engendra una violencia desautorizada, «[...] anómala, irracional, sin sentido⁵² y perturbadora, como la cara inversa del orden social, como la antítesis de “civilización”, como algo que debe ser sometido a alguna forma de control» (Blok, 2000: 23). Sin embargo, más allá del accidente político que supone el surgimiento del Estado y su gestión teóricamente pacificadora e integradora consecuencia de una progresiva presión demográfica, éste ha desarrollado mecanismos violentos de control político que la teoría foucaultiana ha analizado meticulosamente a partir del estudio de instituciones específicas.

El biopoder –unidad de análisis en la que nos interesa detenernos– consiste en dos formas no antitéticas de ejercicio de control, por un lado, la «anatomopolítica», a saber, el dominio directo del cuerpo a partir de las disciplinas. Por otro, la «biopolítica», el control regulador sobre el ciclo vital de las poblaciones a partir de su cuantificación (censos), monitorización (control de la natalidad, higiene), etc., de forma que su contracara aparente –la muerte– será igualmente característica de dicho poder sobre la vida:

«Las guerras ya no se hacen en nombre del soberano al que hay que defender; se hacen en nombre de la existencia de todos; se educa a poblaciones enteras para que se maten mutuamente en nombre de la necesidad que tienen de vivir. *Las matanzas han llegado a ser*

⁵² En este sentido, resulta muy interesante la reflexión de Blok: «Definir la violencia como algo sin sentido o irracional es abandonar la investigación justamente en el punto donde debe comenzar: explorando el significado, interpretando la acción simbólica, y trazando el contexto histórico y social de las actividades definidas como violentas» (2000: 33).

vitales. Fue en tanto que gerentes de la vida y la supervivencia, de los cuerpos y la raza, como tantos regímenes pudieron hacer tantas guerras, haciendo matar a tantos hombres [...]. Si el genocidio es por cierto el sueño de los poderes modernos, ello no se debe a un retorno, hoy, del viejo derecho de matar; se debe a que el poder reside y ejerce en el nivel de la vida, de la especie, de la raza y de los fenómenos masivos de población» (Foucault, 1998 [1976]: 165-6).

Siguiendo a Foucault, la idea de la muerte del Otro asegura la integridad personal del Yo/Nosotros, de modo que la eliminación de la «raza inferior» –los «degenerados» en su historia de la sexualidad– para él, la extrapolación biológica del tema del enemigo político (2000: 232), puede aplicarse como explicación de los múltiples conflictos étnico-políticos del continente africano. De ahí que el politólogo camerunés Achille Mbembe aluda al concepto de «necropolítica», adscrito en primer lugar, al ámbito de la esclavitud, una de las primeras instancias de experimentación biopolítica: la plantación esclavista como una protofigura emblemática del Estado de excepción. Llegados a este punto interesa introducir una puntualización respecto de este concepto que será el que utilizaremos en el curso de este trabajo. Al hablar de «Estado de excepción» nos referimos a la definición propuesta por Giorgio Agamben en *State of Exception* (2005), y que alude a la estructura topológica de «estar-fuera perteneciendo», sólo porque el soberano, aquello que decide sobre qué es la excepción, es lógicamente, definida en su existencia por la excepción misma: «El estado⁵³ de excepción no es una dictadura (ya sea constitucional o inconstitucional, comisionada o soberana) sino un espacio desprovisto de ley, una zona de anomia en la que todas las determinaciones legales –y sobre todo la misma distinción entre lo público y lo privado– son desactivadas» (Ibíd., 51). De ahí que para Agamben, los actos cometidos en este espacio escapen a toda definición legal, de forma que éstos no son ni transgresivos, ni ejecutivos ni legislativos, debido a su posición en un no-lugar absoluto con respecto a la legalidad. La paradoja del Estado de excepción por tanto, radica en una forma de apariencia legal de aquello que no puede tener forma legal alguna.

Aclarada la definición que manejaremos, retomamos a Mbembe, que refiere en segundo lugar, después de la plantación esclavista, al Estado de excepción *stricto sensu*, para él, aquél que otorga la base normativa necesaria para ejercer el derecho a matar, utilizando un fondo de excepción y emergencia a partir de la producción de una noción ficticia de enemigo-Otro. Finalmente y en tercer lugar, se referirá al Estado de sitio, una institución militar que ya no distingue entre el enemigo externo e interno. El

⁵³ En minúsculas en el original.

denominador común en la teoría de Mbembe, es el concepto de «necropoder» como formación de terror específica, un ejercicio de violencia cuyos efectos coercitivos se convierten en «producto de mercado» de forma que el monopolio de la violencia será

«[...] comprado y vendido en un mercado en el que la identidad de los proveedores y los compradores casi no significa nada. Las milicias urbanas, los ejércitos privados, los ejércitos de los señores de la guerra regionales, las empresas de seguridad privada y los ejércitos del Estado, todos ellos se reservan el derecho al ejercicio de la violencia y de la muerte» (Ibíd., 32).

De esta forma, las poblaciones serán desglosadas en categorías de «excepción» (inexistentes en un contexto de relativa normalidad política): rebeldes, niños-soldado, víctimas y refugiados, mutilados, masacrados, supervivientes, todos ellos ocupando permanentes espacios de irregularidad en una condición sostenida de «estar-en-el-Dolor», y en unas instancias marcadas por el exceso (Ibíd., 39). De ahí que Mbembe supere el concepto de biopoder de Foucault (así como el de *nuda vida* de Giorgio Agamben) anunciando el paradigma contemporáneo de necropoder, y admitiendo que las formas actuales de sumisión de la vida a la muerte merecen una reflexión sobre la destrucción máxima y la creación de «mundos de muerte» habitados por poblaciones que adquieren un estatus de verdaderos muertos en vida. Un ejemplo perfecto de este paradigma ha sido estudiado por Oumar Chérif Diop, en su artículo «The Rhetoric of Violence in African Literature» (2009), en particular en su análisis de la no-muerte, de «personaje en e/Estado de excepción» –el torturado– en la obra de Sony Labou Tansi:

«El tratamiento bárbaro del cuerpo de Marcial resulta en una resistencia sobrehumana que desafía al déspota [...]. De hecho, sobrevive y vive más que el tirano en varios procesos de metamorfosis, transferencia, diseminación, contagio, combinación, condensación y expansión. La tenacidad sobrehumana en la proclamación de una voluntad de sobrevivir desbanca el horror de la tortura. Moudileno argumenta que para Marcial, el triunfo de lo humano significa la negación a ser silenciado y a seguir hablando. De esta forma, *se afirma a sí mismo como un cuerpo viviente negándose a ser enmudecido*»⁵⁴ (Ibíd., 293).

Nuestra intención será aplicar esta concepción de «violencia biopolítica» al campo de la literatura africana contemporánea, ya que creemos que «[...] el análisis de la violencia política en la literatura sería incompleto, incluso superficial, si se limitara a la violencia misma» (Kohut, 2002: 207-8). El terreno literario africano es profuso y fértil para la consecución de la citada tarea, y coincidimos con el crítico nigeriano Abiola Irele cuando afirma que el valor, la función, –el sentido– que podía tener la literatura

⁵⁴ Nuestro énfasis.

africana moderna, era justamente el de ofrecer un testimonio exhaustivo a partir del retrato del devenir y las pautas del drama de la existencia en la que los africanos se hallaron y en el que siguen hallándose (1981: 1).

La descripción de la violencia abusiva se reserva un poder de denuncia indiscutible y estimula una toma de conciencia clara. La violencia como tema, motivo y estética, propone una ruptura efectiva y simbólica con el poder, en lo que Arlette Chemain-Degrange ha llamado «violencia regenerativa», más cuando ésta se emprende desde una realidad plurisignificante como la africana (1991: 29). Las narrativas del trauma se posicionan como un instrumento indudablemente reparador, en tanto en cuanto contar una historia se erige como lo opuesto a los «olvidos intolerables», o en palabras de Javier Sánchez Zapatero, al «tabú de la incomunicación» asociado a las dificultades de asimilación –y por tanto de narración– que suelen cernirse sobre las tragedias de magnitudes inéditas (2010: 32).

1.3. (DES)MARCANDO EL MARCO. Una revisión crítica de los Estudios Poscoloniales, Culturales y Africanos

«If you are a writer for a specific nation or a specific race, then fuck you» (Dambudzo Marechera, cit. en Veit-Wild, 2004: 221).⁵⁵

«Situating in this conjunctural grid, postcolonial theory may be read as a symptom of “third-world” intellectuals’ behaviour as they try to claim a niche for themselves in the transnational production of knowledge. It is a quest for identity and status by deracinated, stranded intellectuals removed from the everyday struggles of peasants, women, workers, indigenes, and the middle strata. Instead of revolution, postcolonialism opts for a place within the global market place in which official policies of multiculturalism allow localized identities based on ethnic/racial markers to flourish» (San Juan Jr., 2002: 13).⁵⁶

En el curso de este apartado, que consideramos indispensable para comprender la orientación y el compromiso intelectual de esta tesis, nos interesa reflexionar sobre las

⁵⁵ «Si eres un escritor para una raza específica o para nación específica, entonces que te jodan».

⁵⁶ «Situado en una red coyuntural, la teoría poscolonial podría ser leída como un síntoma del comportamiento de intelectuales del “Tercer Mundo” mientras intentan reclamar un nicho para sí mismos en la producción transnacional de conocimiento. Es una cruzada por la identidad y el estatus hecha por intelectuales desarraigados y varados, apartados de las luchas cotidianas de campesinos, mujeres, obreros, indígenas y los estratos medios. En lugar de la revolución, el poscolonialismo opta por un lugar en el mercado global en el que las políticas oficiales del multiculturalismo permiten que prosperen identidades puntuales basadas en marcadores étnicos/raciales».

bases teóricas y metodológicas que se sentaron para el estudio de la literatura africana, y en consecuencia, de la institución académica y la producción humanística no occidental. Dado que tanto los Estudios Poscoloniales⁵⁷ primero, como los Estudios Culturales después, intentaron ofrecer preguntas y respuestas alternativas en un momento de profundos cuestionamientos y revisiones historiográficas y epistemológicas, en la actualidad las detracciones a sus postulados teóricos así como a sus fundadores por excelencia Bhabha/Said/Spivak –bautizados como «la Santa Trinidad» por Bart Moore-Gilbert– han sido mayormente evitadas debido a un profundo desconocimiento por parte de la crítica posmoderna de las tradiciones disciplinares y el inabarcable abanico de temas y objetos que pretenden atajar. Estos intelectuales

«[...] han dominado ampliamente las discusiones sobre poscolonialismo, centrándose en cuestiones de *mimicry* (Bhabha), derivativismo (Chatterjee), y los límites de la representación (Spivak, 1988) a expensas de aproximaciones más transformativas.⁵⁸ Al enfatizar la dificultad de dar cuenta de uno mismo en el lenguaje dominante y hegemónico del poder colonial, su trabajo ha tendido a generar una ansiedad autopropetuada y políticamente improductiva que podría ser calificada de ensimismada» (Lionnet y Shu-mei Shih, 2011: 20).

Vistas las consecuencias de determinados «escándalos epistémicos» (Chow, 2006) producidos durante los años ochenta y noventa, es nuestra intención en este epígrafe, realizar el siguiente camino: dar cuenta de la forma en que las elaboraciones teóricas y críticas sobre la subalternidad han desarrollado, en ocasiones, un progresivo proceso normativizante incrustado en una secuencia puramente discursiva, a menudo contradictoria y en gran medida conservadora. Somos conscientes de que nuestro punto de partida reside en una paradoja fundamental, una de muchas que irán surgiendo: pivotar entre la objeción al mantenimiento de una única racionalidad eurocentrada que presenta la Ilustración europea, y por otra parte, como recomendaba Habermas, explorar la potencial fertilidad de ese proyecto incompleto de Modernidad de forma que pueda existir alguna posibilidad de reconstrucción después de la ya disipada andadura de deconstrucción, siendo a su vez –y aquí otra paradoja– que la deconstrucción posmoderna se llevará a cabo con las herramientas que proporciona la modernidad. Un

⁵⁷ Los textos fundacionales que inauguran una primera teoría poscolonial como *Portrait du colonise, precede du portrait du colonisateur* (1957) de Albert Memmi, *Orientalism* (1978) de Edward Said, «Can the Subaltern Speak?» (1988) de Gayatri Spivak, y *The Empire Writes Back* (1989) de los australianos Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin, observan que la «irrupción» de estas culturas, comparten un rasgo común: su emergencia como tales a partir de la experiencia de la descolonización, especificidad que intentaremos matizar apropiadamente.

⁵⁸ Nuestro énfasis.

seguimiento, incluso superficial, del devenir histórico global a partir del proceso antagónico y violento de la colonización, confirma que muchos de los valores de la Ilustración fueron cooptados para servir a fines ajenos a su programática. Sin embargo, apunta Christopher Norris, la manipulación social, económica y política de muchos de sus preceptos, serían «[...] *perversiones y traiciones* del legado ilustrado, instancias que entrañan una apelación espuria a la retórica de libertad, igualdad y libertad, y que “en la práctica” no se aplicaron de una manera uniforme ni consistente» (1993: 288). A pesar del reduccionismo con que a veces se retrata el proyecto moderno (sobre todo desde la crítica poscolonial) éste merece ser estudiado, y cuestionado, a partir de su conceptualización como un espacio profundamente heterogéneo y definitivamente multivalente. En este sentido, el académico nigeriano Abiola Irele apuntaba la necesidad de separar lo ideal de lo real, los principios y las prácticas, o como recomendaba Aimé Césaire, la diferencia entre los humanistas y los «seudohumanistas»:

«Los africanos han sufrido mucho a causa de los despectivos insultos de la Ilustración. Creo que debemos separar los ideales de una razón y una igualdad universales de su aplicación histórica. Debemos, por así decirlo, creer en lo narrado y no en el narrador, porque aunque el mensajero esté dañado, el mensaje no tiene por qué estarlo» (Irele, 1995, cit. en Chukwudi Eze, 2005: 62).

Para poder realizar una breve revisión del marco, nos serviremos del trabajo realizado por Benita Parry (*Postcolonial Studies: A Materialist Critique*, 2004), Rey Chow (*Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*, 1993; «The Fascist Longings in Our Midst», 1995), Arif Dirlik (*The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism*, 1997), Epifanio San Juan Jr. («The Cult of Ethnicity and the Fetish of Pluralism: A Counterhegemonic Critique», 1991; *Beyond Postcolonial Theory*, 1998; *Racism and Cultural Studies: Critiques of Multiculturalist Ideology and the Politics of Difference*, 2002) o la aguda síntesis de Dorothy M. Figueira (*Otherwise Occupied. Pedagogies of Alterity and the Brahmanization of Theory*, 2008), todos ellos teóricos fuertemente escépticos ante un determinado y fallido esquema poscolonial/multicultural. En este sentido, la duda de Stanley Fish, que acuña el concepto de «Multiculturalismo de escaparate», resulta reveladora cuando se pregunta si el respeto hacia el Otro reside, en realidad, en tolerar la diferencia, y por tanto, «subestimarla», o en abordar la cultura de la alteridad con una seriedad suficiente que permita cuestionarla (1997: 388) con los mismos parámetros con los que medimos y nos oponemos a los aspectos más lamentables y los errores más

flagrantes de la cultura occidental. Es decir que al considerar al Otro como un equivalente en plano de igualdad absoluta, también deberían desafiarse las prácticas problemáticas de otras culturas que atenten contra los derechos o la integridad de las personas (cf. Tamzali, 2010). Y si la sociedad envolvente se ceñía a este fenómeno de multiculturalismo de escaparate, localizamos su correlativo académico en los Estudios Culturales como «forma superior de bricolaje»:

«La colección antológica *Cultural Studies* (1992) editada por Lawrence Grossberg, Cary Nelson, and Paula Treichler ha establecido una *doxa* consensual sobre la disciplina. Ahora podemos apreciar los Estudios Culturales como una forma superior de bricolaje, contexto-dependiente pero anti/post/multidisciplinar, pragmática, estratégica, autoreflexiva, con una tradición y un léxico que desafía la codificación, permitiéndose el no poder garantizar validez ni autoridad, y estimulando una interrogación autoreflexiva infinita. [...] ¿Qué significa bricolaje? Abarca análisis textual, semiótica, deconstrucción, etnografía, entrevistas, análisis fonémicos, psicoanálisis, rizomática, análisis de contenido, investigación estadística y así sigue: un bazar carnavalesco para cualquier persona mañosa» (San Juan Jr., 2002: 215).

En esta encrucijada tanto epistemológica como inextricablemente política –que el crítico filipino Epifanio San Juan Jr. denomina no sin ironía el «giro metafísico» de los noventa– nos gustaría introducir algunas puntualizaciones básicas que sin duda podrán asistirnos en el seguimiento del hilo argumental y crítico de un marco teórico e interpretativo del que convendría empezar a «desmarcarnos»,⁵⁹ al menos parcialmente. Los campos interconectados de los Estudios Africanos, los Estudios Poscoloniales, y los Estudios Culturales –a pesar de sus encuentros y desencuentros– han venido padeciendo, a nuestro entender, un fenómeno de progresiva fosilización esencialista y promoción de categorías simplificadoras que ampara y explota una creciente racialización y etnificación de la comunidad científica como certificado inapelable de la autoridad moral e intelectual del investigador según su estatus identitario, eclipsando así –como si se tratara de una cuestión menor– la calidad o validez de su trabajo académico. Resulta, si no perturbador al menos llamativo, tener que refutar, en contextos de indudable enriquecimiento intercultural, una serie de metanarrativas inadmisibles que derivan en posicionamientos reaccionarios y socialmente desfavorables. Es decir que, si la visión dicotómica típica de las ideologías coloniales frustraban la posibilidad de pensar el concepto de subalternidad como algo relativo y relacional, el pensamiento poscolonial insiste en reproducir un mito cerrado y unitario de «opresión sin agencia» o

⁵⁹ Esta idea de «desmarcamiento» alude a una reflexión crítica del marco teórico, de forma que éste no sea tomado como un bloque de pensamiento incuestionable.

«resistencia indivisa» sin considerar la pluralidad de respuestas y negociaciones presentes en toda relación asimétrica de poder. Así, el concepto de resistencia «[...] se aísla de su contexto, lucha dentro de la población colonizada, sobre clase, edad, género y otras desigualdades, se “esteriliza”» (Cooper, 1994: 1534) en una disposición arquetipificante:

«Los binomios colonizador/colonizado, occidental/no-occidental, y dominación/resistencia comienzan como dispositivos útiles para inaugurar cuestiones acerca del poder pero terminan constriñendo la búsqueda de las formas precisas en las que el poder se implementa, y la forma en que el poder es empleado, contestado, evitado y apropiado» (Ibíd., 1517)

Esta idea es secundada por la crítica china Rey Chow que indica que la representación del Otro en términos absolutos («opresión», «victimización» y «subalternidad») no hace más que eliminar la posibilidad de pensar en (1) las jerarquías de clase e intelectualidad dentro de estas otras culturas, que son tan elaboradas como las occidentales, y (2); las relaciones de poder discursivo que estructura esta forma de indagación y valorización, de forma que la terminología del crítico se utiliza de forma indiscriminada, por lo general, para enaltecer el sentimiento de alteridad del propio crítico o su rectitud política (1993: 13). La cuestión se convierte entonces en un debate mucho más complejo incorporando una suprasegmentalidad personal que excede la producción de conocimiento *per se*.

Esta simplificación fenomenológica, que lamentablemente la convierte en una cuestión ontológica, nos recuerda a la idea de «etnocentrismo», naturalmente occidental, de Kwame Anthony Appiah (*In My Father's House. Africa in the Philosophy of Culture*, 1992) que presenta esta configuración segregacionista y supremacista (Nosotros/Otros) como un fenómeno exclusivamente europeo, olvidando que la tendencia a promover un centralismo cultural superior es una actitud social y política presente en todas las culturas, hecho que investigaciones lingüísticas, antropológicas y etnoarqueológicas comprueban.⁶⁰ Así, las acusaciones de usurpación de voz, de apropiación y consumo del

⁶⁰ A modo de ejemplo (la casuística es lo suficientemente amplia como para convertirse en otra investigación) resulta interesante citar la obra de Christopher L. Miller (cf. 1990), que estudia el sistema de castas tradicionales mande (África Occidental), en donde existía un grupo social conformado exclusivamente de cautivos y esclavos. Para el caso de este imperio/federación, la esclavitud fue legalmente abolida por Francia bajo su yugo colonial, aunque, como apunta el autor, la genealogía de ex-esclavo de la persona aún hoy juega un papel en la determinación de su estatus social. De la misma forma, Robin Derricourt nos recuerda que «Los villanos son claramente las naciones de tráfico marítimo, los traficantes y sus clientes. Pero el libro [se refiere al *Black Mother* de Basil Davidson, de 1961] no esconde el mal subyacente sin el cual el comercio marítimo no podría haber sido posible: el entusiasmo de las

Otro, de eurocentrismo, de androcentrismo, de logocentrismo, etc., convierten la tarea del investigador en un lamento neuróticamente proyectivo que añora lo que él/ella considera una «carencia genotípica de minoría», traducida en una falacia estrictamente *ad nominem*, siendo esta marca de alteridad anhelada una vía alternativa para emitir un discurso moral –que no académicamente– válido. En este sentido, Chow apunta que el problema «poscolonial» se gestiona desde el pensamiento occidental de forma inversa al problema «colonial»: la ansiedad blanca ante la contaminación racial (el *topos* de la cautividad blanca) se trastoca de forma que ahora la pregunta es cómo convertirse en subalterno, cómo ser «cautivo», cómo transfigurarse en Otro, cómo transformarse en minoría, incluso ante la inverosímil «1/64 partes de estos “otros” orígenes» (1991: 44). Sin embargo no hará siquiera falta parecer Otro sino poder inscribirse biológicamente en su grupo, ya sea a partir de una afirmación genética o bien a partir de una invención de la memoria genealógica, utilizando paradójicamente la ley racista de «una sola gota» [*One Drop Rule*] con la que los Estados esclavistas americanos consiguieron, con esta excusa biologicista, someter a la prole de los matrimonios mixtos (Gates, 2011: 10). Este criterio, por ejemplo, fue utilizado como propuesta por la Troika Bolekaja para poder determinar la condición de «afroamericanidad» de la literatura transafricana: «Sobre los trabajos de los miembros de la diáspora africana nuestra regla ha sido: una gota de sangre negra te convierte en uno de nosotros [...]» (Chinweizu et al., 1985: 6). La idea es «autenticar(se)» como intelectual periférico y/o representante del Tercer Mundo en una verdadera escenificación dramática y denuncia de explotación, dominación y hasta violación;⁶¹ de esta forma, los verdaderos oprimidos, cuyas voces

comunidades de la costa occidental de África por vender seres humanos a los traficantes europeos» que «[...] proveyeron el estímulo financiero a jefes locales y sus súbditos para que vendieran a sus cautivos y prisioneros» (2011: 130-1). Por su parte, Eric Williams (cf. 2005) apunta que los estudios sobre esclavitud transatlántica, suelen identificarse de forma simplista y casi exclusiva con el negro africano, cuando en realidad «La esclavitud no surgió del racismo: por el contrario, el racismo fue consecuencia de la esclavitud. La mano de obra compuesta por los esclavos del Nuevo Mundo fue de piel morena, blanca, negra y amarilla; al igual que católica, protestante y pagana» (2005: 173). Así, refiere que un año después de la emancipación de los esclavos negros, la deportación era un castigo normativo para los blancos implicados en actividades sindicales, y que este *dumping* de población blanca y pobre (sirvientes, «redencionistas» y convictos) en América se hizo en condiciones abusivas y de propiedad *de facto* –incluso a partir de secuestros y fraude– cuando entró en escena la especulación comercial. Para el caso de deportaciones «legales» (las leyes feudales inglesas reconocían hasta trescientos delitos capitales) el autor se pregunta sobre la correlación entre esta proliferación legal-punitiva y las necesidades de mano de obra en las plantaciones, llegando a la conclusión de que olvidamos hasta qué punto la esclavitud fue un fenómeno eminentemente económico, y no racial.

⁶¹ «Un intelectual blanco americano pudiente que conozco, declaró ser un “intelectual del Tercer Mundo” citando como credencial su unión matrimonial a una mujer de Europa del Este con parte de ascendencia judía; un profesor de Filología Inglesa se quejó de ser “victimized” por la estructura del horario en una institución *Ivy League* (lo que significaba que debía acudir a tiempo a sus clases) [...]; académicos

no circulan ni se escuchan, «[...] son víctimas de un robo por partida doble – la primera vez les roban sus posibilidades económicas, y la segunda su lenguaje, que ya no es distinguible de aquellos de nosotros que hemos “alzado” nuestras conciencias» (Chow, 1993: 13). Esta conducta universitaria es definida por Chow como una suerte de «maoísmo académico»,⁶² cifrado en una forma de dominación a través de una autorepresentación del Yo como desposeído:

«El maoísta [léase en sentido figurado] está muy vivo y se encuentra entre nosotros [...]. Típicamente, el maoísta es un crítico cultural que vive en una sociedad capitalista pero que está harto del capitalismo – un crítico cultural, en otras palabras, que quiere un orden social opuesto al que le financia/apoya sus proyectos. El maoísta es entonces un ejemplo supremo de la forma en que opera el deseo: lo que quiere siempre está localizado en el Otro, resultando en una identificación con y una valorización de aquello que no es/no tiene» (1993: 11).

Bajo ningún punto de vista negamos las iniciales propuestas descentradoras de las citadas aproximaciones teóricas, sino su manipulación por parte de sectores reaccionarios y desinformados que colaboran con el mantenimiento de un quehacer científico de criterios insostenibles, y efectos colaterales presumiblemente peligrosos. Por otra parte, la reconstrucción y el desarrollo de un modelo teórico y comparativo que intentara sistematizar procesos de transformación o transculturación (hartos conocidos, por otra parte, en la Teoría Literaria o la Antropología, disciplinas menos espectaculares pero más rigurosas que los Estudios Culturales, por ejemplo) como la oratura,⁶³ la mitopoética, la hibridación⁶⁴ o el sincretismo, se redujo en ocasiones, a una insinuación incompleta, exceptuando el trabajo de la crítica postestructuralista bourdieana que

masculinos o femeninos en el conjunto de los Estados Unidos, frecuentemente aluden a ser “violados” cuando reportan experiencias de frustración y conflicto» (Chow, 1993: 13).

⁶² Rey Chow utiliza esta expresión derivada, a partir del «maoísmo» leído como una «fantasía tercermundista» de reencarnación de un marxismo estilizado que devuelve a Occidente su ilusión perdida tras el desencanto del comunismo en Europa.

⁶³ «La expresión “literatura oral” fue creada por Paul Sébillot, quien la utilizó por primera vez en una recopilación de relatos de la Alta Bretaña que publicó en 1881. Reunía allí mitos, leyendas, cuentos, proverbios, cantos y otros géneros del acervo oral tradicional. Abandonar este concepto para hablar de “oralitura”, como intentan algunos, es relegar a dicha producción en una categoría que difícilmente será incluida en lo artístico. Walter Ong propone la expresión “verbal art forms” (o sea, artes verbales) como un término unificador de lo que sería a su juicio la verdadera literatura (la escrita) y lo que denomina “voicings” (sonorizaciones), es decir, la oralidad de contenido artístico» (Colombres, 1997: 70-71). Eileen Julien (1992) también propondría, para la oratura africana el término *African verbal arts* e Isidore Opkewho (1992) *literature delivered by word of mouth*.

⁶⁴ Para Mayer, las llamadas «narrativas diaspóricas» no son los únicos textos que proponen una cultura liminar, sino que existen otras y más tempranas escenificaciones de este concepto de hibridez cultural que demuestran que esta idea no implica necesariamente una acción contrahegemónica ni liberadora (2002: 49). Por el contrario, ella considera que algunas constelaciones híbridas bien podrían servir para estabilizar sistemas de significación hegemónicos; en lugar de descartar viejas dicotomías y jerarquías, estas se adaptarían a un nuevo y emergente sistema simbólico.

produjo categorías y conceptos más complejos, críticos y políticamente comprometidos (p. ej. *habitus*, «campo literario» o «gusto estético»), reintroduciendo a su vez el concepto de agencia, que el estructuralismo y muchos sectores del posmodernismo, habían suprimido completamente. Adicionalmente «Bourdieu advirtió especialmente sobre las teorías que permitirían a los teóricos actuar como guardianes frente a un templo, denunciar la desviación y conformar un sacerdocio» (Figueira, 2008: 7). El descentramiento de la producción de conocimiento⁶⁵ no podía realizarse nunca desde un espacio de poder, con unos académicos ocupando posiciones de extrema autoridad aunque identificándose como subalternos:

«Las minorías se convirtieron en candidatos ideales como nuevos agentes revolucionarios [...]. Comenzamos a encontrar en la teoría, por tanto, una valorización y posicionamiento privilegiado de aquellos cuyas vidas articulan contradicciones sociales [...]. Por lo general, dichos sujetos “minoritarios” eran referidos en un sentido impreciso. Pocos portorriqueños del barrio o negros urbanos estaban publicando discursos sobre su situación como sujetos. Las minorías en cuestión eran usualmente seleccionadas dentro de posiciones de élite del Tercer Mundo. [...]. Personas como Said o Gayatri Spivak aparecieron en escena como emisarios de esta nueva y revolucionaria subjetividad guionada» (Figueira, 2008: 10).

Aunque más adelante comentaremos los trabajos de Parry, Chow y San Juan Jr., parece más apropiado comenzar con la síntesis de Dorothy M. Figueira. Su obra discurre en torno a dos ideas: por un lado lo que ella denomina la «brahmanización»⁶⁶ de la teoría, a saber la inclinación de algunos críticos por convertirse en portavoces oficiales de los Otros, pero sobre todo, su posicionamiento como «gestores profesionales» de dicha alteridad. En segundo lugar, plantea el concepto de «fetichismo por la mercancía» (industria de la alteridad cosmopolita) caracterizado por (1) la mistificación o neutralización de la experiencia histórica; (2) un acceso imaginario al Otro; y (3) la reificación y conversión de pueblos y espacios en objetos estéticos, mediatizando el pasado a través de sus propias ideologías más que a través de un conocimiento histórico o lingüístico adecuado, creándose la sensación de que dicho trabajo académico es consustancialmente fácil, no existiendo un verdadero compromiso por abordar en profundidad la historia intelectual o genealogía disciplinar de dicha área

⁶⁵ Decía a este respecto Walter D. Mignolo: «El Tercer Mundo produce no sólo “culturas” a ser estudiadas por antropólogos y etnohistoriadores, sino también intelectuales que generan teorías y reflexionan sobre su propia cultura y su propia historia» (1999: 5).

⁶⁶ Figueira construye el paralelismo entre las nuevas élites universitarias y los brahmanes hindúes, descritos como ritualísticos, a veces inescrupulosos, y exclusivos intérpretes de los Vedas como textos fundacionales que sirven a sus causas dogmáticas.

de estudio (2008: 2-25). Hayden White confirma este fenómeno y lo califica como el «Momento Absurdista» en teoría literaria contemporánea:

«Cualquier tentativa de caracterizar el momento actual en crítica literaria debe lidiar primero con el hecho de que la crítica literaria contemporánea no constituye un campo coherente de teoría y práctica. Los contornos de la crítica son poco claros, su geografía no está especificada, y su topografía es por tanto incierta. Como práctica intelectual, ningún otro campo es más imperialista. Los críticos literarios modernos no reconocen barrera disciplinar alguna, ni en relación al sujeto de estudio ni en relación a sus métodos. *En crítica literaria, todo vale. Esta ciencia de reglas no tiene reglas. Ya ni siquiera se puede decir que tiene un objeto predilecto de estudio*»⁶⁷ (1985 [1978]: 261).

De esta forma, el trabajo crítico se convierte en la obligación de una metacrítica indefinida y personalista, y el texto es, o bien declarado ilegible, bien por la imposibilidad spivakiana/derridiana de hacerle «hablar/representar», una excusa finamente elaborada ante otra posibilidad menos favorecedora: la falta de herramientas teóricas de un crítico «todológico» para abordar el objeto, bien por ser convertido en un «objeto textual» de consumo narcisista, transformación semiótica y manipulación política, en el que el crítico puede inscribir todo aquello que desea hallar, denunciar o encausar: el texto ya no importa, es el momento del crítico, su círculo y su agenda. Haciendo referencia al trabajo de Gilbert Chaitin sobre su concepto inaugural de «Literatura Diferencial» frente a la tradicional «Literatura Comparada» Jesús G. Maestro señalará:

«Es propio de todo posmoderno que se precie odiar el Imperio de cuyo confort y beneficios vive y disfruta. [...] Pero Chaitin escribe en inglés, no en quechua, es decir, usa la lengua del Imperio contemporáneo; Chaitin no publica sus libros o artículos en editoriales del tercer mundo, sino en el Occidente más avanzado; y Chaitin no da clase a tribus africanas, ni a clanes aborígenes del Amazonas, no, Chaitin trabajó en Bloomington, en la Universidad de Indiana, Estados Unidos, es profesor emérito de Francés y de Literatura Comparada en el Department of French and Italian de esta comfortable universidad, e hizo su carrera académica en Princeton University, en el estado estadounidense de New Jersey. Su preocupación por el tercer mundo tiene más que ver con la explotación de la miseria que con la explotación de la riqueza. Esto último –y Chaitin no me dejará mentir– ya lo hace el imperio en el que Chaitin vive cómoda y pacíficamente, en el cual trabaja y para el cual paga sus impuestos conforme a las leyes federales de los United States of America» (Maestro, 2009: 3).

Uno de los tantos problemas que entraña esta actitud, tan generalizada por otra parte, es la producción de seudoconocimiento sobre un «Tercer Mundo apto para todo público», ahora convertido en objeto de consumo moral, así como la organización de *tournées* académicos para las élites intelectuales del «Sur», «colonizadas» pero discursivamente

⁶⁷ Nuestro énfasis.

monopólicas, que se acoplan simbólicamente y convenientemente a la categoría de «oprimido» sin que nadie atienda el significado (colaborativo y cómplice dado su lugar social y económicamente privilegiado) con el sistema pos y neocolonial. Esta forma monolítica de conceptualizar el «Tercer Mundo» como un bloque uniforme ha generado una despreocupación alarmante por conocer las formas de dominación y explotación del aparato estatal no occidental y los archipiélagos de resistencia dentro de éste, a veces denominado «Cuarto Mundo» y víctima sistemática de las correspondientes «políticas subnacionales» (Cooper, 1994). Así, las élites del Tercer Mundo, minorías según Occidente, ejercerán libremente su hegemonía sobre el «Cuarto Mundo», por ejemplo, grupos que operan al margen del Estado (el MST en Brasil, la comuna de Oaxaca en México, etc.), poblaciones étnicas minoritarias marginadas por la estructura burocrática central,⁶⁸ etc., siendo el caso más paradigmático de este fenómeno el de Rigoberta Menchú (cf. San Juan Jr., 1999: 37) o el del Zimbabue independiente. Este último caso es especialmente didáctico para comprender la citada dinámica: mientras el shona o el ndebele eran presentadas como lenguas minorizadas frente al inglés, durante los años noventa, las verdaderas minorías étnico-lingüísticas del país (los shangani, kalanga, tonga y venda) comenzaron a expresar sentimientos de verdadera marginación, no sólo por el progresivo deterioro de su condición socioeconómica, sino también cara a la dominación cultural y política de los shona y los ndebele que impulsaban una línea política y educativa de vocación centralista en estas dos lenguas mayoritarias, a expensas de las otras lenguas de la nación (Muzondidya, 2009: 187). Otro ejemplo reciente y de gran interés sobre la conceptualización totalizada de categorías subalternas como la de «mujer»,⁶⁹ es la emergencia de estudios sobre violencia horizontal⁷⁰ y violencia intragenérica,⁷¹ a saber, el abuso doméstico de las amas de plantación contra

⁶⁸ Siguiendo el «Cuadro de Estratificación Dinámica» de Ranajit Guha, el antropólogo venezolano Fernando Coronil apuntaba que los grupos intermedios entre la «élite» y el «pueblo», como por ejemplo los «grupos dominantes indígenas a nivel regional y local» eran especialmente problemáticos ya que según el contexto y las condiciones que éste proporcionaba, podían convertirse tanto en opresores como en grupos dominados. De ahí su reflexión crítica en torno a las taxonomías esencialistas de Guha que introducían una crisis de representación en el concepto de «subalternidad» (cf. Coronil, 1994).

⁶⁹ Epifanio San Juan Jr., cita un ejemplo muy interesante en este sentido: «Ahora resulta comprensible por qué una mujer de la nación ojibwa en Canadá me contó recientemente que a cualquier sitio adonde iba, su público en Estados Unidos sólo podía empatizar con ella como víctima de sexismo o supremacía masculina, pero no podían comprender el racismo y la opresión nacional a la que estaba siendo sometida» (2002: 37).

⁷⁰ Violencia ejercida entre los oprimidos, como por ejemplo acusaciones de brujería, asesinatos *necklace* y de turbas entre las clases pobres de Sudáfrica durante el régimen del Apartheid, de violencia vertical (cf. Foster et al., 2005).

⁷¹ En este sentido, Thavolia Glymph apunta que las relaciones de poder (y contestación del mismo) de las esclavas negras contra la violencia doméstica de las amas blancas de las plantaciones del sur de los

sus esclavas (cf. Weiner, 1998; Glymph, 2008). Y es que la construcción de un estatus definitivo, absoluto y sin fisuras de «subalternidad» imposibilita una indagación profunda sobre la naturaleza flotante y contextual de dicha organización taxonómica que siempre dependerá de una «situacionalidad» variable y de una transaccionalidad relativa:

«[...] propongo que veamos al subalterno ni como un sujeto-soberano que activamente ocupa un espacio cerrado ni como un sujeto-vasallo que surge de los efectos dispersos de múltiples determinaciones externas, sino como un agente de construcción identitaria que participa, bajo determinadas condiciones, dentro de un campo de relaciones de poder en la organización de su posicionalidad y subjetividad múltiple. En mi opinión, la subalternidad es un concepto relacional y relativo, hay momentos y lugares en los que los sujetos aparecen en el escenario social como actores subalternos, de la misma forma en que hay momentos y lugares en que aparecen desarrollando roles dominantes» (Coronil, 1994: 648-649).

Lo mismo ocurría con la construcción y percepción occidental del «imaginario inmigrante», categoría en la que se eliminaba toda distinción, de casta, de clase, de etnia, de forma que, citando un ejemplo de Figueira, el «monopolio del sufrimiento» podía ser concedido tanto a un inmigrante indio autoidentificado como a uno, militante de un partido conservador, y de ideología fundamentalista, que a un inmigrante indio perteneciente a la casta de los intocables o a un activista político anticasta: todo inmigrante indio (recordemos: suprimiendo convenientemente la distinción de casta, clase y etnia) era subalterno, bloqueando así el estudio profundo de las tensiones económicas, negociaciones sociales y luchas políticas dentro de una categoría homogénea e inexacta, que la casuística demostraba, era infinitamente más compleja. Para ejemplificar la reproducción de dicho fenómeno en la academia, Rey Chow narra, con un tono intencionadamente exagerado, ella misma así lo admite, la «Historia de O.» (cf. «Fascist Longings...»), no sin antes puntualizar que no es su intención desmerecer de ninguna manera el sentido y peso del trabajo académico realizado por intelectuales no occidentales sobre el mundo no occidental, sino «[...] más bien deconstruir nuestro

Estados Unidos, ha sido profundamente descuidada por los especialistas, bajo la excusa de que esas mismas mujeres blancas que ejercían esos actos de violencia y abuso contra la población esclava femenina, se encontraban a su vez bajo el yugo patriarcal y a menudo también violento de la jerarquizada estructura de género de la plantación sureña. Sin embargo, su investigación defiende que los episodios de castigo físico –conceptuados erróneamente como excepciones– contra los esclavos ocurrían más a menudo a mano de las amas que de los amos (2008: 36). El estudio de las narrativas esclavas del *Federal Writer's Project* (1936-1938) –entre otras fuentes– confirman su teoría.

ambiente intelectual, crecientemente fascista,⁷² en el que actitudes fáciles, credenciales pretenciosas y hábitos irresponsables de trabajo pueden ser acogidos en nombre del “pluralismo cultural”» (1995: 39). La «Historia de O.» comienza introduciendo a su protagonista: una persona «de color», de un país del «Tercer Mundo», que se ha matriculado en un programa de doctorado de una universidad norteamericana. A pesar de pertenecer a la clase alta en su país, a O. le interesa dejar muy claro que pertenece a un grupo de campesinos desposeídos, para poder así aumentar su credibilidad como «intelectual del Tercer Mundo». O. comienza a escribir su tesis sobre las protestas sociales en su país de origen, aunque dicho trabajo no contiene más que generalidades, generando un trabajo mediocre. Apoyada por renombrados intelectuales (en su mayoría, dice Chow, blancos) consigue eventualmente un puesto como profesora en una universidad estadounidense:

«¿Qué hay detrás de dicho apoyo sincero a una gran impostora, por parte de personas indudablemente inteligentes y renombradas? Se moviliza un proceso en masa similar al descrito en la clásica historia de las nuevas ropas del Emperador, ya que hay una persona dispuesta a ocupar la posición del Emperador que se presenta accidentalmente. Obviamente, no podemos decirle a los que apoyan a O. “¿Pero es que no lo veis...?” porque está ocurriendo otro tipo de mirada. Al mirar a una estudiante de color, sin importar cuán pretenciosa o fraudulenta, como es evidentemente correcta y merecedora de ese apoyo, estos simpatizantes reciben una imagen de *ellos mismos* que a su vez se enaltece por su propia humildad (“Capitula ante usted ya que ha sido víctima de nuestro imperialismo”) y su belleza (“Mirad lo decente que soy capitulando ante ella”), y por tanto, se convierte en una experiencia eminentemente gratificante [para ellos]» (Chow, 1991: 40).

La idea de Chow es que en la academia subyace una retórica de culpabilidad occidental y blanca generadora de cómplices asociados al «Tercer Mundo», personalidades decididamente racializadas que por el mero hecho de pertenecer a una aparente «minoría» (recordemos, siguiendo a Chow, que «O.» pertenece a la clase alta y conservadora de su país), provocan un fenómeno que Joan Scott ha calificado del «Yo-como-evidencia», y Deepika Bahri como el de «víctima-delegada». Es decir, de la misma forma en que el mito estalinista aparecía en el cine soviético de forma absolutamente «transparente», sin necesidad de explicación, argumentación o carácter discursivo (Scott, 1991: 786), en la actualidad, estas metáforas y tecnologías de ultravisibilidad e hipervaloración, en su opinión totalitarias, comienzan a florecer en campos como el de la construcción de conocimiento, diseño de la Historia y

⁷² Chow utiliza el término «fascismo» como un significado flotante cuya función es esencialmente aquella de la denuncia, a saber, como atributo que indica que algo es tan cuestionable como inaceptable. De ahí las nuevas prácticas «fascistas» en la academia durante los años noventa en Estados Unidos.

reestructuración de la identidad, es decir, en la vida académica. Para Chow, «El rasgo de identificación entre O. y sus simpatizantes es la lustrosa imagen superficial de una “persona de color” recta, que simplemente-por-ser, simplemente por emitir ruidosas proclamaciones contra Occidente a toda hora, transfiere justicia a cada persona [que por otra parte le resulta absolutamente ajena a su realidad socioeconómica y política] que ha sufrido bajo el yugo del imperialismo occidental» (1991: 41) de forma que O. se erige en clave transferencial como una intelectual subalterna que ellos desean, convirtiéndose en un sujeto de consumo, tan o más imperialista que aquellas actitudes iniciáticas que originaron el problema fundamental del campo. Esta incorrecta corrección política convierte actitudes pretendidamente multiculturales en conductas abiertamente racistas, una segunda vuelta bienintencionada y contemporánea de insultar al Otro. Para Figueira, el verdadero problema del multiculturalismo⁷³ radica no sólo en la poca responsabilidad intelectual cara a los citados fenómenos, sino también en la forma en que el consumo del multiculturalismo en la universidad reproduce el de las estructuras corporativas: de esta forma, las prácticas educativas multiculturales se equiparan a aquellas iniciativas de administración corporativa que sugieren que los grupos étnicamente diversificados deben ser gestionados y controlados para evitar un tipo de conflictividad específica y para fortalecer unas relaciones asimétricas de poder. En resumen, la «diversidad» debe necesariamente ser disciplinada por las instituciones como una estrategia de control y vigilancia: «Al afirmar las virtudes de los márgenes, los centros de poder quedan incontestados [...] *Las divisiones de clase y las desigualdades sistémicas quedan intactas*»⁷⁴ (Ibíd., 28-9), y así también lo apuntaba Fredric Jameson (cf. 1988), cuando denunciaba que la producción de nuevos sujetos históricos (mujeres, negros, y demás minorías) propulsó la pérdida de una necesaria y ahora descartada narrativa de clase en los nuevos bloques teóricos post-sesenta, ya decididamente despolitizados. Parece indudable, después de publicaciones teórico-pesimistas como *Life After Theory* (2003) de John Scad, *After Theory*, de Thomas Doherty (1996), o *Post-Theory* (1999) de Martin McQuillan, que si los años sesenta se constituyeron como un espacio privilegiado de producción y reflexión teórica magistral (Lacan, Lévi-Strauss, Althusser, Barthes, Foucault, Bourdieu, Kristeva, Habermas, Said, Jameson, etc.), los años ochenta y noventa fueron testigos de una despolitización absoluta, sumada a una deriva posmoderna cuyos lastres de no poca relevancia en el

⁷³ «La práctica pedagógica de las políticas de reconocimiento» (Figueira, 2008: 22).

⁷⁴ Nuestro énfasis.

campo de las Humanidades han llegado hasta la actualidad, tanto es así que «La teoría como el culto posmoderno al otro es por tanto cómplice con el capitalismo global, que fetichiza y comercializa la diferencia culturalista y la heterogeneidad con regocijo e ímpetu» (Lionnet y Shu-mei Shih, 2011: 4). También el crítico filipino Epifanio San Juan Jr. se hacía eco de este fenómeno y advertía en relación a la «[...] celebración de las identidades étnicas», que tanto el ideal de pluralismo étnico como de democracia putativa multicultural podían ser utilizados para legitimar divisiones de clase y la desigualdad sistémica que se derivaba a partir de dichas dinámicas disneyanas de la diferencia (2002: 55).

En relación a los Estudios Poscoloniales, la sudafricana Benita Parry propone desde la crítica cultural-materialista, una demistificación del «solipsismo étnico» y de los elementos de neocolonialismo presente en el trabajo de algunos teóricos del poscolonialismo. Más allá de las carencias teóricas ya detectadas por otros investigadores, como una fuerte indeterminación y un subjetivismo radical, lo que preocupa a Parry y a otros críticos como los indios Ania Loomba y Suvir Kaul (1994), es en primer lugar, la idea de que los sujetos coloniales sólo pueden ejercer una resistencia o agencia contestataria dentro de los confines dispositivos del discurso colonial (Parry, 1997: 8), de forma que críticos como Homi Bhabha elaboraban, sin apenas resistencia por parte de la academia, una obra fundamentalmente textualista que describía procesos de significación y resistencia sin sujeto enunciativo:

«Bajo ningún punto de vista, todos los estudios que pueden caer bajo el rótulo de análisis del discurso colonial, prestaron atención a los sistemas de pensamiento indígenas y a las tradiciones hermenéuticas que los textos occidentales tradujeron o mal tradujeron; tampoco sus autores estuvieron necesariamente preocupados por la recuperación de los signos de resistencia nativa» (Ibíd., 11).

También el politólogo zimbabuense Alex Callinicos admitía que la aproximación de Bhabha sometía lo social a lo semiótico (1995: 111), y el crítico indio Aijaz Ahmad, apuntaba la ambigüedad de las referencias históricas en el discurso poscolonial cuyo acervo de significantes flotantes y metáforas del lenguaje impedían vislumbrar, y hacían desaparecer, la asimetría objetiva en las relaciones de poder, y los recursos disponibles para subvertir dichas desigualdades (cf. 1996). Adicionalmente, el protagonismo totalitario de un textualismo antihistoricista como elemento definitorio de la situación colonial, colapsa la relación entre los sistemas de sentido y las prácticas sociales, subordinando así la praxis al discurso. Dicho «pensamiento textualista simplista [...] se

las ingenias para bloquear la apelación a cualquier tipo de conocimiento o experiencia del mundo real» (Norris, 1993: 182), de forma que la reescritura del pasado y la crónica del presente por parte de los estudios poscoloniales acarrió un «[...] “culturalismo” en donde el análisis de las estructuras internas de los textos, enunciaciones, y sistemas de significados se han desligado de un examen simultáneo de las circunstancias sociales y de la experiencia» (Parry, 1997: 16). Así, los adscritos a dicha aproximación construyeron un verdadero paradigma de radicalismo discursivo o «exorbitancia del discurso» que desatendía la posibilidad de investigar la compleja red de reacciones sociales estructurantes frente a la opresiva estructura geopolítica (que no textual):

«El abandono de la explicación histórica y social pronto se hizo aparente en el trabajo de aquellos críticos poscoloniales que despojaban al colonialismo del capitalismo histórico y lo representaban para su estudio como un evento cultural. [...] La “violencia discursiva” obtiene prelación sobre las *prácticas*⁷⁵ de un sistema violento» (Parry, 2004: 4).

Para Ella Shohat, el propio término *poscolonial* –que Parry recomienda tratar con cierto grado de sospecha– aludía a la resolución final del colonialismo como si dicho armisticio neológico y despolitizado fuera en realidad, un asunto del pasado, suprimiendo así la obligación de estudiar su legado en el presente (cf. Shohat, 1999). En este sentido, San Juan Jr. aludía a que la obsesión por las representaciones simbólicas eclipsaba el estudio de las estructuras concretas de dominación, y la lealtad personal a las categorías de «género» y «raza», trivializaban categorías como las de clase o nacionalismo, erradicando la economía política presente en las prácticas culturales. Al convertir todas las prácticas populares en un signo de resistencia, los Estudios Culturales reducían las posibilidades reales de revolución y emancipación (2010: 228).

Por su parte, Figueira apunta que la teoría poscolonial –que «[...] cubre todas las culturas afectadas por los procesos imperiales desde el momento de su colonización hasta el presente» (Ashcroft et al., 1989: 2)– privilegiadora de la novela (otros géneros, indígenas o no-europeos no guardan una validez equivalente) y de los estudios cultural-literarios (descartando la trayectoria de los análisis sociales e históricos), introduce una metodología difusa que no requiere ni exige un conocimiento riguroso o especializado, actitud de ligereza y descuido que ha llegado a generar una comparación del discurso poscolonial con el pensamiento colonial. San Juan Jr., por su parte, denunciaba (2002: 278) que los Estudios Poscoloniales cercaban su análisis en las colonias del

⁷⁵ Nuestro énfasis.

imperialismo moderno, evitando convenientemente los acuciantes problemas de las «colonias internas» de la contemporaneidad o la violencia destructiva del neocolonialismo (p. ej. Puerto Rico, Afganistán, Timor Oriental, Myanmar, Colombia, Irak y el resto de sociedades bajo el ataque del FMI e instituciones de similar calibre sobre sus respectivas soberanías).

Con respecto a las políticas literarias –el canon–, otro tema clave en el campo de los Estudios Poscoloniales, Figueira apunta que dicha reforma ha quedado reducida al relevo de hombres blancos muertos, adoptando, eso sí, una disposición menos jerárquica pero abocado igualmente a reproducir una estrategia de marketing que ha promovido un nuevo objeto de consumo: el Tercer Mundo. Esto no significa que estemos de acuerdo con Bloom, cuando afirma que:

«La originalidad se convierte en el equivalente literario de términos como empresa individual, confianza en uno mismo y competencia, que no alegran los corazones feministas, afrocentristas, marxistas, neohistoricistas inspirados por Foucault o deconstructivistas; de todos aquellos, en suma, que he descrito como miembros de la Escuela del Resentimiento» (Bloom, s.d., cit. en Rosa, 1998: 78).

De hecho, las inclusiones y exclusiones del revisionista Bloom en un canon (una *metaantología* diseñada por él, y suponemos, para él) son tan o incluso más arbitrarias que las que critica, y lejos de él queda nuestra postura. Pero sin duda, como afirma el crítico argentino Nicolás Rosa, el canon está enfermo: «Creemos que esta propuesta [la de Bloom] está basada en una interpretación personal del “gusto literario” y en una organización fundamentalista de universales estéticos y antropológicos» (1998: 83). En el extremo opuesto encontramos a Henry Louis Gates Jr., que en su ya clásico *Loose Canons* (1992) propone una deformación del mismo, ya que para él la (enseñanza de la) literatura encierra de manera contingente –no inmanente– la transmisión de un orden político y estético específico. Y así llegamos a su tesis: «La vuelta de “el” canon, el canon alto de las obras maestras occidentales, representa la vuelta a un orden en que *mi gente*⁷⁶ [sic] fue la subyugada, la sin-voz, la invisible, la no-representada, y la no-representable» (1992: 35). Tal y como afirmaba Figueira, la configuración oficial de los *Black Studies* en Estados Unidos se *alterizó* de tal forma que a partir de los años sesenta la cultura afroamericana se extranjerizó en su propia tierra, de manera que a pesar de las buenas intenciones del *Affirmative Action*, su institucionalización convirtió la literatura afroamericana en un fenómeno cultural excluido, excluyente, y profundamente

⁷⁶ Nuestro énfasis.

provincial (2008: 17). El peligro que entrañan afirmaciones como las de Gates (p. ej. «Debemos responder que el sujeto masculino occidental ha sido hace tiempo constituido para sí mismo y en sí mismo», *Ibíd.*, 35) es el reduccionismo de categorías en sí mismas complejas y variables según épocas, áreas y condiciones socioeconómicas. La falsa homogeneidad con la que se ha tratado a África y a Afroamérica, retorna como un monolitismo aseverativo contra Occidente en un proceso de desfiguración invertida. La afirmación de que a diferencia del canon blanco –Gates no aclara qué constituye el «canon blanco»–, el canon afroamericano debe responder a una doble ancestría (literaria y vernácula, es decir de «alta» y «baja» cultura) barre de un solo golpe la ancestría que también caracteriza al canon occidental y su historia literaria dejando a Europa y sus pueblos, «sin Historia». Como apunta para el canon afroamericano (sin duda, contenedor de especificidades, delimitaciones y rasgos específicos, como todo corpus), «[...] podemos y debemos citarlo en el marco de su propia tradición, una tradición no definida por una pseudociencia de biología racial, o una esencia mística compartida llamada “negritud”, sino por la repetición y revisión de temas compartidos, *topoi* y tropos» (1992: 39). ¿No es ésta una actitud que debe aplicarse a todo canon? La pulcritud exegética en el estudio de un corpus es de obligado tránsito ante cualquier grupo de textos, independientemente de sus orígenes. El problema de Gates, es la utilización de su identidad étnica como estrategia de legitimación teórica y crítica, que procura consignas tales como:

«Somos los guardianes de la tradición literaria negra. Sin importar qué teorías abracemos, tenemos más en común los unos con los otros que con cualquier otro crítico de cualquier otra literatura. Escribimos los unos para los otros, y para nuestros escritores contemporáneos. Estas relaciones son de “confianza crítica”» (1992: 80).

Afirmaciones de este tipo resultan alarmantes; parece inadmisibile que la «confianza crítica» esté cimentada sobre la adscripción étnica del investigador y no, naturalmente, en su trayectoria académica y en la calidad de su trabajo. La necesidad de ampliación y revisión de un canon anquilosado tanto cualitativa como ideológicamente es una conclusión redundante. Sin embargo, ello no debería implicar que los criterios de inclusión sean los de «solidaridad racial»:

«Los dos mayores usos de la raza como base para la solidaridad moral que nos resultan más familiares tanto en África como en Europa son variantes del Panafricanismo y del Sionismo. En cada caso se presupone que un “pueblo”, negros o judíos, tienen la base para una vida política compartida en su existencia como raza única. [...] Lo que los negros en

Occidente, al igual que los judíos seculares, tienen más en común es el hecho de que son percibidos –tanto por ellos mismos como por los demás– como pertenecientes a la misma raza, y esta raza común es utilizada por otros como la base para su discriminación. Los panafricanistas respondieron a su experiencia de discriminación racial aceptando el racialismo⁷⁷ que se suponía» (Appiah, 1992: s.p.).

El problema de Appiah –y a partir de su cita podemos trazar la dilatada historia apologética del panafricanismo– es su afirmación de que el «racialismo» (cf. nota 35) no es en sí mismo peligroso dado que para él, dotado de unas disposiciones morales positivas distribuidas uniformemente entre «las razas», cada una podría ser respetada de acuerdo a estas bases animosas. Y hete aquí la raíz del racismo posmoderno, sintetizado por el crítico nigeriano Tejumola Olaniyan: «Chinua Achebe supuestamente dijo, en desacuerdo con la contracción de Sartre sobre la Negritud (que es un racismo antirracista), que un racismo antirracista puede ser un antídoto importante contra el racismo blanco» (1995: 26). Este trabajo defiende que ninguna forma de racismo puede combatir el racismo, y así lo certificaba el escritor Dambudzo Marechera:

«Y entonces, claro, resultó que la imagen africana que nosotros mismos estábamos construyendo en nuestras novelas y poesías era tan limitada y tan falsa como aquella de las descripciones de las novelas y poesías de los blancos. [...] ha surgido un nuevo tipo de fascismo basado en la imagen “tradicional” de África» (1990: 80-2).

Este debate, nos conduce directamente al tercer campo: el de los Estudios Africanos, que aunque en productiva consonancia con los Estudios Poscoloniales y los Estudios Culturales, ha atravesado una trayectoria propia y singular. Para poder analizar dicho marco, interesa en primer lugar esquematizar brevemente las tendencias teórico-críticas más relevantes, para luego, poder hacer una crítica de aquellas corrientes que a nuestro entender participan activa o pasivamente en un proceso de retrogradación de los estudios africanos, y contribuyen a ofrecer una imagen reaccionaria del africanismo moderno.

Siguiendo algunas categorías propuestas por el teórico marxista Georg M. Gugelberger (1986), así como la periodización parcial de Killam y Kesterfoot (2008), la crítica literaria africana poscolonial, podría dividirse en las siguientes tendencias:

⁷⁷ Appiah entiende el concepto de «racialismo» como una doctrina que defiende la existencia de características hereditarias, poseídas por miembros de nuestra especie, que nos permitiría dividirnos en grupos pequeños de distintas razas, de forma que todos los miembros de dichas razas compartirían ciertos rasgos y tendencias entre ellas que *no* compartirían con miembros de ninguna otra raza (es decir, una forma de separatismo decimonónico cargado de un esencialismo típicamente racista).

**CRÍTICA
EUROPEA
CRÍTICA
LARSONIANA**⁷⁸

(Gerald Moore,
Adrian Roscoe,
Anthony West, John
Povey, Eustance
Palmer, Charles R.
Larson)

Crítica inicial-preliminar, de tintes fuertemente paternalistas (en el sentido de anular cualquier contribución africana a la literatura/cultura universal, influencia de la todavía presente ideología colonial) y definitivamente eurocentrada. Los intentos de cooperación temática o formal se erigen como un rasgo de esos acercamientos tímidos a un corpus que se mide automáticamente con la literatura occidental. Tildados de «eurofílicos» por la crítica Bolekaja y acusados de querer convertir la literatura africana en un apéndice pobre e inacabado de la literatura dominante anglosajona.

**CRÍTICA
AFRICANA
«EURO-
ORIENTADA»**

(Abiola Irele, Sunday
O. Anozie, Michael
J.C. Echeruo, Simon
Gikandi, Isidore
Opkewho)

Críticos africanos que estudiaron en Europa y por lo general, suelen aplicar criterios teórico-críticos europeos al corpus literario africano. Uno de los casos más interesantes será el trabajo de Sunday O. Anozie (1981) *Structural Models and African Poetics. Towards a Pragmatic Theory of Literature*, cuestionado por Kwame Anthony Appiah en *Structures on Structures: The Prospects for a Structuralist Poetics of African Fiction* (1984). También cabe destacar el trabajo de referencia de Isidore Opkewho sobre oralidad.

**TROIKA
BOLEKAJA**

(Chinweizu,
Onwuchekwa Jemie,
Ihechukwu
Madubuike)

Rebelión radical aunque teórica y metodológicamente muy cuestionable contra el modelo eurocéntrico «larsoniano» en la literatura y crítica africana. Propuesta de construcción de una estética africana (y cierta propensión a un peligroso proceso de «autenticación» negra) a partir del estudio de la oratura. Tildados de «tarzanistas» por los *ogunistas*, y de «nativistas nostálgicos» por Appiah. Gestión monopólica y «abuso de la memoria» más que verdadera vocación de (auto)conocimiento. Su idea de combatir el imperialismo cultural europeo a partir de una conciencia africana nacionalista –para ellos, en deuda con el movimiento de la Negritud francesa– resulta en la actualidad, una estrategia superada. Sus «Parámetros de Experimentación Tradicionalista» para evitar actuar como «embajadores para los extranjeros» (1983: 241), y su crítica/burla flagrante al supuesto «euromodernismo» literario de algunos escritores africanos roza un planteamiento ideológicamente peligroso.

En su novela corta *The House of Hunger* (1978) el escritor Dambudzo Marechera, parodia a un personaje «abusón» al mejor estilo «bolekaja» de la siguiente manera: «Stephen detestaba la música “clásica”. Y por alguna razón Stephen pensaba que Gogol era uno de los grandes enemigos de África que habría que borrar de un plumazo. Stephen era un ávido lector de la serie de Escritores Africanos de Heinemann. Creía firmemente que había algo específicamente africano en cualquier cosa escrita por un africano y por tanto decía que las herramientas críticas europeas

⁷⁸ *Larsony* tal y como el escritor ghanés Ayi Kwei Armah definió al grupo de críticos europeos que trabajaban sobre temas de literatura africana de forma comparativa con la literatura europea (Gugelberger, 1986: 11). El término hace referencia a *The Emergence of African Literature* (1971) de Charles Larson.

no deberían ser utilizadas en el análisis de la “literatura africana”» (Ibíd., 80).

Esta vía crítica es igualmente parodiada por el escritor congoleño Georges Ngal en su novela *Giambatista Viko; ou, Le viol du discours africain* (1975). Su protagonista, profesor de una universidad del África occidental y miembro de un Instituto de Estudios Africanos, enfrenta su cosmopolitismo a la facción opuesta: la *africonolâtrie* antieuropea. En un episodio de la novela, los afrocentristas se hacen con el poder y comienzan a lanzar una serie de acusaciones contra Viko, el protagonista: se le atribuye la composición de poemas al estilo de Catulo, cometer indiscreciones sexuales con una estructuralista italiana, excluir a otros africanos del instituto, y de traicionar África a través de la «prostitución» de los misterios de la cultura oral para su explotación en Occidente.

IMPERATIVO RACIAL

(*Ogunismo*, Soyinka; *Muntu*, Jahn; *Weusi*, Mutiso)

Tanto la crítica ogunista (Achebe) como algunas facciones de la crítica nacionalista (en su faceta de «decolonizaciónismo») (wa Thiong’o) como la crítica Bolekaja (Chinweizu et al.), equiparan cultura a raza, de forma que la relación entre ellos y el determinismo racial es problemático al dar «por sentado el concepto de raza en sus discusiones de identidad africana, nacionalismo, conciencia cultural y pensamiento revolucionario, precisamente porque la lucha “decolonizadora” a la que los críticos y escritores asocian la escritura y crítica de la literatura africana ha sido, particularmente desde las literaturas coloniales y desde la antropología cultural, construida de forma racial» (Kanneh, 1997: 80).

CRÍTICA OGUNISTA

(Wole Soyinka y
adscritos a la tradición
yoruba)

Tradicionalistas y «seudotradicionalistas como Soyinka y sus seguidores que se declaran tradicionalistas pero son básicamente individualistas escribiendo en la tradición del modernismo europeo. [...] Defienden modos de escritura mitopoéticos/formalista eurocéntricos y de la neo-Negritud bajo el manto del *Ogunismo*» (Gugelberger, 1986: 12). Georg M. Gugelberger apunta que en ocasiones esta crítica no permite un desarrollo progresivo de concientización sino que obliga a la literatura a ser obligatoriamente «[...] “reactiva”, convirtiéndose en este sentido en reaccionaria» (1985: ix) a través de un «imperativo étnico».

CRÍTICA CULTURAL- NACIONALISTA

(Frantz Fanon, Okot
P’Bitek, Ngũgĩ wa
Thiong’o, Taban Lo
Liyong)

Potenciación, liberación y revalorización de elementos culturales nacionales o regionales tras las independencias y sus barridos anticoloniales, con especial compromiso hacia la edición de revistas académicas (y a una vida académica en general), revisión de conceptos críticos, y participación en eventos y festivales culturales.

**CRÍTICA
MARXISTA Y
AFINES**

(Grant Kamenju,
Lewis Nkosi,
Omafune F. Onoge,
Ngũgĩ wa Thiong'o)

Vuelta de una estética-ética, socialismo (sociologismo literario), crítica del concepto de raza e intercambio por el concepto de clase (crítica de una confusión entre geografía/origen por ideología). En este sentido, Ali Mazrui afirmaría: «La conciencia étnica en África muy a menudo ha militado contra la conciencia de clase» (1986: 50). Tildados de «*chics* radicales» por Soyinka.

**CRÍTICA
FEMINISTA**

(Flora Nwapa,
Lauretta Ngcobo,
Molara Ogundipe-
Leslie, Carole Boyce
Davies, Katherine
Frank)

La crítica feminista africana se ha centrado en un espectro de cuestiones básicas que pueden resumirse en (1) el desarrollo del canon de escritoras africanas; (2) el examen de las imágenes estereotípicas de la mujer en la literatura africana; (3) el estudio de las escritoras africanas y el desarrollo de una estética africana femenina, y; (4) el seguimiento de la mujer en la literatura oral tradicional (Boyce Davies, 2007: 567). Un caso paradigmático en este sentido, es el de la escritora senegalesa Ken Bugul que tras ser fuertemente occidentalizada, consideró dicho proceso autodestructivo y de pérdida identitaria, volviendo entonces a su país de origen a vivir en una organización familiar polígama. La escritora Buchi Emecheta (Nigeria) también ha defendido la poligamia como una institución que podría resultar liberadora para la mujer (cf. 2007: 555).

**CRÍTICA POST
AFROCÉNTRICA**

(Tejumola Olaniyan,
Bidoun Jeyifo, Femi
Osofisan)

Según Olaniyan, se trata de una crítica emergente que subvierte tanto el paradigma eurocéntrico como el afrocéntrico, aunque redefiniendo y avanzando sobre el último de forma que se suplante el excesivo maniqueísmo que tanto constituye como subestima el potencial carácter subversivo del afrocentrismo, mientras «[...] reafirma la premisa fundacional sobre una imbricación irreversible de historias, y por tanto de culturas y formaciones culturales» (1995: 4). Femi Osofisan plantearía un paradigma parecido aunque bautizado como «Posnegritud» (1999), a saber una tradición que no cree ni promociona una deliberada mistificación del pasado africano ni lo rechaza, sino que «[...] exige una actitud crítica ante la exhumación de nuestra herencia» (1999: 9-10).

**CRÍTICA
CRIOLLA
DIASPÓRICA,
EXÍLICA,
MIGRANTE
(POSNACIONAL)**

(Françoise Lionnet,
Léonora Miano, Odile
Cazenave, Isidore
Opkewho, Madeleine
Hron, Michael Ugarte,
Elisabeth Bekers,

Siempre sugerente, Homi Bhabha afirma que si el motivo principal de la literatura universal [*World Literature*] es la transmisión de las tradiciones literarias nacionales, en la actualidad, la literatura universal resurge adoptando una narrativa de «dislocados culturales» (1994: 16), es decir, historias transnacionales de inmigrantes y refugiados políticos y económicos. En este sentido Arif Dirlik (1997) ha advertido sobre el peligro social y político de estas categorías «híbridas», de negación de clase y nación, y su total rechazo de la Historia. Helon Habila, que califica este rasgo posnacional como portador de una agenda «aspiracional» insiste en que los escritores que son abordados por esta crítica se centran en los viajes y las migraciones, y tienden a concentrarse más en el individuo,

Sabrina Brancato)

desmarcándose así de la temática más corriente u obvia de la literatura africana (2011: viii). Dorothy Figueira apunta que el estudio crítico del exilio («retórica de la migrancia») en la teoría poscolonial, tiene como efecto descartar un estudio social o económico de sus causas, evitando de esta forma los posibles sentidos políticos o históricos de cada tipo específico de migración (2008: 72). Véase especialmente: *The Creolization of Theory* (Lionnet y Shu-mei Shi, 2011), *Habiter la frontière* (Miano, 2012) y *Afrique sur Seine* (Cazenave, 2005).

Aunque cada aproximación –como ocurre siempre en las disciplinas humanísticas– contiene por lo general un grado de aciertos así como de errores o debilidades propias en las omisiones determinadas y determinantes dictadas por dicha perspectiva (la crítica feminista y diaspórica son los dos ejemplos más claros) nos interesa detenernos en una tendencia que consideramos especialmente perjudicial para los estudios africanos: la Troika Bolekaja,⁷⁹ constituida por los nigerianos Chinweizu, Onwuchekwa Jemie e Ihechukwu Madubuike con su controvertido *Toward the Decolonization of African Literature* (1980).

Dichos críticos abogan por una «liberación afrocéntrica» frente al mundo anglosajón, y el diseño de unas herramientas críticas «africanizadas» de forma que la literatura del continente pueda estudiarse de acuerdo a su propia estética y trayectoria cultural, y no como un mero apéndice o pariente pobre de la producción literaria de Occidente. En este sentido, Drew Shaw, entre muchos otros, cuestiona fuertemente esta agenda: «¿Quién tiene derecho a definir qué es “la tradición africana” [...]? ¿Sobre qué base los citados críticos [se refiere a Chinweizu, Mzamane, Zinyemba y Wylie] reclaman su derecho a excluir a otras personas, y otros puntos de vista, de su propia visión “holística” de una auténtica cultura [...]?» (1999: 8). El error que implica descartar a escritores supuestamente «europeizados» y revalorizar hasta el paroxismo el realismo social de los años sesenta y setenta no pasa desapercibido, máxime teniendo en cuenta que el pensamiento nacionalista es un particularismo europeo surgido en el siglo diecinueve. Una de sus muchas contradicciones está servida: dicha importación es todo menos indígena (Ibíd., 8).

⁷⁹ El término «Bolekaja» hace alusión a los agresivos conductores yoruba de autobuses en Nigeria (cf. Killam y Kerfoot, 2008: 178). En su obra, los propios críticos aclaran: «“¡Ven a pelear!”, un término aplicado en Nigeria occidental a los camiones de pasajeros (*mammy wagons*) a partir del escandaloso comportamiento de sus boleteros» (Chinweizu et al., 1985: xii).

La Troika Bolekaja se posiciona como el movimiento que debe reconvenir al escritor africano sobre su función, a saber, un agente al servicio de la liberación y autonomía africanas, y que deberá servirse de la oratura para poder edificar una síntesis adecuada entre la tradición narrativa endógena y exógena ante la «difamación» sufrida por la oralidad a mano de la crítica europea. Aunque no cabe duda de que algunos críticos europeos (como Larson,⁸⁰ Roscoe,⁸¹ Palmer⁸² y Povey⁸³) incurren en interpretaciones teleológicas, moralizantes, prejuiciosas, debilitantes, pero sobre todo muy poco afortunadas en lo que respecta la literatura africana, la agresividad –y en ocasiones la vulgaridad– que se despliega en su apología no hace más que polarizar la cuestión hasta conducirla al terreno del manifiesto político. De la misma forma en que los ya mencionados críticos europeos arremeten contra un bloque homogéneo de pseudoafricanidad, los críticos Bolekaja hacen lo mismo con Occidente, y ambas configuraciones argumentales parecen copias generales e invertidas de una misma inclinación hacia el desconocimiento, en algunos casos, llegando a un «absurdo de la autoafirmación»:

«Dado que existen estas narrativas africanas preeuropeas, tanto orales como escritas, algunas de ellas comparables a las novelas africanas, y otras que contribuyeron al desarrollo de la novela africana, no hay razón por la cual no debieran ser considerados como antecedentes africanos a la novela africana, *antecedentes desde los cuales la novela africana pudo haber evolucionado enteramente, sin hibridismo con la novela europea*»⁸⁴ (1985: 27).

La militarización de su lenguaje («la literatura africana en prosa está bajo fuego») o bien «la poesía africana está siendo lisiada por los elogios maliciosos de esa misma escuela») se encuentra en perfecta concordancia con su espíritu combativo presente en

⁸⁰ «Uno recuerda que hace muchos años, Spengler mantuvo que el interés por el tiempo [cronológico] es específico de la civilización occidental. Si la falta de interés por el tiempo puede ser más típico de las culturas no occidentales, Tutuola es en muchas formas, un ejemplo perfecto» (Larson, 1972, cit. en Chinweizu et al., 1985: 101).

⁸¹ «Podrá adquirir [el niño africano] un gusto por la novela; pero su vida cotidiana, la historia de su sociedad –en una palabra, su cultura– lo predispone naturalmente hacia el relato. Esto significa también que por el momento, el lector africano es un intérprete de corta distancia. Y curiosamente, lo son también muchos de sus escritores» (Roscoe, 1971, cit. en Chinweizu et al., 1985: 91-92).

⁸² «Y aunque sus personajes [se refiere a la novela *Jagua Nana* del nigeriano Cyprian Ekwensi] por lo general terminan mal, es dudoso que esto se deba a ninguna preocupación moral consciente. Ekwensi rara vez manifiesta una actitud moral consistente, siendo su principal preocupación el sensacionalismo creado por el vicio» (Palmer, 1972, cit. en Chinweizu et al., 1985: 136).

⁸³ «Demasiado a menudo otros escritores del África occidental, experimentando con sus primeras novelas, pasan por alto la estructura; de forma que el patrón deja de ser una serie de opciones estéticas organizadas, y se convierte meramente en la secuencia deforme de una cosa detrás de la otra. Tan próximos están los novelistas africanos a los eventos que registran, que no existe la distancia artística que es la base para el arte de la escritura» (Povey, 1972, cit. en Chinweizu et al., 1985: 112).

⁸⁴ Nuestro énfasis.

el ambiente intelectual de «conciencia nacionalista activa» que reclaman para la descolonización de la literatura africana. Hasta aquí, los eslóganes de la Troika son evidentes: cada contexto requiere «herramientas críticas prognósticas» específicas en lo que el crítico nigeriano Afolayan S. Olusola ha denominado –en su tímido y acomodaticio proyecto «Afriurocéntrico»– *pragmacrítica* (2010: 85). Esta aproximación, más cercana a la Sociología de la Literatura o a la Antropología Literaria que a una novedad teórica-simbiótica, no hace más que demostrar las amplias generalizaciones en las que se incurre contra la crítica y la teoría europea. Tampoco el fenómeno de oralidad, como ellos afirman, es exclusivamente africano. En este sentido, Christopher Miller se preguntaba, en un monográfico editado por Bates, Mudimbe y O’Barr sobre la relación entre África y las disciplinas, y la contribución africana a las Ciencias Sociales y las Humanidades, sobre la posibilidad de aplicar metodologías occidentales a un corpus ajeno a Occidente, en particular el de la literatura africana, una producción artística que introducía como elemento omnipresente dicho fenómeno oraliterario, y sus complejas relaciones con el texto escrito. Naturalmente, el africano no era un caso aislado ni excepcional: como apunta el antropólogo literario Adolfo Colombres (1997), el vehículo fundamental de la cultura no es la escritura sino la lengua, de forma que si el lenguaje es un fenómeno principalmente oral, y de las tres mil lenguas que hoy existen (cf. Walter Ong, 1980) sólo setenta y ocho tienen literatura escrita, podemos deducir que el fenómeno de la oratura resulta mucho más extendido que el de la creación artística escrita. Sin embargo, el planteamiento afrocéntrico radical será, en este sentido, negacionista: «La literatura africana es una entidad autónoma separada y apartada del resto de literaturas. Tiene sus propias tradiciones, modelos y normas. Su constitución está separada y es radicalmente distinta a la literatura europea y el resto de literaturas» (1980: 4). A partir de declaraciones como la expuesta, creemos que deberíamos empezar a cuestionar con mucho más peso esta fortísima tendencia etnocéntrica responsable de engendrar un paradigma racista de «excepcionalidad africana»⁸⁵ o de afroesencialismo cultural que no sólo es indemostrable sino fácilmente rebatible desde cualquier casuística disciplinar: «Las nociones de una fuerza esencial, que ocurre naturalmente en, y perteneciente a África, y que informa de la particularidad de la literatura africana, parecería empujar los argumentos de estos críticos [Bolekaja] a

⁸⁵ En este sentido, por citar un ejemplo interesante, Christopher L. Miller compara la forma de producción de épicas por los *griots* en la sociedad mande con las descripciones de producción de épicas serbo-croatas por parte de Albert Lord en su clásico *The Singer of Tales* (cf. Miller, 1990: 88).

un determinismo cultural, e incluso biológico (racial)» (Kanneh, 1997: 75). Adicionalmente, este exacerbado afrocentrismo corría «[...] el riesgo de generar una fijación con la lógica binaria restrictiva típica del último [eurocentrismo] y reciclar sus premisas epistemológicas» (Olaniyan, 1995: 20).

Si, como acusó la crítica Bolekaja, «[...] habitualmente se ha visto la literatura africana con ojos europeos» (1980:3) y por tanto la caja de herramientas críticas de la que se dispone desde la teoría literaria europea no se ajusta correctamente a la experiencia de los narradores africanos, la solución sería un trabajo empírico y no puramente especulativo, con una consiguiente regeneración que en este caso no culmina, sumado a ello la discriminación explícita sellada en la aplicación de un veto automático a teóricos, críticos o lectores no-africanos. El lastre que todavía pesa sobre una «epistemología de injerencia externa» en el campo de los estudios africanos debe ser superado por críticos tanto africanos como europeos: no consideramos pertinente encontrar en artículos contemporáneos, aseveraciones como la que reproducimos a continuación:

«En este caso, estamos de acuerdo con Hyppolyte Taine en sus recomendaciones *positivistas*, que proponen que un texto literario “debe ser considerado como la experiencia de la psicología de un individuo, que a su vez es la expresión del ambiente y del período en el que ha vivido, y de la raza a la que pertenece”⁸⁶ (Jefferson y Robey, 1985: 3)» (Olusola, 2010: 8).

Incluso Abiola Irele partiría de un axioma parecido al afirmar que «No creo que sea suficiente estudiar los orígenes de dichas referencias [las del texto, desconocidas o fuera del ámbito del crítico]. Precisaríamos, creo, ser una medida de identificación y de creencia en las mismas para poder *sentirlas en nuestros huesos*»⁸⁷ (1981: 37).

Pero los problemas del campo son múltiples y en algunos casos, especialmente preocupantes. En su artículo «What is African Literature?: Ethnography and Criticism» (1997) la crítica sierraleonesa Kadiatu Kanneh puntualizaba que las tres dimensiones que inevitablemente organizaban el paquete de dilemas en el seno de la literatura africana, su definición, la constitución de la cultura africana y la validez de una crítica literaria específicamente africana, transmitían el serio peligro de eliminar la literatura africana de la literatura misma, a partir del paradigma absoluto y estridente de «diferencia cultural» (Ibíd., 73). Para ella, la crítica literaria africana se funda sobre las

⁸⁶ Nuestro énfasis.

⁸⁷ Nuestro énfasis.

bases de la descolonización (cf. Ngũgĩ wa Thiong'o) así como en los movimientos de liberación nacional, de forma que «[...] los argumentos de estos textos [las conferencias, revistas académicas, y libros sobre crítica africana] revelan una relación tortuosa entre, y una resistencia ante el imperialismo cultural, de forma que unas declaraciones de igualdad se intercambian con unas afirmaciones de diferencia radical» (Ibíd., 74). De esta forma surgía, nuevamente, otra paradoja epistemológica apremiante: «[...] el acceso a sistemas no occidentales está mediado por una disciplina inventada y controlada por Occidente» (Miller, 1990: 21). Dicha paradoja fue también reseñada por Yves Valentin Mudimbe al preguntarse sobre la posibilidad de efectuar un cambio de paradigma –la contradicción del concepto de una única racionalidad– distinto al occidental: «¿Es posible considerar este cambio fuera del mismo campo epistemológico [occidental] que convierte mi pregunta en algo posible a la vez que concebible?» (1988:186). Abiola Irele, en *The African Experience in Literature and Ideology* (1981) también examinaba este problema aunque con ánimo defensivo:

«[...] no existe sociedad africana, al menos en mi conocimiento, que haya sometido textos a crítica. Ni reflexionado sobre la literatura en el mismo grado de elaboración al que estamos acostumbrados hoy en día en la tradición occidental (que, en cualquier caso, es una derivación de la crítica clásica). El resultado de dicha carencia en el desarrollo de una terminología crítica –de un metalenguaje sobre la literatura– en nuestras lenguas indígenas es que los términos que ofrecen para distinguir los varios géneros son elásticos» (1981: 18).

De forma que para él, algunas distinciones entre géneros literarios procedentes de la tradición yoruba, que dependían de criterios como materia, modo de incantación y rasgos estructurales (*rara*, *oriki* e *ijala*), sugerían un modelo de organización filológica alternativa frente a las estrictas divisiones que ofrecía la teoría literaria al uso. El problema no es nuevo, y esa organización analítica y taxonómica alternativa ha sido utilizada, sólo que –y he aquí la necesidad acuciante de equipos interdisciplinares– no por la Teoría de la Literatura sino por la Etnomusicología y la Antropología. Es decir que si el problema para el estudio de los géneros literarios africanos eran los límites o carencias descriptivas clásicas, una posible solución radicaría en la combinación de éstas últimas con otras categorías mejor provistas para dicho objeto. En el caso de la Antropología por ejemplo, existe una larga tradición de incluir aquellos elementos no estrictamente «literarios» a los que alude Irele, incluso incorporando categorías autóctonas o *emic*. Pero Irele nos sitúa ante un enroque disciplinar cuando denuncia una tendencia hacia el «antropologismo» en estudios literarios africanos, que por otra parte

(al menos hasta que la filología incluya en su órbita el estudio de la oratura y entrene a sus profesionales en el método etnográfico o etnomusicológico) es en la actualidad la única disciplina preparada para entablar un diálogo productivo entre las diferentes tradiciones intelectuales, pero sobre todo para abordar de forma holística un objeto tan profundamente complejo y polivalente como el que él propone.

Otra de las paradojas que surgían en esta querrela, se materializaba en el ya clásico debate que planteaba el escritor keniano Ngũgĩ wa Thiong'o, autor del famoso *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature* (1986) en el que hacía una llamada al abandono de la lengua del colonizador⁸⁸ de forma que la escritura en kīkūyū, la lengua de su grupo étnico, suscitaría automáticamente el acceso a su literatura –propiamente africana, a diferencia de la afroeuropea, aquella escrita en las lenguas de los antiguos colonizadores– por parte de campesinos y obreros en su lucha por una liberación «mental» de la colonización. Sin embargo, la contradicción estaba servida: «Ocurre que el kīkūyū, es el lenguaje de la etnia dominante en Kenia; optar por el kīkūyū podía representar la liberación en un contexto kīkūyū, pero para otros podría tener implicaciones diferentes» (Miller, 1990: 40), como por ejemplo para el resto de etnias minoritarias de Kenia. El escritor ogoni (Nigeria) Ken Saro Wiwa, también secundaba el peligro de la hegemonía de un idioma africano o un dialecto privilegiado, y denuncia la opresión de su grupo étnico frente al resto de grupos étnicos mayoritarios de Nigeria (cf. Obi, 2002). De hecho (a diferencia de la promovida ideología de recuperación y empleo de las lenguas africanas para refundar una literatura africana supuestamente «auténtica») el escritor rodesio Dambudzo Marechera, consideraba que la escritura en shona, que había sido no sólo desarrollada sino utilizada por los misioneros como herramienta para el adoctrinamiento de los colonizados (Volk, 1999: 303) no podía ser considerado un gesto liberador en absoluto sino todo lo contrario, y afirmaba que al igual que el inglés era un idioma «masculino», el shona era en sí mismo una lengua patriarcal que tan sólo podía crear dificultades para las mujeres de Zimbabue que escribían en shona (cit. en Veit-Wild, 1992: 312). Simon Gikandi resume el debate

⁸⁸ En este sentido, Abiola Irele nos recordaba que la situación lingüística del escritor africano no era ni mucho menos excepcional o sin precedentes: «Nos recuerda a aquellos que obtuvieron [estas lenguas] para las múltiples comunidades que fueron asimiladas a las culturas helénicas o latinas, y cuyos escritores estaban a lo mejor satisfechos por emplear el lenguaje dominante para su autoexpresión». De esta forma, la situación de Senghor bien podría compararse a la de un Séneca o un Catulo. Además «Conocemos que la reacción a la dominación del latín desde el Renacimiento en adelante constituye uno de los aspectos políticos, sociales y culturales más importantes de la historia de Europa occidental» (1981: 53).

con ironía: «Lenguaje nacional equivale a Ser-No-Alienado» (1992, cit. en Obi, 2002: 162).

Por otra parte, el fenómeno de la oralidad como depositario de lo «auténtico» africano, de la tradición extraviada, de la forma por antonomasia de «cultura popular»,⁸⁹ de museo vivo, planteaba una contradicción adicional. La supuesta prueba irrefutable de la cultura oral como demostración y evidencia absoluta de unas formas democráticas acéfalas (sin tomar en consideración los diferentes signos que adquiriría la oralidad según su contexto de enunciación y recepción, a saber en el contexto de lo público/institucional o de lo privado/doméstico) que caracterizaba a toda cultura ágrafa o preestatal, descartaba la asimetría inherente en toda dinámica de poder-conocimiento: «En el examen de cualquier tradición oral, uno debe interrogarse sobre *a quién pertenece dicha tradición*:⁹⁰ a qué grupo étnico» (Ibíd., 73). De forma que los debates sobre aquellos individuos que custodian, y consecuentemente dominan, tanto el poder de la palabra como el *statu quo* que ésta vehicula, introducía nuevos problemas, como la manipulación de la legitimidad o la autoridad a partir de la difusión de metanarrativas específicas, la estructuración social vertical que ello precisaba, y la legitimación de un archivo histórico-político precolonial (oral u escrito) que unos sectores sociales altamente jerarquizados (y en algunos casos estatalizados) imponían sobre otros grupos, y del que se servían para conservar su hegemonía. En África «[...] la palabra, el poder y la dominación son generalmente, inseparables» (Touré, 1981, cit. en Miller, 1990: 106), una tesis suficientemente demostrada que refutaría la idea de que «La sociedad alfabetizada, por no tener un sistema de eliminación, no tener una “amnesia estructural”, impide al individuo participar plenamente en la tradición cultural total de una forma que no resulta posible en una sociedad analfabeta» (Goody y Watt, 1968, cit. en Miller, 1990: 105). Lo expuesto anteriormente no descarta la existencia de una oralidad horizontal, participativa, lúdica, pedagógica, colectiva y doméstica que incluiría géneros

⁸⁹ El antropólogo (medievalista y africanista) Jan Vansina, en *Oral Tradition as History* (1997 [1985]) dirá sobre el control social (vertical) de la información (oral): «No debería sorprendernos que en muchas sociedades no todos tienen derecho a escuchar o a emitir [*perform*] determinados mensajes sobre el pasado». Así, el «conocimiento esotérico», no estaría a disposición de la sociedad general, sino que se le confiaría a unas élites instruidas en la historia secreta de su pueblo (típico por otra parte, de sociedades centralizadas y fuertemente estratificadas) ni tampoco aquel conocimiento que él denomina «*copyright performance*», y que hace referencia a la propiedad de determinadas narrativas, con el supuesto objetivo de controlar la veracidad de lo transmitido (al estar en manos de unos pocos «dueños»), así como para gestionar el grado de diseminación de la información (1997: 96-98). Asimismo, la tradición oral puede ser pública o privada, y adquirir funciones de combate (de un determinado orden social, como mediadora en querrelas jurídicas, etc.), ideológicas (justificación del *statu quo*, por ejemplo), o de idealización sociocultural.

⁹⁰ Nuestro énfasis.

menores como las canciones de cazadores, proverbios, relatos cautelares, cánticos iniciáticos, etc.

Llegados a este punto, y después de haber esbozado un breve resumen de los principales problemas del campo que nos ocupa, interesa detenernos en una breve sinopsis de lo que a nuestro modo de ver, se erige como una disciplina indispensable en el estudio de la literatura africana: la Antropología Literaria. Aunque la Antropología Literaria es una aproximación teórica tanto novedosa como heterodoxa, y extremadamente desconocida en España, intentaremos exponer los puntos teóricos más relevantes.

Desde la disciplina antropológica, mucho se ha reflexionado acerca de la relación entre la práctica etnográfica y los estudios literarios (Geertz, 1993); para ellos la «escritura de la cultura» –el discurso etnográfico– podía ser interpretado como una forma particular de ficción;⁹¹ de hecho Wolfgang Iser en *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology* (1993) afirmó que la literatura siempre había sido percibida como evidencia de algo que podía ir desde la ejemplificación de la vida de su autor hasta el reflejo de la sociedad en la que se concebía una obra. Para él, la dualidad realidad/ficción debía ser superada por una relación triádica de las formas de representación: lo real, lo ficticio y lo imaginario (1993: ix). Esta última categoría, dominio por excelencia de Gilbert Durand, se convertirá posteriormente en «estructura antropológica», y a partir de esta línea de análisis arquetípico de los mitos, Antonio Blanch tomará su punto de partida para desarrollar su idea de Antropología Literaria (cf. *El Hombre Imaginario*, 1996) sugiriendo que desde esta disciplina será posible desplegar un enfoque interpretativo que «[...] permita estudiar las obras literarias con el fin de hallar en ellas las imágenes del hombre que ahí se expresan. [...] Conocer al hombre en y desde los textos literarios» (1995: 10-11). Para este académico, dado que la literatura está presente en todas las culturas y épocas, y su función primordial es la de «[...] traducir simbólicamente las experiencias, más o menos profundas, del individuo humano, con la evidente intención de comunicarlas a los demás» (Ibíd., 10), la misión del antropólogo literario será ampliar los objetivos de un análisis puramente formal –prestando atención a los conjuntos– y detectar, no tanto la «verdad» histórica allí

⁹¹ Como apunta Lisón Tolosana: «En ambas [la Antropología y la Literatura] el material primario es verbal –toda etnografía se convierte en último análisis en palabra– y, por tanto, significativo y ambas deben una parte de su inspiración al exotismo; esa Literatura y esa Antropología realizadoras del exotismo han configurado un realismo simbólico convergente. Nada hay más cerca de la ficción que la Antropología, gustaba decir R. Barthes; el exotismo promovió una cierta manera de ver literaria...» (*Antropología y Literatura*, 1995: s.p.).

patente, sino las estructuras simbólicas expresadas a través de la ficción. Francesco Loriggio también insiste en el papel asumido por la Antropología en el desarrollo de la teoría literaria, en particular por el formalismo ruso, cuya aportación desde el folklore, el cuento maravilloso y los relatos infantiles resulta indispensable en el trabajo de Bajtín, y en el dramatismo de Kenneth Burke, apoyado en la larga trayectoria del estudio del ritual, desde Frazer hasta Turner (1988: 306).

El primer académico que menciona esta perspectiva antropológico-literaria aplicada al texto de ficción, más que al texto etnográfico, será Fernando Poyatos en su artículo inaugural en la revista *Semiótica* (1977) relacionando esta particular subdisciplina de la Antropología con aspectos no verbales de los personajes en la obra literaria. Para ello, hará hincapié en la rentabilidad de la investigación sistemática del valor histórico y documental, no sólo del lenguaje, paralenguaje, cinesis y proxemia de otros períodos y áreas culturales, sino también de otra forma de producción de sentido estrictamente semiótica como por ejemplo, la descripción de los complementos del cuerpo (1988: xi). Es decir que, siguiendo a Poyatos, el texto, desde la épica antigua hasta la novela moderna, ofrece documentación sobre; (1) sistemas sensibles (lenguaje verbal, lenguaje paraverbal); y (2) sistemas inteligibles (pensamiento religioso, celebraciones y rituales, patrones sociales, valores morales, sistemas políticos etc.).

Por otra parte, José Luis Caramés Lage lee en 1978 la primera tesis doctoral en España sobre Antropología Literaria. Para él, el sentido de dicha disciplina radica en la utilización de perspectivas hasta el momento inexploradas, pero que nacen del esfuerzo conjunto entre Antropología y Literatura, pudiéndose utilizar conceptos y categorías antropológicas para la búsqueda de datos etnográficos en la narrativa de ficción, teniendo en cuenta que la obra literaria no sólo ha precedido el desarrollo de métodos y equipos de investigación antropológicos, sino que continúan documentando la cultura contemporánea:

«Por tanto veremos que el desarrollo de un enfoque antropológico-literario entronca dentro del contexto de las corrientes antropológicas actuales, y supone un área de investigación interdisciplinar que se aproxima a la Literatura considerándola una fuente de documentación tanto diacrónica como sincrónica para el análisis de una cultura determinada con sus comportamientos o rituales, simbología y mundo de las ideas» (Escobedo de Tapia y Caramés Lage, 1994: 60).

Para este especialista, la Antropología Poética, que más específicamente estudia la lírica a través de la teoría antropológica, examina la relación entre una lengua/literatura y su

cultura; así «Como concepto global tiene aún más significación, dado que si optamos por un tratamiento riguroso, lógico del discurso poético, también se sabe que por ser la poesía producto humano contiene una parte de irracionalismo, de misticismo, es decir de contenido mítico» (1979: 132). Si la literatura documenta la cultura y la sociedad de una época, la Antropología Literaria constituye, para Carmen Escobedo de Tapia y José Luis Caramés Lage –también para Fernando Poyatos– una aproximación de triple foco: literario, semiótico e histórico; literario porque los «artefactos» culturales serán los textos narrativos; semiótico, porque a través de este método se podrían explicitar las claves culturales que emanan de los mismos; e histórico, porque todo texto literario está enmarcado dentro de un determinado contexto estructural y estructurante.

La Antropología Literaria da tanta importancia al aspecto verbal de la narrativa, como al no verbal; así, predomina no sólo un estudio del lenguaje individual de cada personaje como portador de significado y de sentido, sino también de las descripciones y comentarios acerca de los comportamientos no verbales de los protagonistas. Por otro lado, los personajes forman parte de un determinado espacio y tiempo histórico de una cultura particular, y esa cultura también se hace patente en mayor o menor medida a través de su descripción poética.

Dada la creciente proliferación de estudios inter y transdisciplinares que se ocupan de las producciones artísticas, esta aproximación demuestra la comunicación cultural de la red relacional del texto –ya sea oral o escrito– como parte indispensable de la cultura de donde proviene y que simultáneamente lo genera. Estos signos empíricos y verificables a partir del texto literario son indicadores que organizan el significado cultural de un grupo mediante marcas, de manera que aprendiendo a reconocer estas marcas, podremos comprender el mapa semiótico de una cultura y su forma de pensar(se)-en-el-Mundo y de pensar-al-Otro. De hecho, y sin que esta referencia suponga una aproximación antropológico-literaria formal, Graham Furniss y Liz Gunner en *Power, Marginality and Oral Literature* (1995), estudiaban la forma en que la literatura oral africana articulaba un discurso sobre las relaciones de poder en la sociedad, y por tanto creaban un saber, un conocimiento sobre esa sociedad a partir de sus prácticas oraliterarias.

Sin embargo, dentro de esta perspectiva existen marcadas divergencias. Si bien Fernando Poyatos, su fundador, afirmaría que «La literatura refleja una cultura» (1988: xv), Thomas G. Winner admitía que «La literatura nunca es un reflejo directo de fenómenos y eventos culturales» (cit. en Poyatos, 1988: 51). Nosotros defenderemos

que el texto artístico es depositario de una multitud de elementos pertenecientes a, y definitorios de una configuración cultural específica (y sus relaciones intra e interculturales), y que ésta debería combinarse junto con muchos otros documentos extraliterarios. La Antropología Literaria nos puede servir para determinar las razones en la persistencia, mutación o erradicación de ciertos personajes, mitos, motivos, *topoi*, todo ellos enterrados bajo el (pre)texto de la ficción. Si, como afirmaba Fernando Poyatos, la Antropología Literaria es el estudio de los pueblos y sus manifestaciones culturales a través de la literatura (1983: 565), los textos literarios podrían ofrecer claves relevantes para la comprensión de las sociedades que los producen, los reciben, y en última instancia, los transforman. Parafraseando a Loriggio, la Antropología Literaria se mueve en el proceso que va de la *fabula mundi* a la *Imago Mundi* (1988: 313-315).

Por otra parte, la Literatura Comparada nos ofrece un marco teórico pluralista y transversal para estudiar nuestro objeto desde una concepción supranacional. Una disciplina que concibe la literatura como fenómeno universal (sin que ello suponga perder de vista la especificidad de un texto que vehicula una lengua, una[s] cultura[s], unas relaciones históricas o textuales) el comparatismo resulta indispensable para reflexionar sobre los puntos de convergencia y de divergencia entre manifestaciones narrativas, aquí concebidas como «universal cultural» sin las connotaciones de dominación o etnocentrismo –como la famosa confusión de Appiah entre europeísmo («seudouniversalidad») y universalidad– de una literatura sobre otra. En este sentido, parece, y sólo parece, sugerente la propuesta de «Literatura Diferencial» acuñada por Gilbert Chaitin en 1989 (cf. Sarro, 2009), en la línea de la «Filosofía de la Liberación» de Enrique Dussel (intersubjetividad, alteridad, multicentrismo): «La literatura diferencial en su funcionalidad política, milita contra la práctica etnocéntrica de subordinar la otredad en nombre de la norma establecida, pedagógicamente, instaura la investigación y la enseñanza de discursos en relación unos con los otros, logrando así un nuevo discurso para entender la otredad» (Sarro, 2009: s.p.). Aunque la distinción como proyecto ético imbricado en una epistemología posmoderna puede ser incorporado al terreno del comparatismo, creemos que sería mejor atajar los problemas históricos y actuales de la Literatura Comparada para erradicar desde esta disciplina –y no otra– las posibles insuficiencias (vigilancia ideológica, centrismo literario, etc.) sin que ello implique la generación de una nueva disciplina. Por el contrario, Para Jesús Maestro, la «exportación e implantación» de la Literatura Comparada en culturas y sociedades que carecen de una organización política o epistemológica isovalente a la europea anula el

proyecto comparatista –una creación en y para Europa– a la vez que neocoloniza en nombre de una inclusividad etnocéntrica, a la Otredad:

«Que la posmodernidad ignore, o quiera ignorar, por irreflexión e irracionalismo, que lo que está haciendo al imponer su modelo de Literatura Comparada sobre culturas y literaturas no europeas es una forma de colonización antropológica, académica y metodológica de primer orden, llevada a cabo con los mecanismos más sofisticados de nuestro tiempo, desde la infraestructura analítica y científica hasta la retórica y la sofística destinada moralmente a justificar todos sus actos ante la opinión pública, no sólo no exime a los posmodernos de ser causa directa de esta neocolonización, sino que los hace directamente responsables de sus consecuencias. En nombre de la solidaridad no se puede colonizar al otro, aunque sea para ayudarlo. En términos morales, la colonización es igual de injusta siempre, se haga en nombre de la Fe (cristianismo), en nombre de la Razón (Ilustración), o en nombre de la Solidaridad (posmodernidad). Y si no, espérese a ver el coste de la factura que el colonizado pasará a la crítica posmoderna llegado el momento oportuno» (2009: 11-12).

Pero Chaitin es contundente: la literatura diferencial, a diferencia de la literatura comparada «no se encuentra limitada por la supuesta unidad de las culturas occidentales, sino que toma como uno de sus campos preferidos de investigación, la agitada encrucijada entre las literaturas occidentales y las del tercer mundo» (1998: 163). En este sentido, el «Tercer Mundo» no era un mero espectador en la deconstrucción y reconfiguración de la disciplina comparatista, sino un agente participativo y activo (a veces, reactivo: cf. Chinweizu et al., 1985) que conocía perfectamente los juegos de influencias e intertextualidad Norte-Sur en un proceso de traducciones y reescrituras, convocantes de la «pesadilla de la subversión». De hecho, en un atípico pero ya clásico artículo sobre la influencia de la literatura europea en el escritor africano, el escritor Dambudzo Marechera defendía dicho cosmos de intertextualidad como «[...] un saludable intercambio en técnicas y temas. Que Europa tuvo –como mínimo– un inicio más temprano en el comienzo de la literatura escrita es una ventaja para el escritor africano: él no tiene que resolver muchos problemas de estructura: ya han sido resueltos. No considero las influencias perniciosas: son una forma de aprendizaje» (1987: 100).

Pero la literatura objeto de estudio de este trabajo presenta una característica adicional no exenta de dificultades; y es que el estudio de literaturas «emergentes» o tradicionalmente apartadas del canon, en un afán por construir «genealogías [literarias] alternativas» (Lionnet, 1995) no supone un gesto político ni reivindicativo más que en el terreno de la disciplina comparatista: el destierro de literaturas no occidentales a espacios académicos marginales, de tradición, o de folklore, no hace más que generar la

idea falsa de distancia, amparando el error de concebir los textos como poco más que islas autárquicas, parafraseando a Néstor García Canclini «diferentes, desiguales y desconectadas» (cf. 2004). La literatura comparada pretende introducir estas conexiones entre textos, por lo que:

«El comparatismo, hoy, con su dimensión culturalista incorporada en los últimos tiempos, es una disciplina científica y humanística que trata de analizar, ordenar y sistematizar un conocimiento de los textos literarios en una dimensión universal y con un rigor comparatista; de tal modo que el objeto primero y principal de la literatura comparada es la relación entre los textos literarios, con sus culturas, sin fronteras» (Camarero, 2008: 11).

El comparatismo literario, de trayectoria heterodoxa, ha ofrecido infinidad de definiciones disciplinares. Sin embargo, Françoise Lionnet registra en el paradigma comparatista una actitud vital, un método necesario para una adecuada comprensión de nuestra situación en el mundo:

«En Mauricio, dos naciones europeas competían de diferentes maneras por el privilegio de civilizar y educarnos: Francia e Inglaterra. [...] Aprendimos tanto inglés como francés a la perfección. Pero las bases africanas e indias de nuestro criollo vernáculo nos otorgaron una plataforma epistemológica muy distinta. Éramos todos comparatistas. Nuestra ubicación en la intersección de diversos sistemas de conocimiento nos ofrecía una suerte de *incomodidad productiva*»⁹² (1995: 165).

Sumado a la Antropología Literaria y a la perspectiva comparatista, también consideramos de excepcional interés la aproximación sociocrítica, una disciplina cuya intención y estrategia «[...] consiste en restituir al texto de los formalistas su “sentido” (“teneur” en francés) social. La apuesta sociocrítica, es lo que está en obra en el texto, es decir una relación con el mundo. La propuesta, mostrar que toda creación artística es también práctica social, y por ello, producción ideológica» (1991 [1979]: 43). Consideramos de especial relevancia y altísima rentabilidad metodológica el concepto de «interdiscurso» desarrollado por Edmond Cros y Jürgen Link, como:

«Las relaciones entre varios discursos, o sea elementos, relaciones o procedimientos que caracterizan diferentes discursos [...]. Es decir, el discurso literario, en lo que se refiere a su estructura y su función, puede entenderse como una elaboración específica de elementos interdiscursivos. [...] La teoría de Link es interesante en el sentido de que enfatiza la aparición o gestación de textos literarios desde los discursos de una situación histórica particular» (Haas, 2010: 10-11).

⁹² Nuestro énfasis.

Concepto que también ha sido definido por Marie-Pierrette Malczynski como «[...] la interacción o influencia recíproca de diferentes discursos circulando en una instancia social dada, incluyendo las que habrán sido seleccionadas para ser reproducidas o no en un texto determinado» (1991: 23).

Nuestra intención, en el curso de este epígrafe, ha sido delimitar y caracterizar las disciplinas que suelen emplearse para el análisis e interpretación de nuestro corpus (Estudios Culturales, Teoría Poscolonial, Estudios Africanos) y realizar un seguimiento de los problemas que aquejan a dichos campos, y que no sólo introducen una desventaja en su evolución epistemológica, sino para el crítico que se enfrenta a la empresa de dilucidar los textos que desde éstas se abordan. Tras una exposición de las contradicciones posmodernas a las que nos enfrentamos en el estudio de realidades y textos no occidentales, hemos apuntado tres aproximaciones alternativas (Antropología Literaria, Literatura Comparada, Sociocrítica) que consideramos, podrían resultar más operativas para un trabajo y para un corpus como el que nos ocupa. Como apuntaba George Goodin, la evaluación de la forma en que las obras literarias pueden retratar y lidiar con la realidad política, debe necesariamente implicar una crítica extraliteraria (1985: ix), de ahí que hayamos incluido en este primer capítulo, las posibles formas que conlleva esta tarea.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CAPÍTULO 2

LA VIOLENCIA EN LA LITERATURA Y LA LITERATURA DE LA VIOLENCIA

2.1. ANTROPOLOGÍA Y VIOLENCIA. Definición de violencia en el espacio sociocultural

«Writing horror is more than a gratuitous experiment in literary form: it combines creativity and political activism, as well as a genuine moral engagement founded on empathy, responsibility, and ultimately the courage to face what reason has refused to capture in an ordered stream of signification, and what official public discourse has marginalized as an “inappropriate” topic» (Arva, 2011: 22).⁹³

«Unusual forms of malevolence are typically the product of a unique interplay of personal, behavioral, and environmental influences» (Bandura, 1999: 207).⁹⁴

Antes de adentrarnos en el estudio y la caracterización de la violencia como práctica textual, además de trazar los límites, logros, y dificultades que ésta presenta en su proceso de adaptación, codificación y transferencia literaria, nos interesa presentar la definición de violencia⁹⁵ a partir de la cual desarrollaremos nuestras ideas en el curso de este capítulo. Para ello, nos serviremos de las tentativas conceptuales que ofrece para su definición la Antropología, por ser ésta una disciplina que se halla especialmente equipada para el estudio de la alta conflictividad sociopolítica. En este sentido, no sólo los intelectuales pueden actuar como intermediarios ante los eventos límite, sino que las propias monografías antropológicas podrían funcionar como un locus de resistencia, un acto de solidaridad transcultural en la escritura contra el terror para así colocar a la disciplina como un agente activo en un proceso de cambio social y cultural. La Antropología, la más holística de las disciplinas humanísticas, atiende el acontecimiento de la violencia extrema como un fenómeno multicausal, polivalente, transversal,

⁹³ «La escritura del horror es más que un experimento gratuito en formato literario: combina creatividad con activismo político, como también un compromiso moral genuino basado en la empatía, la responsabilidad, y en última instancia el coraje de afrontar lo que la Razón se ha negado a capturar en una cadena ordenada de significación, y lo que el discurso oficial ha marginalizado como un tema “no apropiado”».

⁹⁴ «Las formas inusuales de malevolencia son típicamente producto de una interacción única entre lo personal, lo conductual, y lo ambiental».

⁹⁵ Evitamos –por lo harto conocido– el clásico y dicotómico debate sobre la violencia como elemento constituyente de la naturaleza humana entre los filósofos Thomas Hobbes (1588-1679) y Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) cuya oposición respecto de la cuestión se encuentra en la actualidad, superado.

fenomenológicamente complejo, contexto-dependiente, práctico y discursivo, además de físico y simbólico. Todo ello, a diferencia de otras ramas del saber que también han trabajado sobre esta unidad pero que a causa de las constricciones típicas de la división y repartición contemporánea del conocimiento a partir de un criterio puramente «aspectual» del objeto, ha derivado en una especialización extrema y una definitiva lateralización y atomización del sentido y significado del mismo, demostrando estas otras disciplinas no ser igualmente óptimas para el tema que nos ocupa, al menos desde el punto de vista que adoptamos en nuestro estudio.

A continuación, reproducimos el esquema teórico y metodológico propuesto por el africanista Earl Conteh-Morgan (2004) donde se expone la dicotomía existente entre las disciplinas correspondientes a las aproximaciones macro (holística) y micro (reduccionista) en el estudio de la violencia política colectiva y el análisis de conflictos. Tal y como indica el cuadro, la Antropología se posiciona en el nivel macro, a diferencia de la perspectiva sociopsicologista, que en nuestra opinión, es una aproximación metodológico-textual de carácter subyacente a la novela sobre el conflicto extremo, superando así la ficción sobre la violencia, una dicotomía disciplinar clásica.

APPROACH	ACADEMIC DISCIPLINE	PRIMARY FOCUS
Micro	Psychology, social psychology, biology, rational choice/game theory	Nature of human beings, behavior of individuals
Macro	Sociology, anthropology, political science, systems theory	Group interactions, cultural and social structure, institutions, social classes, interstate relations
	<div style="border: 1px dashed black; padding: 2px; display: inline-block;">Micro/Macro</div> Social psychology, psychohistorical, and psychocultural analysis	Fusion of individual and behavior, social-structural factors

Note: In the original image, 'anthropology' in the Macro discipline cell and the entire Macro Primary Focus cell are circled. A dashed box labeled 'Literatura de la violencia' is connected to the 'Micro/Macro' label by a curved arrow. A straight arrow points from the 'Micro/Macro' label to the 'Fusion of individual and behavior...' cell.

FIG. 1: «Aproximaciones rivales» macro/micro a través de las cuales se ha estudiado el fenómeno de la violencia colectiva (cf. Conteh-Morgan, 2004) con nuestra incorporación de la posición relativa que ocuparía la literatura de la violencia en la producción de conocimiento interseectivo micro/macro.

Tomando el cuadro de Conteh-Morgan y el estatus macro de la Antropología para atajar los aspectos de la violencia colectiva implicados en las interacciones grupales, las estructuras sociales y culturales, las instituciones (y la institucionalización de la violencia), y las relaciones interestatales y de excepción, apostamos por enclavar una

modificación en el cuadro original que podría posicionar a la literatura de la violencia no tanto como disciplina que se mueve entre lo micro y lo macro, sino como una **categoría auxiliar transautorial de carácter artístico-social implicada activamente en la producción de conocimiento sobre la violencia**, y que tomando como fuente la violencia macroestructural, construiría verdaderas reflexiones y explicaciones –siempre desde la ficción y/o la literariedad– del impacto de dicha violencia colectiva en estructuras situacionales hiperindividualizadas, sinecdóticas y empáticas. No casualmente, Eleni Coundouriotis diría en este sentido, que las convenciones literarias de la novela africana, se constituyen como un espacio de contestación en el que los límites de la «literariedad» se desafían y se ponen a prueba sistemáticamente para iniciar la construcción de un discurso alternativo de conocimiento (1999: 13).

Volviendo al cuadro original, sobre todo en relación a su propuesta macro-micro, conviene apuntar el ya clásico trabajo de Marcelo Suárez-Orozco y Antonius Robben sobre perspectivas interdisciplinares en el estudio de la violencia y el trauma (cf. 2000), en donde se propone expandir el diálogo comparativo entre el psicoanálisis o la *Affect Theory* de Silvan Tomkins, y la antropología, de forma que para ellos, ambas aproximaciones podrían desarrollar una conversación mutuamente inteligible y productiva respecto del fenómeno de la violencia colectiva y el trauma masivo. Su justificación radica en el hecho de que el trauma extremo no sólo ocurre en un cuerpo y en una psique sociocultural sino que existen otros órdenes menores donde el impacto es igualmente profundo: los procesos intrapsíquicos deberán ser incorporados no exclusivamente ya que dichos procesos de sufrimiento individual son parte intrínseca e indisoluble de procesos sociales y culturales mayores que también se verán afectados por las consecuencias de la violencia. De esta manera, tanto los aspectos socioculturales como los intrapsíquicos son atendidos de forma dialógica e integrativa por ambas disciplinas, comprometidas en una mutua calibración de sus modelos teóricos, sus estrategias metodológicas y sus perspectivas analíticas (2000: 1).

El primer paso será, por tanto, definir la violencia en el seno de la Antropología, preguntándonos sobre la condición cultural-universal del fenómeno que nos ocupa, pudiendo hablar entonces de una Antropología de la Violencia como vértice de exploración teórica del epígrafe, y de los signos casuísticos que adquiere en su particularismo analítico, refiriéndonos entonces a una «Etnografía de la Violencia» como corriente metodológica complementaria. Para sortear este primer obstáculo entre la teoría antropológica y su correspondiente método –la etnografía–, el antropólogo E.

Valentine Daniel acuñará la expresión que da título homónimo a una de sus obras más agudas sobre la cuestión: «*Antropografía de la Violencia*». Este neologismo pretende elaborar la idea de que la redacción de una etnografía de la violencia, circunscrita tradicionalmente a un espacio social acotado donde el antropólogo llevará a cabo su trabajo de campo, debe estar acompañada necesariamente del diseño de una *antropografía* de la violencia, es decir, una etnografía de vocación universal y relacional que no se encuentre limitada a unos pueblos y lugares particulares, sino que admita, paradójicamente dentro del formato etnográfico –esencialmente particularista– el fenómeno de la violencia como algo que trasciende los límites impuestos, para poder generar una teoría que comprenda y explique la realidad de la violencia comunitaria y extrema como un fenómeno biológico, social y cultural, en lugar de coleccionar observaciones anecdóticas, puntuales y privativas sobre la misma. La experiencia, aunque directa, de la violencia, no admite automáticamente la producción de un conocimiento académico sobre la misma: «Investigar y escribir sobre la violencia nunca será tarea fácil. El sujeto está cargado de asunciones, presuposiciones, y contradicciones. Al igual que el poder, la violencia es un fenómeno esencialmente contestado: todos saben que existe pero nadie está de acuerdo en qué constituye exactamente dicho fenómeno» (Robben y Nordstrom, 1995: 5). De ahí que cada investigador suela introducir su perspectiva, no sólo teórica sino interpretativa, y el espectro de definiciones de violencia sea tan amplio y difuso, y dependa del rasgo de la misma en el que se quiera profundizar.

Un segundo paso que consideramos indispensable para justificar el uso de la Antropología como disciplina para nuestro estudio sobre la violencia, es la tendencia, tanto académica como de la sociedad envolvente, a confundir relativismo cultural (análisis, comprensión y explicación de los discursos y las prácticas de una sociedad o cultura específica siguiendo sus propias narrativas y lógicas internas) y relativismo moral (justificación de éstas, aduciendo que el acto «violento» puede ser definido y posteriormente legitimado, en términos *emic*, y por tanto, escapar a la reprobación moral por depender su significado de una microdotación de sentido dependiente de una cosmovisión concreta). Llegados a este punto, interesa dejar una firme constancia que afortunadamente nos aleja de ciertos círculos académicos o pensadores en boga: el sufrimiento extremo, el ejercicio de la violencia, y el dolor ajeno deben ser forzosamente pensados con una responsabilidad intelectual impecable. La gravedad, no sólo de las prácticas, tradiciones o políticas de evidente intolerancia, discriminación y

explotación de determinados colectivos o individuos, sino también de su justificación por una parte de la crítica posmoderna, comprende un riesgo supremo que sólo puede conducir a una confusión peligrosa entre la explicación rigurosa de un fenómeno, y su justificación. Y es que la explicación del fenómeno también implica poner en evidencia los recursos detrás de todos aquellos discursos y prácticas que desafían los derechos fundamentales, utilizando códigos programáticos, religiosos o culturales como base para argumentar su continuidad y legitimidad en el tejido social:

«La conciencia de la diferencia cultural ha complicado durante mucho tiempo las discusiones sobre el sufrimiento humano. Algunos antropólogos han argumentado que lo que podría parecer a observadores externos un ataque a la dignidad, podría ser de hecho una institución cultural tradicional altamente valorada por una sociedad. [...] El abuso de los conceptos culturales es particularmente insidioso en las discusiones sobre el sufrimiento en general, y en las de derechos humanos más específicamente: la diferencia cultural es una de las múltiples formas del esencialismo utilizado para explicar ataques contra la dignidad, y el sufrimiento en general. Se ha argüido que determinadas prácticas, incluyendo la tortura, están “en su cultura” o “en su naturaleza”: “ellos” designando ya sea a las víctimas o a los perpetradores, o a ambos, según sea oportuno» (Farmer, 2004: 287).

No podemos estar más de acuerdo con Farmer en que la justificación «cultural» de la violencia no sólo constituye un abuso analítico, que exige necesariamente una reflexión y revisión profundas por parte de la academia atendiendo a los dilemas y debates que indudablemente surgen y seguirán surgiendo, sino también un abuso etnocéntrico que debe ser conceptualizado y cuestionado como un abuso de intereses que se sostiene y rige por tradiciones o instituciones que atentan puntual y convenientemente contra la integridad de individuos o colectivos específicos. Paul Farmer sostiene que la explicación o justificación cultural presente en los estudios sistémicos sobre el sufrimiento extremo debería estar sujeta a los límites que impone la «distribución de la miseria», es decir, que nunca debería utilizarse como excusa para la perpetración de la misma, admitiendo de antemano que algunas disciplinas y áreas de acción siguen y seguirán siendo verdaderos «campos de minas éticas» (Denov, 2010) para el antropólogo que estudie el fenómeno de la violencia extrema.

Enunciadas las anteriores precauciones, es preciso aclarar que el título que encabeza este epígrafe constituye en sí mismo, una imposibilidad: la violencia como fenómeno desafía por lo general una categorización clara o discreta: «Puede ser todo o nada; legítima o ilegítima; visible o invisible; necesaria o inútil; sin sentido y gratuita, o sumamente racional y estratégica» (Scheper-Hughes y Bourgois, 2004: 2), en la misma medida en que puede ser gráfica y transparente (violencia revolucionaria, masacres de

base comunitaria, represión de Estado) o cotidiana e imperceptible (violencia estructural, violencia doméstica, etc.). Para una de las filósofas más relevantes en el estudio de la violencia política y social, Hannah Arendt,

«La *violencia*, finalmente, como he dicho, se distingue por su carácter instrumental. Fenomenológicamente, se encuentra próxima a la fuerza, dado que los implementos de la violencia, como cualquier otra herramienta, están diseñados y se utilizan con el propósito de la multiplicación de la fuerza natural hasta que, en la última fase de su desarrollo, pueda actuar como sustituto de ella» (2004: 236).

Esta cita, en la que se explicita el carácter de «diseño» de la violencia, nos asiste como precedente para comenzar a esbozar una idea clave en el estudio y comprensión de la misma, y que por lo general no suele ser registrada adecuadamente: su naturaleza racional, dialéctica, performática y comunicativa, a diferencia de las formas espectacularizantes que ésta adquiere en el imaginario social y que transmiten la idea de que los actos de violencia son irracionales, imprevisibles y apremiantes, tal y como se retratan desde los medios de comunicación, convirtiendo fatalmente lo acaecido en algo incomprendible o incluso inconcebible por parte de la sociedad mayor. Esta forma de desconocimiento de la lógica y el verdadero sentido y significado de la violencia típicamente impactante que notifican los *mass media* no hace más que producir una reacción de consumo momentáneo, y un acostumbramiento, desensibilización o empatía fugaz del sufrimiento extremo, algo que no resulta especialmente productivo para la generación genuina de una reflexión social ante su manifestación. Dicho mecanismo de habituación, tanto social como individual a la imagen de la violencia (Sontag, 2004) o de «violencia virtual» (Broch-Due, 2005) correría el riesgo de reducirla a un mero paisaje de devastación, de forma que una exposición sostenida a aquello que entristece y consterna, eventualmente dejará de provocar una respuesta contundente por parte del testigo directo o indirecto:

«En *Violence in the Arts*, un estudio sobre las representaciones artísticas de la violencia moderna, John Fraser propone que en nuestra época ha aumentado el nivel de aceptación de la violencia, y el umbral de tolerancia del público ante ella se ha elevado. [...] De allí que el artista que desea representar la violencia corra el peligro de convertirla en un recurso estético más, sin verdadera conexión con la experiencia del lector, y de allí también que la reiteración de situaciones violentas tienda a banalizarlas» (Reati, 1992: 33).

Estas reflexiones sociologistas cuentan con su correlativa demostración científica: la neurobióloga Kathleen Taylor indica en este sentido, que ante un estímulo, conducta o emoción reiterada, la actividad neuronal será progresivamente menos intensa en

relación a su exposición inicial, produciéndose de forma gradual el citado fenómeno de habituación y desensibilización (2009: 183). Para Allen Feldman, esta forma de anestesia cultural o distanciamiento social, es el resultado directo de una escenificación efectiva de la dinámica excluyente Nosotros/Otros, así como de una semiosis de polarización en la que el cuerpo ajeno y «generalizado» se televisa masiva y asépticamente como cuerpo-Otro: muerto, herido, famélico, enfermo y desahuciado (2004: 208), pero siempre ajeno, lejano y abstracto. Y así llegamos a una de las reflexiones más interesantes al respecto: la distinción que propone Susan Sontag entre la protesta contra el sufrimiento (cuya estimulación se pone en marcha a partir de una imagen violenta, con su correspondiente reacción afectiva de rechazo moral) y el reconocimiento del sufrimiento (la admisión del mismo, su recepción como algo concebible). De esta forma, se concede que dicha violencia es de hecho posible, actitud que implicaría una responsabilidad o una respuesta, a diferencia de una mera concurrencia al acto de *mirar*: «A lo mejor, las únicas personas con derecho a mirar imágenes de sufrimiento de este orden extremo, son aquellas que pueden hacer algo para aliviarlo» (Sontag, 2004: 42).

Siguiendo con nuestra definición tentativa de violencia y retomando para ello el trabajo de Schröder y Schmidt, los actos violentos, inherentes a un estado básico de conflicto, pueden resumirse a partir de tres premisas: (1) *la violencia nunca es completamente idiosincrática*, es decir que siempre expresa una suerte de relación con otra facción o bloque, y nunca se lleva a cabo de manera aleatoria; (2) *la violencia nunca está desprovista de sentido* o significado para el actor, es decir, puede «parecer» un acto desprovisto de sentido (simulacro) pero como acción social nunca estará completamente dissociada de una racionalidad instrumental, un fin, y; (3) *la violencia nunca es un acto aislado*, es un producto de, o se justifica en el pasado, lo que determina la necesidad analítica de cartografiar su trayectoria tanto retroactiva como proyectiva (2001: 3). Somos conscientes de que afirmar que la violencia se construye como un acto racional o incluso social es un gesto contraintuitivo, y así lo reflejaba el pensador libanés Amin Maalouf en *Identidades asesinas* (1998):

«Algunas de esas conductas sin freno nos parecen incomprensibles, indescifrable su lógica. [...] En cierto sentido es locura, efectivamente. Es locura cuando un hombre por lo demás sano de espíritu se transforma de la noche a la mañana en alguien que mata. Pero cuando son miles o millones los que matan, cuando el fenómeno se repite en un país tras otro, en el seno de culturas diferentes, tanto entre los seguidores de todas las religiones como entre los que no profesan fe alguna, decir “locura” no basta» (2005: 36).

Pero si la violencia engendra en efecto, el diseño, gestión, manipulación y ejecución de un acto perfectamente racional y premeditado, y no se reduce a una perpetración irracional e incomprensible de «locura» de unos contra otros, entonces: ¿qué es la violencia? La definición clásica que se maneja en la actualidad, en algunos casos corregida y aumentada, y que intentaremos matizar más adelante, es la que proporcionó David Riches en su ya clásico *The Anthropology of Violence* (1986): «Un acto de daño físico considerado legítimo por el ejecutor e ilegítimo por (algunos) testigos»⁹⁶ (1986: 8). Taylor, también reseña este rasgo hermenéutico respecto de la legitimidad de lo cometido: «Las víctimas *interpretan*⁹⁷ las acciones del perpetrador como crueles y merecedoras de una condena social, mientras que los perpetradores suelen *interpretar* su impacto sobre la víctima como una necesidad desafortunada, un efecto colateral, o una irrelevancia» (2009: 44). Mamadou Kalidou Ba, por su parte, introduce un rasgo interesante a esta definición, que es el de la «expresión». La acción violenta no es ya meramente ejecutiva sino que adquiere atributos adicionales, como todo acto expresivo: «[...] la violencia está a menudo asociada al dolor que ella engendra en los sujetos sobre los que se ejerce, pero ella es en primer lugar, una *forma de expresión*»⁹⁸ (2012: 93). Las formas e instrumentos utilizados en la concepción, el diseño, la distribución y el ejercicio de la violencia (al igual que las formas y símbolos que adquieren los ritos de pacificación o reconciliación) son también marcadores identitarios de un determinado grupo social, y en ocasiones resultan verdaderos certificados de autoría de unos actores específicos en relación a una plataforma de pertenencia. A pesar de que la violencia es un hecho universal, las formas que ésta adquiere son tan particulares como indiscutibles mensajes de pesos y medidas acerca de cómo un grupo configura, tasa e impone el castigo, la reprobación, la eliminación, la iniciación, la venganza o la restitución de un equilibrio sobre determinados individuos, colectivos o conductas. Incluso, el acto expresivo encierra en sus instrumentos de terrorismo físico una impronta absolutamente sinecdótica: pensemos en los microsistemas políticos de sentido que suscitan objetos tales como el látigo (América:

⁹⁶ La neurobióloga americana Kathleen Taylor, en un intento de definir la crueldad, llegará a una aproximación parecida: «[...] la crueldad implica un comportamiento voluntario injustificado que intencionalmente causa sufrimiento a una o a unas víctimas no merecedoras de la misma» (2009: 22). Los puntos de convergencia entre ambas, son cuanto menos interesantes, máxime dada la distancia entre la filiación disciplinar de cada académico.

⁹⁷ Nuestro énfasis.

⁹⁸ Nuestro énfasis.

esclavitud), la guillotina (Francia: revolución) o el machete (Ruanda: genocidio). La violencia se construye como un lenguaje cuya gramática debe dominarse para poder ser descodificada y comprendida: de hecho, una de las trampas más peligrosas en el estudio de dicho lenguaje es afirmar su inarticulación, su reducción a acto puro. El ejercicio de la violencia es una construcción sintáctica de profundo simbolismo y nunca está deprovista de sentido o significado.

Esta idea se ajusta bien a las últimas teorías, que agregan (sintetizando por otra parte, una cuestión muchísimo más compleja) dos elementos clave. Por un lado su comunicabilidad física o simbólica (Abbink, 2000: xi) o cualidad performática. Es decir que para que actos especialmente destructivos, como la tortura por ejemplo, gocen de una eficacia social, cultural y política, éstos requieren la presencia de un público: «La tortura en la actualidad continúa jugando un rol central en la teatralidad⁹⁹ [*theatrics*] de la ortodoxia política y religiosa» (Suárez-Orozco, 2004: 381). También para Javier Moscoso, especialista en historia cultural del dolor,

«En tanto que drama, el dolor moviliza todos los elementos de la representación teatral. La experiencia del daño tiene sus actores, su trama, su platea, su vestuario, su atrezzo, su escenografía y, por supuesto, su público. Lejos de carecer de voz o de desafiar el lenguaje, *la forma literaria de la experiencia del daño es el teatro*»¹⁰⁰ (2012: 19).

Marguerite Feitlowitz, especialista en léxicos del terror político, se hacía eco de este fenómeno en relación a la tortura como gesto convertido en un «acto de teatro», incluso apuntando que desde esta perversión lógica, hasta el lenguaje en contextos de terrorismo clandestino de Estado, se convertía en un instrumento de tortura (2011: 12 y 23): «Me he centrado en la literatura del desastre, un término aplicado en un principio a la escritura de la Shoah. Me ha interesado hace ya tiempo sobre cómo el desastre –y la memoria y el pavor que induce el desastre– afecta nuestra relación con el lenguaje: desde el formato narrativo, la construcción de imágenes, los marcos retóricos del teatro» (Ibíd., x). Fernando Reati (cf. 1992), experto en la novela de la violencia represiva argentina (1976-1985) apunta este mismo «sentido teatral» que en estos contextos

⁹⁹ «En el lenguaje de aquellos que pegan, apalean, dan puñetazos, pegan patadas, cortan, queman, fustigan, aplastan, taladran, electrocutan, envenenan, paralizan, mutilan y matan a sus víctimas, el acto de tortura no puede ser separado de su experiencia como imagen. La agonía física y mental padecida por la persona que está siendo torturada debe, a toda costa, introducirse en la esfera de la representación» (Wright, 2002: 273).

¹⁰⁰ Nuestro énfasis.

políticos de excepción conducen a una tecnología punitiva premoderna o «teatralidad del castigo» (Cooper, 1981).

Así, Kathleen Taylor apuntaba que la violencia puede ser incluso descontroladamente barroca («Los seres humanos son asombrosamente *creativos*¹⁰¹ cuando se trata de dañar y matar a otros seres humanos», 2009: 2) y la antropóloga noruega Vigdis Broch-Due también se hacía eco de este fenómeno afirmando que «[...] la violencia puede derivar en *formas macabras de creatividad*»¹⁰² (2005: 25). Así, el fenómeno queda excepcionalmente claro en las palabras del personaje del torturador de la novela inédita *We Make Death Easy* del escritor iraní Faraj Sarkohi: «Hacemos que la muerte sea fácil. Os guiamos sobre el umbral de la muerte. Os pulverizamos. Os hacemos desaparecer. Os construimos desde cero. Os re-creamos. Nuestro trabajo es de naturaleza artística. Nuestro éxito está asegurado» (cit. en Popescu y Seymour Jones, 2007: 58). No parece casual la cantidad de referencias que hacen muchos estudiosos de la violencia sobre su construcción creativa/imaginativa, atributos generalmente adscritos al campo semántico de lo artístico, sobre todo desde que Foucault estudiara los «festivales de sufrimiento» –tortura y ejecuciones públicas– en la citada transgresión estética del espectáculo de la violencia en sus prácticas representativas (cf. Hanssen, 2000: 9). De ahí nuestra idea de que la literatura está perfectamente equipada con herramientas isomórficas para exponerla, estudiarla y combatirla. Siguiendo a Schröder y Schmidt, entonces, al depender de una audiencia el acto violento se convierte en una escenificación de poder y legitimidad que en calidad de advertencia alegórica/ejemplarizante (cuando es alegórica, es decir cuando no es de afectación inmediata) es igualmente eficaz en una mayoría que no ha sido víctima directa del propio acto de violencia, pero cuyo mensaje de amenaza será registrado con un terror e intensidad de similar potencia, y con un cariz de posibilidad de agresión probable. Consecuentemente, el segundo elemento se cifra en su «dimensión simbólica»,¹⁰³ la capacidad de asegurarse el dominio sobre alguien, bien a través de medios económicos, bien a través de la inoculación de una obligación afectiva (cf. Bourdieu, 1977: 191) y

¹⁰¹ Nuestro énfasis.

¹⁰² Nuestro énfasis.

¹⁰³ Con respecto a la dimensión simbólica de la violencia no podemos perder de vista su función como fenómeno ritual, de ahí que «[...] el dominio de la religión y la cosmología revista y fabrique con tanta facilidad su legitimación de una violencia política real» (Broch-Due, 2005: 21-22). La historiadora Natalie Zemon-Davis, también considera, por ejemplo, que los estallidos de violencia en el siglo XVI en Europa, se dieron en contextos de rituales de purificación (cf. Moscoso, 2011: 43).

que aunque, como en el caso anterior, podría resultar rentable, es justamente debido a su carácter de encriptación metafórica que resulta contestable.

Siguiendo el curso de nuestra aproximación a una posible definición parcial, de violencia, Schröder y Schmit admiten en primer lugar que ésta nunca es lo suficientemente específica ni culturalmente determinada como para no poder ser planteada como un hecho comparativo, a pesar de la tradición antropológica del estudio y demarcación de la violencia en contextos socioculturales delimitados y precisos: «[...] la violencia es una forma básica de acción social que ocurre bajo condiciones concretas, que atenta contra víctimas concretas, crea escenarios concretos y produce resultados concretos». Para ello se pueden establecer unas determinadas causas (relaciones antagónicas con una explicación histórica pero que requiere incentivos narrativos novedosos o recientes para persistir y perpetuarse en la contemporaneidad), eventos (altamente visibles y por lo general de carácter público, fácilmente inscribibles en el «archivo cultural», y diferentes de las prácticas cotidianas por sus cualidades históricas excepcionales y transformativas), y resultados (producción de experiencias únicas que estén culturalmente mediadas y almacenadas en la memoria colectiva de una sociedad, y cuya representación conforme un recurso importante en la percepción y legitimación de una violencia futura: «No existe recurso mejor para una ideología de la violencia que la representación de la violencia pasada, de los antiguos muertos, antiguas pérdidas y antiguos sufrimientos», 2001: 6-8).

Como complemento al funcionamiento orgánico de la violencia –las citadas causas, eventos y resultados– ambos antropólogos introducen el concepto preactivo de «imaginario violento», ya que para ellos la violencia debe ser imaginada en una primera instancia, para poder llevarse a cabo subsiguientemente: «[...] al enfatizar la historicidad de las confrontaciones contemporáneas, [los imaginarios violentos] pueden ser representados a partir de narrativas, *performances* e inscripciones. Cada una de estas estrategias representativas son fáciles de manipular y están altamente fragmentadas en cualquier contexto social» (Ibíd., 9). La configuración simbólica de dichos imaginarios violentos estará caracterizada por varios elementos: una estructura estrictamente diádica «Nosotros/Otros»¹⁰⁴ que anula el espacio de habitación física o ambigüedad discursiva

¹⁰⁴ Curiosamente, para Vigdis Broch-Due, existe un efecto colateral sorprendente e insospechado en los efectos de la violencia: el refuerzo de la diversidad en la identidad más que la eliminación de la diferencia: «Desde el Sudán hasta Sudáfrica, nuestros estudios de caso demuestran cómo, mientras los recursos merman y las relaciones de riqueza se reconfiguran en el despertar de la violencia, las

fuera de dicha ordenación, la falsa convalidación de la citada dicotomía así como su extensión a todos los aspectos vitales de cada grupo social, la superioridad moral de la propia causa independientemente del resultado de la contienda (la derrota, como algo secundario, no supondría un error programático sino una contingencia) y la erradicación, simbólica o real, de los perdedores en un contexto societario posbélico. De esta forma, si las narrativas oficiales de la violencia, hegemónicas o socialmente consensuadas, salvaguardan la memoria de conflictos y violencias del pasado en historias, bien para glorificar en ese texto colectivo los logros y adquisición de beneficios del propio grupo, bien para registrar la percepción de injusticias, pérdidas o sufrimientos padecidos por el propio grupo, concebimos la literatura como una contranarrativa de la divergencia, no hegemónica, crítica, apelativa y reflexiva. Frente a ella, nos encontramos ante una producción seriada y convergente de memorias oficiales en las que los elementos, celosamente recogidos, escogidos y privilegiados de una determinada versión de la Historia se reinterpretan «[...] creando un imaginario de solidaridad interna y hostilidad externa. Los discursos antagónicos no se inventan ni son discontinuos respecto de la historia sino que algunos fragmentos de la memoria se mueven para constituir nuevas definiciones de la identidad colectiva» (Ibíd., 10-11), siendo los imaginarios violentos más comunes a la modernidad tardía, al nacionalismo y a la etnicidad (una producción social de la diferencia cultural) o al «tribalismo» (Broch-Due, 2005: 6). La recreación de la identidad, o mejor dicho, la manipulación de una nostalgia potencialmente patológica, juega un papel crucial en la construcción de la violencia, de forma que para Maalouf, por ejemplo, los autores de la atrocidad la fabrican en base a una concepción estrecha, reduccionista y exclusiva de pertenencia discreta (2005: 13).

Por otra parte, para el antropólogo inglés Glenn Bowman, ajustando la definición de Riches (cf. 1986), la restricción del estudio de los actos violentos considerados como eventos cerrados, impide definir a la violencia como una suerte de *fora* en las que los agentes que ejercen/padecen la violencia se configuran simultáneamente, de forma que dicha «violencia intransitiva» que puede operar conceptualmente con anterioridad a su manifestación derivada en acto, serviría también para crear (pensemos en la dualidad estructural/estructurante de Anthony Giddens y el papel del agente bourdiano en relación a las mismas) integridades e identidades que a su vez serán sometidas a esas

identidades e ideas de pertenencia –ya sea hacia un género, una clase o un grupo étnico– se convierten en el espacio focal del conflicto y la negociación» (2005: 1-2).

formas de violencia que procura víctimas. Así, la violencia no sólo devastaría los límites de la integridad/identidad del Otro, sino que jugaría un papel igualmente relevante en la construcción y estructuración de dichos límites, que a su vez generarían las integridades/identidades a salvaguardar o destituir. En relación a una violencia estructural selectiva, Paul Farmer acuñará la idea de sufrimiento o violencia «modal» para definir tipos específicos de violencia de base que se dirigen contra sujetos determinados, es decir, víctimas de riesgo estructural cuya destrucción estaría de alguna manera económica y políticamente preasignada (2004: 286). Siguiendo la clásica *Archéologie de la violence* (1977) del etnógrafo francés Pierre Clastres, Bowman afirma que también se deberá atender la violencia, no tanto en su sentido sociológico clásico, es decir concebida como un acto de «desviación», sino estableciendo qué rasgos comparte la violencia de los «enemigos del Estado», tales como enemigos externos, criminales, revolucionarios, enfermos mentales, etc., con el propio Estado,¹⁰⁵ una institución de teórica pacificación demográfica que sin embargo, y según Max Weber, se constituye como:

«[...] aquella comunidad humana que, dentro de un determinado territorio (el “territorio” es elemento distintivo), reclama (con éxito) para sí el *monopolio de la violencia física legítima*.¹⁰⁶ Lo específico de nuestro tiempo es que a todas las demás asociaciones e individuos sólo se les concede el derecho a la violencia física en la medida en que el Estado lo permite. El Estado es la única fuente con “derecho” a la violencia» (2009: 83-84).

La violencia de Estado, al ser diseñada y promovida como una violencia de carácter altamente racional y racionalizada, de aspecto sanitario y teóricamente consensuada, suele concebirse como la contracara de la violencia estatal o contraestatal: ilegítima, irracional, primitiva y destructiva (Suárez-Orozco y Robben, 2000: 32). Tal y como indicaba Max Weber, la violencia legítima del Estado establece como objetivo la búsqueda de la verdad para así convertir dicha pesquisa en un problema legislativo, de forma que indudablemente, y ello también es defendido por Donald L. Donham (2006), la idea sobre qué es o deja de ser violencia está profundamente influenciada por los ideales promovidos por el Estado moderno, para quien la violencia siempre está desprovista de sentido cuando ésta no viene administrada, sancionada o definida por el propio Estado.

¹⁰⁵ Anton Blok apunta que uno de los hándicaps más acuciantes en el estudio comparativo de la violencia, es el concepto dominante de violencia en las sociedades modernas, en las que los medios y el ejercicio legítimo de la violencia han estado tradicionalmente monopolizados por el Estado (2000: 23).

¹⁰⁶ Nuestro énfasis.

Así, a pesar de admitir que la violencia es sin duda una formación cultural de múltiples atributos, un estudio de la violencia debe convenir que su carácter «destructivo» es su característica más común y mejor utilizada, sin que ello suponga descartar un tipo de violencia defensiva o reactiva. Ésta puede incluir bien la violencia que surge como respuesta biológica ante una amenaza física real, p. ej. la *fight or flight response* etológica, bien la contraviolencia/resistencia organizada à la Sorel/Fanon o sollariana que surge como respuesta político-social, a saber, el derecho a la violencia en legítima defensa en casos de ocupación de un territorio soberano.¹⁰⁷ En este sentido, también se ha barajado una violencia «constructiva» o «transformativa», en nuestro trabajo, entendida tal y como la denominó el escritor rodesio Dambudzo Marechera, como la existencia de «[...] una mayor violencia, la de la imaginación» (2009b: 77) para combatir los excesos del poder biopolítico: «Algunas formas de violencia están claramente diseñadas para desafiar normas culturales establecidas, pero actúan desde un discurso cultural que es compartido por las víctimas [de la violencia] ya que de otra manera no podría tener acción efectiva» (Whitehead, 2004b: 60). Indudablemente, la imaginación y la celebración (o conmemoración, bien a través de textos artísticos o textos sociales) en lugares traumáticos son efectivamente una forma de contrarrestar, y en algunos casos de encaminar soluciones, contra los efectos devastadores de la violencia destructiva.

Philippe Bourgois, por su parte, distingue cuatro tipos de violencia, (1) *directa-política* (violencia física y terror político ejercido por autoridades oficiales y sus opositores); (2) *estructural*¹⁰⁸ (opresión político-económica incrustada históricamente, y desigualdad social, ambas de carácter crónico); (3) *simbólica* (definida por Pierre Bourdieu en su trabajo sobre la normalización de las humillaciones y legitimaciones de la desigualdad y la jerarquía, desde el sexismo, pasando por el racismo, hasta las expresiones íntimas del poder de clase, todas ellas ejercitadas a través de la cognición, no-reconocimiento, conocimiento, sentimiento y no consentimiento consciente de los

¹⁰⁷ Esta idea es ya una cuestión clásica en los estudios sobre el colonialismo: «Al observar la conducta inhumana del colono, el colonizado aprende que sólo desatando una contraviolencia propia puede recobrar su libertad. [...] Para el colonizado, la violencia es la avenida a través de la cual la libertad y la humanidad son recuperadas. La violencia es un “requerimiento de la historia” precisamente porque a través de ella el colonizado recupera la posibilidad de una existencia humana» (Serequeberhan, 2005: 119-120). No nos ocuparemos de esta violencia de base y defensiva, ya que nuestra unidad de estudio depende de una violencia vertical, agresiva (y no reactiva) e impuesta desde Estados y situaciones de excepción.

¹⁰⁸ Término introducido en el debate académico por Johan Galtung en sus ensayos de 1969 («Violence, Peace, and Peace Research») y 1975 («Peace: Research, Education, Action»).

dominados); y (4) *cotidiana* (prácticas habituales y expresiones de violencia a un nivel microinteraccional: interpersonal, doméstica, etc., concepto adaptado por Nancy Scheper-Hughes a la experiencia individual vivida que normaliza las «pequeñas» brutalidades y terrores, a nivel comunitario [2004: 426]).

Con respecto a la participación en estos tipos de violencia, Charles Tilly se preguntará cuándo, cómo y por qué las personas se implican colectivamente en el acto de causar daño a otras personas, de forma que para estudiar las variaciones presentes en las diferentes formas de violencia colectiva habrá que centrarse en el análisis de su carácter, así como de su organización y aspiración social.

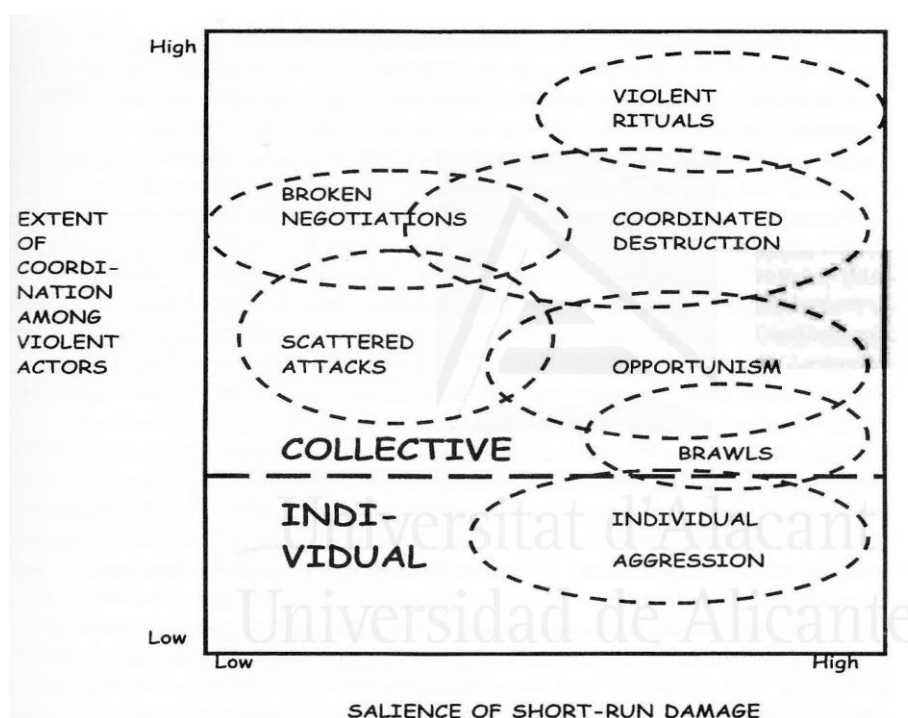


FIG. 2: Tipología de violencia interpersonal que retrata las dos dimensiones de Tilly. Se incluye la agresión individual con el objetivo de esclarecer su relación con otras formas colectivas de violencia a gran escala (cf. Tilly, 2003).

Para ello, diseñará un diagrama de doble eje, cuya primera dimensión o eje horizontal será la de prominencia de perjuicio a corto plazo [*saliency of short-run damage*], en un contínuum que va de una baja relevancia a una alta relevancia. En esta dimensión se analizarán las interacciones entre las partes, atendiendo el grado de imposición y recepción del daño que dominan las citadas interacciones. La segunda dimensión o eje vertical representa el alcance de la coordinación entre actores violentos [*extent of coordination among violent actors*], insistiendo en la presencia de, al menos,

dos perpetradores y un cierto grado de coordinación entre ellos: debajo de ese umbral, la violencia será individual y perderá su naturaleza colectiva. La citada coordinación colectiva, puede variar desde una señalización o cultura común de carácter improvisado hasta una participación en organizaciones centralizadas cuyos líderes acatan guiones compartidos a la vez que conducen deliberadamente a sus seguidores a interacciones generadoras de alta violencia. Aunque Tilly se centra en dos aspectos: prominencia del perjuicio impuesto (eje x), y grado de la coordinación (eje y), también sugiere analizar otros aspectos de la violencia colectiva tales como su escala, su duración, su grado de destructividad, su posible asimetría y la proximidad de la violencia respecto de instituciones gubernamentales. Los tipos de violencia que él identifica en grupos de episodios violentos en el espacio prominencia-alcance son: (1) rituales violentos, es decir la competencia por la prioridad en una determinada arena de un grupo sobre otro siguiendo un guión familiar de interacción implicado en la imposición de un determinado tipo de daño sobre sí mismo o sobre otros, tales como ceremonias de humillación, linchamientos, ejecuciones públicas, *performances* de rivalidad entre pandillas, etc.; (2) destrucción coordinada, de personas u organizaciones que se especializan en el despliegue de medios coercitivos con un programa de perjuicio hacia personas y objetos, como guerras, autoinmolaciones colectivas, algunos tipos de terrorismo, genocidio y politicidio (la aniquilación programada de los miembros de una categoría política); (3) oportunismo, como consecuencia de blindarse contra un control o represión rutinizada, los individuos y grupos de individuos utilizan medios de deterioro para la consecución de fines por lo general prohibidos tales como saqueos, violación en grupo, piratería, ajuste de cuentas y algún tipo de pillaje militar; (4) peleas; (5) agresiones individuales tales como violaciones, ataques, robo o vandalismo; (6) ataques aislados como sabotaje, ataques clandestinos sobre objetos o lugares simbólicos, y finalmente; (7) ruptura de negociaciones, como manifestaciones, represión gubernamental, golpes militares, etc. (2003: 14-16). El cuadro manifiesta zonas superpuestas ya que en episodios concretos de violencia se ha observado la presencia de límites difusos y conversiones mutuamente constituyentes en los procesos sociales que las engendran. En este sentido, y sólo a modo de ejemplo, el conflicto ruandés pertenecería al ámbito de una destrucción coordinada, pero el ritual violento, el oportunismo, y los ataques aislados ocurrieron en los márgenes de dicha organización genocida. La omisión consciente de términos estándar en el estudio de la violencia extrema como guerra civil, revolución o rebelión se debe a que Tilly considera que éstos

no son tanto tipos separados o campos causales distintivos con leyes propias, sino que las múltiples variedades de violencia colectiva (destrucción coordinada, ruptura de negociaciones, oportunismo y más) surgen en distintas fases y segmentos de guerras o revoluciones.

Tomando en cuenta los paradigmas de violencia individual y violencia colectiva, Baumeister refiere el «efecto de discontinuidad», a saber, un patrón por el cual un grupo tiende a ser más extremo que la suma de sus miembros; así, los estudios de laboratorio apoyan la teoría de que los colectivos se inclinan a ser más antagonísticos, competitivos y mutuamente explotadores que los individuos (2000: 193) debido a que ello obliga, en cierta manera, a tomar partido por una facción específica en donde un monolitismo *a priori* dificulta el proceso interpersonal de negociación ante el conflicto.

Por su parte, en su investigación sobre violencia, los antropólogos y africanistas Don Foster, Paul Haupt y Marésa De Beer proponen una aproximación política que la defina como un fenómeno emergente que surge cuando se gesta una combinación particular de circunstancias que chocan, convergen y se encienden. Su modelo está caracterizado por una naturaleza relacional y multilateral, y se basa en las siguientes condiciones o propuestas epistemológicas (2005: 66):

- Un giro que se aleje del individualismo y esencialismo autocontenido que se pregunta constantemente sobre la naturaleza real o verdadera del perpetrador.
- Una noción relacional de un perpetrador, que asume su otro, la víctima.
- Un énfasis en las relaciones entre grupos, presuponiendo que los grupos se constituyen a través de procesos ideológicos.
- Un mayor énfasis en el lenguaje en su modalidad constitutiva; es decir que el lenguaje no sólo representa cosas, sino que las construye.
- Una visión relacional del poder, es decir, el poder en relación a la resistencia y el desafío de aquellos sobre los que se impone (bilateralidad).
- Una dimensión relacionada con el tiempo en que nociones tales como «pasos incrementales», «secuenciación», «espirales» y «relaciones dialógicas» asuman mayor importancia.

- Una noción de subjetividad múltiple, fluida y contestada que acoja posiciones identitarias cambiantes, en oposición a identidades fijas, estáticas o esencialistas.
- Mayor énfasis en las afiliaciones organizativas y sus dinámicas internas, presuponiendo que la subjetividad se constituye en y a través de conjuras y colisiones con organizaciones particulares.
- Mayor consideración hacia aspectos emocionales injustificadamente descuidados, tanto como formas relacionales emergentes como constitutivas.

De forma complementaria, y para un estudio del fenómeno de la violencia en África en particular, Kapteijns y Richters (2010) refieren que el debate académico en este campo ha suscitado poderosos debates sobre qué tipo de objeto representativo se equipara a violencia, y qué tipo de aproximaciones metodológicas han de contemplarse según la elección de un sujeto o tema. Ellos detectan dos tendencias en el campo: por una lado aquella que concibe la violencia como un tema extraordinario, reclamando para sí aproximaciones epistemológicas correlativamente extraordinarias (cf. Robben y Nordstrom, 1995; Suárez-Orozco, 2000; Donham, 2006) y por otro, aquella escuela (cf. Lubkemann, 2008) que imagina la violencia en África como un estado social tan común, que un énfasis en su carácter extraordinario podría oscurecer más que esclarecer su seguimiento como tema, ya que excluiría las formas en que los pueblos sobreviven, reestablecen y normalizan sus vidas en zonas de extremo conflicto. Nuestro estudio está concebido desde la primera óptica, siguiendo especialmente a Donham, que propone una «epistemología de lo extraordinario» que reconstruya las profundas complejidades que propician la violencia a partir de una contextualización radical: los eventos límite ofrecen una versión palpablemente diferenciada y extrema aún de lo cotidiano, lo comprensible y lo indistinto (2006: 28-29). La idea de «contextualización radical» es especialmente rentable, ya que en muchos casos, las explicaciones acerca de la alta conflictividad social, política y cultural africana, así como los textos consecuencia de la misma, han estado plagados de análisis generalistas y tendenciosos que convierten la violencia del continente en un rasgo definitorio y definitivo en la construcción y narración mediática de su experiencia. De ahí que sea fundamental hilar una contextualización «radical» contra todas las versiones primordiales que se consumen, y finalmente, se asumen, sobre un terror excepcional africano, inherente a sus pueblos y culturas.

Curiosamente, y a pesar de todo lo expuesto, la labor de teorización explícita y formal del fenómeno de la violencia extrema no ha sido especialmente proactiva en Ciencias Sociales –que no en Humanidades, la Filosofía ha sido una afortunada excepción– y la bibliografía académica al respecto es evidentemente reciente. La consulta e indización exhaustiva de las publicaciones especializadas sobre el tema llevada a cabo durante nuestra investigación, tanto desde la Antropología como desde la Filología, nos permite constatar la condición aún más precaria y cercada del estudio de la producción reactiva y de la recepción transformativa de la literatura de la violencia (salvo casos tan paradigmáticos como limitantes: véase 1.1.) en relación directa con su entorno social y político, ya sea como retrato, síntoma o respuesta frente a un escenario de extrema conflictividad. Uno de los paliativos teóricos más contundentes, será el trabajo del antropólogo alemán Göran Aijmer («The Symbological Project», 2001) que apunta que nos encontramos ante la necesidad de explotar las posibilidades que ofrece una aproximación «simbólica» a la violencia. Para él, la lógica mitopoética de la violencia, ampliaría las concepciones típicas sobre las formas físicas de la misma, de forma que un estudio que incluyera la semántica cultural, la pragmática social y las funciones operacionales, asentaría un proyecto donde el estudio de la producción y comprensión humana de sus símbolos podría sintetizar muchos aspectos de un fenómeno, no tanto estudiado como «violencia simbólica» en su sentido bourdiano, sino más bien a partir del «simbolismo de la violencia». Esta aproximación se erige a partir de la yuxtaposición de varios ítems de información sociocultural: «Es una aproximación que busca conexiones. Presupone una teoría general de producción humana de símbolos» (2000: 3) cuyos órdenes se encuentran caracterizados por su propio discurso. En primer lugar encontramos el *orden imaginario* de una sociedad, es decir, la utilización de códigos icónicos –una suerte de «lenguaje»– que articulan y transmiten un mensaje de forma intuitiva, de manera que estas imágenes están esencialmente separadas de la realidad para componer y crear su propia realidad: «En la construcción de un imaginario, los símbolos serán utilizados para respaldar símbolos. Forman mensajes o motivos no intencionados y sin autoría que generalmente no pueden ser reproducidos [*retold*] fuera del evento imaginario» (Ibíd., 3). En segundo lugar encontramos el *orden discursivo*, que implica el seguimiento de los actos performáticos de los miembros de una sociedad, así como su diálogo sobre ellos mismos y con el mundo. El discurso es tomado como un flujo de actos comunicativos en los que la información se encripta verbalmente: es el nivel de la ideología y la multivocalidad.

Christopher C. Taylor, que ha estudiado la poética de la violencia en la literatura política de Ruanda, localiza el concepto en la frontera entre el orden imaginario y el orden discursivo, siendo para él el imaginario un precedente lógico al discurso: «Las personas imaginan la violencia, la desean o la temen, antes de cometerla. [...] Esta idea contrasta con muchas aproximaciones recientes que enfatizan la importancia causal de la ideología y la multiplicidad discursiva» (2004: 83-84). Así, se revierte la relación clásica entre política y poética, introduciendo las condiciones que los imaginarios imponen sobre el simbolismo icónico y la imagería, que constituyen el imaginario propiamente.

El tercer y último dispositivo de Aijmer sería el *orden etológico*, es decir la manifestación física y psíquica del dolor como elemento constituyente de la violencia, orden que recientemente comienza a producir sendas elaboraciones teóricas aplicadas al campo de la literatura (cf. Hillman, 1983; Morris, 1991; Meyers, 2007; Ramazani, 2007; Hron, 2010; Norridge, 2007 y 2013). Respecto del dolor individual como síntoma y consecuencia de dicho carácter físico de la violencia, Nancy Scheper-Hughes y Philippe Bourgois aclaraban que la violencia aunque empezaba en estos términos (fuerza, ataque o imposición de dolor sobre el cuerpo) no se agotaba allí, sino que a través de dicha imposición física —el puro acto etológico— se activaría simultáneamente un ataque de otro tipo, a saber una extensión de la agresión de carácter también político, sobre la humanidad, dignidad y sentido de mérito y valor de la víctima. Adicionalmente, el estudio de los aspectos más ostensiblemente físicos de la violencia, como por ejemplo la tortura, podría incluso correr el riesgo de convertir este fenómeno de terrorismo corporal en un acercamiento de vocación voyeurística, un «teatro o pornografía de la violencia» (2004: 1) o en palabras de Myriam Denov, una «pornografía del desastre» (2010: 8), subvirtiendo el macroproyecto de análisis, explicación y comprensión de la violencia, la injusticia y el sufrimiento. De ahí la advertencia en nuestra introducción, sobre la obligación, también radical, de responsabilidad y cuidado en el tratamiento académico de la violencia social y política, y en especial, de las formas que ésta adquiere en la esfera privada que muchas novelas de la violencia retoman, siendo ésta una de sus estrategias más potentes en la generación de empatía, rechazo e identificación con las partes implicadas en la disposición de la violencia interindividual.

Por otra parte y aunque de incuestionable relevancia para un estudio macroestructural de la violencia, no es nuestra intención centrarnos en lo que se ha denominado «Peacetime crimes» (Scheper-Hughes, 1997), «Crimini di pace» (Basaglia,

1987) o lo que Scheper-Hughes y Bourgois califican de «Little violences» (2004), a saber, la violencia derivada de y producida en/por las estructuras, los *habitus* y *mentalités* de la experiencia cotidiana, tales como la violencia de género, la violencia contra el menor, el racismo o el clasismo, bautizados todos de «small wars/invisible genocides». Nos ocuparemos de ellos llegado el caso de adquirir un signo público y un carácter masivo, es decir, cuando las «pequeñas violencias»¹⁰⁹ se mistifiquen, se agraven, se exacerben, y se redefinan como una versión radical y paroxística respecto de su versión de base cotidiana para la ejecución excepcional de una violencia extrema. Así, no atenderemos la violencia infantil en el seno de la domesticidad más que cuando esta violencia socializada contra el menor se utilice para normalizar el empleo de niños en contiendas militares; de la misma forma, no nos ocuparemos de la violencia de género institucionalizada más que cuando ésta se ponga en funcionamiento para la perpetración de crímenes de guerra (violaciones como represalia en contextos de conflictos civiles o étnicos, etc.), de manera que analizaremos la progresiva direccionalidad intensificada de la violencia en su paso desde la esfera de lo privado o socialmente sancionado, a lo público o políticamente amplificado. Concordamos con Taylor, en que la diferencia entre ambas violencias es una diferencia de grado y no de tipo. De esta forma se constituye un *continuum* a partir de una misma forma de emoción violenta que irá emergiendo en distintos grados, desde una manifestación leve hasta una crueldad extrema, a partir de la intensidad del proceso de *alterización* sufrido por la víctima que padece dicha violencia especializada ya sea por edad, etnia, clase o género: «La extrema crueldad de las atrocidades toman a la crueldad menor como su materia prima y se sirve de la *alterización* para *amplificarla*»¹¹⁰ hasta el casi no-reconocimiento» (Taylor, 2009: 200). Nos centraremos en esa «aceleración ideológica» (Du Preez, 1994) inscrita en la secuencia de actos de creciente violencia en un proceso progresivamente desmoralizante.

Interesa reseñar, por el hecho de que presenta una aproximación cuyo recorrido es exactamente invertido al nuestro –es decir, que va de lo macro a lo micro–, el estudio *Writing in Pain* (2007) de Vaheed Ramazani. Su interés radica, no sólo en el seguimiento de textos literarios sobre el trauma como experiencia límite, sino también

¹⁰⁹ La expresión no está desprovista de ironía, ya que bajo ningún punto de vista consideramos esta violencia de base normalizada como una violencia «menor» sino que, contrariamente, en muchos casos será de más difícil detección y erradicación debido a su institucionalización y naturalización social. La escala sólo hace referencia a la maximización que ésta adquiere cuando se potencia con fines estratégicos en estados/Estados de excepción.

¹¹⁰ Nuestro énfasis.

en la afirmación de que existe un clarísimo alcance de estos traumas históricos como guerras, revoluciones o desplazamientos masivos de población en esos dolores y pérdidas cotidianas. De forma que las consecuencias espectaculares del gran trauma social se pueden cartografiar a partir de síntomas personales y aparentemente inocuos como el estrés, la ansiedad y el dolor en la vida ordinaria de individuos ordinarios, todo ello inscrito en la inferencia de ese marco catastrófico imperante. En relación a los lectores de estas «narrativas del trauma cotidiano» la empatía está asegurada, ya que para él «[...] los límites entre dolor “ordinario” y dolor “extraordinario” son bastante más fluidos que lo que se sospecha en un primer momento» (2007: 5). Aunque casi todos los especialistas admiten que el dolor es experimentado de forma intransferible y se concibe como una realidad relativa, no estamos de acuerdo con la anterior aseveración: a pesar de la fluidez liminar entre las distintas violencias, y aunque la experiencia del dolor es intrasubjetiva y existan criterios comunes que definan toda experiencia lesiva, creemos que el dolor extraordinario y extremo exhibe un catálogo de características indisociables y particulares respecto de una violencia de mayor intensidad, visibilidad y gravedad, así como de más complejas y duraderas consecuencias físicas, psíquicas y sociales. Queda claro que todo límite es difuso, en especial en determinados contextos donde dos situaciones pueden prestarse a confusiones interpretativas y por tanto terminológicas, pero habrá que intentar establecer algún tipo de demarcación –aunque sólo sea tipológica– para poder estudiar las distintas formas de violencia: reconocerla correctamente es el primer paso para poder diseñar posibles soluciones que centren sus esfuerzos en erradicarla.

Finalmente, interesa comentar que a pesar de la ocasional fluctuación relativa entre los roles constitutivos de la violencia, víctima-perpetrador –la famosa «zona gris»¹¹¹ de Primo Levi, también estudiada por Mahmood Mamdani en *When Victims Become Killers* (2001)– no son demasiados los casos en que se ha podido estudiar el ejercicio de la violencia desde el punto de vista del perpetrador. Como indican muchos académicos, la investigación con víctimas suele ser mucho más simple tanto moral como metodológicamente, aun admitiendo la existencia de un dilema, también moral, en esta visión unilateral: si se generara un silencio absoluto respecto de los perpetradores, su violencia quedaría fuera de la crónica pública y la conciencia social (Foster et al., 2005: 91). Pero existen varias razones para los exiguos estudios sobre perpetradores y

¹¹¹ «La compasión y la brutalidad pueden coexistir en el mismo individuo y en el mismo momento, más allá de toda lógica; y por todo ello, la compasión en sí misma, esquiva toda lógica» (Levi, 2013: 56).

guardan relación directa con variables de diversa índole, no exclusivamente del orden ético. En primer lugar el investigador se topa con la dificultad de aproximarse desde una posición de no-poder o de poder académico (virtualmente inútil fuera de un campo de capital cultural), a puestos de poder automáticamente vetados a aquellos que no comparten ese estatus y sus correspondientes códigos. De ahí que el acceso al perpetrador en sí mismo y su narrativa o versión de la violencia cometida,¹¹² ocurra en casos muy puntuales en los que los informantes privilegiados no perciben sus actos como violentos,¹¹³ los redefinen o los justifican, siendo estos actos en última instancia, identificados únicamente como punibles por el investigador (véase p. ej. el trabajo de Bourgois [1995] sobre *gang rape* en los guetos urbanos de Nueva York). La inadmisión o negación discursiva, no tanto de la violencia cometida, sino del significado o sentido de dichos actos de crueldad, suele mantenerse con cierta estabilidad por parte del perpetrador, y es por eso que debe llevarse a cabo el esfuerzo de romper este esquema. Con respecto a la negación de violaciones graves de derechos humanos, las instancias habituales recogidas incluyen, de acuerdo a Cohen (2001): la negación absoluta de los hechos («No ha ocurrido nunca»), el descrédito de las fuentes de información («los informes o los informantes toman partido o han sido manipulados»), la reestructuración del evento («algo ocurrió pero no fue así o fue un accidente») y finalmente, la justificación («sí, ocurrió, pero fue moralmente defendible, estábamos en guerra», véase p. ej. el trabajo etnográfico de Robben con un general de la Junta Militar que participó directamente en la guerra sucia argentina [1995]). Para Foster et al. (2005: 83) la negación puede adquirir diferentes configuraciones, de forma que se detecta una negación cognitiva (no se conocía lo que estaba ocurriendo), emocional (no se siente ni empatía ni simpatía ante lo ocurrido), moral (no se reconoce la responsabilidad del acto atroz) y activa (se evita tomar cartas en el asunto). Las infracciones se minimizan, se suavizan, o se reniega retroactivamente de su participación indirecta en las mismas (véase p. ej. el trabajo de Laban Hinton [2004] sobre las narrativas de exjemes rojos).

¹¹² Para Foster et al. (2005: 46-52) las representaciones populares de los perpetradores se resumen en los siguientes arquetipos: (1) como engeguados por una causa religiosa; (2) como personas buenas o amables (fuera de su ámbito de perpetración); (3) como víctimas; (4) como funcionarios o profesionales obedientes; (5) como «locos»; (6) como temerarios o criminales a ser temidos; (7) como malignos o demoníacos; (8) como seres crueles, salvajes o brutales; (9) como psicópatas, animales o monstruos, y; (10) recurriendo a analogías de ficción (p.ej. criaturas de Frankenstein, Hannibale Lecters, Hydes, etc.).

¹¹³ La admisión de culpa e imposibilidad de redención suele ser una excepción en las entrevistas a perpetradores. Tanto es así, que dicha anomalía es recalada por Foster, Haupt y De Beer, al recoger la historia de John Deegan, un ex miembro de la Koevoet («palanca» en afrikáans, unidad mercenaria y antiterrorista del brazo de seguridad de la policía sudafricana destinada principalmente en la frontera con Namibia).

Otra traba contextual en el estudio de la figura del perpetrador, es la que surge en espacios de reconciliación institucional o de «justicia transicional» en los que la confesión de la atrocidad cometida se resemantiza como un gesto de buena fe, arrepentimiento y consiguiente amnistía política, hasta casi llegar a un temible proceso de «victimización del victimario» frente al surgimiento de un nuevo orden social que propicia una supuesta pacificación colectiva o nacional, rara vez efectiva (véase p. ej. el trabajo de Scheper-Hughes [1998] sobre los acuciantes problemas de la Comisión para la Verdad y la Reconciliación de Sudáfrica e incluso las conclusiones de Peter Sichrovsky tras llevar a cabo sendas entrevistas con hijos de criminales de guerra nazi [1988]). Para Baumeister existen cuatro mecanismos que lleva a cabo el aparato de la exoneración. En primer lugar la difusión de responsabilidad, es decir el compartir la responsabilidad –que aumenta la confianza en la corrección de los actos– de forma que la responsabilidad individual se ve enormemente reducida. El segundo mecanismo es el de la desindividuación, de forma que las restricciones y el autocontrol asociado a la moral individual se difumina cuando se actúa de forma más desinhibida y en grupo. El tercer principio es el de la división del trabajo: ésta ha sido una de las ventajas más funcionales respecto de la tecnificación de la crueldad, y así la violencia se convierte en una cadena formal de pequeños actos en los que «todos» colaboran puntualmente en la atrocidad pero nadie es única y finalmente responsable. El cuarto y último principio es el de la separación categórica entre los que toman las decisiones y aquellos que las llevan a cabo. El éxito de este dispositivo radica en el hecho de que mientras se ejecute una tarea ideada por otros, los actos violentos pertenecen a una autoridad intelectual diferente a la de los operarios, concebidos como meros ejecutores sin responsabilidad en la autoría de la atrocidad (2000: 325-326).

Con respecto a las fuentes y su método de recogida, éstas también suelen ser variables, y pueden ir desde entrevistas abiertas o documentos de similar relevancia, hasta transcripciones judiciales, como por ejemplo, las de la TRC de Sudáfrica o de las *Gacacas* ruandesas, e incluso psiquiátricas (véase especialmente la grabación de Fanon [Caso No. 4, cf. 1963] a un torturador durante la Guerra de Argelia, o los extractos del peritaje de la psicóloga Ria Kotze al torturador sudafricano Jeffrey Benzien [cf. Krog, 2004]). De forma sugerente, este tipo de documentos han sido productivamente utilizados por la literatura, como materia prima para el acercamiento a los eventos extremos, para ficcionalizar la historia reciente o para dar voz a las incontables víctimas de la misma. Para definir este problemático trasvase de fuentes, la crítica canadiense Jill

Scott ha acuñado el concepto de «Imaginación cuasijurídica»¹¹⁴ (2012) que estaría presente, por ejemplo, en la obra de teatro *The Investigation* (1966) de Peter Weiss, en la que se escenifican los juicios de Frankfurt-Auschwitz (1963-1965), utilizando para ello los testimonios de las víctimas, todas ellas anónimas ya que según Weiss «Los nueve testigos resumen lo que expresaron cientos de personas» (cf. 1966: *Note*), así como la defensa de los perpetradores, que en esta obra sí tienen nombre y apellido. Sin embargo, tal y como indica su autor, dichos nombres sólo existen como símbolos de un sistema que implicó en la culpabilidad a muchas otras personas que nunca aparecieron en la corte. En este caso de complicidad social¹¹⁵ en la violencia, lo que Fernando Reati denomina «victimario colectivo» (cf. 1992), bien ejercida por omisión, bien ejercida de forma colectiva a partir de una actitud de ignorancia deliberada respecto de la atrocidad (ya sea por miedo a la represalia individual o por directo desinterés por unas víctimas consideradas como un colectivo aparte y merecedor de dichos agravios) encontramos lo que Mahmood Mamdani (2001) califica de «guilty majority», que aunque debe ser asumida como objeto de estudio en todo trabajo sobre la violencia, también comporta el serio peligro interpretativo de considerar a todo individuo perteneciente al grupo social, étnico o religioso de la comunidad responsable de la violencia como perpetrador, sin distinciones ni excepciones. En este sentido, un rasgo muy interesante de la Literatura de la Violencia, es que suele recoger e individualizar experiencias y personajes que divergen de su propio grupo, y que humanizan al supuesto enemigo, generándose así en múltiples ocasiones, figuras esencialmente martirológicas, incomprendidas por una mayoría cegada, y visionarias en tanto atentan contra la alucinación colectiva de erradicación del Otro. Un *outsider* en su propia sociedad que concentra los valores supremos de identificación empática y logra detectar, denunciar y sortear las diferencias fabricadas social y políticamente. Las historias de romanticismo interétnico o interracial en contextos bélicos o segregacionistas son ejemplos clave de este fenómeno literario.

Sin embargo, la posibilidad de un estudio sobre los perpetradores de la violencia, implicaría, como de hecho se ha venido demostrando, graves crisis de conciencia en los investigadores: desde una ruptura irreversible del *rapport* con los informantes hasta un

¹¹⁴ Comunicación personal: conferencia inaugural no publicada («The Quasi-Judicial Imagination: Restoring and Generating Justice in Post-Unification German Literature») presentada el 13 de octubre de 2012 en el seminario internacional «Language and Cultures of Conflicts and Atrocities» (Universidad de Manitoba, Canadá).

¹¹⁵ Para contrarrestar esta idea, Laurie Vickroy apunta que «La verdadera complicidad, sin embargo, sólo es válida en situaciones donde las elecciones son posibles [...]. Las acciones individuales bajo una opresión extrema, ya sea en una situación doméstica o de guerra, no puede ser comprendida aplicando valores o sistemas morales normalizados» (2002: 34).

sentimiento de complicidad o participación indirecta en su violencia (cf. Fanon, 1963; Bourgois, 1995; Zulaika, 2004) en las que el antropólogo y sus sujetos «[...] se convierten en mutuos dilemas. Entonces, ¿qué tipo de diálogo puede establecer un etnógrafo con grupos que practican o apoyan dicha violencia?» (Zulaika, 2004: 416). Definitivamente, éste es un debate que retoma e intenta dilucidar, como veremos más adelante, la literatura de la violencia.

Tampoco podemos perder de vista las confusiones y manipulaciones, ambas voluntarias, de las micronarrativas historiográficas, en el sentido de que el uso «justificado» de la violencia por un colectivo suele poner en marcha una reelaboración discursiva o una despatologización del discurso por parte del perpetrador con el pretexto de haber sido victimizado en el pasado: el mecanismo de «autoexoneración» que surge a partir de la «comparación [histórica]¹¹⁶ ventajosa» estudiada por Albert Bandura. Es decir, defender el ejercicio de la violencia como única garantía para evitar volver a ser violentado en el futuro:

«El punto es éste: la violencia, debido a que crea incertidumbre, también establece el semillero en el que las personas pueden cambiar sus actitudes, compromisos, e identidades. En este sentido, puede “acelerar” la historia. Ello significa que las narrativas creadas *después* de la violencia, particularmente por las víctimas, podría inconscientemente proyectar hacia atrás sobre el pasado actitudes e identidades de hecho creadas por la experiencia de la violencia» (Donham, 2006: 28).

Para Donham, esta tendencia a representar la violencia en el pasado, después de la violencia presente, suele padecer la desventaja de sobreenfatizar y exagerar el rol del odio del otro como explicación de la misma. De hecho Roy F. Baumeister refiere un caso extremo: la utilización de los serbios tras el genocidio étnico en los Balcanes, de las atrocidades cometidas contra su pueblo a mano de los turcos en 1398, siendo en este caso que el perpetrador se apropia no sólo del estatus de víctima, sino igualmente de su mecanismo de demarcación temporal expandido (cf. 2000: 51).

Sin embargo, en casos de violencia de carácter más bien grupal que comunal, por ejemplo, un perfil violento así como los actos en sí de los perpetradores son estimados como un verdadero capital cultural/simbólico bourdiano. Como apuntaba Bourgois en su estudio sobre la violencia de género en los guetos de Harlem (cf. 1995), las

¹¹⁶ No parece casual, en este sentido, que Susan Sontag en *Regarding the Pain of Others* (2004) apuntara que la memoria (de la guerra, por ejemplo) era casi siempre e inevitablemente, local (Ibíd., 35). De ahí que la animosidad con otros grupos, y su consiguiente monopolio del recuerdo, se activen con tanta facilidad en contextos de escalada de violencia.

demostraciones públicas de agresión resultaban cruciales para la credibilidad profesional, social y de pertenencia de aquel individuo que ostentaba un puesto de dominación sobre otros grupos (étnicos, sexuales, etc.), de manera que el perpetrador gestionaba su violencia como una credencial social y de prestigio entre sus pares. Esta administración de la reputación y el prestigio inscritos en los actos de violencia extrema, también ha sido divisado en casos de simultaneidad pivotal víctima-perpetrador especialmente ambiguos, como puede ser la figura que por antonomasia desafía una categorización clara, los niños-soldado: «A través de la perpetración de actos violentos, la aserción de poder sobre otros y la acumulación de recursos a partir de medios coercitivos, los jóvenes a menudo alcanzan un sentido personal de empoderamiento y estatus social intensificado» (Denov, 2010: 40). En su estudio monográfico sobre los niños-soldado del Frente Revolucionario Unido (FRU) de Sierra Leona durante la guerra civil que asoló este país durante once años (1991-2000), Myriam Denov apunta que estos niños se convierten por lo general en un locus de lo extremo, lo que implica un retrato monolítico a partir de ese atributo: víctimas extremas, perpetradores extremos o héroes extremos, cuando «[...] en realidad, las vidas, experiencias e identidades de dichos niños caen dentro de zonas desordenadas, ambiguas y paradójicas, adscritas a los tres roles, lo que demuestra ser uno de los aspectos más exigentes con los que lidiar en sus vidas de posconflicto» (2010: 2). En *The Poetics of Protest* (1985) George Goodin propone una categoría idónea en relación a estos personajes éticamente difusos y alejados de toda posibilidad de establecer un maniqueísmo moral: la de «víctima defectuosa», a saber, personajes literarios cuyos defectos en cierta medida comienzan a asemejarse a los de su victimario, siempre tomando en consideración los matices de grado de violencia y de posibilidades de transformación personal que existen entre el protagonista y el antagonista. En este sentido, la literatura africana cuenta con un corpus considerablemente extenso que se ocupa de la figura del niño-soldado como «víctima defectuosa», espectro que va desde la tragicómica *Sozaboy* (1985) del nigeriano Ken Saro Wiwa hasta la ficción autobiográfica en *A Long Way Gone: Memoirs of a Boy Soldier* (2007) del sierraleonés Ishmael Beah. De hecho, la tesis doctoral de Katunga Joseph Minga, *Child Soldiers as Reflected in the Francophone War Literature of the 1990s and 2000s* (2012) se ocupa específicamente de este personaje en la literatura, estudio en el que también se recoge la «[...] naturaleza ambigua del niño-soldado como simultáneamente “niño” y “soldado”, “fuerte” y “débil”, “inocente” y “culpable”, “protector” y “destructor”» de forma que su violencia y las contradicciones inherentes a

este personaje deberían ser atendidas de forma crítica con mayor solvencia desde los estudios poscoloniales y africanos (Ibíd., ii).

En nuestra opinión, el primer paso para acercarnos a una posible comprensión de la ambigüedad presente en ciertas relaciones entre los roles de víctima y perpetrador, debería centrarse en un estudio profundo del concepto de «identidad suspendida», que aunque bajo ningún punto de vista sostiene ni justifica la violencia ejercida por determinados individuos, sí que nos permite comenzar a explicar una forma de «identidad de excepción», una tensión electiva entre salvar la propia vida o incurrir en la muerte cómplice o directa de otros, una dicotomía –forma en que enunciaría el dilema Fernando Reati– entre «soledad y solidaridad» (1992: 81). Esta desmagnetización de la brújula moral de un sujeto en un contexto extraordinario, es en algunos casos, asumida puntualmente por aquél que se convertirá ulteriormente en un perpetrador, siendo la vuelta a su realidad moral y social prebélica muchas veces inasumible o imposible. En otros casos, dicha desorientación ética se mantendría bien por una creencia genuina en el valor de las acciones, bien como creencia inauténtica que funciona como garantía de una «supervivencia del Yo» ante la probabilidad de una condena posterior cara a la comisión de actos de gran violencia.

Sin embargo, para poder llevar a cabo actos de violencia de carácter extremo y específico (orientados contra un grupo en particular, y para la consecución de unos objetivos particulares), se ha determinado que los responsables deben atravesar un complejo proceso de transformación personal, así como una profunda inversión en sus escalas culturales, morales, psicológicas e ideológicas. Para explicar este mecanismo, la psicóloga social Mika Haritos-Fatouros, ha corregido y ampliado el clásico modelo de obediencia de Stanley Milgram (1974), analizando para ello los severos procesos de entrenamiento de un grupo de reclutas durante la dictadura griega (1967-1974), y su posterior adscripción a la categoría de torturadores «profesionales». A diferencia de Haritos-Fatouros, para Milgram (véase Fig. 3 a continuación), el «estado de agencia» [*agentic state*] del sujeto, dependía de dos factores: por un lado de los antecedentes (familiares, sociales, etc.) de éste, y por otro, de los factores situacionales concretos que supeditaban al individuo al poder de la autoridad, apuntando que el acto de obediencia ocurría de hecho cuando los factores vinculantes hacia la autoridad superaban la red de presión creada por la exigencia de aplicar el daño.

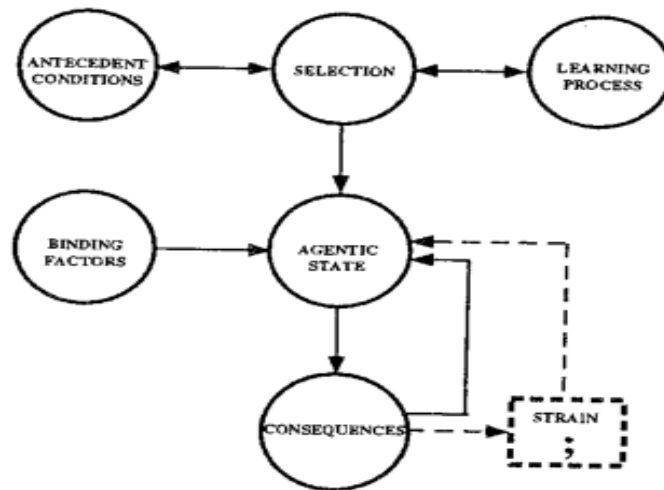


FIG. 3: Modelo de obediencia a la «autoridad de la violencia» (cf. Haritos-Fatouros, 1995) conducente al ejercicio de torturas, aumentando los factores que posibilitan/bloquean dicho comportamiento, inicialmente planteado por Milgram.

Haritos-Fatouros, por su parte, añadía que a los citados dos elementos implicados en la obediencia extrema a la «autoridad de la violencia», debían sumarse factores adicionales tales como una cuidadosa selección¹¹⁷ de individuos sumado a una aplicación sistemática de métodos de sobreaprendizaje, rituales de iniciación tan exclusivos como degradantes (y por tanto, con un alto grado de asociación e identificación intergrupales), y a una exposición paulatina pero regular a la violencia –primero contra el propio torturador en potencia, y luego hacia los prisioneros de éste– hasta alcanzar su completa desensibilización respecto de la humanidad de la víctima. También debía existir una prolija elaboración de factores vinculantes entre el interrogador y la autoridad de la violencia, además de hacia el subgrupo de violencia al que ahora se le debía una lealtad intensivamente fomentada y sostenida,¹¹⁸ así como la presencia de refuerzos tanto

¹¹⁷ Haritos-Fatouros estima que de la muestra total de reclutados utilizada para su estudio (los campos de entrenamiento militares y policiales de la junta griega), se seleccionó aproximadamente el 1,5% del total para ser finalmente convertidos en los torturadores del régimen. Como ella misma apunta, una cifra nada alejada del 2,5% que ofreció Milgram para cuantificar el porcentaje de personas implicadas en su estudio que aumentaron la intensidad de los falsos shocks eléctricos que aplicaron a sus víctimas (actores), aún cuando la figura de autoridad (el científico social) aclaró que debían ser ellos mismos los que escogieran y determinaran el voltaje apropiado para sus supuestas víctimas (1995: 137).

¹¹⁸ Ronald D. Crelinsten explica que si la tortura es en esencia, un fenómeno grupal, y que el mundo del torturador está caracterizado por su naturaleza social, es debido a ello que a los individuos les resulta tan difícil salir de estos grupos (cf. 1995: 58). Para Ervin Staub, «La tortura es por lo general un parte de, u ocurre de mano de otras formas de violencia grupal, como el genocidio, los asesinatos en masa, o el conflicto étnico intenso. Es en sí misma [la tortura] una forma de violencia grupal, partiendo del hecho de que es ejercida por miembros de un grupo sobre otro grupo considerado enemigo. Para comprender la tortura, debemos comprender las raíces y orígenes de la violencia grupal [...]» (1995: 98). Aunque ambos insisten en el mismo factor «grupal» implicado en el ejercicio de la violencia extrema, Crelinsten lo hace desde una perspectiva micro (lealtad a un grupo de pares que operan en unas instalaciones específicas,

positivos como negativos: castigos como intimidación y amenazas, y recompensas como la obtención de beneficios sociales y materiales derivado de sus tareas (1995: 130-143, véase Fig. 3). De acuerdo a una hipótesis que esta académica deja sin resolver pero otros ya han defendido (cf. Crelinsten y Schmid, 1995), a partir de la aplicación de los procedimientos de sobreaprendizaje adecuados en las circunstancias adecuadas, cualquier individuo podría convertirse en un potencial torturador. Curiosamente, ésta es la premisa, filosófica aunque no empírica, sobre la que se apoya la idea de «banalidad del mal» que introdujo Hannah Arendt en *Eichmann en Jerusalén* (1961) para afirmar que los actos cometidos en los campos de concentración nazis fueron llevados a cabo por gente ordinaria y no por personas desequilibradas o con tendencias sádicas. De hecho, decía Arendt, son justamente este tipo de personalidades las que primero suelen ser apartadas del sistema de tortura: un individuo que disfruta con el sufrimiento ajeno y no lo utiliza como una herramienta racional y rutinaria de trabajo, resultará inadecuado e ineficaz en una ideología hegemónica de violencia instrumental que sólo admite y justifica este tipo de prácticas como un medio neutro para la obtención de un fin moralmente superior. Sin duda, quedaba claro que existía un contexto que favorecía la emergencia de «profesionales del daño», a saber, una cultura política que permitía y normalizaba la generación de los aspectos más extremos de la condición humana. Por otra parte, y retomando las ya citadas investigaciones de Haritos-Fatouros, Joan C. Golston insiste en que victimizar al potencial victimario a través de una iniciación abusiva –incluyendo tortura– es clave para que éste en el futuro, victimice a otros como forma de desmarcarse de su estatus de víctima, es decir, para suprimir y controlar sus propios síntomas psicológicos y secuelas del abuso. Golston apunta que este fenómeno de explotación de «respuestas disociativas» se fundamenta en tres mecanismos: (1) una introducción o iniciación abusiva; (2) la inducción a un supuesto «deber/pacto de torturador»; y (3) una programación que implique ratificar la identificación con su propio abusador para desvincularse radicalmente de la categoría de abusado (2007: 125). Así, cada mecanismo se superpone y se refuerza de manera que no sólo se propicia un acomodamiento identitario al nuevo contexto de ejercicio de una violencia sistemática, sino que aparentemente emergería una nueva personalidad que permite al abusado-abusador funcionar con la perspectiva y los objetivos de su propio abusador.

que comparten unos mismos códigos y han sido sometidos a una misma iniciación exclusiva), y Staub desde una perspectiva macro (lealtad monolítica a un grupo étnico/político/social mayor, civil y por lo general nacional, en abierto enfrentamiento con un grupo social percibido y promovido como de signo diametralmente opuesto, p. ej. los comunistas, los judíos, etc.).

Esta personalidad que surge de la necesidad de una víctima de operar a partir de la cosmovisión de su victimario (para evitar asimilar su experiencia de vulnerabilidad absoluta), se denomina «personalidad postraumática». Para Golston, tanto la disociación profunda de un estatus de víctima, así como las situaciones de trance al servicio de la consecución de rituales grupales de violencia son rasgos constituyentes en la formación de un torturador.

Por su parte, el psicólogo social ucraniano Albert Bandura refiere que durante los procesos de desensibilización sufridos por los perpetradores, estos individuos pueden no reconocer inicialmente los cambios que asumen o a los que están siendo sometidos. Bandura denomina «prácticas desvinculantes» a la redefinición y justificación de un sistema moral nuevo que convierte la conducta desviada en un comportamiento personal y socialmente aceptable, a partir de la conversión del acto violento en un propósito valioso e incluso moral en un contexto excepcional (1999: 194).

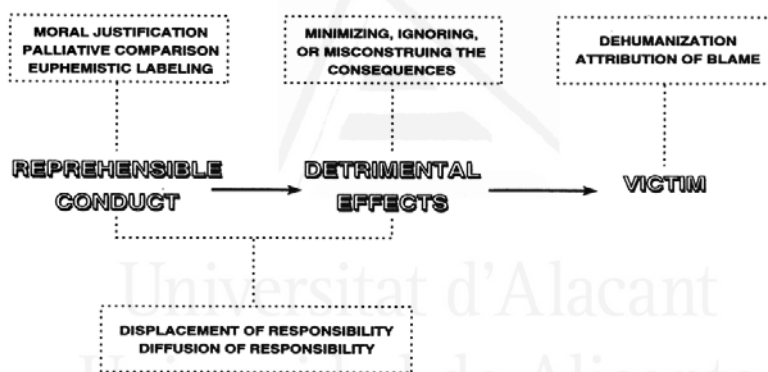


FIG. 4: Mecanismos a través de los cuales las autosanciones morales se activan y se desvinculan de la conducta perjudicial en distintas etapas del proceso de autorregulación del comportamiento (cf. Bandura, 1999).

Para el corpus que nos ocupa, es esencialmente extraño encontrar relatos que asuman la primera persona del perpetrador y no de la víctima: en este sentido, la identificación con el cuerpo individual o social que padece la violencia es casi total. Cuando se recurre a la voz del perpetrador, el autor la utiliza bien para poner en evidencia la banalidad del mal –en el citado sentido arendtiano–, bien para diseñar una «didáctica de la perversión», a saber, exponer la cadena de hechos coyunturales y procesos de obediencia que convierten a una persona aparentemente ordinaria en un agente extraordinariamente destructivo (véase p. ej. el ya mencionado experimento de Milgram: cf. 1974). En este sentido, para Baumeister, la cultura popular ha generado un

«mito del Mal puro», en el que el proceso de arquetipia (villanos inverosímiles cuyo placer o entretenimiento reside en el acto de ocasionar daño) ha triunfado sobre las historias y experiencias de los perpetradores recogidas por todo un espectro de científicos sociales; así, él indica que el peso de la evidencia casuística apunta que la mayoría de personas encuentran profundamente perturbador causar dolor, daño o incluso la muerte a otra persona (2000: 206). Sin embargo, una vez que esto se activa, existen múltiples formas de lidiar con el trauma de infligir violencia. Bandura indica, para casos de esta índole, que una de las prácticas de justificación más comunes se basan en el hecho de que: «Las personas se comportarán en formas que típicamente repudian si una autoridad legítima acepta responsabilidad por los efectos de su conducta» (1999: 196). En la mayoría de los casos, los responsables o difusores de la responsabilidad de atrocidades extremas se amparan en la obediencia debida (véase p. ej. el famoso «Experimento de la Cárcel de Stanford» de 1971 de Phillip Zimbardo) y en el cumplimiento vertical de órdenes como explicación y justificación de sus actos: «La obediencia es el mecanismo psicológico que conecta la acción individual al propósito político. Es el cemento dispositivo que une a los hombres a los sistemas de autoridad» (Milgram, 1974: 98). Foster, Haupt y De Beer añaden que más allá de estos procesos de autoridad o «crímenes de obediencia» (Kelman y Hamilton, 1989), existen condiciones adicionales, tales como por un lado, la creación de una versión rutinaria de violencia, en la que los actos cometidos se convierten en algo mecánico o repetitivo sin que ello implique una reflexión sobre lo que está sucediendo, y por otro, la deshumanización del enemigo, en la que las víctimas son distanciadas de una Humanidad no-universal determinada por el contexto, y tratadas como criaturas exentas de unas normas de dignidad normal (2005: 56). Así, la acción colectiva sería nuevamente, un mecanismo clave en el debilitamiento del control moral («Cuando todos somos responsables, nadie es responsable» dirá Bandura) que indica que las personas se comportan con un nivel más elevado de crueldad bajo el cobijo de un grupo que apoya y sostiene dicha ideología. Este tipo de argumentación, aunque acertada y probada a partir de sendos experimentos sociales, no deberá nunca perder de vista la agencia de aquellos perpetradores que, afortunadamente en la menor cantidad de casos, más que ostentar una predisposición a la obediencia, demuestran un grado activo de voluntarismo, iniciativa o construcción de hábitos respecto de la imposición de violencia.

Si, como apuntaba la antropóloga Liisa H. Malkki para el caso de las narrativas de la atrocidad de los refugiados hutus en Tanzania, los actos de extrema crueldad asumían a menudo convenciones narrativas (histórico-cosmológicas, en este caso), y los relatos de las víctimas se «heroificaban» al pasar por el filtro de la narración preactiva, la atrocidad adquiriría, de forma secundaria, un estilo de convergencia específica además de unas fórmulas más o menos estables y establecidas, mitológicamente significativas, y una «formalización [narrativa] de la memoria» en un «ordenamiento de las historias a un nivel extraordinario» (2004: 135). Así, los antropólogos han comenzado a plantearse si la etnografía es, entre otras cosas, una forma literaria con sus correspondientes cargas estéticas, retóricas, y políticas en la cadena narrativa de la atrocidad. Nuestra intención, en el siguiente epígrafe, será estudiar la forma en que esta producción de conocimiento sobre la violencia y sus efectos, el sufrimiento directo/indirecto (etnográfico, histórico, social, etc.) produce, a partir de convenciones expresivas específicas y objetivos narrativos adscritos al campo de una comunicación textual y afectiva, una verdadera Literatura de la Violencia.

Si el espacio, las rutinas y los actos de violencia extrema se presentan a sus participantes como un mundo cerrado pero permeable, y como una realidad alternativa exacerbada, invertida o *alterizada*, imbuida de nuevas reglas, moralidades e ideologías (Denov, 2010: 102), la literatura opera de forma que «excepcionaliza» la violencia, es decir que la arranca de una red de normatividad y anonimato al verterla en un formato individualizante, identificativo y altamente empático como la novela:

«Estos escritores [los narradores del trauma] exploran las problemáticas de los actos en situaciones coercitivas que parecen imposibles o increíbles a personas ajenas, y demuestran que los estándares a través de los cuales estos eventos pueden ser juzgados y medidos deben extenderse más allá de la lógica factual del interrogante histórico o los mitos del humanismo. Muchos de los personajes que se retratan luchan contra experiencias deshumanizadoras tan crudas que aferrarse a su humanidad se convierte en un proceso conflictivo y precario, e inevitablemente, surge un sentido ambivalente de la identidad y la conciencia [...]» (Vickroy, 2002: 34).

Es decir que existe más consciencia de imposición de violencia y sus consecuencias directas cuando la víctima adquiere una personalidad palpable para el observador, o en nuestro caso, el lector. De ahí el éxito de la literatura al poner en evidencia algo que de otra forma sería inconmensurable. Tal y como apunta Javier Moscoso en su *Historia cultural del dolor* (2012), «[...] la historia del dolor debe servir para desentrañar los procedimientos persuasivos y retóricos que han permitido, históricamente, acotar la

experiencia del daño» (Ibíd., 15). La «experiencia lesiva», como él la denomina, ha pasado a ser inextricablemente la experiencia de los límites y aciertos de su representación. En las agudas palabras de Elaine Scarry: «[...] el único estado tan anómalo como el dolor es el de la imaginación» (1985: 162) y, aceptando la premisa de que el concepto de trauma ha pasado de su significado original como daño físico, hacia un desorden psicológico, hasta ser considerado un fenómeno plenamente sociocultural, nuestro trabajo se propone establecer las productivas relaciones entre el trauma generado por la violencia extrema y su correlativo desafío representativo a partir de la literatura de la violencia. La violencia –que no su lógica– nunca es un acto extracultural, y de ahí la relevancia de la literatura africana para afrontar los retos que implica su seguimiento, reconstrucción, deconstrucción y efectividad como herramienta contra la misma.

2.2. LITERATURA Y VIOLENCIA. (Re)presentación e «Imaginación *in Extremis*» en el espacio textual

«In most of these cases, it is relevant to ask how the accounts of atrocity come to assume thematic form, how they become formulaic. [...] it is to ask when and how both the perpetration and the memory of violence may be formalized» (Malkii, 2004: 134).¹¹⁹

Este epígrafe opera a partir de un postulado: la literatura de la violencia puede funcionar como un laboratorio textual o «experimento de investigación literaria»¹²⁰ (Solzhenistyn, 1974) en el estudio de la aflicción individual derivada de un conflicto sociopolítico excepcional y extremo. En palabras del académico colombiano Oscar Osorio, la violencia se constituye de hecho como un eje de «indagación literaria» (2005: 7), que en nuestro caso, derivaría en investigar y delimitar cómo se estructura un sistema de producción creativa ante los efectos de una dimensión extradiscursiva apremiante caracterizada por unas condiciones específicas de atrocidad o de violencia de alto nivel. Este trabajo defiende que la violencia en el espacio social tiene su correspondiente en el espacio textual, en donde actos y actores asumen roles correspondientes y mutuamente constructores, imbricados en un fenómeno político-cultural de mayor envergadura que

¹¹⁹ «La escritura del horror es más que un experimento gratuito en formato literario: combina creatividad con activismo político, como también un compromiso moral genuino basado en empatía, responsabilidad, y en última instancia el coraje de afrontar lo que la Razón se ha negado a capturar en una cadena ordenada de significación, y lo que el discurso oficial ha marginalizado como un tema “no apropiado”».

¹²⁰ Así subtítulo Aleksandr Solzhenistyn su ya clásico *Archipiélago Gulag* (1974, en su primera edición al castellano).

engloba ambos espacios de forma relacional. Adicionalmente, creemos que el contexto de producción académica contemporánea en Humanidades resulta idóneo para sortear las distinciones tradicionales entre poética y política, y así quedaba patente para el ámbito africanista:

«A lo largo de las dos últimas décadas, el campo de los estudios africanos ha sido testigo de una verdadera explosión en la producción académica sobre la violencia. Esto refleja, por supuesto, más que una moda académica, ya que en muchas áreas de África, eclosiones extraordinarias de violencia colectiva y a gran escala han marcado el ritmo de la continuidad de la violencia estructural como pobreza, ilegalidad, y desigualdad» (Kapteijns y Richters, 2010: 1).

Sin embargo, antes de empezar a definir el concepto de «Literatura de la Violencia», nos interesa detenernos en un cuadro conceptual que hemos diseñado *ad hoc* y que desarrolla de forma sintética aquello que a nuestro entender, posiciona el fenómeno de la violencia como una dinámica específica según el espacio en el que se genera, se padece, se recoge, o se refleja. La lógica del presente capítulo concuerda con el diagrama teórico propuesto, de manera que el primer triángulo («espacio social») se corresponde con el primer epígrafe en el que se desarrolla una aproximación tentativa al fenómeno de violencia y sus características; el segundo triángulo («espacio textual») se adscribe al segundo y tercer epígrafe del capítulo en donde se define conceptualmente la literatura de la violencia (2.2.) así como sus propiedades y estrategias más destacadas (2.3.). De esta forma, una descripción detallada de ambos espacios –sus rasgos y problemáticas concretas–, nos conducirán a exponer su naturaleza de mutua estructuración, y la manera en la que los discursos y las prácticas no sólo resultan inextricables, sino que en determinadas situaciones extremas pueden asumir y apropiarse de atributos casi intercambiables. Así, la literatura de la violencia forja prácticas a partir de un discurso poético, y la práctica visible de la violencia se construye y potencia a partir de discursos creativos. Queda claro que todo discurso artístico genera prácticas: una teoría de la «recepción» aumentada. Sin embargo, creemos que, en particular, la literatura de la violencia se implica conscientemente en una teoría de la recepción radical. Es decir que, si los temas, motivos, personajes y lenguaje de este corpus son tan extremos como excepcionales, de ello deducimos que la práctica lectora así como su recepción no debería ser demasiado diferente. De ahí que este tipo de literatura busque impactar al lector de manera más profundamente sustancial, y su circulación guarde relación directa con fenómenos decididamente

extraliterarios. Así, en su trabajo sobre «testimonio traumático» en la literatura africana, Mychelle L. Brown secundaba con algunos matices, nuestra propuesta teórica:

«La relación crucial en este escenario es aquella que entabla el lector-testigo con el texto-testimonio. [...] Esta responsabilidad arroja luz sobre la representación [literaria] como un acto de control político, y desafía al lector a reconocer e interrogar su deuda histórica hacia, y participación en, redes colectivas de control hegemónico o de justicia» (2008: 10).

Siguiendo esta línea argumental sobre el papel del lector como testigo responsable en el acto de recepción agentiva de este tipo de textos, también la especialista en trauma y testimonio Shoshana Felman sugería la productividad del estudio del texto literario de la violencia, admitiendo que en estos casos la experiencia lectora era no sólo performática sino también transformativa (1992: 1-56).

Desglosadas ya las pertinentes explicaciones, en primer lugar, encontramos la primera pirámide que engloba el «espacio social». La violencia, en esta instancia, va desde las prácticas cotidianas, es decir una violencia de base o doméstica, pasando por un estadio medio de violencia institucional, que aunque legitimada por los imaginarios y prácticas sociales formales o tradicionales, seguirá siendo de carácter ordinario, hasta llegar a una cúspide de violencia excepcional y a gran escala. Esta violencia extrema (guerra civil, holocausto, genocidio, episodios de limpieza étnica e incluso de «clan-cleansing»¹²¹ etc.) es nuestra unidad de análisis privilegiada. A partir de la elección de este esquema, nos interesa plantear una puntualización adicional: para comprender el fenómeno de la violencia no sólo hay que conocer en profundidad cómo funcionan todos los niveles abstractos trazados, sino que además habrá que tener una idea intuitiva de la forma en que interactúan todos los niveles de manifestaciones conflictivas para poder explicar las «inexplicables» escaladas de violencia colectiva que se gestan de forma invertida a todos los modelos de predicción clásicos.

Como ya hemos apuntado, basándonos en el modelo triangular de violencia de Riches (véase Fig. 5 a continuación), reproducimos luego nuestro propio modelo (Fig. 6), ahora duplicado, para atender a los espacios, roles y características anunciadas en esta tesis.

Los vértices del triángulo representan los roles desarrollados en contextos de violencia. Aunque la disposición clásica en el esquema básico se construye en torno a

¹²¹ La «limpieza étnica» es la consecuencia de una lógica étnica, a saber, «[...] la articulación e implementación de una agenda de violencia comunitaria y la movilización de gente alrededor de la idea de que individuos y grupos específicos constituyen este “otro” que merece morir, ser exterminado o ser expulsado» (Kapteijns, 2010: 27).

los roles de víctima, perpetrador y testigo, Foster, Haupt y De Beer (2005: 63) proponen una mayor diversidad de sujetos y posiciones relativas, tales como facilitadores, guardianes, reporteros, espectadores, productores y mediadores, que en un conjunto de relaciones complejas co-construyen la dinámica que tanto habilita como limita la probabilidad de actos de atrocidad. Richters introduce, por su parte, la figura del «rescatador» (2010) aunque admite que ningún rol es estable ni exclusivo. En principio, estamos de acuerdo con su apunte, pero consideramos que dicho rol puede deducirse y posteriormente desglosarse y analizarse individualmente sin que ello suponga desmarcarlo de su adscripción a los tres roles principales, en nuestra opinión, operativos y vigentes.



FIG. 5: Modelo de violencia propuesto por David Riches en 1986, tan clásico como clásicas comienzan a ser las revisiones del mismo frente al fracaso de una prolijidad no aplicativa.

Siguiendo con la explicación de nuestra versión (Fig. 6) del clásico triángulo de Riches, encontramos en primer lugar al ejecutor o perpetrador de la violencia, en relación directa con el régimen estatutario de víctima, que tal y como indica el cuadro, y en ocasiones precisas y de especial ambigüedad (hemos mencionado el caso de niños-soldado, colaboración civil y omisión social), puede resultar intercambiable con el papel de perpetrador directo o indirecto, de forma que ambos roles se constituyen como tipos móviles y contexto-dependientes.

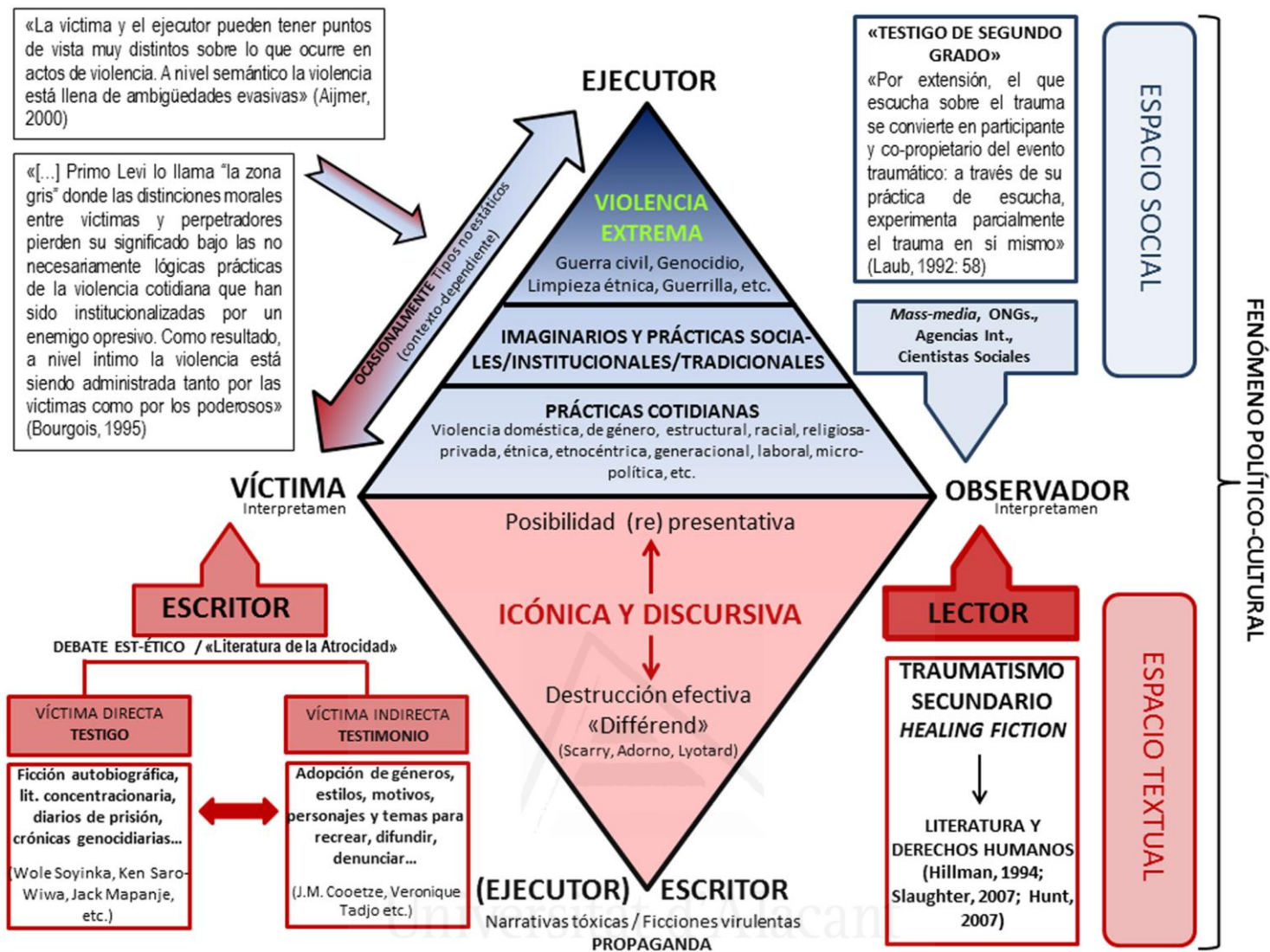


FIG. 6: Posibles relaciones de mutua retroalimentación e influencia recíproca entre el espacio social y el espacio textual, ambos tomados como partes indisolubles de un fenómeno político-cultural mayor, atendiendo a los actos, actores y roles asumidos según su adscripción social/textual.

La africanista Liz Gunner indica, en este sentido que

«La violencia como proceso social implica a perpetradores, víctimas y testigos, y éstas son identidades engranadas, fluidas y superpuestas con límites difusos (Stewart y Strathern, 2002: 163). Individuos y grupos construyen y legitiman la violencia a partir de sujetos posicionados, fluidos y contexto-dependientes que dan forma y a su vez son conformados por episodios y actos de violencia. En la negociación de estas posiciones, las personas construyen discursos dominantes y subordinados» (2010: 110).

Roy F. Baumeister (2000: 40) acuña el concepto de *magnitude gap* o magnitud de distancia explicativa, para exponer la diferencia entre las visiones de víctimas y perpetradores respecto de la violencia ejercida contra/por ellos, en las que unos admiten

categorías estables del Bien y del Mal, y los últimos activan un área gris mucho más flexible así como un «estilo emocional minimalista» de su versión narrativa, tal y como explicamos en el epígrafe anterior:

«Por lo general, el acto [de violencia] tiene mayor significado para la víctima; para el perpetrador es por lo general “algo muy pequeño” (Baumeister, 2000: 18). Los perpetradores por lo general muestran una respuesta menos emotiva respecto de sus actos, a diferencia de las víctimas: esta distancia explicativa se manifiesta igualmente en la perspectiva temporal. Para la víctima se archiva en la memoria durante mucho tiempo; entre los perpetradores el recuerdo de los eventos se desdibuja con mayor rapidez. Las acciones también se registran como menos malignas –menos malas– por los perpetradores que no por las víctimas» (Foster et al., 2005: 63).

Laurie Vickroy secunda esta idea, apuntando que los perpetradores promueven una cultura del olvido y se defienden a través del secreto, el silencio, la negación, la racionalización y el debilitamiento de las acusaciones: «En conclusión, [los perpetradores] intentan definir una contrarrealidad a la de la experiencia de la víctima» (2002: 19).

El tercer vértice, por otra parte, está ocupado por la figura del observador directo o lo que Dori Laub ha calificado de «testigo de segundo grado» (cf. 1992), a saber, agentes sociales depositarios de una experiencia violenta que los implica de forma efectiva aunque sustancialmente distinta a la de víctima o perpetrador. Éstos pueden ser trabajadores de ONGs, agencias internacionales, extranjeros, periodistas, científicos sociales, etc. James Dawes, especialista en la experiencia de traumatismo indirecto o secundario de estos actores, cuenta con un monográfico que recoge y analiza las prácticas narrativas –la literatura, en sentido estricto– producida por trabajadores humanitarios. En cuanto a sus dilemas en la traducción del dolor y la escritura de la violencia, sus novelas, memorias y testimonios pueden equipararse, registradas las distinciones adecuadas, a aquellos escritores imbricados en la misma problemática: «¿Cómo se puede ser testigo y documentar la fractura del Yo ante la tortura para reducir o amplificar su daño? ¿Cómo creamos *voces sustitutas*?¹²² (2007: 207). En este sentido, el paralelismo entre estos agentes y la del escritor son fructíferas, y la analogía literaria es sobradamente rentable: la antropóloga forense Clea Koff, dirá respecto de su trabajo que ella «escucha» a los huesos cuando le «cuentan su historia», viéndose a sí misma en Ruanda como a una *narradora* cuyas historias expuestas no pueden evitar catalizar un cambio social: «[...] aspiraba a darle voz a personas silenciadas por sus propios

¹²² Nuestro énfasis.

gobiernos o ejércitos, personas censuradas de la forma más terminal: asesinadas y arrojadas en fosas clandestinas» (2004: 17). En este sentido, Dawes refiere que los trabajadores de agencias humanitarias también retoman una labor de representación, a saber, la documentación del dolor ajeno convertido en lenguaje literario (2007: 78-79). Dada la filiación, en nuestro cuadro, entre estos trabajadores y los autores como figuras potencialmente isomórficas, no parece casual que muchos de ellos hayan recurrido a la escritura de ficción como forma de lidiar con su experiencia (cf. *Living on the Edge: Fiction by Peace Corps Writers*, 1999). De especial relevancia y como bandera del citado y problemático cruce de caminos entre profesión humanitaria, testimonio de la atrocidad, y ficción, encontramos el proyecto de historia oral «Voice of Witness» emprendido por Dave Eggers, una colección editorial que busca transmitir experiencias de violencia extrema a través de sus protagonistas.¹²³ Finalmente, tanto víctimas como observadores se corresponderían con la figura del *interpretamen* en la tríada semiótica peirciana del evento. Los ejecutores serán los emisores a la vez que *representamen* del mensaje o significante.

Este primer triángulo constituye el espacio social. La omisión del concepto de «crimen» es intencional y se debe a las confusiones que suelen prestarse entre éste y el concepto de violencia. Coincidimos con Charles Tilly cuando apunta que la prescripción de lo que se considera un crimen, bien a través de su tolerancia o su contravención, se define como «[...] aquellas conductas definidas legalmente (en su mayoría individuales) que los gobiernos no sólo detectan sino que castigan» (2003: 19). Adicionalmente, la mayoría de casos de crimen y comportamiento ilegal no-criminal, ocurren sin apenas violencia, de forma que el crimen, la conducta ilegal, y la violencia pueden superponerse pero de ninguna manera coinciden ni deben considerarse equivalentes.

En segundo lugar, y diseñado en forma de espejo al primer triángulo, presentamos la correspondencia esquemática al espacio social: nuestro «espacio textual». En éste, la violencia no será directa más que como representación de los actos ilustrados en el primer triángulo. Uno de sus obstáculos más sugerentes, será asumir la tarea de ir desde una violencia perfectamente representable, hasta adquirir notables conflictos de representabilidad narrativa, lingüística y ética, en su escalada hacia la cúspide del retrato de la «violencia extrema». Esta dificultad respecto de las posibilidades o límites insondables del lenguaje para representar hechos en ocasiones considerados inefables

¹²³ Véase www.voiceofwitness.org

por su altísimo grado de destrucción y crueldad, será una cuestión que expondremos en el epígrafe 3.1. del presente trabajo. La abultada bibliografía acerca de la adecuación o fracaso del lenguaje en el campo de la literatura de la violencia extrema, demuestra que éste es uno de los debates más relevantes, a saber, la conciliación o el fracaso del lenguaje para describir eventos que por su naturaleza excesiva, desafían la capacidad de cualquier encriptación lingüística o expresiva. Una de las pioneras del tema, Elaine Scarry (cf. 1985) estudió esta cuestión en contextos de tortura, llegando a la conclusión de que determinadas experiencias destruyen efectivamente el lenguaje articulado hasta convertirlo en una emisión prelingüística, y estructurada a partir de un sistema de interjecciones puras ante una situación de violencia total sobre el cuerpo individual y el tejido social: «El dolor físico no sólo se resiste al lenguaje sino que lo destruye activamente, generando una reversión inmediata a un estado anterior al lenguaje, hacia los sonidos y los gritos que emite un ser humano antes del aprendizaje del lenguaje» (Ibíd., 4).

Siguiendo con el espacio textual, en el interior encontramos su tipo específico de violencia: la icónica y discursiva, es decir, los actos de violencia «narrativizada» o vertida en un formato literario. Este espacio «textual», también cuenta con sus correspondientes actores. El ejecutor, en este espacio, se corresponde con la figura del escritor de las ya mencionadas narrativas tóxicas, ficciones virulentas o propaganda de incitación al conflicto. En África, un ejemplo paradigmático aunque poco conocido es la poesía somalí *gubaabo qabil*, un tipo de poemas que según Kapteijns se nutre de narrativas del odio, extendidas y de larga trayectoria, basadas en hechos y ficciones. Éstas conforman un archivo de medias verdades y rumores que son, y han sido utilizadas para justificar actos de violencia comunitaria (2010: 33). A pesar de ser ésta una figura de la que no nos ocuparemos y que podría dar lugar a un estudio indudablemente fértil para determinar el papel de una literatura «del odio» en la generación del conflicto extremo, por lo general y salvando algunas excepciones, suele ser bastante difícil justificar, literariamente, la violencia extrema, y de ello se desprende la relativa excepcionalidad de dicha poética, máxime en una época marcada por un casi absoluto consenso de lo que algunos autores han denominado el «nuncamatismo» del discurso humanitario, literario y social.

En otros casos, podemos encontrar incluso narrativas exculpatorias o explicativas de la perpetración, compuestas con el objetivo de expresar arrepentimiento, una explicación o una justificación de lo cometido, algo que conlleva el serio peligro de

generar una perversión en la identificación empática activada por la literatura de la violencia. Sin embargo, podría existir otra razón para ello: Fernando Reati apunta que una época como la nuestra, caracterizada por una fascinación por el Otro, facilita una sensación de ambivalencia cara a las víctimas y su relación con los victimarios, en las representaciones artísticas:

«Para el espectador contemporáneo parece más factible comprender las motivaciones del verdugo que las de su víctima, en parte porque la experiencia de esta última es intranferible, irrepresentable e incommunicable cuando se trasponen ciertos niveles de violencia tales como la tortura, la desaparición, o la experiencia concentracionaria» (1992: 75).

Así, para este académico, la paradoja está servida: si los niveles de sufrimiento de la víctima resultan inimaginables para el lector, esta situación socio-textual podría conducir a deshumanizar y desfamiliarizarse de la víctima, en tanto su victimización presenta niveles incomprensibles de sufrimiento extremo, mientras que el personaje del verdugo podría resultar humanizado (siempre en casos en que el discurso artístico no sea de tintes maniqueos ni el personaje del perpetrador sea una representación canónica del Mal absoluto) en tanto algunos rasgos podrían resultarle familiares al lector (Ibíd., 75). Algunos autores, por otra parte, han utilizado esta dinámica como un recurso puramente didáctico, a saber, desestabilizar la expectativa empática del lector a partir de una disonancia cognitiva, moral y narrativa, por lo general utilizando una disrupción temporal en la secuenciación de los hechos (véase p. ej. «Deutsches Requiem» [1949] de Jorge Luis Borges, *Time's Arrow* [1991] de Martin Amis, «This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen» [1959] de Tadeusz Borowski o *La última conquista del ángel* [1977] de Elvira Orphée).¹²⁴ Adicionalmente, la literatura de la violencia, con su potencial subversivo, se escaparía formalmente tanto de las ficciones de incitación a la violencia, así como de la tendencia a estabilizar e incluso neutralizar eventos y valores inequívocos respecto de su inadmisibilidad y condena social. El escritor igbo (Nigeria) Okey Ndibe diría en este sentido:

«Uno recuerda que las narrativas tóxicas, ya sean orales u escritas, por lo general *preceden*¹²⁵ los genocidios. Estas narrativas se proponen retratar a las víctimas preactivas, los condenados, los corderos expiatorios escogidos para ser eliminados como algo menos que humano. Como alimañas. Como manchas en la herencia de la humanidad. ¿Cómo,

¹²⁴ Esta fue la primera novela publicada por una autora latinoamericana narrada íntegramente desde el punto de vista de un torturador.

¹²⁵ Nuestro énfasis.

entonces, combatir este flagelo de narrativas venenosas que alimentan iras genocidas? Se me ha dado la herramienta de la ficción, y esa es mi principal arma de respuesta» (2000: 31-32).

Aquí llegamos a un elemento crucial de nuestro corpus, y que Ndibe apunta perfectamente: a diferencia de las narrativas tóxicas que *antecedan* la violencia, la literatura de la violencia, siempre *sucede* a la misma, y es justamente debido a la perspectiva presente en la redacción de su respuesta, que ésta promueve una cultura activa de denuncia, reflexión y condena de la atrocidad. Este fenómeno es muy común y ha sido profusamente estudiado: comparativamente, los rasgos grandilocuentes, hiperbólicos, heroificados y ensalzadores típicos de una literatura propagandística es extremadamente más difícil de justificar una vez la devastación se ha concretado. Es en estos contextos posbélicos donde surge la necesidad por parte de estos escritores, de narrar la desilusión respecto de las ficciones virulentas de antesala.

En segundo lugar, encontramos la figura de la víctima o sujeto depositario del trauma. Para Armstrong y Tennenhouse (1989) el traumatismo asumido por una víctima o superviviente, puede ser tanto directo como indirecto. Este «traumatismo secundario», transmite la idea de una «experiencia directa o mediada de eventos violentos, como escuchar las historias de supervivientes (o pacientes traumatizados), mirar documentales, películas y noticias televisadas sobre guerras, así como también leer narrativas del trauma» (Arva, 2011: 1). El trauma puede incluso ser de carácter «transgeneracional» (Abraham y Torok, 1994). Esta forma de recepción o transmisión intergeneracional del trauma (denominado «posmemoria» por Marianne Hirsch, «memoria palimpsestosa» por Andreas Huyssen, «memoria transnacional» por Arjun Appadurai, «memoria sincrética» por Danielle Schwab o «respuesta traumática heredada» por Laurie Vickroy) resulta muy interesante y es claramente observable en la afectividad asociada a la apropiación inconsciente de las historias traumáticas familiares que se traspasan de generación en generación, y que en cierta manera determinan la sensibilidad de sus miembros respecto de un acontecimiento histórico, una ideología política o una aversión social o cultural específica. Este concepto (que sin duda guarda relación con el largo alcance de una experiencia traumática¹²⁶ estudiado por Baumeister), aúna los casos en que los descendientes de las víctimas directas de la

¹²⁶ Roy F. Baumeister defiende la idea de que para las víctimas, el trauma tiene un período de experiencia dilatado en el tiempo (la filosofía del «Nunca olvidar» o de luto insuperable) mientras que para los perpetradores el marco temporal es puntual, y su filosofía es la de dejar en el pasado lo que pertenece al pasado (2000: 42-43).

atrocidad asumen, en un presentismo perpetuo del agravio cometido contra familiares de primer o segundo grado, la experiencia del trauma a partir del contacto afectivo e íntimo de una narrativa familiar, bien verbalizada bien subsumida en un silencio reconvertido en tabú. Ello ha sido definido como «lo indiscutible» por el académico hebreo Dan Bar-On, a saber, aquellas historias que por su severidad se encierran en un vacío silencioso difícilmente penetrable y de acceso discursivo de límites muy rígidos (1999: 158). En ambos casos, ya sea por repetición o por omisión –ambos igualmente ostensibles: lo que no se dice, es también una forma de decir– el trauma existe como un fanstasma, como una presencia aparentemente imposible de superar. Para Gabriele Schwab, que ha estudiado en profundidad un concepto que ella denomina «haunting legacies» [legados acechantes], tanto las víctimas como los perpetradores¹²⁷ de la violencia imponen sobre sus descendientes legados traumáticos a través de una concatenación de narrativas especialmente fijas e incontestables:

«Lo que yo denomino “legados acechantes” son eventos difíciles de recordar e incluso de recordar, resultado de una violencia que se aferra a la memoria y sin embargo se estima como impronunciable. [...] Los legados de la violencia no sólo acechan a las víctimas en sí mismas sino que también son dadas en herencia a las siguientes generaciones» (2010: 1).

Retomando entonces, tanto la idea de Arva sobre traumatismo secundario –exposición indirecta al trauma vía producción cultural–, así como la influencia del trauma transgeneracional de Abraham y Torok, y Schwab –exposición indirecta al trauma vía familiar–, el escritor de la literatura de la violencia puede erigirse, en primer lugar, como víctima directa o testigo: los tipos narrativos que definen esta categoría son los de testimonio (en el sentido de Beverley [1992], a saber como «simulacros literarios de narrativas orales»), la ficción autobiográfica, las memorias concentracionarias, los diarios de prisión y las crónicas genocidarias, entre otros géneros que buscan y generalmente alcanzan, el «efecto de verdad». En segundo lugar, el escritor puede funcionar, también, como una víctima indirecta o secundaria, hecho que derivaría en la composición de un testimonio secundario, es decir, derivado de un evento histórico (o no) ajeno, versionado, ficcionalizado, y experimentado de segunda mano por el escritor a través de una escritura que asume el trauma como tema o motivo, pero nunca como experiencia personal. Esta figura, la del escritor y las funciones que obtiene en su

¹²⁷ En este sentido, Schwab también se ocupa de explorar esos legados acechantes en los hijos de los perpetradores, considerando plausible la transferencia o deposición en éstos, de una «memoria de vergüenza somática» (2010: 26).

transcripción de la violencia, será una cuestión que será abordada en profundidad en el epígrafe 3.2. de este trabajo, que explora los roles simbólicos que adopta el escritor, incluyendo los dilemas éticos en los mecanismos de préstamo o «usurpación» de experiencia y voz.

En tercer lugar, el escritor también se puede arrojar el rol de víctima transgeneracional, fenómeno que suele adscribirse a dos casos paradigmáticos. Por un lado, como descendiente directo de víctimas de algún holocausto o genocidio, retomando este motivo, por ejemplo, a partir de la novela histórica, la saga familiar, o bien de otra narrativa que explore el significado de una identidad sellada por el mencionado acecho traumático. El segundo ejemplo por antonomasia de este traumatismo transgeneracional narrativo, es el que ha examinado un grupo de escritores afroamericanos, generando las ya plenamente institucionalizadas *Neo-Slave Narratives*, a saber, recreaciones noveladas a partir de su hipertexto original y documental, las *Slave Narratives*, autobiografías de esclavos norteamericanos redactadas en ocasiones a petición de los múltiples grupos abolicionistas como testimonio de denuncia para la causa antiesclavista.

Finalmente, el tercer vértice está ocupado por la figura del observador, que en el espacio textual se convertirá en la figura de lector. Su «observación» metafórica de los hechos allí expuestos, lo convierte, a partir de una lectura que engendra conciencia empática, en portador definitivo de un traumatismo secundario, y potencialmente, en un agente activo en la reflexión, crítica y compromiso respecto del contenido y la denuncia del texto:

«Ya sea fundadas en una inquietud empática o induciéndola, las narrativas del trauma son por lo general lo suficientemente poderosas como para comprometer a los lectores como testigos secundarios, y obtener respuestas de ellos ante eventos traumáticos hasta el punto de que los lectores comienzan a descubrir signos de su propio trauma personal. Una literatura del trauma podría, así, jugar un rol importante en la identificación subjetiva y en la creación de una apertura y una disposición a escuchar la voz del otro» (Arva, 2011: 136).

La existencia de estos lectores específicamente apelados o *destinatari veri* (en el sentido de Levi) convierten el texto en un arma que obliga a asumir las verdades que se narran, por más dolorosas que sean, para que éstas actúen como un disparador en el proceso de conocimiento y empatía radicalmente configurada. En este sentido Primo Levi, en su colección de ensayos *The Drowned and the Saved* (1989), resume perfectamente el sentido de nuestra reflexión: «Con anterioridad habían sido opresores o

espectadores indiferentes, *ahora se convertirían en lectores*:¹²⁸ los acorralaría, los ataría frente a un espejo. Había llegado la hora del ajuste de cuentas, de poner las cartas sobre la mesa. Sobre todo la hora del coloquio. No estaba interesado en la venganza... Mi objetivo era comprenderlos» (1989: 168). Esta cita resulta óptima para ejemplificar la idea que queremos introducir acerca de la figura del lector como agente activo en el diálogo sobre eventos extremos –una propuesta clave de la literatura de la violencia–, así como la forma en la que este tipo de literatura arranca al lector de una pasividad como «espectador indiferente» para convertirlo en un sujeto participativo en el proceso de construcción de conocimiento que formula este corpus en particular. Magdalena Zolkos argumenta también que el lector, en el caso de la literatura de la violencia, atraviesa un proceso específico que ella denomina «interpelación penetrante» (cf. 2010), concepto profundamente sugerente en tanto refiere lo que hemos venido defendiendo respecto del rol que asume el lector de la literatura de la violencia.

El posible impacto y difusión de determinados incidentes de violencia extrema a partir de la lectura de dichos textos, será una idea que exploraremos en el último capítulo de este trabajo. Aunque en la actualidad existe un corpus creciente sobre la relación entre literatura y conocimiento empático (y más recientemente, sobre literatura y derechos humanos), el fenómeno no es nuevo: en *The Rise of the Novel* (1957), Ian Watt ya apuntaba que el éxito de las nuevas formas narrativas que triunfaron en la Inglaterra del setecientos se produjo a través de una «[...] comunión emocional con las víctimas de las novelas. La identificación del lector con los protagonistas de aquellas historias permitió que la nueva burguesía urbana pudiera derramar una cantidad no pequeña de lágrimas reales por las desgracias de seres imaginarios» (Moscoso, 2011: 59). Una de las ideas presente en esta línea de trabajo, por tanto, es la exploración de las formas en que la identificación generada por la literatura de la violencia, suscita no sólo manifestaciones efectivas de empatía puramente sensible, sino actos de movilización y cambio social, es decir, determinar si las prácticas discursivas de la literatura de la violencia fecundan iniciativas reales. Nuestra hipótesis defenderá que tanto el espacio social como el espacio textual, consta simultáneamente de prácticas y discursos. Si la revisión, procesamiento e integración del trauma y la violencia excesiva tradicionalmente se ha llevado a cabo en espacios de contención, como en el psicoanálisis por ejemplo, la novela puede actuar como un espacio textual-transferencial

¹²⁸ Nuestro énfasis.

de diseminación, conocimiento y resarcimiento de la experiencia violenta: «El espacio transicional de la narrativa, y especialmente de la memoria y la literatura, podría facilitar dichas prácticas al servicio de la curación y la reparación» (Schwab, 2010: 20).

A pesar de que algunos elementos clave del anterior cuadro serán desarrollados con mayor profundidad en epígrafes posteriores, nuestra intención ha sido presentar y explicar nuestra tesis sobre la importancia inequívoca y exiguamente abordada, de las relaciones recíprocas e interdiscursivas entre los dos espacios, su contenido, sus agentes, y su mutua relación estructurante. De esta forma, interesa ofrecer una síntesis de nuestra interpretación del significado y el sentido del texto cuando éste es leído como un síntoma producido por una instancia social y al mismo tiempo como productor de otra instancia social, en contextos de identidad suspendida, excepcionalidad y exceso. La codificación literaria de estos eventos traumáticos no deja de entrañar peligros que se reseñan en el siguiente epígrafe; si bien, como indicaba Kalí Tal, la escritura y reescritura de la violencia se codifica de manera que el formato narrativo gradualmente reemplaza al contenido como foco de atención, ello podía significar la conversión de la violencia en pura metonimia, no tanto de los eventos extremos en sí mismos, sino del grupo de símbolos establecidos social y literariamente que reflejan la codificación formal de dicha experiencia (1996: 7). La hiperconvencionalización de una experiencia extrema con consenso mediático, podía en este sentido, perder la fuerza narrativa, y a su vez ser intercambiada por códigos asociados –maneras de contar exclusivas– al evento en sí, siendo el Holocausto uno de los ejemplos más claros de esta problemática.

A continuación, definiremos el concepto de «Literatura de la violencia» para intentar caracterizarla adecuadamente, atendiendo a los rasgos que mejor la definen, sin perder de vista las especificidades que ésta adquiere cuando se manifiesta en el corpus literario africano poscolonial. Este ejercicio de teorización sobre el diseño del concepto en sí mismo, es la razón por la que hemos presentado y explicado el cuadro (Fig. 6). La lista de atributos que se enumeran a continuación forma parte de nuestra aportación a la construcción progresiva de dicha literatura como una poética específica que definitivamente no ha disfrutado de una atención y exploración teórica y crítica suficiente, máxime tomando en cuenta su peso social y político, y no meramente artístico, como podría ocurrir con otro tipo de literatura. Ello no significa que los problemas que entraña la literatura que nos ocupa no sean evidentes: toda representación límite y extrema comporta el riesgo de funcionar como un arma de doble filo. En palabras de Donald L. Donham:

«[...] no todos los objetos representativos son iguales. Algunos, por su naturaleza, por estar tan cerca de la carne, incitan mayor intensidad y complejidad en su recepción, tanta, que controlar signos se convierte en algo más dificultoso de lo normal para el escritor. Si, por ejemplo, el objetivo enunciado o implícito de la representación de la violencia es de alguna manera oponerse a ella, por lo general se afirma que ciertos tipos de representación pueden tener el efecto opuesto: ya sea satisfacer la fascinación o participación secundaria de los lectores en la violencia, o, tras el consumo repetido de imágenes de sufrimiento humano, anular toda respuesta» (2006: 23).

A pesar de la anterior reflexión y, paradójicamente, la literatura de la violencia, que no es ni mucho menos austera en cuanto al despliegue de detalles en el retrato de los excesos, sí que aporta claros indicios de promover un rechazo de la atrocidad así como una sensibilización respecto de la misma, sin que ello suponga decretar soluciones cerradas ni planteamientos maniqueos. Sin embargo, ninguna producción de este corpus promueve la violencia sino que busca implicar al lector como un testigo dispuesto a evaluar sus causas, sus procesos, sus consecuencias, y en última instancia, su retrato. De ahí que creemos acertado aplicar a dicho grupo de textos la reflexión de Primo Levi sobre la posibilidad de convertir al espectador indiferente en lector, con todo lo que implica ser lector de una literatura de esta naturaleza activa: «La literatura es, de acuerdo con Robert Hodge, un “modo discursivo que comparte un terreno común con la experiencia social y la práctica cultural”» (Ojaide, 2007: 121). De ello se desprende nuestro interés en proponer que esta categoría no sólo sea considerada como discurso, sino también como estructura estructurada con capacidad de estructura estructurante, tal y como propuso Bourdieu para las estructuras y prácticas sociales que heredamos, y simultáneamente, guardan la capacidad de ser transformadas y reestructuradas para nuevos contextos.

2.3. DEFINICIÓN, PROPIEDADES Y ESTRATEGIAS. Elementos constituyentes de la Literatura de la Violencia

«Pienso que sólo debemos leer libros que muerdan y pinchen. Si el libro que estamos leyendo no nos obliga a despertarnos como un puñetazo en la cara, ¿para qué molestarnos en leerlo? ¿Para que nos haga felices, como dice tu carta? Cielo santo, ¡seríamos igualmente felices si no tuviéramos ningún libro! Los libros que nos hicieran felices podríamos escribirlos nosotros mismos, si no nos quedara otro remedio. Lo que necesitamos son libros que nos golpeen como una desgracia dolorosa, como la muerte de alguien a quien queríamos más que a nosotros mismos, libros que nos hagan sentirnos desterrados a los bosques más remotos, lejos de toda presencia humana, algo semejante al suicidio. Un libro debe ser el hacha que rompa el mar helado

dentro de nosotros. Eso es lo que creo» (Carta de Franz Kafka a Oskar Pollak, 1904).

2.3.1. DEFINICIÓN DE LA UNIDAD DE EXPLORACIÓN TEÓRICA

Tal y como apuntábamos en el epígrafe anterior, la literatura de la violencia introduce una serie de propiedades y estrategias específicas que la distinguen de otro tipo de literatura. Como indica Veena Das, algunas realidades deben ser ficcionalizadas antes de ser aprehendidas (2007: 39), y creemos que esto es exactamente lo que ocurre en la ordenación de una poética de la violencia: la generación de un marco que le dé un tipo de sentido socio-artístico específico. También Dominick LaCapra, afirmaba que lo literario es un espacio primario y privilegiado para otorgar voz a lo traumático, a la vez que una plataforma óptima para explorar, simbólicamente, el rol de los excesos (2001: 190). Por su parte, Laurie Vickroy consideraba que la literatura del trauma¹²⁹ se caracterizaba por introducir una serie de preguntas y dilemas provocadores, tanto para los escritores como para los lectores. Estas cuestiones podían ir desde interrogantes acerca de la función potencialmente ética de la literatura, a la reconsideración de las suposiciones culturales acerca de la identidad, las relaciones, y la intencionalidad, hasta qué contingencias determinaban cómo y si los individuos sobreviven a la devastación que causa el trauma, es decir: la literatura del trauma podía plantearse como una táctica de supervivencia o incluso, como una suerte de «ficción ética» (2002: ix) o «ficción útil» (Rubert de Ventós, 1982). Kalí Tal, también afirmaba que el hecho de contar, en el contexto de esta literatura, se convierte en un acto reconstitutivo, tanto personal como social (1996: 21).

Sin embargo, en primer lugar es necesario precisar qué soporte sobrelleva más oportunamente la literatura de la violencia, siendo a nuestro entender, su género por antonomasia la novela o la novelización presente en otros géneros, admitiendo de antemano irregularidades puntuales, sobre todo en lo que a literatura testimonial se refiere y cuya inclusión parcial explicaremos en el siguiente bloque. Pero ¿por qué la novela como género más destacado en este proceso, y no otro? Coincidimos con la filósofa Martha C. Nussbaum en que «La novela es una forma viva y es todavía de hecho la forma de ficción moralmente más seria además de más popularmente

¹²⁹ A diferencia de Vickroy, nuestra definición de literatura de la violencia no incluye, como hace ella, el abuso doméstico (violencia de género, incesto, abuso de menores, etc.) ni la pobreza o sus consecuencias de clase –como explicamos en el epígrafe anterior– ya que éstos no son instrumentalizados en contextos de violencia biopolítica en estados/Estados de excepción, sino que forman parte de una cadena de violencias cotidianas (familiar, estructural e institucional).

cautivadora de nuestra cultura» (1995: 6). Y en particular, para nuestro corpus, Berendse y Williams apuntaban que: «La novela ha provisto el canvas más extensivo y es el medio más adecuado para el diagnóstico del terror y de la guerra, aunque requiera de un período de gestación más amplio –y por tanto logra una respuesta menos inmediata– que otras formas artísticas o géneros literarios» (2005: 12).

Por su parte, el teórico nigeriano M. S. C. Okolo, en su trabajo sobre el papel de la literatura africana como baza para una exploración de corte filosófico-político (cf. *African Literature as Political Philosophy*, 2007) admitía que la novela, en particular la del continente africano, no sólo contribuía a moldear nuestra cosmovisión, sino que al mismo tiempo ofrecía nuevos medios para reexaminar ideas y creencias socialmente consensuadas. La novela, de esta manera, podía provocar una reflexión crítica, convirtiéndose en un medio para cultivar la conciencia social, y en última instancia, para brindar una mejor comprensión de la condición humana y del mundo: «Achebe (cit. en Ezenwa-Ohaeto, 1997: 263) resume perfectamente este punto: “[...] la literatura debería posibilitar, a través de la observación de las tragedias de personajes de ficción y sociedades de ficción, su circunvalación; no deberíamos pasar por las mismas situaciones [traumáticas] más de una vez”» (2007: 13). Desde su óptica, una literatura que se ocupara de las tragedias sociales, se arrogaba una función exhortativa, advirtiendo sobre los errores del pasado para evitar una enquistación o reapertura de antiguas heridas.

Siguiendo con la adecuación de la novela como género privilegiado en una literatura de la violencia, Ronald Granofksy admitía la dificultad de concebir una novela (a diferencia de un poema, por ejemplo) sin un conflicto central, siendo tan sólo un poco más difícil imaginar dicho conflicto sin la encarnación de una experiencia que no sea vagamente inferida como traumática: «Los desastres “colectivos” del mundo contemporáneo han inspirado una variedad de *respuestas novelísticas*¹³⁰ (1995: 2-3). Esta idea de «respuesta novelística» resulta nuclear en el argumento de que los textos de la violencia deben ser necesariamente conceptualizados como réplicas contundentes y explícitas cara a las enunciaciones y justificaciones socio-discursivas del conflicto político extremo. Granofsky también distinguía entre la novela del trauma y otro tipo de novelas, caracterizando a la primera como marcada por una agencia de simbolismo literario en el desarrollo de la experiencia colectiva del trauma, ya sea de eventos reales

¹³⁰ Nuestro énfasis.

del pasado, tendencias alarmantes del presente u horrores imaginados de futuro: «Me reservo el término “novela del trauma” para aquellas novelas contemporáneas que lidian simbólicamente con el desastre colectivo» (1995: 5).

Por su parte, en su reciente y sugerente trabajo *The Traumatic Imagination* (2011), Euguene L. Arva introduce el concepto de «cronotopo del shock», para él, caracterizado por el locus literario de la esclavitud, el colonialismo, el Holocausto y la guerra. Su idea pivotal de «imaginación traumática» hacía referencia al recurso que se activa ante un evento social y político que por su grado de ferocidad fáctica, se resiste a ser racionalizado y por tanto sólo puede ser artísticamente concebible. Es decir, a partir de la activación del motor de la imaginación traumática, un cronotopo del shock se convierte en un cronotopo artístico. Cada cronotopo del shock (tiempos-espacios marcados por eventos cuya violencia extrema dificulta su recreación y su representación) se corresponde con un cronotopo artístico o una novela específicamente diseñada para abordar los citados eventos extremos. La imaginación traumática, por tanto, «[...] transforma las memorias traumáticas individuales y colectivas, y las integra en un cronotopo del shock artístico» (2011: 6). En última instancia, dichos cronotopos tendrían la capacidad de transformar las memorias traumáticas (sin destinatario: privadas) en memorias narrativas (con destinatarios: los lectores). Ello no significa que la imaginación traumática deba ser concebida como un «[...] refugio en el espacio disoluto de la fantasía, sino, por el contrario, como un catalizador en la captura y la agudeza de lo sentido, y de la cualidad dolorosa de la experiencia traumática» (Ibíd., 58-59). Fernando Reati, por su parte, califica este fenómeno como «discurso transautorial», a saber «Mitos, obsesiones, paradigmas y recurrencias son de este modo diversas maneras de referirse a la existencia de un discurso transautorial, que en particular en las épocas de conflicto se eleva por sobre las voces individuales para dar soluciones simbólicas a los conflictos planteados por la violencia» (1992: 23).

La imaginación traumática o *in Extremis*, en esencia, sería capaz de traducir un estado de inefabilidad psicolingüística –el dolor extremo– en una imagen y un discurso legible. Para Arva, el estilo por excelencia de la imaginación traumática será el realismo mágico, un modelo de representación que ofrece un retrato de eventos que por su cualidad excesiva, el realismo tradicional no podría asumir con éxito: «Como su nombre sugiere, el realismo mágico no es una desviación del realismo sino una corrección, una enmienda del mismo» (Ibíd., 106). Es decir, la facultad fantástica de la violencia excepcional evade sistemáticamente las posibilidades de una retirada realista, de ahí que

el realismo mágico/traumático corrija estilísticamente las carencias y desajustes del realismo, en el retrato, en ocasiones inasequible, de la tragedia extrema:

«La escritura del horror es más que un experimento con una forma literaria: combina creatividad con activismo político, como también un genuino compromiso moral fundado en la empatía, la responsabilidad, y básicamente el coraje para afrontar aquello que la razón se ha negado a capturar en una cadena ordenada de significación, y aquello que el discurso público oficial ha marginalizado como un tema “no apropiado”. Mientras que el traumatismo secundario es lo que por lo general induce la escritura de una narrativa del trauma, el acto de contar una historia en sí misma a través de la ordenación de hechos en un relato coherente, se convierte en un acto testimonial» (Ibíd., 22).

De todas formas, nos advierte Arva, en relación a esta literatura de la violencia extrema, una representación fidedigna implica necesariamente una recreación del evento, de manera que la representación, por más válida que sea, jamás podrá suplantar la experiencia vivida (2011: 42). Con idéntica argumentación, Vickroy admite que las narrativas del trauma contienen un potencial riesgo de ambivalencia e incertidumbre en la consecución de una narración exitosa, y que ningún lector puede aprehender completamente determinados traumas a partir de su narración aunque ésta de hecho produzca medios para su propia recreación (2002: 11). De ahí nuestra insistencia en la correspondencia y relación recíproca entre lo social y lo textual, descartando relegar o desbancar un espacio por otro. La idea de «mutua estructuración» –y no sólo de mutuo intercambio o suplantación estructural– demuestra la necesidad diferenciada de ambos espacios para construirse de manera dialógica ante eventos que desafían tanto una comprensión social como una representación artística, y que, en conversación dinámica, posibilitan el análisis y explicación de la violencia, pero que de ninguna manera pueden ser permutados.

La experimentación estética con respecto a la violencia adquiere valor en un estudio como el nuestro, descartando obras que proponen un efecto habituador o anestésico respecto de convenciones culturales que tienden a una domesticación narrativa de lo extremo (Luckhurst, 2008: 89). Para Vickroy, además, la ficción del trauma asume varias funciones valiosas. En primer lugar es una forma relevante de ofrecer un testimonio de la historia y de los pueblos históricamente marginados. En segundo lugar, registra las crónicas de vidas en condiciones coercitivas que precisan de una imaginación literaria, un desarrollo de personajes específicos y una experimentación simbólica para crear unas condiciones de acceso adecuado de la experiencia extrema para el lector, aproximaciones literarias por otra parte, que como

reseñábamos, complementan estudios históricos o sociopsicológicos. En conclusión, este tipo de literatura no sólo contribuye a procurar a un público lector la comprensión de experiencias terroríficas y alienantes, sino que además, posibilita la generación de un análisis sociocultural crítico (Vickroy, 2002: 221-222).

Por su parte, el académico brasileiro Ronaldo Lima Lins, en su *Violência e Literatura* (1990) hablará de una «narrativa [intervencionista] de lo terrible» para referirse a la cualidad ambivalente de la literatura de la violencia como un «campo simbólico carnal» en el que convergen contribuciones de distinta naturaleza tales como el discurso (símbolo) y la práctica (objeto), un área de convivencia entre la mente y el cuerpo, la idea y los hechos. Para él, la literatura de la violencia permite que la irracionalidad deje de ser algo completamente anómalo, y comience a ser algo contextualmente comprensible: «Partimos de la hipótesis según la cual la literatura posee, de hecho, un contacto estrecho con la realidad, y, al mismo tiempo, un contrato que oscila entre la dependencia y la rebeldía en relación a esa realidad [de conflicto]» (1990: 29). Es decir, y retomando nuestra idea de mutua estructuración, que la literatura de la violencia depende de la misma en tanto que la utiliza como tema y como motivo, a la vez que dicha instrumentalización de la violencia trabaja textualmente para subvertirla.

Siguiendo esta línea, el sociolingüista congoleño Mwatha Musanji Ngalasso, que acuña el concepto de «escrituras de la violencia», hará referencia no sólo a la literatura que convierte la violencia en su tema privilegiado sino sobre todo a formas de escritura que marcan, de manera más o menos brutal, una solución de continuidad respecto de un conflicto situacional precedente: «La escritura de la violencia aparece como una razón para luchar con las palabras, contra la decrepitud del pensamiento, el cinismo de las ideologías y el absurdo de las acciones de aquellos que están a cargo del destino de los ciudadanos; como una terapia colectiva para la concienciación de los ciudadanos-lectores» (2002: 72-73). Para Ngalasso, la violencia despierta en la producción literaria una forma de contralenguaje que confiere una «intención de estimulación» al espacio poético en el que deviene una forma específica de contienda moral. La escritura de la violencia, por tanto, se erige como una tentativa de concientización a través de la transgresión que ésta cultiva con un ejercicio de poder de influencia real, sobre una población-lectora-ciudadana. Laurie Vickroy también define la narrativa del trauma como una literatura a menudo preocupada por situaciones traumáticas causadas por el hombre, y las presenta como críticas implícitas a la forma en la que las estructuras

sociales, económicas y políticas crean y perpetúan dicho trauma. Éstas ofrecen a su vez, alternativas historiográficas frente a los discursos despersonalizados e institucionalizados del poder hegemónico (2002: 4). Para Ronald Granofsky (1995), existen tres estadios en la literatura del trauma. Por un lado (1) la regresión, que puede tomar varias formas, una vuelta a la infancia, una recaída atávica a un estado animal, o una asimilación del individuo a subformas de vida; (2) la fragmentación, que será el resultado de una experiencia devastadora y simultáneamente posibilitadora de una reagrupación necesaria de los recursos psíquicos y colectivos para superar el trauma (en la novela del trauma, para él, esto se lleva a cabo a través de la polarización de la sociedad), y; (3) la reunificación o la reconciliación, la última etapa del retrato de la respuesta humana al trauma. Esta última es una etapa que para él se puede rastrear en algunos textos de forma explícita, pero que sólo se sugiere en otros (1995: 108-110).

Adicionalmente, el africanista André P. Brink («An Act of Violence: Thoughts on the Functioning of Literature», 1991) propone cuatro pasos para estudiar correctamente la literatura de la violencia, a saber:

FASE (1) Asumir la existencia de la violencia como una condición de lo humano, en todas sus esferas.

FASE (2) Analizar las respuestas tradicionales de la literatura a la violencia. Es decir, conceptualizar la literatura como un fenómeno que ofrece un sistema complejo y sutil de respuestas a la misma.

FASE (3) Redefinir la violencia en el contexto de la literatura. A saber, las formas en que un texto presenta las disrupciones sociales y políticas de una época a través de una «violencia en la articulación».

FASE (4) Estudiar la violencia en la literatura poscolonial africana: «[...] los teóricos de *la literatura africana poscolonial están ya inevitablemente inclinados a aceptar la literatura como un acto de violencia*¹³¹ dentro de los parámetros que he marcado (Chinweizu et al., Wa Thiong'o, etc.)» (Ibíd., 11).

En esta cuarta fase, resulta interesante comprobar lo que hemos defendido en el epígrafe 1.2. del presente trabajo: la correcta adecuación del corpus literario africano poscolonial como grupo óptimo de textos para el diseño, análisis y estudio del concepto de literatura

¹³¹ Nuestro énfasis.

de la violencia.

Para Karl Kohut, la literatura de la violencia se define a partir de tres núcleos definitorios: (1) el (presunto) ser violento; (2) la violencia estatal, y; (3) la violencia de la resistencia. La delimitación de una literatura de la violencia a partir de estas tres señas identificativas es, aunque sucinto, profundamente indicativo de una literatura que ahora incluye no sólo la violencia vertical y sus promotores, sino también una violencia de corte *bottom-up* típica de una resistencia popular –siendo *Les bout de bois de Dieu* (1960) de Ousmane Sèmbene un caso absolutamente paradigmático–, una característica clave en la literatura africana, en cuyas obras también se organiza una reflexión acerca de las respuestas sociales y políticas de los oprimidos en sentido fanoniano. En todo caso, sería incorrecto abordar la literatura de la violencia sin implicarnos en una revisión de los mecanismos intratextuales de subversión y rebeldía, así como en una exploración adicional del complejo, subvertido, y en ocasiones alterado significado de «violencia» cuando ésta se moviliza con fines de legítima defensa.

Hernán Vidal (*Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanonización*, 1985), aunque concentra su estudio en la violencia de la literatura producida en contextos de terrorismo de Estado, propone lo que él denomina un modelo general de la sensibilidad social literaturizable bajo regímenes fascistas, una reflexión inaugural y global sobre la «[...] producción de significaciones poéticas, a través de diferentes culturas, bajo condiciones de extremo estrechamiento de las posibilidades de comunicación social». De su trabajo nos interesa especialmente la vocación de sentar las bases iniciales para construir un modelo teórico general de la citada «sensibilidad social literaturizable», que para él

«[...] implica la hipótesis de que toda producción poética es una elaboración de la experiencia cotidiana más inmediata, en este caso vivida bajo el fascismo, elevada por esa elaboración a un rango simbólico que universaliza la experiencia histórica de toda la sociedad implicada. Se trata de construir un modelo *teórico*¹³² general que intenta abarcar a diferentes sociedades, en diferentes épocas, sin referirse a ninguna en especial» (1985: 1).

De él tomamos la idea de que existen programas intelectuales y sensibles, conscientes e inconscientes, de reacción poética cara a situaciones sociales y políticas radicalmente alteradas, y ante una experiencia histórica, cultural, simbólica y lingüística dislocante. Estos lugares y manifestaciones paradigmáticas, propias de las lógicas de la violencia extrema, exigen nuevas formas de captación y adaptación literaria ante una

¹³² En cursivas, en el original.

realidad cataclísmica, tanto individual como colectiva. De ahí que un corpus como el que nos ocupa requiera una atención teórica y crítica unitaria y vinculada: sólo analizado de esta forma relacional, y pensado como conjunto, creemos que se puede ahondar en las posibilidades de canonización de dichas obras de la literatura de la violencia. Consideramos que concebido un estudio de estas características (atendiendo tanto a su ingeniería poética frente al desastre, como a su mensaje e impacto en la realidad inmediata o posterior) dicho grupo de textos podría disfrutar plenamente de un seguimiento riguroso y de trascendencia tanto literaria, como social, política, e institucional.

George Goodin, por su parte, dedicaba su monográfico estudio sobre la protesta social y política en literatura, y definía este corpus de «víctimas violentadas ante la injusticia estructural» (o género constituido enteramente de subgéneros relacionados) como la intersección entre la novela de protesta social y la novela del «victimado», identificando para ello un protagonista –la víctima–, un tema –la injusticia social–, y una acción básica –el sufrimiento–. Adicionalmente, este grupo de textos tienen para él el objetivo de presentar, a través del sufrimiento del protagonista, una injusticia institucional, tanto social como remediable (1985: 4-7). Sin embargo, también se preguntaba, como ocurre con toda la literatura del compromiso, sobre la compatibilidad entre los objetivos literarios y políticos, es decir, cuánto constreñía la literatura a los fines políticos, interrogante que intentaremos dilucidar entre las propiedades discursivas y estrategias retóricas que diseñamos y presentamos a continuación.

Habiendo resumido las definiciones que los teóricos más relevantes de este campo han esbozado sobre qué significa para ellos hablar de una «literatura de la violencia», ofrecemos a continuación, nuestra propia definición de la misma, atendiendo al corpus y la cronología que hemos escogido, y las características que hemos detectado en éste (véase recuadro a continuación).

Consideramos, a partir de las investigaciones pertinentes realizadas en el marco de este trabajo, que esta literatura no ha merecido la atención crítica y teórica adecuada. Reiteramos aquí que la literatura de la violencia es también una categoría auxiliar de producción de conocimiento,¹³³ de carácter artístico y social, e implicada activamente en una cadena de reflexiones específicas sobre los procesos y las consecuencias del

¹³³ Recordemos la reflexión de Eleni Coundouriotis (cf. 1999: 13) sobre la idea de que las convenciones literarias de la novela africana se constituyen como un espacio de contestación en el que los límites de la «literariedad» se desafían y ponen a prueba sistemáticamente para fomentar la construcción de un discurso alternativo de conocimiento.

sufrimiento extremo, sobre el dolor como experiencia tanto personal como colectiva, sobre la claridad o ambigüedad presente en las raíces de todo acto excepcional de violencia política, y sobre el papel de la memoria, la reconciliación o el luto comunitario en contextos de conflicto y posconflicto.

La *Literatura de la Violencia* (circunscrita al cronotopo africano, c.1980-2010) hace referencia tanto a un texto socio-artístico **que escribe contra las tendencias neutralizantes del «texto» judicial e institucional**, como a un **corpus transautorial, histórico y socio-políticamente suplementario**, en el que coinciden lo literario, lo social y lo político, y que voluntaria o involuntariamente organiza un retrato individualizado aunque sinecdótico (en muchos casos superando la estrategia realista-mimética o testimonial-personal debido a la tensión presente en las evidentes constricciones de la narración de los excesos) de un **evento socio-político extremo** en contextos de e/Estados de excepción. Para ello, dichos paisajes textuales de la violencia extrema se servirán de **estrategias y propiedades** narrativas y simbólicas específicamente diseñadas y seleccionadas por su autor para superar tanto los **obstáculos estéticos y morales representativos** como los **límites lingüísticos y retóricos** presentes en la transcripción, recreación y traducción de la violencia biopolítica extrema que desafía una comprensión estable en la imaginación social y artística. Su **recepción** es especialmente activa, interpelando al lector y generando en éste una clara **conciencia de orientación empática** y un **sentido radical de imaginación ética («Simulación»/ «Transportación»)** frente a eventos traumáticos icónicos o imaginados, pérdidas históricas y transgeneracionales, y sus correspondientes lutos sociales y culturales.

La citada categoría construiría verdaderos interrogantes, y en algunos casos, explicaciones (siempre desde la ficción y/o la literariedad) sobre dicha violencia colectiva y su impacto en individuos, grupos y estructuras situacionales. Así, el filósofo catalán Xavier Rupert de Ventós recapacitaba sobre la «ficción como conocimiento» y

el «conocimiento como ficción» (cf. 1982), apuntando que la moderna gnoseología nos había conducido a pensar en términos dicotómicos, de carácter absoluto e impermeable: por un lado el conocimiento objetivo, y por otro, la creación ficcional. Para él, se nos había habituado a concebir las fábulas o ficciones como anteriores o «preparatorias» al conocimiento racional, una marcha progresiva y teleológica del mito al logos, o incluso como discursos que coexistían pero fabricados *a priori* como prácticas totalmente distintas, estando la literatura siempre «al costado» del discurso científico y la filosofía positiva. Sin embargo, él proponía otra forma de pensar esta cuestión, e introducía la posibilidad de preguntarnos sobre la imaginación como una entidad de función generadora y rectora de conocimiento, siendo que ésta convivía con otras ficciones pretendidamente incuestionables como eran las ficciones científicas o incluso jurídicas. Retomando sus ideas, nos parece necesario aclarar que nuestro trabajo apoya la noción de que la ficción puede fundar conocimiento, y que de ninguna manera ésta resulta un compartimento estanco respecto de otros discursos de producción científico-social sino que más bien al contrario, se implica en procesos de retroalimentación y mutua influencia con la producción de conocimiento social, histórico y político. En este sentido rescatamos una cita del antropólogo cultural Clifford Geertz: «Parece ser que falta un género» (1995: 44). Consideramos que este género ignorado –la literatura de la violencia– está constituido por un grupo de textos o subgéneros, que atravesados por temas, motivos y condiciones de enunciación tan correlativas como extremas, se resisten al lenguaje debido a la dificultad presente en la encriptación de situaciones y actos que escapan a una descripción lingüística normalizada, cuestión clave que retomaremos en el siguiente capítulo de este trabajo. Esta categoría que nos interesa definir y delimitar es, a nuestro entender, un discurso perfectamente adecuado para la producción de conocimiento y de entendimiento, sobre la ocurrencia de acontecimientos de profunda resistencia epistemológica y especialmente difíciles de dilucidar, concebir, y finalmente explicar.

Sin embargo, y a pesar de compartir algunas intersecciones aspectuales y teóricas con otras definiciones, nuestra propuesta difiere de otras, como por ejemplo, la del académico latinoamericano Oscar Osorio, que entiende la novela de la violencia como aquella «[...] cuya diégesis tiene como correlato en lo real este fenómeno histórico [para él, el de la violencia gamonal y de la masacre de indígenas, tomando el caso de Colombia, del que él se ocupa] (2005: 98-99)». Nuestra unidad conceptual también admite la posibilidad extradiegética de un fenómeno histórico (pasado, reciente o

presente) de extrema violencia que encuentra su correlato «real» en las múltiples formas que puede adoptar la novela de la violencia: sin embargo es preciso aclarar que la literatura africana, como veremos más adelante, se sirve para desarrollar este tipo de literatura, no sólo de fenómenos históricos en sentido estricto, sino también de fenómenos históricos contrafactuales, mitopoéticos, alegóricos o diseñados *ad hoc*. Así la proliferación de países y dictadores ficticios aunque claramente reconocibles es notable en la producción de las últimas décadas. En este sentido tampoco podemos olvidar un género menor y reciente, con una «tendencia a sufrir en África» como diría la escritora sudafricana Lauren Beukes:¹³⁴ la «afro-ciencia ficción», el «afro-cyberpunk» acuñado por el escritor ghanés Jonathan Dotse, la «ficción especulativa» (que también incluiría la fantasía, cierta forma de realismo mágico, y el terror) o el «afro-futurismo», término diseñado por Mark Dery en su artículo «Black to the Future» de 1994 para la producción de los escritores negros de la diáspora en Estados Unidos. Para Gemma Solés i Coll, el «afro-futurismo» se puede definir como:

«[...] un fenómeno absolutamente post-moderno, profundamente post-humanista e inevitablemente post-cosmopolita. Una teoría que denuncia y (re)construye los ideales más arraigados del mundo occidental, que sepulta el humanismo universalista y proyecta hacia el espacio sideral las sociedades africanas en la diáspora (una diáspora espacial). El afro-futurismo es una sátira de la exclusión histórica y tecnológica que han sufrido las sociedades africanas y afrodescendientes» (2013: s.p.)

Aunque la ciencia ficción en África despuntó tímidamente primero con la novela *Qui se souvient de la mer* (1962) del argelino Mohammed Dib y luego con la novela *Taurarwua mai wutsiya* («El cometa», 1969) del nigeriano Umaru Demba –ni más ni menos compuesta en lengua hausa–, también contamos con referentes como el del camerunés Emmanuel Dongala con su magnífico relato sobre una invasión extraplanetaria en «Jazz et vin de palme» (1982). La ciencia ficción ha sido sin duda el género más descuidado por la crítica, y aunque existen fuertes argumentos a favor de su florecimiento, especialmente sugerente resulta la reflexión del realizador camerunés Jean-Pierre Bekolo, que aparece en los títulos de su película *Les Saignantes* (premio FESPACO de 2007): «¿Cómo puede anticiparse una película al futuro de un país que no tiene futuro?» (cit. en Ruiz, 2013). Más allá de las posibilidades –en nuestra opinión, ya definitivas– del género, existen varias iniciativas literarias: véase p. ej. la novela de

¹³⁴ Investigación a su cargo en una edición monográfica del programa *Your World* para la BBC titulado «Is Science Fiction Coming to Africa?» disponible en el servidor: www.bbc.co.uk/programmes/p00t4yn2.

«ciencia ficción de la tradición»¹³⁵ *Who Fears Death* (2010) de la nigeriana Nnedi Okorafor, la novela de «cyber-colonial» *Major Gentl and the Achimota Wars* (1992) del ghanés Kojo B. Laing, la novela de «ciencia ficción rasta shona» del zimbabuense Masimba Musodza *MunaHacha Maive Nei?*¹³⁶ (2013), la novela fantástica *Zoo City* (2010) de la sudafricana Lauren Beukes, la distopía zombie¹³⁷ ambientada en Ciudad del Cabo *Deadlands* de las también sudafricanas Sarah y Savannah Lotz (alias Lily Herne), o la reciente antología *AfroSF. Science Fiction by African Writers* (2012) editada por Ivor W. Hartman. A pesar de que superficialmente se podría afirmar que este género no tendría demasiado que ver con la literatura de la violencia política extrema en este corpus específico de las distopías o de las antiutopías, existe un soterrado y tumultuoso contenido crítico epocal, situándose bien en un futuro incierto, bien en un presente alternativo pero igualmente desfamiliarizado e hipercaótico. Y como indica Reati siguiendo a Fredric Jameson, hemos de poder sacar a la luz el inconsciente político, reprimido o soterrado de la obra, por medio de su análisis (1992: 17).

Asimismo, la literatura africana de la violencia, también ha sabido reutilizar de forma premeditada una rica mitología que, en ocasiones, opera como hipertexto para reelaborar episodios de violencia política, sorteando así por ejemplo, la censura. Ello no significa que el hecho histórico-político excepcional se subordine al hecho literario, incluso en casos en que dicha literatura surge como respuesta directa a la confrontación moral planteada por un conflicto (Ruanda, por ejemplo), sino que ambos hechos se encuentran definitivamente asociados, reinterpretando en este proceso de mutua

¹³⁵ Definido como la introducción de elementos del pasado –mítico o histórico– en un contexto futurista.

¹³⁶ Considerada la primera novela de ciencia ficción escrita en lengua shona (cf. Bajo Erro, 2013).

¹³⁷ Como indica Bernth Lindfors (cf. 1994) el apocalipsis en la literatura sudafricana es un motivo esperable tomando en consideración la radical reestructuración social y los interrogantes planteados tras la terminación formal de un régimen moribundo como el del Apartheid (véase p. ej. las ya clásicas novelas futuristas surgidas tras los levantamientos estudiantiles de Soweto en 1976: *Na die geliefde land* de Karel Schoeman, *July's People* de Nadine Gordimer y *Waiting for the Barbarians* de J.M. Coetzee). Por otra parte, la utilización de ciertas figuras inquietantes de ficción popular tales como zombies o alienígenas no es inusual tampoco para el caso de Sudáfrica (véase los filmes *District 9* de 2009 y *The Dead* de 2010) y en algunos casos, son presentados como metáforas de animosidad para ejemplificar las relaciones interétnicas no tanto durante la época del Apartheid como podría pensarse en una primera instancia, sino más bien para reflexionar sobre la no-resolución de estas relaciones tras la finalización del régimen. La novela apocalíptica ambientada en una distópica era del posapartheid *Deadlands* es especialmente interesante en cuanto a sus referencias, tales como la de la existencia de una «Raza Unida» ahora cercada por zombies y gobernada por los «Guardianes» (mestizos entre humanos y zombies) que reescriben la historia de Sudáfrica para adaptarla a la nueva realidad, tildada por éstos de un glorioso y nuevo renacimiento. Uno no puede más que preguntarse acerca de la enunciación de una crítica implícita a las heridas ignoradas y abiertas, al racismo aún imperante, y a los límites de una reconciliación social inacabada. El intercambio de las siglas de la ANC sudafricana (*African National Congress*) por la ANZ (un partido de resistencia antizombie –de ahí la «Z»– de trazos terroristas pero respaldado por una causa justa) introduce una ironía indudablemente rica sobre la historia política de Sudáfrica.

influencia, tanto la interpretación sociológica, como el valor, función y sentido de lo estético ante la violencia.

Tampoco concebimos que la literatura africana de la violencia se adscriba exclusivamente a la producción desarrollada durante los años 1980-2010 (de hecho existe mucho antes y continúa en la actualidad), sino que es condición ineludible que la historia plasmada en este cronotopo aborde el fenómeno de la violencia biopolítica. La elección de este ciclo pretende ofrecer una interpretación específica a través de la mediación literaria de los citados fenómenos sociopolíticos, además de otorgar una explicación sobre la relación paradójica entre arte y conflicto. En *Trauma and Survival in Contemporary Fiction* (2002), por ejemplo, Laurie Vickroy identifica una literatura del trauma que se desmarca de una literatura de corte popular y ansiogénica, más próxima al terror o al suspense (Ibíd., 7, 8 y 21). De esta forma, si admitimos que existen obras sin intención de movilizar a pesar de retomar motivos que podrían indicar lo contrario, también hay obras cuya representación de lo extremo puede frustrarse no tanto por carencias técnicas sino

«[...] por la pasividad imperturbable de los espectadores y por la intervención maliciosa de perpetradores e incitadores a través de contra-representaciones mediáticas. Pueden fallar porque resultan muy familiares, porque su repetición disuasiva nos hace creer que la ayuda podría ser aplicada mejor en otro sitio, y porque su fallo es resultar demasiado ajenas, porque su contenido no ha llegado aún al necesario “umbral discursivo” requerido para atravesar los filtros de nuevos consumidores sobrecargados de información» (Dawes, 2007: 65).

Así, añadimos este problema a los ya reseñados riesgos de ineficacia que puede entrañar esta literatura: (1) los límites del realismo en el proceso de representación de la naturaleza «fantástica» de la violencia extrema; (2) el peligro presente en la conversión de los hechos traumáticos en pura metáfora o en la concepción de la catástrofe como algo «virtual»;¹³⁸ (3) la tendencia que favorece este tipo de literatura a diseñar una teleología moral y un sentimentalismo superficial, y; (4) la distancia del lector para aprehender lo narrado y su significado frente a una constitución no culminada del «umbral discursivo», o bien como apuntaba Vickroy, los señuelos de material potencialmente extraño e incómodo que se le presentan al lector (2002: 3). Un quinto

¹³⁸ El carácter «virtual» de la experiencia extrema en la ficción, no siempre entraña consecuencias negativas. En palabras de Dominick LaCapra: «El rol de la empatía y la inquietud empática en una víctima secundaria atenta, no implica asumir esta identidad; implica una suerte de experiencia virtual a través de la cual uno se pone en el lugar del otro a la vez que reconoce la diferencia en esa posición, y por tanto, no ocupa el lugar del otro» (2001: 78).

riesgo a tener en cuenta, sería la transición, a partir de su narrativización, del hecho histórico al hecho mítico, conversión que en palabras de Baudrillard: «[...] es la única forma, no de exculparnos moralmente, sino de absolvernos desde la fantasía de la culpa de esta culpa primigenia» (2009: 105). Sin embargo, el espectro de la imaginación mítica siempre juega con un equilibrio entre la ficción y la realidad, y conflictos como el genocidio ruandés, por ejemplo, supusieron la activación, en cierto grado, de una dialéctica entre determinadas mitologías o fantasías coloniales y etnológicas que inventaron una historia violenta para justificar la violencia del presente (Diop, 2004: 121). De ahí que la conversión de historia factual en mito no sea sólo un accidente a tener en cuenta, sino que pueda utilizarse a favor de una cultura de la convivencia y de la paz, es decir, la invención de mitos benéficos como respuesta a mitos virulentos que precedieron episodios de conflictividad a gran escala.

En este sentido, en *La culture de la paix dans la littérature africaine* (2010) el académico burkinabé San Simon Coulibaly estudia los mecanismos de promoción de la cultura de la paz en la literatura del continente, partiendo de las múltiples y multiformes causas de conflicto en la «sociedad literaria» africana hasta llegar a una conciencia constructiva. Para él, más allá de la función lúdica o estética, la literatura africana cumple otras funciones tales como, (1) la estigmatización de la violencia, como mecanismo militante y de crítica social, así como el ataque a todos los aspectos que encadenan la sociedad africana a la violencia, denunciando comportamientos y mentalidades que atentan contra dicha cultura de la paz, y; (2) la función didáctica de la literatura, es decir, atendiendo su rol educativo en relación a los derechos humanos, incluyendo en este apartado el teatro de intervención social (Ibíd., 73-77). Quedaba claro que, en la yuxtaposición entre arte y violencia, se reafirmaba el trabajo cultural y político que juega la literatura en la resolución, o como mínimo, en la asimilación de determinados tipos de violencia.

Si, como afirmaba Whitehead, debemos interpretar la violencia como una práctica discursiva, cuyos símbolos y rituales son relevantes en relación a su escenificación e instrumentalización política, resulta necesario también, estudiar las motivaciones discursivas implícitas y explícitas en las respuestas literarias cara a la institución de nuevas y problemáticas relaciones sociales consecuencia de la disrupción psicológica y social colectiva:

«Han habido pocos intentos de cartografiar cómo las distintas concepciones de violencia se han utilizado discursivamente para amplificar la fuerza cultural de los actos violentos o cómo estos actos violentos pueden generar un idioma compartido para la muerte violenta, y esta amplificación discursiva es precisamente lo que define la “poética” de la práctica violenta» (Ibid., 6).

Nuestra intención es redefinir de manera invertida este axioma, y recomendar que esta «poética de la violencia» a la que hace referencia Whitehead, estudie más bien la fuerza cultural y política imbricada en las respuestas artísticas y su recepción en el tejido social, para incrementar no tanto las prácticas discursivas de los actos violentos, sino las prácticas analíticas, explicativas e interpretativas inherentes a todo estudio sobre el trauma cuya intención sea subvertirlo, neutralizarlo o minimizar sus secuelas en tanto sea posible. En palabras de Vickroy, estos textos abogan por posicionar a personajes y lectores en unas visiones colectivas de comprensión y reparación (2002: 166).

2.3.2. PROPIEDADES DISCURSIVAS

Como apuntamos en el curso de este epígrafe, la literatura de la violencia (según nuestro criterio y correspondiente definición) se puede delimitar a partir de un corpus que se sirve de unas determinadas propiedades y estrategias que enumeramos a continuación. La idea es desarrollar las características principales, es decir, la forma en que los autores se implican desde el punto de vista narrativo y estilístico, para así alcanzar, en el tercer capítulo, una clasificación tipológica de las novelas que componen esta literatura. El papel del lenguaje (posibilidades aproximativas y representativas de lo extremo) así como del autor (su conflictiva posición apropiadora en cuanto narrador de la experiencia límite, ya sea propia o ajena), son dos problemas constituyentes de la literatura de la violencia que se debatirán en el siguiente capítulo. En cuanto al papel del lector, o el impacto en la realidad de cara a un proceso de recepción activa, será abordado en las conclusiones de este trabajo.

Nos interesa dejar constancia de que esta conceptualización es tanto inicial como preliminar, y creemos que investigaciones posteriores en un tema tan incipiente como el que nos ocupa, contribuirán a seguir profundizando en la construcción teórica y crítica de una poética de la violencia, que no sólo contemplará ampliaciones sino también correcciones a medida que surjan nuevos textos, se incluyan más géneros y se detecten problemas y debates novedosos.

(i) PERSONAJES

Hiperindividuación de las víctimas, y generación correlativa de «inquietud empática» (LaCapra, 2001) y «compromiso empático» (Coplan, 2004)

Comenzamos este subepígrafe con una cita que sintetiza los rasgos definatorios de esta propiedad. Así, el escritor de Zimbabue Chenjerai Hove, exponía la forma en que su literatura podía funcionar como un dispositivo que restituyera el carácter de fuente seca típico de la estadística, y la revistiera de un carácter humano y hasta identificable, y cómo esta propiedad disfrutaba de un correlativo efecto de comprensión de la violencia en el lector-receptor:

«¿De qué otra manera yo, un simple poeta, podía hacer que el lector comprendiera el odio? Decidí concentrarme en su cara, en las venas del hombre armado, mi futuro asesino. *Las estadísticas tiene poco o ningún significado para los poetas.*¹³⁹ El destino individual, la tragedia de estar atrapado en este lugar abierto con mi futuro asesino, es suficiente para crear la metáfora esencial que podría hacer que el lector comprendiera los sentimientos de ser tanto víctima como victimario, el hombre armado y el hombre que está esperando para morir [...]» (2009: 38).

En la literatura de la violencia, los personajes principales y secundarios (basados en personajes reales, recreados o ficticios), son específicamente diseñados y utilizados por el autor para otorgar voz e identidad a las víctimas de la violencia extrema, socializando textualmente los agentes del conflicto con el objetivo de proporcionarles entidad en escenarios que mediática y políticamente tienden hacia un anonimato estadístico de los afectados. En este sentido, Bal y Voltkamp (2013) demostraban con un grupo de control de lectores de no ficción (periódicos) que su empatía decrecía con el tiempo a causa de un mecanismo de entumecimiento psíquico, mientras que en el grupo de lectores de ficción, la empatía aumentaba progresivamente con el tiempo: «Específicamente, es más fácil experimentar afecto si un mensaje presenta información sobre un individuo único e identificable, que cuando se presenta información sobre grupos enteros utilizando la estadística (es decir, uno se puede poner en el lugar de otro, pero no en el lugar de miles)» (2013: 3). También se reflejaba lo anteriormente expuesto en el trabajo de Paul Slovic sobre obstáculos psicológicos –admitiendo de antemano los obstáculos políticos– en su estudio sobre el entumecimiento psíquico [*psychic numbing*] y la negligencia social ante el genocidio (cf. 2007). En el curso de su investigación, propone que el «colapso de la compasión» ocurre de hecho cuando la información estadística sobrepasa la historia individual, y admitía que «Más allá de las caras, los

¹³⁹ Nuestro énfasis.

nombres, y otras imágenes simples, los escritores y artistas hace ya tiempo han reconocido el poder de la narrativa para cargar de sentimientos y sentido a la tragedia [...]» (2007: 87). Así, los escritores africanos trascendían el carácter puramente sociológico de la tragedia, y la traducían volcando y acotándola en personajes hiperindividualizados (en relación a la desindividuación que proponían los estudios puramente estadísticos) cuyas historias, experiencia, cicatrices y secuelas el lector podía identificar a nivel personal. De esta forma se podía contrarrestar narrativamente, las limitaciones presentes en toda presentación de cifras, poniendo nombre y rostro a la atrocidad padecida por todas esas víctimas cuyas vidas quedaban reducidas a un grupo homogéneo determinado por criterios objetivos escogidos por el investigador.

Statistical lives

- Food shortages in Malawi are affecting more than 3 million children.
- In Zambia, severe rainfall deficits have resulted in a 42% drop in maize production from 2000. As a result, an estimated 3 million Zambians face hunger.
- Four million Angolans — one third of the population — have been forced to flee their homes.
- More than 11 million people in Ethiopia need immediate food assistance.

Identifiable lives

Rokia, a 7-year-old girl from Mali, Africa, is desperately poor and faces a threat of severe hunger or even starvation. Her life will be changed for the better as a result of your financial gift. With your support, and the support of other caring sponsors, Save the Children will work with Rokia's family and other members of the community to help feed her, provide her with education, as well as basic medical care and hygiene education.




FIG. 7: Reproducido por Slovic (2007: 86-88) como parte de su experimento en el que se demostró el «Efecto de la víctima identificable», concluyendo que tanto fuera como dentro del laboratorio, las personas tienen una tendencia notablemente mayor a asistir a víctimas identificables (rostro, nombre e historia) que a víctimas estadísticas (información «seca»).

Esta recuperación textual de experiencias personales invisibilizadas por su cuantificación, otorgan al lector un conocimiento de primera mano sobre los hechos y una posibilidad de procesamiento psicoafectivo individual, generando en este sentido una conciencia empática mayor, y una identificación profundamente intervenida, con los protagonistas de la violencia. Así, para ejemplificar el efecto de su experimento, Slovic cita una reflexión de la novelista Barbara Kingsolver (*High Tide in Tucson*, 1996), autora para la que el arte es el único antídoto que nos aleja del precipicio de la indiferencia frente a la tragedia extrema:

«El poder de la ficción es el de generar empatía. Te levanta de la silla y te introduce amablemente en el punto de vista de otra persona... Un periódico podría decirte que unas

cien personas, por ejemplo, en un avión, o en Israel, o en Iraq, han fallecido hoy. Y podrías pensar, “Qué triste”, y luego dar vuelta la página y ver cuántos puntos han ganado los Wildcats. Pero una novela podría tomar a una persona de esas cien y explicarte exactamente cómo se sintió al levantarse por la mañana, mirando la luz del desierto caer sobre el marco de su puerta y en la curva de la mejilla de su hija. Podrías saborear el desayuno de esa persona, el amor de su familia, y pasar por sus preocupaciones como si fueran las tuyas, y saber que una muerte en ese hogar significaría el fin de la única vida que una persona tendrá jamás. Tan importante como la tuya. Tan importante como la mía» (1996: 231).

Asimismo, la imaginación literaria que retrata el horror concentrando la tragedia de los personajes, permite al lector multiplicar sus efectos en la imaginación (Goodheart, 2004: 125). De esta forma, tanto la multiplicidad de voces recogidas como la poliedrización de la voz individual ante una experiencia fragmentadora del Yo, asisten al lector en la tarea de comprender –o rechazar, caso que los eventos estén marcados y narrados por un signo de una primaria inadmisión racional– la vivencia de la violencia extrema, procurando no sólo distintos puntos de vista, sino también la posibilidad de trasladar el conocimiento sobre una tragedia individual a un cuadro social explicativo de mayor envergadura. Este conocimiento hiperindividualizado invita a tomar un posicionamiento experimental pero comprometido, y a asumir una historia ajena para demostrar que la generación de eslabones identificativos e inferencias sociales, es de hecho posible, aún cuando la experiencia narrada sea absolutamente desconocida y lejana a la realidad del lector: «[...] algunas historias consiguen otorgar sentido cuando algo no lo tiene, y ofrecen posibilidades de comprender a otras personas en tiempos y espacios diferentes a los propios, una oportunidad que no está fácilmente a nuestra disposición en la vida cotidiana» (Bal y Voltkamp, 2013: 2). Así llegamos a la idea de «compromiso empático» desarrollada por Amy Coplan, en cuya investigación (cf. 2004) se demostraba empíricamente que una respuesta estándar de lectura implicaba asumir la perspectiva de los personajes a través de la empatía, un mecanismo que entrañaba no sólo una actividad emotiva sino también cognitiva, es decir, de construcción de conocimiento a partir de una experiencia de simulación (Mar y Oatley, 2008). En esta línea, también interesa hacer referencia al concepto de «inquietud empática» [*empathic unsettlement*] propuesto por Dominick LaCapra (cf. 2001) que describe la forma en que los efectos del trauma actúan como fantasmas ubicuos que son propiedad de, y por tanto modifican a todo aquel que toma contacto con la experiencia traumática (Ibíd., xi), en este caso a partir de la ficción, plataforma indiscutible de contacto afectivo. Como también apunta Vickroy, estas cualidades no sólo hacen que la prosa sea memorable, sino que al mismo tiempo engarzan a los lectores con las vidas de los personajes,

brindándoles la oportunidad de crear situaciones de intimidad entre texto, lectura y experiencia, así como de otorgar la posibilidad de desarrollar un progresivo sentido de la violencia padecida por individuos, en la medida en que los conflictos a gran escala se inmiscuyen en sus vidas (2002: 223). Simultáneamente se establece una intimidad personal con el evento y los protagonistas de la violencia. El autor construye un Yo-social y un Otro-social a partir de la experiencia individual iniciatoria: «La ficción permite a los lectores experimentar indirectamente el genocidio a través de la identificación con los personajes. Esta cualidad empática de la narrativa provee un punto de acceso único al genocidio y abre caminos que pueden asistir el intento del lector de asumir el trauma del genocidio» (Brown y Samuel, 2000: 172). Si la empatía se erige como uno de los inhibidores más fiables para evitar la violencia, el desarrollo de esta cualidad se fomenta con la lectura sobre la violencia cometida en espacios diferentes a los del lector, fabricando así un mecanismo de rechazo hacia una atrocidad disociada, pero que se condena a partir de un contacto parasocial no interactivo con los personajes, que a su vez posibilita una adquisición de conocimiento extrapolado.

Además, si los medios de comunicación reducen la realidad del conflicto extremo a categorías desposeídas de afectividad y personalización, la ficción individualiza y rehumaniza el contenido de estas categorías a partir de un uso específico de personajes concretos, de forma que

«[...] da voz a aquellos que ya no pueden hablar, recuperando, lo mejor que podemos, las vidas, completas y complejas escondidas en las estadísticas del genocidio y proveyendo su humanidad [...]. Es a través de la imaginación y el lenguaje que la novela reconstituye a esos seres humanos únicos, ahora perdidos, y permite sin embargo que sobrevivan y sean escuchados» (Julien, 2006: x).

Adicionalmente a la reconstitución novelada de vidas periféricas y perdidas, ya sea física o metafóricamente a través de un silencio coercitivo o una represión colectiva, «[...] la literatura tiene como característica relevante para una ética global de reconocimiento recíproco el ser capaz de posibilitar el tránsito del extrañamiento al reconocimiento, al otorgar un acceso privilegiado, a través de la imaginación, a la vida de otras personas que podían haber sido nosotros mismos» (Pereira y Modzelewski, 2008, cit. en Sánchez Zapatero, 2010: 109). Es decir que si la realidad político-institucional emprende una supresión sistemática de unas identidades perseguidas, zanjando su experiencia traumática con la llave de una supuesta pacificación anulada *a priori*, la literatura de la violencia reconstruye, a partir de la ficción, una identidad

nueva, humanizada y relacional, que introduce la posibilidad de un trasvase identitario-experiencial, y que desafía al lector a interrogarse acerca de sus reacciones o comportamiento cara a las condiciones extremas que afrontan o a las que se ven sometidos los personajes involucrados en la contienda. Esta profunda provocación reflexiva es especialmente notoria en la literatura de la violencia, en la que, por el grado de excepcionalidad de las circunstancias, el lector se ve obligado a reevaluarse a sí mismo en un contexto anormal, urgente y deformado por una situación de anomia insondable. Curiosamente, Mike Marais añadía que cuando los lectores se enfrentan a estas lecturas de la violencia, no sólo existe una predisposición a identificarse con la víctima sino que este mecanismo de empatía hace que simultáneamente éstos se desmarquen del personaje del perpetrador (2011: 97).

A pesar de todo lo anteriormente descrito, esta propiedad también puede funcionar como un arma de doble filo en tanto que siempre opera con el riesgo de convertir a personas en emblemas. Así, el escritor senegalés Boubacar Boris Diop, miembro de la iniciativa «Rwanda: Écrire par devoir de mémoire» y autor de la novela producto de dicho proyecto, *Murambi: Le livre des ossements* (2000) refiere que algunos de los supervivientes que conoció en Ruanda solicitaron que no convirtiera sus historias en novelas, y admitió que esta ansiedad sobre qué tipo de historias estaban siendo contadas y cómo, guardaba relación con un miedo inherentemente humano a ser «transformado en personaje», aunque sobre ello admite que la literatura hace que la realidad sea algo más hermoso a la vez que más *acceptable*¹⁴⁰ (cit. en Dawes, 2007: 27-28). Consideramos que la literatura no sólo hace que determinadas realidades excepcionales sean, si no más aceptables al menos más comprensibles, además cuenta con los mecanismos óptimos para confirmar y sobre todo defender explícitamente la relevancia y la necesidad de los testimonios de las víctimas. De ahí que esa revalidación de la existencia, entidad y evidencia de determinadas experiencias extremas, sea en algunos casos presentada por la ficción con mayor contundencia y compromiso que por otros discursos no artísticos. Es decir, si el peso de lo vivido se convierte en ocasiones en algo de carácter «irreal» o «imposible» por su grado de virulencia o crueldad, la ficción, paradójicamente, corrobora la realidad del acaecimiento de la experiencia límite y sus consecuencias, de forma que estas novelas reconocen y atestiguan los grados radicales de violencia presentes en un universo hiperdestructoro, en ocasiones conceptualizado como increíble

¹⁴⁰ Nuestro énfasis.

o inimaginable. De esta forma, la narración del trauma en el cuerpo individual se convierte en un marcador histórico y testimonial de una experiencia inefable, y simultáneamente en un precedente textual para la empresa de un cambio social potencialmente reparativo (Vickroy, 2002: xiii).

Sin embargo, como la mayoría de elementos pertenecientes al campo de la literatura de la violencia, el concepto de «víctima literaria» puede también presentar importantes paradojas. Como apuntábamos en el epígrafe anterior, George Goodin (1985) organiza las novelas de protesta, sufrimiento e injusticia social según el tipo de víctima que estos textos plantean: la «víctima inocente» (no tiene ningún rasgo que justifique la violencia que se le aplica, pero tampoco una vocación heroica o de elevación social que subsane su contexto), la «víctima virtuosa» (quien por esta vocación sacrificial y nobleza inherente hace aún más insoportable el retrato de su sufrimiento), y la «seudovíctima» (a diferencia del resto, de un *pathos* retardado y enmarcada en una parodia de sufrimiento accidental, relativo y ridículo que suele solucionarse en los mismos términos de arbitrariedad). Por último, encontramos la figura más sugerente, la de la «víctima defectuosa»,¹⁴¹ aquella en la que convergen el protagonista y el antagonista (interior, además de existir un antagonista externo), que exhibe rasgos pertenecientes a la misma esfera de violencia de su victimario, y cuyos defectos están en ocasiones precipitados no tanto por una naturaleza corrupta como por el escenario extremo al que se le expone. Siguiendo a Goodin, este personaje puede o bien no pasar la prueba moral, es decir, aquella en la que gana su parte antagonística, dando lugar a una conversión negativa del personaje, o bien conquistar su experiencia a partir del predominio de su faceta heroica, culminando en una transformación personal positiva. Observemos, por ejemplo, cómo se refleja este fenómeno en la novela *Sozaboy* de 1985, del nigeriano Ken Saro Wiwa:

«[...] comencé a considerarme un animal. Sí, era como un animal. [...] No me gusta matar a nadie ni a nada. No he disparado el arma ni siquiera un día y ni siquiera una vez. Nunca nunca.¹⁴² Y sólo estoy haciendo lo que me dicen. Así que ¿por qué, oh Dios, estoy

¹⁴¹ Para Goodin, la «víctima defectuosa» le presenta al lector el desafío de resolver en sus propios términos dos problemas: por un lado el de la claridad (moral), y por otro el de la posibilidad de esperanza (respecto de las condiciones de base de la violencia institucional). Al mostrar la forma en que la profundidad de la injusticia puede incluso llegar a corromper a sus víctimas, le arroga al lector una agencia adicional en los asuntos que se debaten y se retratan en el texto. Simultáneamente, en su demostración de que algo debe hacerse, puede debilitar la creencia de que algo, en efecto, puede conseguirse, amenazando así la paradoja de la transformación personal y social (1985: 119-120).

¹⁴² Aunque no se aprecie en la traducción que ofrecemos, el inglés de *Sozaboy* (1985) está escrito en lo que su autor denominó *Rotten English* [inglés podrido/arruinado], una mezcla de inglés *pidgin* de Nigeria,

sufriendo así? Le digo a Dios que no me gusta esta guerra y que si puede detener la lluvia y ayudarme a regresar a Dukana, nunca volveré a ponerme ningún uniforme ni a llevar un arma de nuevo. Le suplico a Dios que me perdone si alguna vez hice algo malo. Que nunca volveré a hacer esa cosa mala de nuevo. Y después, vuelvo a morir» (1994: 117).

A pesar de la simultaneidad de los cuatro tipos de víctimas que distingue Goodin, el personaje de la «víctima defectuosa» tiene especial relevancia en la literatura de la violencia por esta misma atribución oscilante, y cuya fragmentación identitaria en situaciones de profunda inestabilidad (y consecuentemente, en estado de profunda «identidad de excepción») desdibuja y descarrila un discurso de maniqueísmo moral a la que algunas novelas de este corpus, indefectiblemente pueden sucumbir.

(ii) HISTORIA Y FILOSOFÍA POLÍTICA

Textualización del contexto e instrumento diagnóstico

A diferencia de otro tipo de literatura, la novela de la violencia ocupa intersticios discursivos que se superponen e intercalan con otros discursos de pleno reconocimiento científico-social, como pueden ser los politológicos e historiográficos: «La relación entre un hecho histórico y la ficción que pretende representarlo, recordarlo o aludirlo es una suma de préstamos y resistencias mutuas» (Reati, 1992: 15). Es decir que la literatura desempeña un papel enunciativo dinámico aunque subalterno en la construcción de un texto social mayor en el proceso de dilucidación de un contexto excepcional, así como una participación activa en la inferencia de información social y un posterior diagnóstico proactivo de determinados conflictos explícitos y extremos. En este sentido, Shoshana Felman apuntaba que la

«[...] literatura no sólo ofrece un testimonio para duplicar o registrar los eventos, sino para hacer accesible la Historia al acto imaginativo cuya inaccesibilidad histórica ha dado pie, y ha hecho posible, un holocausto. El objetivo específico del testimonio literario es, en otras palabras, abrir el testimonio tardío, en el que el lector convierte históricamente, la capacidad imaginativa de percibir la historia –lo que le está ocurriendo a los otros– *en el propio cuerpo*, con el poder de visión (percepción) usualmente circunscrito a los asuntos de la propia realidad física inmediata» (1992: 108).

Así, la experiencia social de la violencia extrema se hace efectiva a partir de una «narración reinterpretativa» del evento, accesible a todos los lectores no especializados. Ello significa que esta literatura busca convertir el texto en un cuadro explicativo estable, de forma que «[...] la historia es una verdadera novela» (Veyne, 1984: x).

inglés roto, y algunos destellos de un inglés correcto, como diría su autor en la introducción, reflejando de esta forma el caos y la sensación disonante de la sociedad en la que está inmerso su protagonista.

Asimismo, la historiografía retoma hechos pero, como hace la ficción, los organiza, selecciona y sintetiza atribuyendo una interpretación a los documentos escogidos (Reati, 1992: 133). De ahí que, a partir de esta propiedad, podamos abordar el concepto de *Narrative Truth* (Spence, 1982) como un criterio que describe una determinada experiencia que ha sido capturada de acuerdo a una sensibilidad específica y que su contexto exige: «En cuanto una construcción dada ha adquirido el estatus de verdad narrativa, se convierte en algo tan real como cualquier otra verdad» (Ibíd., 31), de manera que esta nueva realidad narrativa se activa como una parte significativa en el proceso de rehabilitación personal y social.

Sin embargo, Felman y Laub advierten sobre la tensión entre textualización y contextualización (cf. 1992), es decir, la presión que ejerce este tipo de ficción *contra* la realidad. Queda patente que la utilización de la narrativa literaria es especialmente fértil para apuntar los aspectos más íntimos y no por eso menos preclaros, de una violencia social mayor. La citada percepción introspectiva imbricada en una red de violencia exacerbada y colectiva no es aprehendida con tanta facilidad por otros discursos. En este sentido, la literatura de la violencia ofrece una forma exclusiva y sin embargo complementaria frente a otros textos sociales, políticos, históricos, e incluso, cara a entrevistas a víctimas y perpetradores. La literatura de la violencia constituye una forma de exploración de un contexto real o ficticio –pero que en todo caso siempre hace referencia a eventos límite–, y testifica sobre los hechos, a la vez que diagnostica los problemas que condujeron al conflicto, así como sus consecuencias. David Kazanjian, por ejemplo, propone considerar la literatura como una parte integral en el estudio de la política, la cultura y la sociedad, de forma que para él, la ficción es una forma de liberar las catástrofes humanas del apremio a las que las someten las aproximaciones científico-sociales tradicionales que convierten el desastre en un objeto sellado para siempre en el discurso histórico. Para él, la literatura otorga nuevos sentidos a la catástrofe y de ahí la importancia de este discurso poético como herramienta analítica en los procesos de comprensión de la violencia (Hale, 2004: 15).

De esta forma, la literatura de la violencia proporciona una forma específica de conocimiento sobre el evento traumático, no sólo desde criterios como «evidencia» o «veracidad» sino de manera comparativa con la historiografía, ofreciendo unos tipos de lecturas y relecturas de determinados eventos a partir de un procesamiento emocional frente a estas experiencias a cuya comprensión es más difícil acceder desde otros métodos documentales más restrictivos. Para Dominick LaCapra, debemos seguir

planteándonos la interacción o la relación mutuamente interrogativa entre la historiografía y el arte –incluyendo la ficción– aunque no en términos de oposición binaria sino como un esfuerzo para esclarecer las convergencias y divergencias entre ambas identidades disciplinares en el proceso de construcción de un conocimiento traumático:

«La historiografía, la literatura, y otras áreas o campos tienen formas distintivas de aproximarse a la inscripción del trauma –escribir sobre éste también genera preguntas mutuamente provocativas entre ellos [los campos]– preguntas que son más urgentes desde el momento en que tocan cuestiones sensibles, cargadas afectivamente y a nivel de valores, como aquellas que suscitan los eventos traumáticos límite [...] ¿Qué modos narrativos son más apropiados para el registro de los eventos traumáticos límite, especialmente en formas que no los armonizan, estilizan o incluso suavizan, y por tanto no los acercan a la represión o a la negación? ¿Qué formas no narrativas complementan, suplementan y contestan la representación narrativa?» (LaCapra, 2001: 205).

Creemos necesario plantear estos debates disciplinares, sobre todo para examinar qué relaciones de mutuo acercamiento, posible reconocimiento y potencial intercambio teórico y metodológico recogería el diálogo entre Literatura y Ciencias Sociales. Euguene L. Arva, apuntaba en este sentido que el texto del historiador no se encontraba desprovisto de dudas y especulaciones, y que ello confirmaba su estatus como «texto» cuyo autor se esmeraba en hacer suficientemente plausible para que éste se asumiera como factual, objetivo y verídico en la imaginación social de un público (2011: 127). No es nuestra intención equiparar investigación histórica a narrativa de ficción, ni argumentar que ambas son igualmente falibles en sus respectivos métodos, sino recuperar el papel de la literatura en el conocimiento sobre la violencia, y defender que la ficción tiene sus propias técnicas de acercamiento y exposición del trauma común, empleando y activando mecanismos diametralmente distintos pero igualmente válidos, a aquellos utilizados por las disciplinas sociales y humanísticas.

Por su parte, y dada la mayor indefinición en la distribución disciplinar de la configuración epistemológica africana, el académico nigeriano M. S. C. Okolo, apuntaba que la búsqueda de un diálogo entre Filosofía y Literatura es acertada, máxime tomando en cuenta las crisis políticas que afectan a las diferentes sociedades africanas, con la consecuente necesidad de restablecer unas bases para su ordenación. Para él, el escritor de ficción, a través de su trabajo, puede ofrecer una valoración crítica de la situación política existente, y de esta manera dar forma o redirigir las acciones, creencias y valores de una sociedad:

«Como tal, las ideas contenidas en la literatura pueden influenciar las percepciones sociales sobre política y sobre los mejores medios de efectuar un cambio político. Al dar pie a las personas para encontrar una justificación o criticar su situación política, la literatura también desempeña una función normativa [...] Un escritor de ficción puede por tanto cumplir la función de la filosofía política: diseminar ideas significativas para la comprensión de la política en un contexto sociocultural dado. Achebe expresa esta idea: “Un escritor creativo africano que intenta evitar los grandes problemas sociales y políticos del África contemporánea terminará siendo completamente irrelevante” (Achebe, 1975: 78)» (2007: 1-2).

Novelas como la ya citada *Les bouts de bois de Dieu* (1960) del senegalés Ousmane Sembène, o *In the Fog of the Seasons' End* (1972) del sudafricano Alex LaGuma, demuestran cómo la literatura, a través de la crónica de determinados conflictos, genera observaciones tan agudas como comprometidas hacia las cuestiones políticas más apremiantes de una determinada sociedad, no sólo recogiénolas o transmitiéndolas pasivamente.

Sin embargo y más allá de esta última puntualización, insistimos en la idea de que esta propiedad de la literatura de la violencia guarda especial valor epistemológico en tanto su peso como vehículo para el conocimiento y la comprensión de la alta conflictividad política se active junto con otras formas complementarias o alternativas de conocimiento, como la producción de las ciencias sociales o humanísticas. Fernando Reati reflexionaba sobre esta cuestión, señalando que si el artista no tiene el monopolio sobre la imaginación, tampoco lo tiene el historiador sobre el pasado, de forma que «[...] la novela es una “actividad constituyente de significado y no [una] actividad que significa” (Kadir, 1984: 306), porque en efecto no se limita a ser un mero reflejo de algo que le sirve como modelo, sino que construye sentido, conocimiento e ideología» (1992: 135-136).

Asimismo, la subjetividad es un debate clave en literatura, pero no debemos olvidar que también éste es un problema vigente en otras ramas disciplinares con agendas explícitas de objetividad. Lo que sí queda claro es que la literatura de ficción ostenta un papel fundamental en el testimonio de la violencia, diseñando, construyendo, desglosando, pero sobre problematizando –junto con el discurso histórico– las herramientas diagnósticas disponibles para el procesamiento epistemológico y social del conflicto extremo, así como sus consecuencias y potencial compensación. La literatura de la violencia, puede funcionar, tal y como indicábamos en la definición, como una fuente suplementaria y complementaria –incluso alternativa e igualmente válida– a los discursos que ofrecen las ciencias sociales, pero sobre todo como un discurso útil y necesario para el análisis, la comprensión y la asimilación de hechos históricamente

asumidos desde las instancias hegemónicas y oficializantes. A este respecto, estas narrativas que funcionan como «contra-Historia» hacen una llamada definitiva a una refundación epistemológica que desafíe la autoridad histórica en la narración de determinados eventos, y como apuntaba David Palumbo-Liu, si se busca ofrecer una contra-Historia a partir de la narrativa literaria, entonces también se debería asumir la tarea de subvertir la Historia a través de un discurso que sea igualmente, sino aun más, estable (1996: 212).

(iii) MEMORIA

Experiencia individual, conmemoración social y rituales simbólicos de luto colectivo

En toda selección y posterior organización de un determinado motivo, se emprende una edición de aquello que se decide contar y de aquello que se decide omitir. La literatura de la violencia asume la vocación de expresar todo lo que en una narrativa normativa se suele evitar o censurar, a la vez que retoma problemas que en ficciones menos adversativas resultaría indeseable evocar e incluso analizar: «La urgencia por escribir la historia se acentúa en toda situación de violencia extrema. Ante una transformación radical del mundo conocido, surge una obsesión por la memoria» (Reati, 1992: 164). En nuestro caso, la narración se erige como un acto de construcción de un determinado tipo de «memoria traumática» (subalterna), y presenta esta elección consciente como un elemento clave en el trabajo de recuperación del recuerdo oficialmente apartado del paisaje discursivo y expositivo hegemónico. Esta propiedad está directamente abocada a emprender una dignificación de las víctimas y de unas memorias políticamente incómodas, la mayoría de veces no asumida por otras instancias de actitud eliminacionista: «La narrativa de ficción también consume la obligación social de “asegurar la memoria del genocidio que le hablará a futuras generaciones”, y de acuerdo a Simon Norfolk, “el olvido es el instrumento último del genocidio” (cit. en Feinstein, 32)» (Brown y Samuel, 2000: 172).

Esta recuperación de una memoria individual de ficción, convierte la proyección textual en una práctica de conmemoración social, y así, la literatura de la violencia colabora activamente en la ejecución de rituales simbólicos de luto colectivo, que en determinados contextos parece imposible asumir si no es a través del «filtro» de la ficción, ya sea por la negación a ser plenamente desplegados a nivel de las instituciones o bien a causa de la imposibilidad de afrontarlos adecuadamente a nivel político:

«En suma, la ausencia de ritos funerarios y la desacralización del cuerpo al no respetarse la muerte individualizable y memorializada, conducen a una sensación de profunda violación. El Holocausto es hoy el símbolo por excelencia del horror ante la muerte no identificable, porque se magnifica allí la ausencia del ritual. [...] Para Sidra DeKoven Ezrahi, en *By Words Alone: The Holocaust in Literature*, buena parte de la literatura posterior al Holocausto cumple precisamente una función de restauración: a través de la representación literaria se reemplazan aquellos ritos y rezos que no se pudo administrar oportunamente a las víctimas» (Reati, 1992: 28-29).

Si los eventos de violencia extrema están caracterizados por una transgresión absoluta (masacre, tortura, genocidio, etc.), de normas sociales básicas, la literatura de la violencia ofrece una plataforma segura, acotada, y controlada para lidiar con circunstancias que narrativizadas, adquieren un carácter de acercamiento menos inquietante: «A lo mejor un contacto mediado (es decir, un contacto indirecto con los Otros estigmatizados, a través del medio de las historias de ficción) permite a los individuos aproximarse a estos individuos con la distancia psicológica y sentimientos de control suficientes como para promover la empatía y la toma de perspectiva» (Mar y Oatley, 2008: 181). Así, para una correcta consecución del contacto empático textualmente intervenido, Thomas Scheff proponía la necesidad de una «Distancia Estética Óptima» (1979), a saber, una posición de lejanía no muy inabarcable y de proximidad no demasiado abrumadora para la comprensión y asimilación de determinadas narrativas. Tal y como indicamos en la introducción de este trabajo, cabría reevaluar y calibrar este concepto cara a nuestro corpus, analizando si los elementos especialmente intensos presentes en la literatura de la violencia extrema podrían desequilibrar los presupuestos de Scheff, en qué forma dicha distancia se vería desarreglada, y con qué consecuencias para el lector.

Al mismo tiempo, la percepción inicial de disfunción dominante de la violencia extrema, puede ser correctamente desgranada con mayor perspectiva y reflexividad al pasar por los mecanismos propios de una secuenciación articulada y retroactiva. Así, el escritor igbo (Nigeria) Okey Ndibe diría al respecto:

«Lo que hago, desplegando el idioma de la ficción, es escribir entre los márgenes del conflicto. De esa forma, llamo la atención, sí, al hecho de nuestro mundo ruin, brutalizado; pero también, incluso más crucialmente, apunto a los imperativos del aumento humanístico. Para mí es importante mostrar las ruinas del jardín. Sin embargo, al hacer esto, ya estoy atrapado por un sueño diferente. Es un sueño sobre recomponer una entereza, sobre restitución, de reedificación de aquello que se ha hecho añicos» (2000: 28).

La reflexión de Ndibe es especialmente favorecedora, y concuerda con la idea de la implicación mitopoética en los rituales de luto colectivo, o de presentación de «historias

en añicos» que busquen recomponer aquello que ha sido destruido por el conflicto. Así, y siguiendo a David Bell, la escritura creativa no sólo retrataría la violencia, sino que también exploraría determinadas vías de reconstrucción o «formas de redención» (2000: 124). En la elaboración de una narrativa de la memoria colectiva, la literatura desarrolla un papel activo con una agencia específica para traducir la tragedia y sus efectos, además de ofrecer la posibilidad de cauterización que potencialmente guarda todo ritual de luto comunitario. Keith Oatley apuntaba en este sentido que «Cuando se suscitan emociones intensas a partir de adversidades intensas, las sociedades típicamente ofrecen a sus miembros formas de lidiar con dichos elementos disruptivos» (1999: 110), y aunque él se refería a las narrativas terapéuticas o sanadoras de comunidades indígenas, el paralelismo no parece demasiado desacertado, siempre y cuando sepamos articular los rasgos de esta función secularizada en un contexto global mayor provisto de ritos de distinta naturaleza.

Para Boubacar Boris Diop, «[...] la ficción es una manera excelente de luchar contra el genocidio. Restaura el alma a las víctimas; incluso cuando no las puede devolver a la vida, puede al menos devolverles su humanidad a través de un ritual de luto en el que *la novela se convierte en una suerte de monumento funerario*»¹⁴³ (2004: 120). Como apunta Patricia Yaeger, en esta literatura existe un espacio asegurado de «localización de los muertos», a diferencia de los espacios preasignados (y no siempre adecuados o suficientemente dignos) para honrar a las víctimas que dictan los discursos oficiales y seudoreconciliadores sobre la violencia extrema, la mayoría de veces empeñados en hacer desaparecer –con las connotaciones y la carga que ello implica– no sólo los cuerpos sino la voz de los caídos. En la literatura de la violencia, el escritor se adjudica un programa de «ventriloquismo prestado de los muertos» con la esperanza de poder identificarlos al menos como «cuerpos textualizados» (Yaeger, 2002: 28) al haber sido éstos despojados de sus atributos por la memoria selectiva oficial típica de una realidad terminante de posconflicto. La responsabilidad de esta literatura es indudablemente relevante, pero los dilemas que la acosan no son pocos: «¿En qué tonos deberíamos escribir sobre nuestra obsesiva recuperación de las historias subsemánticas? ¿Estamos inventando nuevas “marcas” de evocaciones transgeneracionales?» (Ibíd., 40).

Felman y Laub denominan este fenómeno «dar testimonio artísticamente», es

¹⁴³ Nuestro énfasis.

decir, que contra el memoricidio o el ataque que doblega a la memoria frente al trauma, la literatura de la violencia actúa como un dispositivo de recuperación de dicha pérdida, en ocasiones planificada. El principal problema que puede encontrar la literatura de la violencia en este sentido, es algo contra lo que advertía Schwab, a saber, el peligro de sobre enfatizar el locus de la memoria y el proceso de luto en la instrumentalización del trauma como única baza sobre la que se fundan ciertas identidades (la de los supervivientes, por ejemplo). El establecimiento de dichos nexos, en los que el trauma se posiciona como elemento privilegiado o único en la definición social de una determinada identidad victimizada resulta problemático, sobre todo en una «[...] cultura de la herida, sobresaturada de historias y estudios sobre el trauma. Un énfasis excesivo en el luto podría contribuir a una definición identitaria de pertenencia cultural a partir de asociar identidad a victimización» (2010: 19). Como ocurre con todas las propiedades detectadas para la literatura de la violencia, éstas contienen tanto paradojas como peligros: la institucionalización de un victimismo consolidado e inscrito en determinados cronotopos literarios constituye un riesgo real que sin duda afecta a esta literatura, y que para el caso africano puede ser especialmente preocupante dado los retratos que hacen los medios de comunicación de la extrema conflictividad del continente. Adicionalmente, Annemiek Richters advertía sobre la posibilidad de una retraumatización a partir de la conmemoración (cf. 2010: 182) aunque creemos que existen mecanismos sociales para evitarlo, y éstos no dependen de la literatura.

(iv) IMPACTO

Catarsis social, acto consolatorio y locus de la victoria

Al igual que ocurre en el punto anterior, la literatura de la violencia cumple otra función social, a saber, la de posibilitar una catarsis social, un acto consolatorio, y la oportunidad de ofrecer un espacio narrativo-alternativo para la experiencia suprimida de las víctimas: «[...] una memoria, cuando es al fin capturada en palabras ya no puede perseguirte, victimizarte, desconcertarte, porque ya has tomado control de ella: la puedes mover hacia donde quieras» (Norridge, 2013: 191). Es decir que dicho «locus de la victoria» está directamente relacionado con una recuperación del *control* de la memoria de la violencia por parte de aquellos que han sido victimizados, situación definida en ocasiones como una pérdida de control radical no sólo del cuerpo violentado, de la expresión identitaria, de las ideas políticas, de las emociones personales, etc., sino también de la propia narrativa individual sobre lo ocurrido. Como

apunta Martha C. Nussbaum, la lectura de novelas seguramente no nos otorga una historia completa sobre una justicia social pendiente, pero puede crear puentes entre una visión de justicia y la articulación social de esa visión (1995: 12). La literatura de la violencia, se erige en este sentido como un terreno contrapuntístico de debate y contestación del significado hegemónico en circulación social, en el que por lo general, la memoria de los supervivientes se ve relegada, y que en el corpus que nos ocupa, por el contrario, adquiere una victoria sobre el sentido y el significado *emic* de la tragedia: «Si los supervivientes recuperan y mantienen el control sobre la interpretación de su trauma, pueden en ocasiones forzar un cambio de posiciones en la estructura social y política» (Tal, 1996: 8). Un caso literario paradigmático que reflexiona sobre la recuperación de control de la h/Historia de los supervivientes, es el que introdujo en su momento la obra de teatro *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman, en la que una víctima de tortura en la reciente dictadura chilena, «escenifica» una suerte de juicio doméstico tras capturar a su torturador, siendo que el marido de la protagonista participa formalmente en la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación chilena, sintetizando y cuestionando de esta forma, la paradoja fundamental en la existencia simultánea de dos memorias: aquella que es recogida y registrada institucionalmente –aunque sea reparativa–, y la que pertenece al ámbito de la intimidad y ha sido apartada del canon de la justicia transicional. De esta forma, Cecily Raynor nos indica que la protagonista «[...] exige el testimonio de su abusador justamente porque le posibilita la articulación y reconstrucción de su propia historia y la redefinición de la jerarquía de poder que se ha establecido [...]» (2011: 4). Es en estos términos en los que se consolida el papel de la literatura en la recuperación del control de la narrativa y la memoria de los supervivientes. La literatura de la violencia es decididamente un espacio donde se modulan embates historiográficos enfrentados y asimétricos, y que en contextos de reconciliación judicial, resulta vital rescatar: «La literatura no puede reemplazar la legalidad pero puede complementar los aparatos legales a partir de la invocación de los aspectos sociales, históricos y culturales del crimen que de otra manera habrían sido perdidos» (Scott, 2010: 112).

(v) FUNCIÓN

Violencia como intertexto macrocultural y su valor evocativo

En esta literatura, la violencia se convierte en un intertexto macroestructural que dialoga, apela e intercede el texto artístico, generando, como apuntaba Schwab, una

intersección de historias violentas que encuentran y despiertan, tanto afectiva como cognitivamente, nuevas historias de la violencia, operando a partir de un mecanismo de «llamada» (2010: 31). Este mecanismo recordatorio, consigue poner en común las violencias del pasado con las violencias del presente, y permite al lector poder especular sobre una red de relaciones y paralelismos para el establecimiento de puntos de convergencia entre los errores y aciertos del pasado, en la contemporaneidad. Así, el «valor evocativo» de las historias de violencia extrema, construye dicho intertexto macroestructural relativo, y la memoria de la violencia y la injusticia puede ser abordada de manera no solo comparativa sino global, de forma que su «[...] transferencia entre distintas historias y memorias colectivas puede facilitar una forma de respuesta particular frente a un sufrimiento a distancia, y frente al hecho de que toda vida tiene un duelo» (Ibíd., 32).

Existe un subtexto-transtexto (una metáfora sostenida sobre la violencia, según Michel Riffaterre, cf. 1990: 60) que circula bajo este cronotopo, en ocasiones sin que resulte relevante qué o cómo se cuente. Riffaterre apunta que la novela contiene «verdades ficcionales» en el sentido de que al mantener un género en el que su premisa es lo imaginario, no hay intención de engaño. De esta forma, la literatura de la violencia funciona a partir de la inversión de la citada premisa: nos recuerda que nos enfrentamos a un fenómeno que aunque es imaginario, puede potencialmente no serlo o incluso puede convertirse en realidad en el futuro. Así, esta literatura opera a partir de un espíritu de recuerdo y de la proyección transversal de un tipo de violencia (la función del intertexto macroestructural es indisociablemente orgánica en este corpus) que no debe volver a ocurrir o que no debemos permitir que ocurra. En este sentido, los límites entre realidad y ficción en la literatura del trauma son difusos (básicamente debido a la cualidad «irreal» de la violencia extrema, y la posibilidad «real» de una violencia imaginada) y mantienen una relación decididamente compleja. En todo caso, la cuestión puede resumirse en una cita de Chéjov reproducida por la escritora sudafricana Nadine Gordimer en *The Essential Gesture* (1988): «[...] describir una situación de manera tan honesta... que el lector ya no pueda evadirla» (1978, cit. en Gordimer, 1988: 299).

(vi) EXPOSICIÓN

La experiencia límite como axioma para su comprensión

Como ya hemos venido apuntando, estos textos emprenden, a partir de la experiencia límite como postulado, un indudable proceso de producción de conocimiento

contraintuitivo: intentar hacer comprensible determinados eventos y personajes que en primera instancia son descartados como carentes de toda posibilidad de entendimiento. En este punto radica uno de los desafíos y provocaciones más profundas de este corpus: «Cómo hacemos historias comprensibles a partir de atrocidades incomprensibles?» (Dawes, 2007: 1). Ronald Granofsky se hacía eco de este fenómeno, admitiendo que la experiencia del trauma desafiaba la razón y el significado del orden, paralizaba nuestra capacidad de mantener un sentido estable de la realidad, y retaba nuestras categorías del entendimiento (1995: 8). La literatura de la violencia retoma y rentabiliza esta destrucción efectiva de la capacidad de comprender determinadas experiencias, y pone el texto y el lector al servicio de la articulación de respuestas (por más tímidas, ambiguas, preliminares y tentativas que éstas puedan parecer), eligiendo conscientemente contar con la agencia, la inteligencia y la sensibilidad del público para reflexionar y dar forma a ese proceso de dilucidación de la alta conflictividad biopolítica, sus orígenes, motivaciones y justificaciones.

La narración de estas historias contiene una vocación de «contagio interpretativo», a saber, fomentar la circulación de versiones sobre el daño que eviten a toda costa que éstas sean concebidas en el presente y en el futuro como gratuitas, azarosas, corrientes o cíclicas, y así desgranar explicaciones, y que, incluso en escenarios de profunda deshumanización, pueda existir un contradiscurso de rehumanización de la tragedia. Esta posibilidad de procesar un tipo de información a primera vista inconcebible es otra de sus paradojas así como de sus méritos: proponer la necesidad de acometer un esfuerzo para la comprensión de eventos caracterizados por una supuesta irracionalidad.

(vii) CONTRAPUNTO

Entre la imposibilidad y el deber de contar

Esta literatura está marcada por una naturaleza decididamente contrapuntística, es decir que exhibe un espectro de oposiciones enunciativas *dilemáticas*, que van desde la imposibilidad de contar eventos estimados como inenarrables hasta la necesidad de articular un discurso obsesivamente detallado acerca de lo acaecido. La literatura de la violencia funciona a partir de una tensión entre la hipérbole y el silencio, entre el decoro y la denuncia, entre el recuerdo y la represión, tanto es así, que la mayoría de especialistas y autores de esta literatura apuntan este rasgo como uno de carácter fundamental. En este sentido, Judith Butler admitía, en su trabajo sobre las narrativas del trauma, que aunque muchos concibieran el dolor como un fenómeno privativo,

solitario –y cómo no, despolitizado–, esta literatura era de hecho necesaria ya que ofrecía claves cardinales para teorizar acerca de la dependencia y la responsabilidad ética (2004: 22). Kalí Tal también insiste en que aunque el testimonio es en sí mismo un acto agresivo, también nace de la negación a ceder ante la presión a revisar o reprimir una experiencia, es decir, que se constituye como una decisión que busca explicar sin conformismo, el conflicto extremo (1996: 8).

(viii) IDENTIDADES

Personajes dislocados, invertidos e inestables

Otro rasgo de esta literatura es el retrato de la disrupción, fragmentación, deconstrucción y reconstitución de una «identidad de excepción» que responde y en ocasiones emula el escenario de caos en el que el sentido pleno del Yo se encuentra bajo fuego: «[...] en la novela del trauma una realidad inasimilable arroja al personaje individual hacia una naturaleza elemental con una identidad sometida a un estrés severo, en el que el personaje emprende una regresión para buscar la seguridad necesaria para sobrevivir» (Granofsky, 1995: 19). Siguiendo este argumento interesa rescatar e insistir en el concepto clave de «identidad en suspensión» en el que las categorías y atributos esenciales de la personalidad original se ven seriamente perturbados debido a su exposición a un proceso mayor de brutalización tanto intrasíquica como colectiva. Asimismo, tanto los lugares como las cronologías sufren dicho efecto disruptivo con el fin de reflejar las consecuencias de una desorientación de base generada por la violencia extrema, en cuyo seno nadie es el que es, y ni tan siquiera los espacios y los tiempos guardan un orden estable o fijo: todos los elementos se encuentran subvertidos por una situación profundamente trastornada, todos los ámbitos vitales son descritos como algo de carácter contingente y temporal. La desfiguración y posterior vaciado del contenido hasta entonces conocido de un modelo de mundo ahora desfamiliarizado y anómico, es un rasgo constitutivo de esta literatura, que en ocasiones funciona como un laboratorio alucinatorio en el que los personajes se desconocen, y cuya búsqueda de sentido se ve rebajada al mero reconocimiento de elementos primarios que tan sólo permiten la supervivencia en un medio y unas estructuras sociales irreconocibles. Puede existir una estilización metonímica de los personajes, en la que los representantes del Mal adquieren rasgos físicos que los identifican como perpetradores; estas figuras, sobre todo en la parodia política africana, suelen ser presentadas como caricaturas reducidas a un puro esquema de maldad absoluta.

En todo caso, nos interesa dejar constancia de que la identidad de los personajes de la literatura de la violencia es esencialmente «transicional», en el sentido de que a partir de este corpus nos adentramos en la exploración de la naturaleza de una identidad nueva, nacida del conflicto,¹⁴⁴ siendo que ésta es sistemáticamente sometida a situaciones en las que una identidad normativa no podría responder adecuadamente a un grado de atrocidad que desbanca toda posibilidad de supervivencia normalizada del Yo.

(ix) IDIOMA

Lenguaje disociado y significado en fuga (véase Capítulo 3)

Aunque la problemática específica que presenta el lenguaje para representar o traducir adecuadamente la violencia extrema será un tema abordado en profundidad en el siguiente capítulo, sí que interesa destacar la pérdida del valor del significado original de las palabras y la resemantización sufrida no sólo por el lenguaje, sino también por un determinado léxico, especialmente sensible a los cambios culturales y políticos: «Mientras que la narrativa es cronotópica, también lo es el lenguaje, y también cada palabra [...]. Por ello, el lenguaje utilizado para representar cronotopos del shock operará enteramente a partir de un nuevo registro semántico. Por ejemplo la palabra “solución” sugerirá una cosa en un cronotopo científico-investigador y algo completamente distinto –y emocionalmente recargado– en el cronotopo del Holocausto» (Arva, 2011: 43). La ambigüedad presente en el lenguaje, indica las múltiples lecturas que se pueden hacer de los hechos, ya no concebidos a partir de rígidas categorías Bien/Mal, y promoviendo así lecturas superpuestas y en ocasiones, contradictorias: «[...] no hay una expresión matemática de igualdad entre las palabras y su significado. La significación nunca es un asunto prolijo, siempre es parcial y en curso» (Scott, 2010: 62). Sólo mencionaremos este punto ya que lo trataremos detenidamente en el siguiente capítulo

(x) DECONSTRUCCIÓN Y RESIGNIFICACIÓN

Desviación del sentido oficial del discurso hegemónico y reconquista resignificante de un discurso subalterno y subversivo

¹⁴⁴ Para ejemplificar este punto, resulta esclarecedor el comentario que hará uno de los personajes de la novela *Regeneration* (1991) de la escritora británica Pat Barker, novela adscrita a la literatura del trauma de la Primera Guerra Mundial: «Nací en una trinchera» dirá en una sesión de psicoanálisis la segunda personalidad disociada que alumbra involuntariamente el protagonista Billy Prior en medio de un bombardeo, para poder soportar el peso de una experiencia de violencia inasumible.

En directa relación con la anterior propiedad, el proceso de resignificación no sólo ocurre en el nivel de las unidades mínimas, sino también en un nivel segmental. A diferencia de las narrativas oficiales y/o hegemónicas, las narrativas de la literatura de la violencia apuntan a deconstruir los signos que marcan una normalización artificial de las secuelas de la contienda, e incluso una neutralización del posconflicto a partir de discursos estabilizadores y acomodaticios, para ahondar en interrogantes complejos sobre los problemas nacionales, étnicos o de clase aún abiertos. Mientras que cara a la conflictividad extrema existe por parte de la sociedad envolvente una desilusión o descreimiento generalizado (al intuirse o detectarse la vocación encubridora del poder sobre aquellos elementos de inestabilidad que pretenden ser ignorados), la literatura de la violencia actúa como un agente desencubridor y solvente respecto de la justicia pendiente. Esta literatura ofrece una experiencia narrativa renovadora que destapa y denuncia los alegatos oficiales que permitieron, encubrieron, silenciaron o neutralizaron la violencia extrema, y es justamente a partir de esta propiedad, ahora transformada en práctica social, que se genera un impacto en la realidad. Así, la literatura de la violencia desvía el falaz sentido oficial sobre el trauma, y lo recompone a partir de una narrativa alternativa y resignificante, inaugurando una vía que potencialmente posibilite que el discurso reconquiste una correspondencia genuina con la realidad, por más inconveniente que ésta sea: «Deben tomarse acciones para modificar la realidad, para que los sentimientos, la experiencia y el discurso se corresponda nuevamente, al menos en parte, con la realidad» (Bar-On, 1999: 268). Esta disposición resignificante y constructiva apunta al establecimiento de una nueva comunidad moral en la que la violencia, sus causas, y sus consecuencias se desmarquen de los significados adjudicados por un orden oficial cuyo interés radica en sobreponerse socialmente sin el decisivo trabajo de fondo que implica toda resolución de un conflicto colectivo extremo. Magdalena Zolkos, apuntará en un sentido más psicologista aunque social, que una característica del trauma extremo (abrumador, inasumible, fuera de los límites y el rango de cualquier fenómeno esperable, etc.) indica que metafóricamente el sujeto estima la ocurrencia traumática como algo no poseíble, inapropiable, que le ha sido arrebatado narrativamente (2010: 5). En nuestra opinión, la literatura de la violencia –tanto en su formato testimonial como novelístico– le reintegra al sujeto y a la «comunidad catastrófica» el derecho sobre la posesión y la reapropiación del trauma, y la credibilidad, ante todo, de la faceta más increíble: su carácter extremo. Es decir, permite al sujeto o a la comunidad reapropiarse del evento traumático para evitar una

presente o futura (o incluso personal) negación, falta que a su vez comportaría una duplicación del trauma: el trauma mismo sumado al trauma que implicaría la aseveración de que éste no ha existido nunca.

Otra forma ya clásica en la que los libros de las versiones subalternas y subversivas de la historia atacan el discurso hegemónico y sus cánones (ahora, literarios y no únicamente historiográficos) ocurre a partir del contraefecto que proporciona la censura. El texto prohibido se sobredimensiona, haciéndose más deseable por las «verdades» y denuncias allí desveladas y perseguidas por el poder, generando una «referencia de oposición» positiva y sobrevalorada del texto censurado:

«En efecto, todo texto no alineado dentro de los parámetros del discurso oficial es sospechoso y peligroso *a priori* en cuanto evade el régimen de disciplinamiento social, siendo por tanto considerado al menos como disfuncional con respecto al sistema. Esto produce un proceso de sobrevaloración de lo escrito –también del texto oral o musicalizado– notorio si lo comparamos con la función social del texto en períodos de vigencia del Estado de Compromiso. El texto es perseguido y secuestrado, requisado y destruido, exactamente igual que los individuos de la sociedad que lo produce» (Morana, 1985: 465).

Así, la edición y circulación clandestina, como la posesión y uso compartido y secreto de un libro prohibido que considerado peligroso, se erige como un gesto de oposición y contestación social, cultural y política, de alejamiento de la imposición y obligación normativa de consumir la bibliografía verticalista, y los dogmas de un canon adaptado al régimen y a la propaganda oficial. Para Yvonne Unnold (cf. 2002) parece innegable que existe una distinción clara que separa las voces oficiales y las voces alternativas, de forma que en las representaciones literarias que engendran dicha relación antitética, las novelas del trauma

«[...] también deberían ser comprendidas como representaciones alternativas de la historia, y más específicamente, como formas de *testimonio*. De acuerdo a la definición genérica de *testimonio*, esta literatura del trauma completa las funciones de denunciar y desafiar una representación oficial de la historia, a la vez que sirve como agente sociopolítico en la promoción de la (trans)formación de una conciencia sociopolítica, y continúa con su llamada a la verdad y a la justicia» (Unnold, 2002: 7).

Así, para esta académica, las narrativas del trauma actúan como «custodios» frente al peligro de la pérdida del poder de representar, pero sobre todo frente a las lecturas y escrituras imperialistas de la Historia. Así, éstas se adjudican una reapropiación de poder en el juego que enfrenta el discurso de ficción (la representación literaria de los hechos no ficticios de violencia sociopolítica ejercida contra un pueblo)

al discurso de no-ficción (paradójicamente, la mitología del propio poder: ficción en tanto se implica en el proceso de supresión de la experiencia violenta, permitiendo a los perpetradores el sostenimiento elaborado de sus ficciones negacionistas). Podemos decir entonces que la literatura del trauma se erige como una estrategia o una herramienta que expone los crímenes en un escenario indudablemente conflictivo en el que dos «literaturas» –la oficial y la alternativa– se asignan igual valor de autenticidad y representatividad de verdades informativas contradictorias respecto de una experiencia histórica común. En este sentido, «Los hechos podrían representar la ficción, y la ficción intentar representar los hechos» (Ibíd., 2002: 29).

Nuevamente, las narrativas contraculturales de los períodos de extrema violencia política se convierten en verdaderas estrategias de resistencia material, cara a las listas negras poéticas. Los autores, editores y lectores construyen y promueven, consciente o inconscientemente, un *deseo* del libro prohibido que se percibe como la encarnación física de la refutación de los mitos y leyendas del discurso de la violencia institucional.

(xi) RECONSTRUCCIÓN

Emergencia del «perdón poético» (Scott, 2010) a partir de una reestructuración narrativa del paisaje textual y social

Tanto el trabajo de Julie McGonegal (*Imagining Justice: The Politics of Postcolonial Forgiveness and Reconciliation*, 2009) como el de Jill Scott (*A Poetics of Forgiveness. Cultural Responses to Loss and Wrongdoing*, 2010) están directamente relacionados con esta propuesta. McGonegal, por su parte, dirá que las obras literarias nos invitan a imaginar nuevas posibilidades en formatos que otros mecanismos como el judicial o el de resolución de conflictos no pueden concebir o figurar, además de defender que la ficción complementa el discurso público del luto y del dolor partiendo de una forma discursiva –la artística– que registra («¿y enmienda?») es una pregunta clave para nuestro trabajo) los límites del «remedio legal» (2009: 13-14). Por su parte, Jill Scott, parafraseando a Spivak, defiende el poder estético de la literatura, y argumenta que las respuestas creativas al conflicto pueden suministrar una perspectiva novedosa a los procesos de resolución y reconciliación (2010: 3). En ninguna de las dos obras se intenta renegar de la eficacia de los discursos teóricos que centran su interés en el estudio y potencialmente, resolución de la conflictividad social (como lo que brindan áreas pragmáticas de la justicia restaurativa o transicional), sino que se pretende reafirmar el papel que cumple la literatura, que se mueve del espacio de lo privado (la

lectura solitaria que hace el lector) a lo colectivo (la lectura social que hace y transmite el autor) en la negociación del conflicto y el perdón, en los casos en que éste sea posible. Así, habría que sugerir la posibilidad de una «Literatura de la reconciliación» y las formas en que ésta podría relacionarse con las funciones de la literatura de la violencia, aunque no nos ocupa esta cuestión en este apartado.

2.3.3. ESTRATEGIAS RETÓRICAS

A continuación enumeramos las tres macroestrategias más y mejor empleadas por la literatura de la violencia, en algunos casos, para activar los rasgos anteriormente citados, y en otros, para concretarse como corpus específico y autónomo, aunque insistimos, transautorial y polilocativo. El espectro de estrategias es sumamente amplio y éstas dependen no sólo del carácter extremo del evento narrado, sino naturalmente, del estilo de su autor: de ahí que sólo ofrecemos un resumen de las tres estrategias más destacadas, proclives y frecuentemente utilizadas. Sin embargo, tal y como apuntábamos para la lista de propiedades, este catálogo no pretende ser exhaustivo, y somos conscientes de que futuros trabajos sobre la cuestión pondrán al descubierto estrategias adicionales, correctivas o alternativas. Nos interesa dejar constancia de que no incluimos entre estas estrategias, otras más corrientes que comparte con otros tipos de literatura, y sólo nos interesa mencionar aquellas que resultan prototípicas y están especialmente abocadas a una búsqueda experimental y novedosa en el retrato o recreación de aquello que desafía una narración no-paradigmática: «[...] el público puede caer en un estado de acostumbramiento o indiferencia apática, dificultad que debe vencer el artista interesado en darle un sentido a la experiencia y en organizar su aparente irracionalidad por medio de estrategias novedosas. *Ante una violencia de tipo distinto, se hace necesaria una reacción distinta*»¹⁴⁵ (Reati, 1992: 33). De ahí que sea pertinente no sólo formular las tres estrategias que detectamos para el corpus que nos ocupa, sino describirlas y ofrecer algunos ejemplos de obras y autores altamente representativos para cada una.

(i) «REALISMO TRAUMÁTICO»

El «realismo traumático», según Eugene L. Arva, teórico que acuñó este concepto, se refiere a una modalidad de escritura en la que lo cotidiano y lo extremo coexisten en planos contiguos de contacto. Esta estrategia respalda la idea de poner en relación

¹⁴⁵ Nuestro énfasis.

ambos universos (normal/excepcional) para extender a su máximo límite aquellos eventos que por su carácter extremo adquieren cualidades oníricas o infernales, evitando así un posible colapso representativo. Es decir, el realismo clásico como recurso no se suprime totalmente sino que se pone al servicio de otro tipo de realismo. Para el corpus que estructura nuestro dispositivo, un perfil exclusivamente realista ya no resulta óptimo, y por tanto se deberá recurrir a otra estrategia narrativa, en términos revisados. El éxito de esta estrategia radicaría en el hecho de que

«[...] la ficción imaginativa del postHolocausto puede preservar la memoria de la atrocidad a través del añadido constante de capas de escritura sobre los palimpsestos de la historia, expandiendo y profundizando de esta forma la perspectiva de los recuentos iniciales del cronotopo del shock al expresar no tanto los hechos como la cantidad tremenda de sufrimiento humano, el dolor y el horror que lo caracterizan, en oposición a cubrir, reemplazar o imitar la capa original de escritura» (Arva, 2011: 221-222).

De esta forma, a una capa «original» de escritura y narrativa normativa, se le superpondría otra capa «traumática» que se sirve de un lenguaje y un estilo específicamente designado para afrontar la tarea de recoger la experiencia hiperviolenta. El realismo traumático por tanto, sería un realismo de tipo suplementario al realismo tradicional, así como una de las estrategias más notorias en todos los cronotopos literarios del shock: «[...] los hechos son tan extraordinarios que el sistema ético y estético tradicional no basta para comprenderlos y por ende tampoco para representarlos» (Reati, 1992: 33). De esta forma, el alejamiento de una práctica mimética tradicional que va perdiendo confianza en sus propias posibilidades, se ve rebasada por una realidad percibida como irrepresentable, y de esta forma surgen modos alternativos de realismo, o, por el contrario, unas prácticas menipeas (grotesco, sátira, humor, picaresca, etc.) que describimos a continuación. Podemos encontrar ejemplos de esta estrategia realista-traumática en novelas como *Waiting for the Barbarians* (1980) del sudafricano J.M. Coetzee, *Maps* (1989) del somalí Nuruddin Farah, *L'Aîné des orphelins* (2000) del guineano Tierno Monénembo o *Murambi, le livre des ossements* (2000) del senegalés Boubacar Boris Diop.

(ii) «MENIPEÍSMO»

A diferencia del realismo traumático, la literatura de la violencia también admite una estrategia muy diferente y sin embargo complementaria: el menipeísmo, la tragicomedia, el surrealismo, la parodia y la sátira. Las posibilidades miméticas de las

palabras en contextos de extrema violencia parecen, en algunos casos pero sobre todo para algunos escritores, agotadas. David Morris, retomando esta idea, insistiría en el valor de la irreverencia de la herida o del «dolor cómico», y los usos sociales de este dolor en la sátira: «Ella [la sátira] encuentra un camino artístico para expresar el impulso doloroso de la defensa. En una cultura próxima a los poderes mágicos del lenguaje, las palabras del escritor de la sátira podrían aterrizar con la fuerza de un golpe real» (1993: 179), de forma que la «ultragicomicidad de la atrocidad» podría construirse como una defensa grotesca/humorística contra un dolor especialmente terrible. No parece casual que la subversión de lo extremo se lleve a cabo con su otro extremo de signo invertido: así, el máximo espanto se combate con la estructura maximizadora de la risa horrorosa,¹⁴⁶ que, en contextos trágicos, resulta igual de agresiva que su contraparte realista o factual. El retrato paródico de lo monstruoso, además de manifestar la ansiedad que ello genera, no es más que un mecanismo de resguardo: en palabras de Michel Riffaterre, el humor es una reacción de defensa familiar frente a aquellos miedos que intentamos expresar (1990: 68). Simultáneamente, esta «violencia creativa» –la de la carnavalización bajtiniana, entre otras– buscaría atentar contra las bases sociales y políticas más verticales y jerárquicas para desestabilizar las leyes de un orden aparente, con un desorden de carácter aún más exacerbado que su contraparte autoritaria. Danielle Schwab apuntaba así que las representaciones literarias del trauma apelaban por lo general a formas experimentales (2010: 58) para poder aproximarse a éste con mayor fidelidad –que no verosimilitud– y algunas obras de autores africanos como Sony Labou Tansi y Dambudzo Marechera muy especialmente, pero también ‘Biyi Bandele-Thomas, Maximiliano Nkogo, Alain Mabanckou, Kojo Laing, T’chidi Chikere o Jean-Luc Raharimanana son ejemplos claros de la funcionalidad de los citados experimentos narrativos respecto del hipertexto de la violencia extrema. La africanista alemana Flora Weit-Wild secundaba esta idea:

«Jugar con las palabras a la vez que con verdades pone en entredicho categorías de pensamiento constituidas. A este respecto, el carnaval no es sólo una cultura de la risa sino que tiene un lado profundamente serio y político. Una *realidad anormal exige una forma literaria y un lenguaje anormales*,¹⁴⁷ posición tomada por muchos autores poscoloniales. Las atrocidades del África de las posindependencias sólo puede ser expresado en un

¹⁴⁶ Ronald Granofsky apunta que en este tipo de estrategia narrativa incluso las funciones biológicas se ven pervertidas. En sus palabras «La “perversión” de los patrones normales de alimentación en, por ejemplo, el canibalismo, será por lo general un símbolo para los efectos dislocadores del trauma tanto en una escala individual como colectiva. En la novela del trauma, ciertas formas de alimentación pueden ser simbólicas de la necesidad de asimilar experiencias crudas» (1995: 14).

¹⁴⁷ Nuestro énfasis.

lenguaje literario transgresor» (1999: 102).

Kalí Tal también se percataba de que el trauma es recreado en un espacio liminar, fuera del perímetro de la experiencia humana normal, y en donde el protagonista se encuentra radicalmente descentrado (1996: 15). De ahí que la estrategia del menipeísmo sea tan efectiva y haya nacido para poner en evidencia el carácter en ocasiones bochornoso, pantagruélico y ridículo de determinadas expresiones hiperbólicas de violencia: «La sensación de que la realidad es irrepresentable e incomprensible, de que lo real se aproxima a la ficción parece cada vez más real, conduce a literaturas enemistadas con las fórmulas globalizadoras» (Reati, 1992: 54). Así, cara a la violencia extrema, los límites entre lo «real» y lo «ficticio» se difuminan con tal fuerza, que dichas situaciones escapan a una representación no sólo realista, sino incluso sociológica o histórica, creándose lo que Fernando Reati denomina un «terreno textual indeciso» (1992: 162) en el que convergen la realidad y lo fantástico, lo histórico y lo ficticio, entablando un diálogo que desemboca en una crisis epistemológica y representativa tanto en el terreno de las disciplinas humanísticas y sociales como en el ámbito literario. El menipeísmo es un claro ejemplo de este fenómeno de inseguridad fáctica, equívocos perspectivistas e incertidumbre situacional.

Existe igualmente, como subcategoría, una marcada afección temporal; las cronologías también se verán incapacitadas o reformadas (a través de la inminencia, la ralentización, la alteración secuencial o el detenimiento de los eventos más traumáticos: es decir a partir de la tiranía de los hechos extremos sobre la autopercepción de la duración del horror), de forma que las convenciones normales de un desarrollo espacio-temporal estable son igualmente perturbadas, vulnerando y exponiendo a las víctimas respecto del control y gestión de su tiempo vital interior. Así, Nasrin Qader, en su *Narratives of Catastrophe* (2009) apuntaría que lo inmensurable es insoportable, en el sentido de que no encaja en ningún marco de referencia y de conocimiento, marcando de esta forma los límites del pensamiento así como del lenguaje (Ibíd., 9).

(iii) «NECROSPECTIVA»

La tercera estrategia que nos interesa plantear es aquella que a partir de una lectoescritura «necrospectiva» del mundo, despliega una verdadera teoría sobre la metafísica de la muerte en contextos donde ésta y sus efectos predominan absolutamente sobre la vida y su devenir. Queda claro que el paisaje textual de la

literatura de la violencia no sólo está caracterizado por la incertidumbre y el terror (físico, psicológico, político, simbólico, etc.) sino sobre todo por la muerte como facción última de la victoria sobre la vida. Nos hacemos eco de las palabras de Judith Butler cuando admitía que existe un «efecto transformativo en la pérdida» (2004: 21), y es a partir de esta literatura en donde más y mejor se ha reflexionado sobre el sentido, el significado, las formas que adquiere y las consecuencias que se desatan ante la destrucción, parcial o total, de la vida humana. En relación a las secuelas de una sobreexposición sistemática y cotidiana a la muerte, en la literatura de la violencia somos testigos de los resultados que la vivencia de una experiencia extrema puede generar en los personajes que protagonizan las novelas de este corpus. En primer lugar encontramos los resultados transformativos negativos: cinismo, desilusión y sospecha del sentido general de la vida, del progreso y de la Humanidad, sentimiento de culpa por haber sobrevivido y consecuente deseo de muerte o luto patológico, y adopción de una vida en estado de muerte interior o de «muerto-viviente», entre otros. En este sentido, la literatura de la violencia en su conjunto –es decir, no sólo africana– permite establecer una sugerente y original «necrospectiva comparatista» entre textos aparentemente separados cultural, temporal y geográficamente, pero que sin embargo, al pertenecer por ejemplo a la categoría de «Escritura de encarcelación» (como la llamaría el escritor malauí Jack Mapanje: véase Bloque 2), exhiben rasgos casi idénticos, y sentimientos y descripciones similares a través de un tipo de escritura en contextos de confinamiento, degradación, desindividuación y separación de una vida hasta entonces conocida y habitada con relativa normalidad. Comparemos, a continuación, este proceso de disociación radical respecto del mundo de los vivos padecido por sus protagonistas, así como la adquisición de un tipo de conocimiento forzado y dolorosamente adaptativo que otorga el descenso al infierno del encierro carcelario/concentracionario y de la persecución política, la introducción de la (im)posibilidad de «contar la propia muerte» como lo llamaría el escritor rumano-judío Elie Wiesel en *La noche* (1969).

Por un lado, reproducimos un fragmento de *Archipiélago Gulag* (Tomos I y II: 1973-1980) del soviético Aleksandr Solzhenistyn así como una reflexión del libro *La escritura o la vida* (1995) del español Jorge Semprún, y por otro –para poder demostrar el citado potencial transautorial comparativo– una cita de las notas de prisión del nigeriano Wole Soyinka en *The Man Died* (1972). Comenzamos pues, con Solzhenistyn:

«Te sumerges en el *mundo de los libres*¹⁴⁸ en lo más profundo, te codeas con la gente en el vestíbulo de la estación. Examinas con mirada ausente los anuncios, completamente seguro de que ya no te atañen. Te sientas en un banco de estación de los de antes y escuchas conversaciones extrañas e intrascendentes: que cierto marido le pega a su mujer, o que la ha abandonado; que, no se sabe por qué, la suegra no se aviene con la nuera; que los vecinos del apartamento comunal dejan encendida la luz del pasillo y no se restriegan los zapatos en el felpudo; que alguien le está haciendo la vida imposible a otro de su trabajo; que a uno le ofrecen un buen puesto en otra ciudad pero no acaba de decidirse: ¡como si fuera tan fácil mudarse! Y mientras escuchas todo esto, unos escalofríos de rechazo te recorren la espalda y la cabeza. [...] ¡Y entre vosotros hay un abismo infranqueable! *No es posible gritarles, ni llorar por ellos, ni sacudirlos por el hombro, pues tú eres un espíritu, un espectro, y ellos, cuerpo material*»¹⁴⁹ (1998: 684-685).

Como se puede ver, existe una separación irreparable –a partir de una vivencia tan extrema que ya se construye como una muerte *de facto*– entre los que han soportado la violencia, y el resto de personas que disfrutaban de una cotidianidad paralela y descuidada,¹⁵⁰ ajenos a una experiencia sin retorno como la que padecen los protagonistas. Jorge Semprún secundará esta idea de haber atravesado una muerte en toda regla, debido al grado límite de la experiencia, y existir, a partir de ésta, como un espíritu de presencia inapropiada, incluso entre los supervivientes: «Pues la muerte no es algo que hayamos rozado, con lo que nos hayamos codeado, de lo que nos habríamos librado, como de un accidente del cual se saliera ileso. La hemos vivido... *No somos supervivientes sino aparecidos*¹⁵¹...» (1995: 18).

En segundo lugar, reproducimos a continuación otra cita, como anunciábamos, extraída de las notas de prisión de Wole Soyinka en *The Man Died* (1972):

«Una cloaca corre a través de mi espacio, justo detrás de la choza. Conecta el patio de los lunáticos a través de la cripta hacia el recinto de las mujeres. La cloaca es el vínculo subterráneo de todas las catacumbas del Hades. Ahora hay un olor a muerte en el aire. Ahora ya no dejo de reconocerlo. *Entonces debo pensar sólo en cosas vivas, dejar fuera el*

¹⁴⁸ En nuestra opinión y habiendo estudiado el texto y la cultura del Gulag con detenimiento, hablar del mundo de los «libres» equivale a hacer un comentario sobre el mundo de los «vivos»; una condena a un campo de trabajos forzados en Siberia (o a una miserable prisión africana para disidentes, en su caso: cf. Wa Thiong'o, 1981) era una condena de muerte casi segura, y el universo del presidio político en general, es uno repleto de referencias a la muerte y a la separación irremediable entre una realidad nueva y la anterior. De ahí que el mundo de la libertad sea equiparable al mundo de los vivos, ajenos a esos campos o cárceles de la muerte en donde la existencia está más filiada a la muerte-en-vida (supresión identitaria, hacinamiento en espacios reducidos y privación de las mínimas condiciones de higiene, torturas, distribución de alimentos y de horas de sueño extremadamente precarias y arbitrarias) y a la muerte efectiva, que a una vida en toda regla, fuera de ese submundo infernal.

¹⁴⁹ Nuestro énfasis.

¹⁵⁰ Recordemos la cita de George Steiner (1967): «Precisamente a la misma hora en que Mehring o Langner eran conducidos a la muerte, la abrumadora mayoría de los seres humanos, en las granjas polacas a dos millas de allí, o a cinco mil millas en Nueva York, estaban durmiendo o comiendo, o yendo al cine, o haciendo el amor, o preocupándose por la cita con el dentista. Aquí es donde mi imaginación se atasca. *Estos dos ámbitos de experiencia simultáneos son tan diferentes, tan irreductibles a cualquier esquema de valores humanos comunes, su coexistencia es una paradoja tan horrenda...*».

¹⁵¹ Nuestro énfasis.

hedor en mi nariz, la súplica de manos esqueléticas en mi impotencia. [...] Pronto es la hora en que “todos los muertos despiertan”»¹⁵² (1972, cit. en Mapanje, 2002: 107).

Nótese igualmente, la equiparación del «Hades» al infierno de la prisión, y la ocurrencia de ahuyentar a la muerte pensando «en cosas vivas», como si éstas fueran ya extrañas a la condición del protagonista, autoconcebido irreversiblemente como un fantasma o un «aparecido» metafísico en el mundo físico de la existencia humana. También resulta interesante la referencia al despertar de los encarcelados como un acto de «levantarlos» de la muerte, estado de inercia en el que creen estar sumidos. En ambos casos se puede detectar la transgresión del tabú que exponíamos como característica intertextual en la literatura de la violencia: a saber, la convivencia antinatural y sin embargo plenamente asumida, entre los vivos y los muertos, y lo que es aún más perturbador, la autoinscripción de un personaje vivo en la fila de los muertos. El *continuum* se generaba naturalmente para Paul Gready (introduciendo la reflexión de Taussig sobre la encarcelación como *espacio expansivo de muerte*) en su estudio sobre las narrativas sudafricanas de encarcelación y tortura:

«Estar detenido o en prisión es *estar enterrado vivo*,¹⁵³ sepultado. La muerte es múltiple, se extiende en capas, está generalizada, es permanente, está totalmente separada de la vida y sin embargo es contigua a la misma. Estar detenido/ser torturado implica [...] moverse hacia dentro y hacia afuera de la muerte, cruzar el umbral de la muerte muchas veces y de formas distintas: “Morí muchas muertes esa noche” (Pheto, 1985: 95,¹⁵⁴ aguardando la anunciada intensificación de su interrogatorio)» (2003: 99).

Las narrativas de niños-soldado son también especialmente «necrospectivas» en este sentido, y en un sentido adicional: resulta todavía más perturbador un mundo tan sumido en la experiencia de muerte extremadamente violenta cuando éste se despliega en el universo infantil, en estas narrativas, totalmente trastocado e invertido. Tomemos sólo un ejemplo –porque los casos se multiplican– de la novela *Beneath the Darkening Sky* (2013) del sursudanés Majok Tulba: «La muerte no significa nada para los rebeldes [que los han capturado para entrenarlos como soldados]. Sólo les importa a nuestras familias y aldeas. Aquí, pisamos minas y nos disparan y nos vamos a dormir hambrientos, para ya no despertar, *pero ya éramos cadáveres*».¹⁵⁵ Así, la mayoría de estos «niños», camuflan desesperadamente esta experiencia de rasgos decididamente

¹⁵² Nuestro énfasis.

¹⁵³ Nuestro énfasis.

¹⁵⁴ Molefe Pheto es autor de la ya clásica narrativa de prisión *And Night Fell: Memoirs of a Political Prisoner in South Africa* (1985).

¹⁵⁵ Nuestro énfasis.

infernales con un uso sistemático de drogas, alcohol y una despersonalización total, habitando estos mundos desnaturalizados, también, en un estado de muerte (de la niñez)-en-vida, como comentábamos, aún más chocante debido a su minoría de edad.

Pero no toda experiencia extrema permuta en una transformación de desesperanza irrecuperable. Paradójicamente, el resultado transformativo ante la experiencia de la atrocidad, puede adquirir un carácter positivo: revalorización de la vida ante circunstancias adversativas, percepción de renacimiento personal a partir de un contacto cercano con la muerte, confirmación aún más fervorosa de las convicciones políticas de partida, o surgimiento de nuevos propósitos tras haber sido sometido a un cambio radical de prioridades recalibradas y de lealtades novedosas.

Sin embargo, un punto en el que deseamos hacer especial hincapié es que en esta literatura, la muerte es trabajada no sólo literalmente sino también como un estado agonizante que acosa a ciertos vivos que han sobrellevado una categoría de vivencias tan próximas a la muerte o tan emuladoras de la misma que ya no resulta extraño encontrar referencias a «muertos-vivientes»¹⁵⁶ (ya sea como metáfora, ya sea como realidad en las muy alegóricas novelas africanas sobre zombies), a «hechizados», a «enterrados vivos», a un conjunto o categoría de personas que a partir de su experiencia han comenzado a habitar un locus reservado a aquellos que están y sin embargo ya no están del todo, prisioneros del «entre» sempiterno: un limbo secuestrado por una transición infranqueable. Para Rachel Falconer, autora de *Hell in Contemporary Literature: Western Descent Narratives since 1945* (2005), el descenso al infierno y posterior retorno –en la mayoría de ocasiones, insuperable– es un *topos* clave en la imaginación literaria contemporánea a partir de las «narrativas del descenso», en particular, como motivo katabático¹⁵⁷ en el período posterior a 1945, en el que los horrores del siglo veinte demostraron la imposibilidad de poder llevar a cabo un regreso del infierno, así narrado por las plumas de múltiples supervivientes (2005: 5). El punto de divergencia respecto de una narración alegórica clásica de «descenso», es que en nuestro corpus el ritual suele frustrarse debido a su inconclusión o imposibilidad de llevarse a cabo debido al tamaño inconcebible del trauma sufrido, perdiendo así toda la efectividad con el que el rito fue concebido en primera instancia. Su significado y

¹⁵⁶ Recordemos *Johnny chien méchant* (2002) del congoleño Emmanuel Dongala: «Una mujer joven llegó [a un campo de refugiados] esa mañana, destituída, acompañada por una hija que parecía tener doce años. La mujer caminaba como un zombie. [...] Era como si habitara otro mundo» (2005: 295).

¹⁵⁷ Del griego «katabasis» (κατὰβαίω), un descenso hacia lo subterráneo en cualquier de sus facetas, en este caso, telúrica.

sentido queda suspendido para siempre: se regresa físicamente pero no puede haber retorno afectivo posible, se sobrevive como cuerpo pero no se llega nunca a revivir psíquicamente. A diferencia de la estructura lineal y culminatoria de un rito, el «muerto-vivo» –y por ende, la estrategia necrospectiva– se trastorna hasta perder todo rasgo funcional de ceremonia, y adquiere la estructura circular del espacio infernal, descartada ya la posibilidad de superar un estado de perpetua liminaridad. Este estado bipolar se experimenta con tanta intensidad, que incluso se llega a traspasar el umbral de los dos mundos hasta llegar a tomar contacto directo con los muertos para escapar al dolor extremo impuesto por los vivos. Una cita que ejemplifica este fenómeno se encuentra en una descripción de una terrible sesión de tortura en la novela *In The Fog of the Seasons' End* (1972) del sudafricano Alex LaGuma:

«Elías estaba tumbado en el suelo y navegó hacia algún sitio. Tenía la sensación de que no había otra cosa que hacer más que esperar que el dolor desapareciera, y esperó a que éste se deslizara fuera de su alcance. Su silencio, su resolución, ahora parecía tomar la forma de una fuerza en su interior: *la amalgama de dolor y brutalidad se atomizaba lentamente hacia la reunión de los fantasmas de sus muchos ancestros que parecían protegerlo del dolor*»¹⁵⁸ (1992: 171-172).

En conclusión, esta idea «necrospectiva» apunta a delimitar una perspectiva integral típica y de vigoroso potencial comparativo en la literatura de la violencia, a saber, una visión infiltrada por lo tanático, elemento especialmente notable y prevalente en un corpus que explora la mencionada metafísica de la muerte, así como el significado intrínseco de tener que lidiar con un contexto que pone en entredicho y modifica sustancialmente el valor, ya no tan intrínseco, de la vida humana.

Nuestra intención, en este capítulo, ha sido la de dar cuenta de, en primer lugar, las distintas definiciones de violencia en el espacio social que se han ido generando progresivamente desde las Humanidades, más específicamente desde la Antropología, por considerar ésta la disciplina más adecuada para asumir el proceso de conocimiento, análisis y comprensión de la violencia en estados de excepción. En segundo lugar, hemos esbozado el diálogo que entabla el hecho artístico-literario de la violencia y los fenómenos de alta conflictividad política, introduciendo y explicando las relaciones mutuamente estructurantes entre la violencia en el espacio social y la violencia en el espacio textual, proceso que nos condujo a ofrecer una definición de lo que especificamos

¹⁵⁸ Nuestro énfasis.

como «Literatura de la violencia», un corpus cuyo elemento transversal es, entre otros, el de «[...] comprender la alteridad para controlarla y contrarrestarla» (Reati, 1992: 122). En tercer lugar, hemos presentado los elementos constituyentes de dicho dispositivo analítico e interpretativo, describiendo tanto sus propiedades como sus estrategias más destacadas, y que lo desmarcan de otro tipo de literatura. Tal y como anunciamos, el siguiente capítulo se ocupará tanto del lenguaje, y su adecuación (o fracaso) frente a la narración de la atrocidad y la escritura en contextos traumáticos, pasando a explorar, en el segundo epígrafe, la figura del autor, y los papeles multivalentes y e interconectados que éste adquiere en dicho acto práctico-discursivo, ya sea como activista, mártir, víctima sustituta, o categoría de testigo y pensador excepcional.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CAPÍTULO 3

LA VIOLENCIA COMO PRÁCTICA TEXTUAL: ELEMENTOS CONSTITUYENTES Y DEBATES EN CURSO

3.1. LA PALABRA HERIDA. Los límites del lenguaje y la escritura en co(n)textos traumáticos

«What can a poet say about such events, such pain?
Words have their own limits» (Hove, 2009: 38).¹⁵⁹

«¿Cómo inscribir lo irreparable?» (Sneh y Cosaka, 1999: 17).

«Bajo regímenes autoritarios el lenguaje es el primer sistema que sufre, que se degrada» (Cortázar, s.d., cit. en Feitlowitz, 2011: 69).

En el desarrollo de este capítulo reflexionaremos sobre los límites y desafíos, así como sobre las respuestas tradicionales, originales, o experimentales, que propone una administración y ejecución específicas del lenguaje en la representación artística del dolor y el conflicto extremo, para poder enmarcar esta problemática en el contexto de la ficción de la atrocidad y de la literatura de la violencia, retomando para cada punto, los debates clave que surgen en este apartado.

3.1.1. LA LENGUA SITIADA. Los sociolectos de la violencia

En primer lugar, realizaremos algunas puntualizaciones en torno al lenguaje, su relación con el poder, y la violencia que ambos pueden ejercer en un proceso de mutua manipulación y retroalimentación. Esta relación no es casual: tal y como apuntaba W. C. Gay, por lo general las prácticas en torno al genocidio y a los crímenes contra la humanidad emergen y dependen de, el lenguaje del genocidio y de las prácticas contra la humanidad, de forma que una violencia de tipo lingüística puede tener una correlación directa sobre la consecución de una violencia física. El lenguaje no es enteramente responsable de los actos de atrocidad pero indudablemente la inyección de violencia lingüística en el cuerpo social acrecienta el potencial, la amplitud y el espectro de la violencia física. Es decir, que la utilización de una violencia de tipo discursiva genera actos y demarcaciones tan extremas como palpables en la Realidad (Tirrell, 2013: 200). Adicionalmente, las instituciones que controlan las políticas de definición

¹⁵⁹ «Qué puede decir un poeta de tales eventos, tal dolor. Las palabras tienen sus propios límites».

controlan los objetivos biopolíticos de una agenda hegemónica determinada, de forma que el paso entre la deshumanización lingüística de un grupo humano y su eliminación es relativamente estable. Al modificar, neutralizar, y disociar el significado colectivamente consensuado de las palabras, incluso al generar una nueva terminología (ya sea adscrita al campo semántico de lo ascético, operativo y racional para distanciarse de la atrocidad de los actos, ya sea apelando a una emotividad exacerbada para fomentarlos),¹⁶⁰ el poder utiliza el lenguaje como principal arma de control e instrumento de perpetración para la violencia extrema en una construcción alternativa y contaminada de la pragmalingüística social y cultural establecida. Sin embargo, y esta puntualización resulta necesaria, Marais (cf. 2011) nos advertía sobre el peligro de considerar al lenguaje como una herramienta política de imposición puramente vertical, ya que uno siempre corría el riesgo, según él, de sugerir que dicho instrumento era utilizado a voluntad por el opresor y el perpetrador de la violencia de forma unidireccional, cuando en realidad tanto opresor como oprimido se encuentran implicados e imbricados en el lenguaje y sus intercambios, y actúan sobre éste desde sus respectivas prácticas de significación (Ibíd., 96). Este fenómeno queda notoriamente patente en nuestro caso, en el que las prácticas de significación configuradas y transmitidas textualmente por los autores apuntan a llevar hasta su máximo límite expresivo las posibilidades de representación del lenguaje, y a utilizarlo para subvertir las prácticas de significación deshumanizantes y maniqueas estipuladas por el poder. Asimismo, el lenguaje de la literatura de la violencia se constituye como una reafirmación de que el código lingüístico todavía puede decir algo sobre el sufrimiento intenso y no se reduce únicamente a un vehículo pasivo y manipulado por prácticas discursivas al servicio del ejercicio de la violencia extrema.

Scripnic et al. también apuntaban que el lenguaje es en sí mismo inseparable del poder, y que el primero podía facilitar los modos más inimaginables de dominio sobre otro ser humano (2009: 151), de modo que la violencia lingüística podía ser definida como una violencia institucional encubierta. Para ellos, existen tres posibles interpretaciones del citado concepto. Por un lado la violencia se ubica en el lenguaje y en el nivel léxico-semántico, algunas palabras son inherentemente violentas, es decir pueden lastimar u ofender en sí mismas. En segundo lugar, la violencia puede erigirse

¹⁶⁰ El espectro de racionalidad/afectividad extrema es increíblemente amplio, y de hecho se mueve desde conceptos tales como los de «Solución Final» en la Alemania nazi, hasta la eliminación de los «inyenzi» e «inkoza» («cucaracha» y «serpiente» en kinyarwanda, respectivamente) para el caso del genocidio ruandés.

en alocución a través de estrategias discursivas (intencionales o no) percibidas como dañinas u ofensivas por un determinado oyente. Y en tercer lugar, la violencia puede identificarse tanto en el lenguaje como en el discurso. De ahí que un lenguaje violento y su vocabulario (palabras «promotoras del terror») sean definidos como una transgresión sociolingüística de algunas normas o grupo de normas en una comunidad dada de prácticas. El lenguaje no es un medio neutro ni transparente sino que existe una relación causal entre el lenguaje y la Historia, entre la práctica lingüística y los eventos en un determinado contexto social, es decir, el lenguaje en situaciones de extrema violencia tiene un carácter «translingüístico» (Lang, 1988: 342-344) y relacional.

Por otra parte, en sus estudios sobre *Hate Speech* [discursos de incitación al odio] y el papel del lenguaje en contextos de genocidio, tanto Rae Langton como Lynne Tirrell hacían referencia a los famosos estudios de J. L. Austin y su ya conocida distinción entre las dimensiones ilocutivas y perlocutivas, es decir, entre los actos discursivos que *enuncian* secuencias lingüísticas y los actos discursivos que *generan* un efecto a partir de dicha enunciación:

«Comprender esta fuerza engendradora de acciones puede explicar cómo las palabras pueden destruir a un pueblo y a una nación. La violencia lingüística es violencia representada o pronunciada a través de conductas discursivas, es decir, a través de actos de enunciación que por lo general podrían constituir un daño social o psicológico a la persona que es objetivo de dicha violencia, como también a través de actos de enunciación que generen permiso para ejercer el daño físico, incluyendo ataque y muerte. Al igual que la violencia física, la violencia lingüística utiliza su fuerza para injuriar o abusar, y la variedad de daños que puede causar son tantos como tantas son las funciones del discurso. De la misma forma en que las violaciones tienen distintos grados, también los tienen los daños producidos por la violencia lingüística» (Tirrell, 2013: 175-176).

Así, ella demuestra la forma en que el paisaje lingüístico ruandés de principio de los noventa erosionó las normas sociales de amparo y respeto hacia los distintos grupos humanos, y de esta forma abrió el camino que condujo a comportamientos previamente tan impensables como inadmisibles en esta sociedad. Su estudio sobre el papel de los actos discursivos y las prácticas lingüísticas del genocidio arrojó luz sobre la forma en que determinados discursos se convierten en actos y prácticas lingüísticas que despliegan las condiciones idóneas para la ejecución de conductas no estrictamente lingüísticas. Uno de los ejemplos más claros y paradigmáticos de este fenómeno en su trabajo es la reseña de la visita de Simon Bikindi (famoso cantautor ruandés e importante promotor del movimiento de poder hutu) a la prisión de Gisenyi. Allí, Bikindi pregunta al director de la prisión porqué aún quedaban unos doce tutsis con vida

si en Kigali se les había eliminado a todos. Tras hacerse con un listado de sus nombres y leerlos en voz alta, los guardaespaldas de Bikindi fueron asesinandolos uno a uno.¹⁶¹ Según Tirrell, estos «actos discursivos indirectos» (preguntar porqué siguen con vida, y seguidamente leer sus nombres de una lista en voz alta, como proponiendo un veredicto de terminación), comunican mucho más que lo que dicen literalmente, ya que el locutor se apoya en un conjunto de convicciones, creencias, objetivos y asunciones de fondo mutuamente compartidas, así como de estrategias racionales para transmitir al oyente una determinada e inequívoca interpretación de conductas lingüísticas y no lingüísticas (la ecuación p. ej. en este caso: desconcierto ante sujetos aún vivos + llamada en voz alta de dichos sujetos = sugerencia lingüística/acto no-lingüístico de eliminación física de los mismos). De forma que, aunque pueda existir espacio para la interpretación, en un acto discursivo indirecto el contexto generalmente limita y elucida esta posibilidad interpretativa. En estos términos se produce una matriz pragmático-semántica de violencia en la que los actos discursivos, tanto directos como indirectos, conducen intencionalmente a la promoción y al cumplimiento de unos comportamientos destructivos que se mueven dentro de los citados parámetros de estigmatización y aniquilación de unas víctimas previamente deshumanizadas.

Por su parte, Beatrice Hanssen indica que alternando entre los dos niveles, lenguaje y prácticas discursivas, encontramos el concepto de *Excitable Speech* [discurso excitable/ansioso] que según ella responde afirmativamente a la pregunta sobre si el lenguaje tiene sus propios mecanismos para consumir efectivamente la violencia y la destrucción:

«Para algunos, dicha propuesta llevada a su conclusión lógica, podría resultar en un determinismo. Sin embargo, Butler [Judith], por el contrario, apuntó a recuperar la fuerza poética y transformadora del lenguaje, razón por la que su libro termina por definir el cambio social como la recuperación de una fuerza discursiva insurreccional y revolucionaria completamente diferente. Buceando, parece, en una creencia vanguardista sobre el poder de la poesía, su libro termina por reclamar la transformación de la violencia performática del lenguaje en una fuerza poética y resignificante» (Hanssen, 2000: 173).

Esta cualidad es especialmente significativa y no es la primera vez que surge en el curso de nuestro trabajo. La literatura de la violencia propone una deconstrucción de los actos lingüísticos del poder, perfilando y desglosando desde el texto artístico un contralenguaje transformador, constructivo, reflexivo y apaciguante como respuesta

¹⁶¹ A causa de esta incitación, Simon Bikindi fue condenado por el Tribunal Penal Internacional para Ruanda.

resignificadora y redignificante cara a la utilización del lenguaje para concebir, sugerir, y finalmente cometer actos discursivamente insinuados o explícitamente decretados de violencia extrema. Sin embargo, la cuestión es mucho más compleja debido a su carácter definitivamente multivalente. Los Estados de excepción –en muchos casos, pero no en todos, totalitarios– así como sus respectivas contrapartes (guerrillas clandestinas, milicias urbanas, grupos de resistencia, facciones rebeldes, etc.), emprenden, más allá de los enfrentamientos físicos, verdaderas «guerras de sentido sociolingüísticas». Éstas son libradas en el seno de los procesos configuradores de nominación y de asociación de nuevos y utilitarios significados a términos de establecida circulación social, e incluso, acuñando neologismos para la violencia extrema, generando así auténticos «sociolectos de la violencia» (Osorio, 2005). Es decir que no sólo silenciando los eventos éstos pierden su lugar *en* la Realidad y su entidad *como* realidad, consiguiendo así pasar desapercibidos o admitirse justificando su desconocimiento, sino que nombrándolos, éstos adquieren una identidad y una presencia efectiva, siendo, parafraseando a Daniel Bar-On «empujados hacia el hecho de existir». Estos sociolectos, por tanto, son banalizados a partir de nuevas terminologías y fórmulas discursivas al servicio de la violencia, y evitan de esta forma suscitar su verdadera naturaleza brutal adquiriendo las típicas formas «jergáticas» –sociolectales– convertidas a su vez en un «Lenguaje elíptico elaborado para eludir la responsabilidad de nominar lo ignominioso» (Brodsky, 2008: s.p.). Contraria y paradójicamente, parecería ser que determinadas configuraciones del horror extremo, deben necesariamente pasar por el filtro de la metáfora para poder convertirse en fenómenos designativos: en este sentido, la literatura de la violencia resulta clave para llevar a cabo este proyecto descriptivo y asimilativo.

El reconocimiento práctico de los actos de atrocidad, ya sea a partir de una nominación neológica o de una descripción fidedigna, es en el peor de los casos, una oportunidad para una perjudicial promoción de la violencia, y en el mejor de los casos, una posibilidad para enfrentar y cuestionarla:

«[...] *su victoria es la de definir el lenguaje en el que la atrocidad se nombra.*¹⁶² [...] La confrontación del trauma es la conquista de un espacio de narratividad en el que incluso el desenmascaramiento de la narrativización puede tener lugar. Asegurar este espacio de narratividad depende de una operación permanente sobre el lenguaje. Para los objetivos tanto políticos como terapéuticos de la confrontación del trauma, los lenguajes y los diccionarios son campos de batalla» (Avelar, 2004: 49).

¹⁶² Nuestro énfasis.

La idea de que en el desafío de afrontar y confrontar las narrativas hegemónicas, oficializantes y promotoras de la violencia «los lenguajes y los diccionarios son campos de batalla» es tan lúcida como precisa. Para nuestro caso, el lenguaje literario de la violencia es decididamente un espacio establecido de contestación en el que los autores pugnan por recuperar el control del significado y del sentido léxico de la experiencia traumática. El lenguaje es especialmente sensible y permeable a toda forma de agitación social o política, y por tanto muy susceptible de acoger en su seno las pistas de las dinámicas de movilización externa. Dado que las prácticas humanas se articulan de forma lingüística y discursiva, no parece casual que sea justamente en el tejido del lenguaje donde se puedan detectar y seguir los citados procesos de violencia extrema. Es específicamente en el lenguaje donde podemos encontrar las huellas del idioma de pasados conflictos y estigmas, y, desde una perspectiva rehabilitadora, es a través de este lenguaje que «[...] los ideales y las filosofías [del horror y del dolor, de la tortura y de la persecución] también pueden ser reconsideradas, reevaluadas y reguladas» (Oyètádé y Fashole-Luke, 2003: 91).

Tampoco parece casual que incontables académicos se hayan ocupado de la paradoja intrínseca asociada a la cuestión: «A pesar de que el lenguaje pueda ser inadecuado para captar la violencia, el lenguaje, sin embargo, se constituye como uno de los modos más importantes de acceso a ésta» (Giles, 2006: 5). Así, los sugerentes estudios, primero de George Steiner (*Language and Silence. Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, 1967), de Theodor Adorno (*La ideología como lenguaje*, 1987) o de Berel Lang («Language and Genocide», 1988) sobre el papel del lenguaje –y en particular de la lengua alemana– durante el Tercer Reich, como las más recientes y completas monografías a cargo de Marguerite Feitlowitz (*A Lexicon of Terror*, 2011) para el caso de la última dictadura militar argentina (1976-1983) o de Víctor Klemperer sobre las variantes brutales del alemán del Lager nazi (*LTI*.¹⁶³ *La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*, 1947), emprenden un seguimiento de las formas en que las palabras y los discursos asociados a estos léxicos del terror (un «esperanto de crematorio»¹⁶⁴ como definiría el escritor polaco Tadeusz Borowski estas nuevas lenguas francas o códigos sublingüísticos que surgen de las vivencias más extremas y sólo

¹⁶³ El acrónimo se desglosa como *Lingua Tertii Imperii* y hace referencia al surgimiento de una variante lingüística del alemán, la «LTI», denominación que acuña el filólogo alemán Víctor Klemperer como gesto de ironía cara al resto de siglas que inundaron el citado período (SS, SA, SD, KZ, etc.).

¹⁶⁴ P. ej. «El torturador vive en una comunidad cerrada con distintos niveles de autoridad. Éste emplea un grupo de procedimientos ritualizados y codificados, incluso un vocabulario especial, desconocido fuera de los muros de la prisión» (Meyers, 2007: 410).

hablan y comprenden aquellos que han sido encastrados en el laberinto de dicha experiencia), se manipulan para servir a los propósitos de la atrocidad. George Steiner, en particular, haría especial hincapié en las heridas producidas sobre el lenguaje a partir de la deshumanización política del siglo veinte, analizando los aspectos específicos de devaluación lingüística típicos de éste. Steiner, sin embargo, iría mucho más allá en su criminalización del lenguaje de la atrocidad. Para él, el alemán no sólo fue hablado por Hitler, Goebbels o Himmler sino que por el contrario, el nazismo encontró precisamente en la lengua alemana, las estructuras, giros y léxico que necesitaba para dar voz y articular su feroz programática:

[...] Un lenguaje utilizado para operar el infierno, adoptando los hábitos del infierno en su sintaxis. Siendo utilizado para destruir aquello de humano que hay en el ser humano y para recuperar el gobierno de aquello que pertenece a la esfera de lo bestial. Gradualmente, las palabras perdieron su significado original y adquirieron definiciones pesadillescas» (1967: 99-100).

Siguiendo esta última puntualización, muchos investigadores se han encargado de estudiar la forma en que se neutraliza la gravedad de dichos actos a partir de una recodificación descriptiva de la desintegración física y moral de las víctimas, y cuyo espectro lingüístico se extiende desde la utilización de metáforas racionales e higienistas, hasta llegar a los casos más extremos y con el más alto grado de cinismo: el de las ironías perversas¹⁶⁵ y el de un sentido del humor profundamente depravado, es decir, las «definiciones pesadillescas» de Steiner. Las primeras incluyen expresiones como «Solución Final» (Alemania), «amputación» (Chile), «limpieza étnica» (Bosnia), «despeje de bosque» (Ruanda), «lavado» (Sierra Leona) o el «collar» (Sudáfrica). Esta última expresión disociada, así como el horror de comprender que en una misma palabra coexiste algo hermoso (un collar) y su correlativa metáfora siniestra (asesinar prendiendo fuego a un neumático relleno de gasolina colocado alrededor del pecho y brazos de la víctima) queda perfectamente plasmado en la reflexión de la protagonista de la novela *Mother to Mother* (1998) de la sudafricana Sindiwe Magona:

«EL COLLAR. Se había acuñado una nueva frase. Verbo: poner el collar. Collarear. Collares. Collareado. Había nacido una nueva frase. Brillante y recién estrenado: collar. Más letal que una pistola. El collar. Así escogimos llamar a nuestra guillotina. Collar. Qué

¹⁶⁵ En este sentido, en su libro *Mauthausen* (1977) el prisionero político austriaco Hans Maršálek refiere que en su Lager (aún más polígota que Auschwitz, dirá Primo Levi) se denominaba a la porra de plástico «el intérprete», es decir, aquel que se hacía entender por todo el mundo.

sustantivo de sentido tan inocente. ¿Quién podría imaginar su nuevo significado?¹⁶⁶ [...] llamábamos a este acto bárbaro el collar, protegiendo a nuestros oídos de una realidad demasiado espantosa para escuchar; vistiendo actos satánicos con ropas inocentes» (Magona, 1998: 77).

Las segundas suelen adscribirse a una categoría de eufemismos prototípicos en relación a técnicas de tortura (el «submarino», el «teléfono», la «fiesta de cumpleaños», el «baile», el «asadito», etc.). Los perpetradores deforman y resemantizan el lenguaje con la misma intensidad con la que manipulan el ejercicio del dolor:

«El lenguaje de la tortura es uno que reemplaza palabras crueles con eufemismos. También encontramos humor negro, bromas enfermizas, juegos de palabras y obscenidades del peor tipo, así como ironías crueles. La utilización de lenguaje positivo en combinación con una acción negativa (quebrar personas) probablemente crea en la víctima una confusión de doble tipo. [...] Las cosas y las personas no son llamadas por sus verdaderos nombres. [...] La jerga del torturador, su vocabulario, a veces se refiere al mundo de la medicina, o al mundo de la gastronomía,¹⁶⁷ o incluso al mundo de la historia de las ideas» (Crelinsten, 1995:).

Por su parte, desde un plano tanto sociolingüístico como retórico, Baumeister detecta dos grupos de metáforas para las matanzas en situaciones de excepción que lógicamente, coinciden con las metáforas de tortura; por un lado, la de la exterminación higienista, que reduce a los enemigos al estatus de «peste»¹⁶⁸ o plaga que debe ser erradicada como un asunto apremiante en términos de sanidad socio-simbólica. Por el otro, las metáforas médicas, para él, bastante populares en el curso del siglo veinte dados los avances en este campo, así como debido a las conexiones que se establecen entre la idea de modernidad y la tecnología de las intervenciones médicas (2000: 316-

¹⁶⁶ Nuestro énfasis.

¹⁶⁷ Naturalmente, el nexos conector entre el mundo de la medicina y el de la gastronomía es el cuerpo humano, y la degradación y transformación a la que se somete a la carne en ambos ámbitos. La ironía está servida para las metáforas médicas (Crelinsten también indica que las metáforas de la tortura suelen asociarse, tristemente, al campo de la curación) y de la reducción del cuerpo humano a carne cortada/despiezada/quemada/mutilada, etc., para el caso de las metáforas de «cocina».

¹⁶⁸ En este sentido, para George Steiner los escritores son verdaderos vaticinadores sociales. Para él, el caso de Kafka resulta paradigmático: «Escuchando al misterio del lenguaje con más humildad aguda que el resto de hombres, él escuchó la jerga de la muerte aumentando su caudal de voz dentro de la vulgata europea. De la pesadilla literal de *La Metamorfosis* nos llegó el conocimiento de que *Ungeziefer* (“plaga de alimañas”) iba a designar a millones de hombres» (1967: 50). Para el caso africano, encontramos el caso de la sátira social *A Man of the People* (1966) de Chinua Achebe, que sale a la venta exactamente dos días antes de que se produjera el primer golpe militar de Nigeria. Curiosamente, la novela tenía como desenlace un golpe militar, circunstancia que generó una sensación de suspicacia en algunas personas que llegaron a creer que Achebe había estado involucrado en la planificación del golpe. Ante estas especulaciones disparatadas, él respondía que la idea de que un grupo de oficiales disidentes del ejército empeñados en derrocar al gobierno consultarán a un novelista que tardaría dos años en escribir su novela, editarla, publicarla y esperar a que circulara dos días antes del golpe era, como mínimo, bizarra y estúpida (Achebe, 2007: 114). También se ha interpretado que en *Africa Kills Her Sun* (1989) Ken Saro Wiwa anticipó su propia ejecución por ahorcamiento a mano de un régimen militar, tal y como lo había descrito en su novela satírica.

317). De esta forma, no sólo se desarrolla un desplazamiento y distorsión de significados, sino también una aserción del dominio de los responsables de la violencia sobre su papel en la determinación del significado último de las palabras, una suerte de «totalitarismo semántico» y exposición de potestad absoluta no sólo sobre la integridad física del enemigo sino también sobre la integridad semántica de sus códigos comunicativos, una escenificación hiperbólica de control exuberante que las narrativas distópicas han sabido poner en evidencia como ningún otro género. En estos casos, el perpetrador no sólo ataca a la víctima sino que simultáneamente ataca tanto su potencial expresivo como su familiaridad con las convenciones semánticas y pragmalingüísticas que le son propias, encontrando una manera adicional –sumada a la destrucción física– de invalidar la posibilidad comunicativa normativa: «Dicha *relación fracturada con el lenguaje*¹⁶⁹ ha sido documentada entre muchos supervivientes de una violencia prolongada, para quienes es la normalidad del lenguaje aquello que los aparta del resto del mundo» (Das, 2007: 47). El concepto de lenguaje fracturado es una clave ontogenética para comprender la tortura, no sólo por la deformación e inversión que se hace de la lengua por parte del torturador, sino también por la reducción y retrogradación del lenguaje de la víctima a gritos inarticulados, para Elaine Scarry, una forma de deshumanización explícita e instrumental en el «mundo deshecho» de la tortura. Así, en primer lugar se fractura físicamente a la víctima en su relación clásica *corpore/mens*: el cuerpo está a disposición total de su verdugo y ya no responde a su propia actividad intrapsíquica sino que se ve limitado a reaccionar automáticamente frente a un dolor gestionado y ejecutado por otros. El cuerpo queda reducido a la tiranía de un absolutismo físico en el que el Yo se destruye y el cuerpo se encuentra huido de su propia soberanía. Tanto Sony Labou Tansi («El cuerpo es un traidor. Te vende al mundo exterior. Te pone a disposición de los demás») como Dambudzo Marechera («La mente puede conquistar el dolor si está resuelta, recordó de una charla con un comandante guerrillero. Pero Dios mío, ¿qué pasaba con el cuerpo») dejaban constancia de ello. Y también recogía este fenómeno J.M. Coetzee:

«Pero mis torturadores no estaban interesados en los grados de dolor. Sólo estaban interesados en demostrarme *qué significaba habitar un cuerpo*,¹⁷⁰ como un cuerpo, un

¹⁶⁹ Nuestro énfasis.

¹⁷⁰ Nuestro énfasis. En este sentido, Paul Greedy, apuntará que el cuerpo encarcelado/sometido a tortura interrogatoria, se encuentra *habitado de formas novedosas*, de manera que queda desprovisto de todo control sobre sí mismo, convirtiéndose (al igual que las confesiones y declaraciones) en un producto y

cuerpo que puede contemplar nociones de justicia en tanto se encuentre entero y sano, que las olvida muy pronto cuando su cabeza está inmovilizada y un tubo es empujado a través del esófago y pintas de agua salada se vierten en éste hasta que tose y padece arcadas y se sacude y se vacía. No vinieron a forzarme a confesar la historia de qué les dije yo a los bárbaros y qué me dijeron los bárbaros a mí. [...] Vinieron a mi celda a mostrarme el significado de humanidad, y en el espacio de una hora me mostraron muchísimo» (2013: 126).

En segundo lugar, también se fractura la relación institucional y social de la víctima con el contenido semántico y pragmático de su propio idioma, ahora renovado para servir a los actos, mantras y elipsis del poder. De esta forma, la crisis en la relación entre lenguaje y experiencia nunca se vislumbra con tanta claridad como en las situaciones en las que el orden cotidiano se encuentra profundamente discapacitado, y en las que se precisa de un discurso extraordinario que sea capaz de transmitir la expresión sistemática de una experiencia de orden extraordinario (Bourdieu, 1977: 170). Así lo explicita la escritora zimbabuense Yvonne Vera, en su novela poética *Without a Name* (1994) cuyo crudísimo escenario, la guerra civil entre el Frente Rodesio de Ian Smith y el Frente Patriótico (ZANU/ZAPU), se enfrenta a la utilización desconcertante de un lenguaje hiperlirico, y que sin embargo evidencia nuestro argumento:

«1977. Todos eran cómplices de la guerra.

*La guerra los convertía en extraños con las palabras.*¹⁷¹ Moldeaban cualquier verdad que les reconfortara. La guerra lo cambió todo, incluso la misma idea de su propia humanidad. Estaban impactados frente a aquello de lo que eran testigos y lo que habían vivido, lo que eran capaces de sobrevivir, los espectáculos a los que habían sido testigos. Recibían con agrado el silencio» (2002: 88).

En tercer lugar, el lenguaje divide/clasifica y «etnifica» a sus hablantes, generando una suerte de universo «Ba-bélico» fracturado, tal y como lo describía el escritor nigeriano Ben Okri en una fábula presente en la novela *Songs of Enchantment* (1993): «La gente ahora poseía la herramienta del lenguaje pero “ya no se entendían entre ellos. Se fragmentaron en tribus. Libraban guerras todo el tiempo. Y se mudaron lejos del gran jardín que era su hogar”» (cit. en Fraser, 2002: 3). Okri proponía que la caída se habría producido no por comer del árbol prohibido sino por la adquisición del lenguaje: «El lenguaje es el precursor de la violencia» apuntaba Fraser, y argumentaba que el acto de nombrar era dañino en el sentido de que hay un tipo de lenguaje –el de la violencia– que

texto archivístico del Estado, siendo así el cuerpo del detenido, apropiado, ocupado y colonizado por el aparato burocrático del Estado (2003: 81).

¹⁷¹ Nuestro énfasis.

apunta hacia su enemigo y declara «*Yo nombro esto*.¹⁷² Esto es mío» (Ibíd., 4) generándose así el conflicto, en este caso, interétnico.

Mucho se ha escrito sobre estos fenómenos de «perturbaciones lingüísticas masivas» (Rosenfeld, 1980; Perroomian, 1999; Sneh y Cosaka, 1999, etc.) o de formación de «crisis de sentidos» (DeBoeck, 1996), y sobre la desfamiliarización colectiva y total respecto del lenguaje en Estados de excepción, fluctuaciones que lastran gravemente una estructuración de mensajes lingüísticos formal y socialmente pautados. En este caso, un estudio especialmente relevante es el que llevaron a cabo Oyètádé y Fashole-Luke en 2003 para examinar el impacto de la guerra civil de Sierra Leona sobre el léxico del krio (criollo sierraleonés) e investigar lo que ellos denominaron el «lenguaje de la cultura de la violencia». Una de sus conclusiones más interesantes fue que incluso en los casos en los que no se crearon nuevas palabras para definir instancias de articulación de violencia y otras formas de brutalidad, transgresión y violaciones de derechos humanos, sí que se manipularon ítems léxicos preexistentes para expresar dichas nociones novedosas de forma lingüística. Su cuestionario (cuyas preguntas son en sí mismo reflexiones sobre qué le ocurre al lenguaje en los citados contextos) solicitaba la siguiente información:

- (1) Palabras cuyo significado conocían y eran utilizadas para significar otras cosas durante la guerra civil.
 - (2) Nuevas palabras que fueron introducidas en el lenguaje para expresar ideas de violencia, horror y terror, y cuya intención era producir miedo o intimidar.
 - (3) El significado original de cada palabra para ilustrar su uso normal en una oración.
 - (4) Su nuevo significado, su contexto de uso, y su nuevo uso en una oración.
- (Oyètádé y Fashole-Luke, 2003: 94).

De esta forma, quedaba claro que la relación fracturada con el lenguaje se podía extrapolar a un cuadro social mayor. Y que una vez traspasados dichos umbrales de transmisibilidad, se propiciaba una correlativa distorsión y desfiguración de la realidad que en la mayoría de casos, la expresión artística intentó revertir, reconstruir, parodiar o incluso denunciar con una insistencia abrumadora.

Las citadas perturbaciones lingüísticas a gran escala producto de los universos autoritarios de la violencia extrema trastornan profundamente la estabilidad de un intercambio lingüístico convenido, y un vocabulario común y colectivo que parece ya no estar equipado para transmitir la situación experimentada por la víctima. Ante este contexto de intimidación lingüística y reducción de la posibilidad de expresión

¹⁷² Nuestro énfasis.

ordinaria, emerge una lengua/jerga alternativa y subversiva, acorazada ante el poder y sin embargo maleable y porosa cara a la necesidad urgente de configurar un vocabulario oposicional para nombrar, en sus propios términos, la experiencia de la atrocidad. El surgimiento de esta singularidad es denominado «idioma de superviviente» (cf. 2007) por el filólogo James Dawes, «lenguaje de la supervivencia» (cf. 1992) por el filósofo Zygmunt Bauman o «gramática de lo inhumano» (cf. 1967) por el pensador George Steiner:

«El lenguaje de la noche no era humano; era primitivo, casi animal: gritos roncos, alaridos, aullidos salvajes, el sonido de palizas... Una bestia pegando descontroladamente. [...] Éste es el idioma del campo de concentración. Negaba cualquier otro idioma y lo reemplazaba» (Wiesel, 1978, cit. en Rosenfeld, 1980: 137).

Como se evidencia en la anterior cita, en la literatura de la violencia, el lenguaje que transcribe la experiencia extrema parece haber sido asolado inexorablemente, e incluso haber sido desmantelado desde su base hasta perder todo sentido e incluso, propósito. En estos casos, el testimonio o la narrativización literaria de la violencia corre el serio peligro de convertirse en una secuencia intransmisible, de anular o desmentir la existencia de un idioma humano que pueda expresar un grado tan exacerbado de dolor. De ahí el papel de la literatura de nuestro corpus en la restauración de esa lengua sitiada o de reparación de una fractura lingüística absoluta: «La forma de soportar el daño depende de este deseo de interpretación que constituye, a su manera, un lenguaje cifrado» (Moscoso, 2011: 310). La literatura de la violencia no sólo participa en el proceso de restitución de ese «lenguaje de la noche» y en la superación de aquellas constricciones que subyacen a la traducción del sufrimiento extremo, sino que también se propone experimentar con nuevas formas de contestación artística, reinscribiendo en el texto-tejido social aquellas secuencias de la memoria traumática que en muchos casos se presentan como inenarrables por sus protagonistas directos, algunos de ellos autores; otros quedan reconvertidos necesariamente en autores tras la vivencia. En este sentido, el surgimiento de una literatura testimonial a partir de acontecimientos de profunda violencia es un síntoma sugerente para demostrar tanto los fenómenos de comprensión, codificación, disseminación y consumo de la experiencia, así como de la urgencia individual y social en el proceso de dotación de sentido de la misma.

Siguiendo con nuestro argumento, será necesario apuntar que en estos casos no sólo se buscaría rescatar un lenguaje abatido o frustrado ante la imposibilidad

consciente o inconsciente de rememorar para contar, sino que también se abogaría por reconstruir el lenguaje y obligar a éste a localizar formas originales para poder reconducir la cadena de transmisión destrozada por la violencia. Un ejemplo paradigmático de este fenómeno, queda perfectamente plasmado en la novela *Vie et demie* (1979) del congoleño Sony Labou Tansi –aquél escritor que decía escribir con «contraseñas de carne»– en la que el rebelde Dr. Marcial, víctima de torturas inimaginables a mano de una figura dictatorial llamada «Guía Providencial» en el ficticio país de Katalamanasie, decide no morir bajo ninguna circunstancia, incluidas las que asegurarían la muerte a cualquier ser humano:

«Algunos de los dedos de sus pies habían quedado en la cámara de tortura, unos trozos insolentes de carne colgaban en lugar de labios, y tenía dos amplios paréntesis de sangre seca en lugar de orejas. Sus ojos habían desaparecido en su cara enormemente hinchada, dejando sólo dos destellos de luz negra que emanaban de dos grandes agujeros imprecisos. Uno se preguntaba cómo la vida podía persistir al final de esta ruina humana de la que incluso había huido su forma humana. [...] El tenedor golpeó el hueso; el médico sintió el dolor encenderse y apagarse. El tenedor se hundió aún más profundo en sus costillas, registrando la misma oleada de dolor. [...] Estás solo. Estás solo. Solo en el mundo. No te preocupes por sus pretextos. No le perteneces a nadie más que a ti mismo. Sí. *El cuerpo es un traidor. Te vende al mundo exterior. Te pone a disposición de los demás*»¹⁷³ (Labou Tansi, 2011: 22-23).

Como apuntan sus estudiosos y a modo de ejemplo, al leer esta novela se debe dejar de lado cualquier predisposición hacia la normalidad expresivo-lingüística «[...] precisamente debido a las deficiencias que exhibe el lenguaje, *debido a la incapacidad del lenguaje para describir con exactitud las atrocidades asociadas a las dictaduras poscoloniales*»¹⁷⁴ (Thomas, 2011: xi). Siguiendo este argumento, Gabriele Schwab apuntaría que desde principios del siglo veinte, la tendencia en literatura se centraba en formas experimentales que se jactaban de hacer estallar los límites del lenguaje poético en una reconfiguración cultural del mismo (1994: 1-2). Es decir, a diferencia de textos en los que los citados juegos de lenguaje se convertían en un puro ejercicio deconstructivo –pensemos, p. ej. en el *Finnegan's Wake* de Joyce– que retaba la transcripción del tumultuoso nacimiento y desarrollo del nuevo siglo, la literatura de la violencia pone estos juegos de lenguaje a disposición de una transgresión aún más significativa y significativa, probando así los límites del mismo ante situaciones que desafían todas sus posibilidades comunicativas:

¹⁷³ Nuestro énfasis.

¹⁷⁴ Nuestro énfasis.

«Se trata entonces de un *choque entre los sucesos que se quiere representar y el lenguaje disponible en la cultura para hacerlo*, entre una realidad horrorosa de nuevo cuño y unos recursos literarios que parecen ineficaces para referirse a ella. Por eso, para hablar de la violencia contemporánea, el escritor debe buscar estrategias originales, no miméticas, alusivas, eufemísticas, alegóricas o desplazadas» (Reati, 1992: 34).

De este desfase entre una nueva realidad extrema y unos recursos poéticos (no) disponibles para describirla se desprende que muchos escritores africanos, y sobre todo a partir de la década de los setenta y ochenta, comenzaron a buscar un nuevo lenguaje literario así como fórmulas estilísticas originales para intentar encontrar un mínimo punto de contacto entre sucesos marcados por una violencia insólita y su codificación social y estética, conscientes de esa carencia textual inmediatamente anterior para transmitirle al lector una realidad de atrocidad inusitada.

Retomando nuestro punto de partida, a saber la problemática del lenguaje del genocidio (a diferencia del lenguaje de la literatura de la violencia pero en estrecho contacto y entablando importantes paralelismos teóricos con el mismo), incluso tomando en cuenta sus facetas más variables y complejas, podemos afirmar que éste guarda la intención singular de convertir al lenguaje en un instrumento de dominación vertical, engaño institucional y baza idónea para la gestación política de animosidad intergrupala (Lang, 1988; Baumeister, 2000; Feitlowitz, 2011):

«En el contexto del genocidio, el lenguaje, como los académicos del Holocausto nos han enseñado, se desintegra. La comunicación se ve severamente entorpecida. Durante las décadas en las que la masacre de los tutsis estaba siendo preparada y llevada a cabo, la comunicación entre los ruandeses era como mucho unilateral y estaba limitada a los mensajes de odio patrocinados por el gobierno. No había diálogo, ni debates ni foros, y por tanto, ninguna oportunidad para disentir. [...] Los académicos y cultores de las artes dramáticas han demostrado cómo *el teatro puede ser utilizado para reparar el lenguaje*,¹⁷⁵ y a lo mejor incluso mover a la nación a cumplir con los ideales democráticos deseados» (Kalisa, 2006: 517).

En este sentido y hasta que el lenguaje consiguiera ser al menos parcialmente reparado (en nuestra opinión, en gran medida gracias a la escritura de la violencia y la función que ésta asume como *foro* en el citado proceso de reconstrucción lingüística y consecuentemente, cultural) la lengua en la que se lesionaba moral y físicamente a otros seres humanos, sería percibida socialmente como una lengua tan agresiva como agredida. No sólo Theodor Adorno o Berel Lang hablarían de una lengua (alemana) violentada tras el Holocausto, sino que también la poeta y académica sudafricana Antjie Krog reflexionaría sobre el afrikáans como la lengua que acuñó el régimen, las

¹⁷⁵ Nuestro énfasis.

condiciones y las consecuencias del Apartheid, siendo ésta «[...] la lengua de una segregación y diferenciación violenta, la lengua que te clasificaba como un ciudadano de segunda categoría; la lengua de la policía y del ejército» (2004: 62). Igualmente, el también escritor sudafricano Breyten Breytenbach (encarcelado durante siete años por sus actividades políticas contra el Apartheid) diría del afrikáans: «Lo que queda es un lenguaje de inscripciones en tumbas» (2002: 312). Nótese que de ninguna manera resulta casual la alusión a este «lenguaje de inscripciones en tumbas», la referencia al «esperanto de crematorio» de Borowski, la descripción del «idioma de la noche» de Wiesel, el denominado «infierno lingüístico» de Levi, y la tercera estrategia «necrospectiva» propuesta en esta tesis: el universo de la literatura de la violencia se encuentra igualmente atravesado por estos sociolectos tanáticos, y sus protagonistas arraigan literalmente las fuerzas fantásticas del aniquilamiento y la destrucción en el lenguaje que vehicula las atrocidades. En este punto, parece necesario preguntarse acerca de qué posibilidades existen de transmitir la subjetividad, incluso de (re)construir al propio sujeto discursivamente, una vez éste ha sido arrasado-en-vida, máxime cuando la propia lengua y sus posibilidades expresivas están siendo exterminadas y puestas al servicio del exterminio: «¿Existe la posibilidad –aun incierta– de un vaciamiento como *movimiento contrario* a lo que llamamos “exterminio del discurso”? ¿Puede el sujeto reconstruirse en el lugar mismo de donde ha sido proscrito?» (Sneh y Cosaka, 1999: 29). Consideramos en este sentido que dicha tendencia obsesiva a «escribir lo irreparable» aun en un idioma contextualmente irreparable (veremos que la literatura de la violencia apunta a rehabilitar el lenguaje ocupado –en un sentido militar– por la violencia) es un elemento que de manera tácita, responde afirmativamente a este interrogante de carácter filosófico.

Por otra parte, la asociación relativa de una determinada lengua con procesos extremadamente violentos, hace que ésta comience a verse afiliada al nacimiento y perpetuación de ese mismo proceso (como caso clásico, no podemos olvidar la repulsa y el simbolismo negativo que adquieren las lenguas europeas en los movimientos de descolonización africanos), generándose un equivalente entre éstos y la lengua en la que se lleva a cabo la dominación. En *Black Sunlight* (1980) la novela distópica del escritor rodesio Dambudzo Marechera, que solía ridiculizar el reduccionismo con el que se idealizaba o se condenaba a las lenguas a concursos políticos absurdos, la reflexión es casi automática: «Porque sus poemas estaban escritos en inglés y no es nuestra propia lengua, sus detractores –y había muchos– lo asociaban con un conservadurismo

intelectual a pesar de sus temas (en sus propios términos) revolucionarios» (2009: 127). De ahí que en el universo de la violencia, el alemán y básicamente todas las lenguas europeas en África, por citar los dos ejemplos más paradigmáticos y de más abultada bibliografía crítica, se convierten metafóricamente en los idiomas de la atrocidad. De ello se desprende que Krog propusiera que ser poeta en un idioma ligado a la opresión y a la violencia significaba, paradójicamente, asumir la responsabilidad artística de «permanecer» en ese idioma para abrirle nuevos caminos y espacios, expandir su vocabulario, debilitar el tono oficial así como su gramática y su sintaxis: «[...] hacerle nacer a ese lenguaje aquello que [en éste] no ha sido oído» (Krog, 2004: 64).

A pesar de todo, lo que sí quedaba claro era que el lenguaje no es únicamente víctima, cómplice ni agente, sino que como ocurre en todo contínuum, se producen y sostienen roles simultáneos sin contradicción. Tanto para Lang, Krog y Feitlowitz, el lenguaje se violentaba de tal forma, que éste quedaba recubierto de un tipo específico de cicatrices al haber servido como vehículo privilegiado para la ejecución de la atrocidad. Para ellos el lenguaje pierde de hecho una forma de humanidad intrínseca, convirtiéndose, como diría Krog, en un «lenguaje blindado»:

«Cuando las propias palabras de un pueblo han sido heridas, la sociedad no puede recuperarse hasta que el lenguaje haya sido reparado. Las palabras marcan los caminos de nuestra experiencia, separan aquello que podemos nombrar del terror y del caos inefables. Íntimo y público a la vez, el lenguaje es un límite entre nuestro ser interior vulnerable y el mundo exterior. Cuando, como la piel, el lenguaje ha sido amoratado, perforado, o mutilado, ese límite se viene abajo. Entonces no tenemos defensas, ninguna manera de protegernos» (Feitlowitz, 2011: 71).

La idea de «lengua blindada» establece interesantes analogías con otro concepto, el de «lengua ocupada». La impronta transautorial de esta cualidad está servida: Juan Goytisolo, pluma invitada en el New York Times Book Review del 31 de marzo de 1974, hablaría en dicho artículo de opinión sobre qué significaba escribir en una «lengua ocupada». Para él, el español estaba siendo mutilado por la mentalidad fascista, una predisposición totalitaria que ejecutaba una violencia encubierta en el significado de las palabras y en los sentidos, incapacitando las posibilidades de expresión de sus escritores. Así, llegaría a la conclusión de que «Podemos hablar de lenguajes ocupados de la misma forma en que hablamos de países ocupados» (1974: 47). En esta columna, hacía un llamamiento a los escritores para que instigaran una verdadera «guerrilla lingüística», sorteando de esta forma la posibilidad de caer en una suerte de castramiento intelectual impuesto por el poder. También resulta sugerente el paralelismo

que Goytisolo construye entre la revuelta y la resistencia social por un lado, y las batallas contra los mitos y las prisiones mentales por otro, coyunturas ambas de las que los narradores podían ser víctimas. En todo caso, su argumentación ponía en evidencia –no sin cierto histrionismo propio de un contexto de censura oficial y exilio personal– que el escritor debía ser al lenguaje ocupado lo que el patriota a su país ocupado. El lenguaje blindado/lengua ocupada eran entonces dos dispositivos que apuntaban a denunciar las formas en que el idioma se ve, bien cercado, bien invadido, por los poderes encargados de la planificación y ejecución de la violencia política. En este sentido, Steiner arguye que un lenguaje utilizado para concebir, organizar, y justificar las atrocidades propias del siglo veinte, se ve indiscutiblemente afectado por éstas: «Algo le ocurrirá a las palabras. Una parte de las mentiras y del sadismo anidará en la médula ósea del lenguaje» (1967: 101). Llegamos así a un interrogante no exclusivo de este autor: «¿Pero qué le ocurrirá a aquellos que son los guardianes del lenguaje, a los custodios de su conciencia?». Steiner se refería a los autores literarios, y es justamente a partir de esta situación del escritor y su responsabilidad cara a un lenguaje deshumanizado como indicaban Steiner, Krog y Goytisolo (y aunque la distancia geográfica y estética sea abrumadora, la proximidad de su intuición intelectual es naturalmente estrecha), tanto el escritor como reparador/garante de su lengua, como el lector en tanto comunidad de recepción y agente activo de esa rehabilitación, juegan un papel de relevancia suprema en este proceso de restitución del lenguaje secuestrado por la verticalidad impositiva del poder: «Todo olvida. Pero no una lengua. Cuando ha sido inoculada con falsedades, sólo la verdad más drástica puede purificarla» (Ibíd.: 108). La literatura de la violencia, como antítesis del olvido y promotora de las verdades subalternas silenciadas, se proyecta como un mecanismo que muchas sociedades escritoras-lectoras en situaciones de altísima conflictividad social, han rentabilizado contra los relegos intencionales de una hegemonía que adrede suprime el recuerdo de la citada violencia.

Como ya hemos apuntado, y en absoluta coincidencia con Feitlowitz, el lenguaje como la piel, ostenta unas heridas visiblemente detectables en determinados discursos pero también en los usos, abusos, sustituciones y omisiones lingüísticas que marcan estos períodos históricos; además se construye un muro insalvable entre el lenguaje íntimo de la vulnerabilidad personal ante la experiencia del daño y el lenguaje violentado y violento de la hegemonía política de excepción, trastorno fenomenológico que ocurre en un mismo idioma que simultáneamente opera a partir de dos lenguajes

opuestos y sin embargo contiguos. Nuestro trabajo propone que este ataque devastador sobre una lengua segmentada encuentra su reparación idiomática en la literatura de la violencia, ya que ésta se esfuerza por poner en palabras una experiencia *a priori* incomunicable o prohibida, deshaciendo, en una forma ficcional o testimonial, la agresión total, no sólo sobre el lenguaje de una comunidad, sino también sobre unas víctimas cuyas posibilidades expresivas –dado el carácter extremo de su experiencia– han sido radicalmente coartadas. Las limitaciones que puede tener la literatura en este proceso de retransmisión de una cadena comunicativa escindida, resulta, en ocasiones, insorteable. Como diría en una carta el escritor uzbeko Mamadali Makhmudov, torturado durante catorce años como prisionero político: «No puedes hacer que quepa todo esto en un solo libro» (cit. en Popescu y Seymour-Jones, 2007: 51). Aunque queda claro que determinadas experiencias parecen no caber en una sola vida –menos aún en un solo libro– coincidimos con el escritor congoleño Sony Labou Tansi en que si el poder, en sus discursos y actos, confunde conscientemente las *mots* con los *maux*, el papel del escritor será el de revelar esta utilización perniciosa de las palabras para aprovecharlas en otros términos y con otros sentidos, evitando convertirse en cómplice de la opresión de su pueblo (cit. en Veit-Wild, 2006: 93). Así, Chérif Diop demostraba esta idea, apuntando que en una búsqueda desesperada por legitimarse, los déspotas africanos se convertían en verdaderos expertos en la «violación del semantismo» (cf. Mudimbé-Boyi, 1999), a saber, en desplegar un grupo de estrategias discursivas utilizadas por dichos tiranos para construir inflaciones biográficas hiperbólicas (violaciones semánticas) que aunque no se correspondían con la realidad, establecían la genealogía e ideología del dictador como pilares de la identidad y la integridad nacional, algo que escritores africanos como Henri Lopes o Sony Labou Tansi sometieron a un profundo grado de sarcasmo:

«Por tanto, en *La vie et demie*, el goberante es “Le Guide Providentiel”, “Guide multidimensionnel”, “Guide Éclair/Eclairé/Eclairant la ténébreuse masse Katalamanasienne”. En *Le pleurer-rire*, es: “[...] président de la République, chef de l’état, président du conseil des ministres, président du conseil national de la Résurrection nationale, père récréateur du pays, titulaire de plusieurs portefeuilles ministériels à citer dans l’ordre hiérarchique sans en oublier un seul [etc.]”» (Chérif Diop, 2002: 69-70).

Sin embargo, los absurdos de la violencia hacen que en estos casos el realismo sólo pueda existir como una «caricatura testimonial o un altavoz populista» como indicó el crítico brasileño Idelbar Avelar en su trabajo sobre las narrativas de las dictaduras

militares latinoamericanas, situaciones en las que un lenguaje que tiene que representar lo irrepresentable, además de atribuirse una tarea de luto social, demuestra la profunda crisis presente en la estructura nuclear del ahora imposibilitado ejercicio literario mimético (1999: 52). Fernando Reati, novelista y latinoamericanista, también se hacía eco de este fenómeno:

«¿Cómo podría algún día un escritor comunicar estas experiencias? [...] ¿Cómo se escribe sobre sucesos que parecen pertenecer a un mundo ajeno a nuestra experiencia diaria? ¿Es posible realmente comunicar el horror, el miedo, el dolor? ¿Es posible representar la violencia?»¹⁷⁶ (Reati, 1992: 11).

Esta cuestión se relaciona directamente con el «argumento del lenguaje privado» introducido por Wittgenstein en sus *Investigaciones Filosóficas* (1953) y en trabajos posteriores. Allí se considera al campo del dolor como un espacio privilegiado donde plantear el problema de la incomunicabilidad de la experiencia lesiva privada. Sin embargo, este argumento se descarta como algo imposible debido a la naturaleza social del lenguaje, además de advertirnos sobre las implicaciones éticas que conllevaría la existencia de un idiolecto del daño: afirmar que no existe un dolor como el nuestro sería una manera de negar la magnitud del dolor de los demás. No puede existir un idioma único a un solo ser humano, y de ahí que –a pesar de la tensión intrínseca presente en la dificultad de acceder a la intimidad de las sensaciones límite– sea sostenible apuntar la comunicabilidad de la experiencia extrema, aún cuando ésta exista como potencia y parte de dicha comunicabilidad dependa de la búsqueda de nuevas rutas artísticas que la lleven a cabo con éxito.

Nos gustaría finalizar este epígrafe con una cita que ejemplifica el papel del lenguaje en la literatura de la distopía política, que naturalmente coincidirá en muchos casos, tanto en propiedades como en estrategias con la novela de la dictadura y de la posdictadura africana. De hecho, en un estudio dedicado a la cuestión, Paul Ilie proponía que la cuarta¹⁷⁷ forma de expresión exílica podía seguirse en la literatura fantástica, en la que el lenguaje alucinatorio desafiaba la censura política y su criptografía (1985: 239). En este sentido, la relevancia del lenguaje y sus transformaciones tanto en la construcción como en la resistencia a la violencia es tan

¹⁷⁶ Nuestro énfasis.

¹⁷⁷ Para consultar su esquema completo, véase «Exolalia and Dictatorship: The Tongues of Hispanic Exile», en Vidal, Hernán (ed.) *Fascismo y experiencia literaria: Reflexiones para una recanonización*. Mineápolis: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures (pp. 222-252).

enorme, que en la quinta entrega¹⁷⁸ de la serie de ciencia ficción «Canopus in Argos» de la escritora anglo-rodésia Doris Lessing, uno de los protagonistas, especialmente entrenado para no conmoverse ante el romanticismo de las causas del subyugado Imperio Voleyn, sucumbe a una condición local nativa llamada «retórica ondulante» (*malaise* cuyos síntomas son la utilización del lenguaje grandilocuente e inflamable de las utopías, de sus excesos demagógicos, pero también de la rebeldía política y social), enfermedad que tiene una tendencia a la recaída, y cuya cura consiste en pasar una temporada de encarcelación en el «Hospital de Enfermedades Retóricas»:

«“Calder”, dije, “están aquellos que existen a partir de las palabras. Palabras que son su gasolina y su comida. Viven a partir de las palabras. Hacen que grupos de personas, ejércitos de personas, naciones, países, planetas se conviertan en sus súbditos a partir de las palabras. Y cuando todos los gritos se apagan, nada ha cambiado”» (Lessing, 1987: 47).

Esta idea se entronca directamente con la de *Excitable Speech* que desglosábamos al principio del epígrafe. El lenguaje, en contextos de profunda violencia, resulta clave para comprender el peso de éste en la estructura política de la dominación, así como para estudiar y analizar los inestables ensayos de codificación literaria de experiencias tan extremas como la tortura. Fenómeno último que nos conduce a un tema tan clásico como debatido en el campo de los estudios sobre violencia y lenguaje, y ante todo, sobre violencia y literatura. Y es que aunque el retrato literario del dolor tiende a dificultar o imposibilitar una correcta representación lingüística y consecuentemente literaria, Jennifer Ballangee en su estudio *The Wound and the Witness* (2009) sobre la representación literaria de la tortura, apuntaba que podíamos encontrar que la tortura y su representación creaba situaciones únicas y retóricamente fértiles *precisamente* porque combinaba tres factores (el cuerpo, el dolor y la imagen) que a su vez se resistían a toda significación propiamente lingüística (2009: 6-7).

3.1.2. TORTURA. Violencia interrogativa, lenguaje privado y colapso representativo

Para situar mejor al lector en este campo de análisis, nos interesa introducir este subepígrafe haciendo mención de los trabajos de referencia sobre la cuestión. Tanto *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (1985) de Elaine Scarry, *Torture and Truth* (1991) de Page DuBois (sobre la práctica judicial de la tortura en la producción de las nociones filosóficas de Verdad en Occidente) como las más recientes

¹⁷⁸ *Documents Relating to the Sentimental Agents in the Voleyn Empire*, 1983.

pero no por ello menos originales reflexiones a cargo del investigador australiano Michael Richardson (cf. 2013a y 2013b) son de obligada consulta para analizar el fenómeno de la tortura en relación a la articulación de la experiencia extrema por antonomasia, y su correlativa y problemática representación literaria. Sin embargo, sería el seminal estudio de Elaine Scarry *The Body in Pain* (1985) el que inauguraría definitivamente el estudio sobre los ataques que ejerce la tortura no sólo sobre el individuo sino sobre el lenguaje. Su teoría, aún hoy discutida y debatida pero ya tomada indudablemente como una reflexión principal, proponía que el dolor físico y en particular el dolor extremo presente en la experiencia de la tortura, era en efecto, un dolor destructor-de-Mundo. Para ella, la práctica de la tortura, y asimismo, el lenguaje que se desplegaba en el perímetro terroríficamente íntimo de la cámara de tortura, no era un acto que funcionaba como un mecanismo de extracción de información, sino muy por el contrario, era un dispositivo que apuntaba a deconstruir el lenguaje del prisionero. No ya destruirlo –en este caso sólo bastaría con la producción de heridas mortales– sino deconstruirlo a partir de un interrogatorio que revertía el lenguaje hasta despojarlo de todos sus atributos humanos. Ante el dolor extremo, la voz y el discurso del prisionero quedaban reducidos a un lenguaje inarticulado de alaridos, gritos y llanto, deshumanizaba a la víctima, pero al mismo tiempo destrozaba el lenguaje del humano (animalización = ausencia de lenguaje) y del adulto (infantilización = lenguaje inarticulado), así como su agencia lingüística. Esta destrucción del lenguaje en contextos de tortura o esta reducción del individuo a un estadio casi feral, desembocaba en un «mundo deshecho», la más clara consecuencia, des-hacer el mundo hasta entonces construido, manejado y asentado:

«La tortura ataca al lenguaje. [...] Los teóricos del trauma denominan el ataque de la tortura contra el orden simbólico “desemiosis” o “designificación”. En la pérdida de la capacidad para simbolizar, la víctima queda reducida a una literalidad terrorífica, relativa al proceso de desmetaforización» (Schwab, 2010: 152).

Como diría E. Valentin Daniel, la tortura pervierte todo dialogismo (1996: 143), y es en estos contextos en los que la posibilidad de diálogo queda devastada a pesar de la fórmula conversacional del interrogatorio. El intercambio se convierte en una ficción, un falso diálogo en el que las expectativas del interrogador no se concretan jamás, un juego perverso en el que nunca se aciertan las respuestas (porque los objetivos no se agotan en éstas): «Alguien que no haya pasado por éste [un interrogatorio], jamás sabrá

el tipo de juego espantoso que se juega entre el que pregunta y el que es preguntado» (Breytenbach, 2002: 311). De hecho, en una de las narrativas africanas de tortura más reflexivas en torno a la citada cuestión, la distopía *Waiting for the Barbarians* (1980) del Nobel sudafricano J.M. Coetzee, se insiste no sólo en que el torturador construye una intimidad (deformada) con su víctima, sino que el primero se manifiesta también como el doble de sí mismo en el citado establecimiento del juego perverso, como «[...] una madre que reconforta a un niño entre los episodios de ira de su padre. No se me ha pasado por alto que un interrogador puede usar dos máscaras, hablar con dos voces, una severa, la otra seductora» (2013: 8).

La tortura es por tanto, esencialmente antidialógica, y las preguntas que se formulan no pretenden obtener respuesta sino configurarse como una insignia de poder y como una aseveración de una dinámica de dominio/sumisión. Elaine Scarry resumiría la ocurrencia de este fenómeno como la «estructura de la tortura», a saber «La conversión del dolor real en la ficción del poder» (1985: 27). Pero todo estudioso de la tortura, desde Foucault a Scarry, se ha preguntado sobre esa magnitud interpretativa entre el lenguaje y la experiencia. De ahí que Richardson, uno de sus expertos, afirmara que

«Intentar hablar o escribir el dolor de la tortura implica por tanto luchar contra un espacio incommensurable entre el lenguaje y la experiencia. Sin embargo, a lo mejor el problema no es simplemente que la representación llega a sus límites, sino que sus inadecuaciones conceptuales como marco teórico para su expresión son radical e irrevocablemente puestas en evidencia» (2013b: 149).

Sin embargo, la comprensión de esta forma de dolor intensivo, intencional y deconstructivo exige no sólo una interpretación o construcción de sentido que evite esa «literalidad aterradora», sino también una transcripción que permita acceder a una experiencia que engarza de forma indisociable el lenguaje, el cuerpo y el dolor, los tres elementos definitivos en la práctica de tortura. En su exploración de la figura del «narrador herido» (cf. *The Wounded Storyteller*, 1997), Arthur W. Frank apuntaría que es justamente el cuerpo el que activa la necesidad de nuevas historias cuando el dolor irrumpe contra las viejas historias, y que estas «historias encarnadas» deben necesariamente ser contadas. El cuerpo y su dolor deben ser narrativizados, ya que aunque éste no tiene discurso, no es ni mucho menos mudo. De ahí que a partir de los citados «narradores heridos» (directa o indirectamente) y el desafío de narrar lo inenarrable, la literatura de la violencia retoma sistemáticamente este motivo, apuesta o

debate como forma de escritura contestataria cara al oficio de extracción de verdades oficiales. La literatura de la violencia, entonces, actúa como recuperadora de ese lenguaje que padece su prueba más dura: el sometimiento a un dolor indescriptible.

«La “resistencia al lenguaje” observada por lo general en supervivientes no es una simple resistencia a todo el lenguaje sino más bien una estrategia lingüística particular en la que el nombre adecuado libra una guerra contra el poder gregario del signo, contra la disolución fácil de la experiencia en metáfora, contra el efecto tranquilizante de todo diccionario. Para todos los supervivientes esta guerra contra la metaforización es particularmente urgente y suscita la sensación de impotencia en las memorias de los supervivientes. El sujeto traumatizado percibe que la experiencia ha manchado irreversiblemente el lenguaje y ha convertido a la narrativa en una misión imposible» (Avelar, 2004: 47).

Aunque no somos capaces de afirmar la infabilidad del dolor extremo –el corpus que nos ocupa es prueba suficiente de nuestro desacuerdo–, existen autores que han defendido la imposibilidad de transcribir la derrota del cuerpo y del lenguaje, paradójicamente, dentro de un texto que teóricamente frustra de antemano esa misión imposible. Un caso ya clásico en este campo, es el de Jean Améry, escritor austríaco que capturado por la Gestapo a causa de sus actividades a favor de la Resistencia, sería torturado en Buchenwald, Auschwitz y Bergen-Belsen. Este autor apuntaría que:

«Sería un sinsentido total intentar describir aquí el dolor que se me infligió... El dolor fue lo que fue. Más allá de ello no hay nada más que decir. *Las cualidades del sentimiento son tan incomparables como indescriptibles. Marcan el límite de la capacidad del lenguaje para comunicar...*¹⁷⁹ Quienquiera que esté derrotado por el dolor a través de la tortura experimenta su cuerpo como nunca antes. En la abnegación, su carne se convierte en realidad total... Quienquiera que haya sido torturado, permanezca torturado» (1980: 34).

En esta cita, Améry confirma su idea de que el dolor sólo puede «ser», y la descripción de éste está inexorablemente abocada al fracaso debido a los límites comunicativos del lenguaje en este terreno de fallo lingüístico ontológico. También Jacobo Timerman (*Preso sin número, celda sin nombre*, 1982) en otra ya clásica narrativa de tortura, diría: «Durante los largos períodos de confinamiento, pensé muchas veces sobre cómo iba a conseguir retratar el dolor que siente una persona torturada, y siempre llegué a la conclusión de que era imposible» (1981: 33). De ahí que Elaine Scarry haya insistido en que esa supuesta incomunicabilidad del dolor de la tortura no sea un efecto secundario, sino un elemento constituyente de su condición destructora de lenguaje narrativo. No parece casual que en esta lucha por superar la idea de que el dolor tan sólo puede existir como tal pero no ser descrito, muchos escritores hayan insistido en el uso de la

¹⁷⁹ Nuestro énfasis.

metáfora, la comparación y la alegoría como único camino disponible para la representación del dolor extremo. El hecho de codificar una respuesta articulada frente a la experiencia de un dolor físico límite que simultáneamente se resiste a la articulación del lenguaje, es una paradoja clave en el mundo de la tortura. En este sentido, la literatura, se erige como respuesta articulada y de resistencia de sentido frente a las narrativas y verdades del poder, como una reflexión fuera del campo del estímulo directo (la tortura) que construye otro orden de verdad: no inmediata, no automática, no negociable, no ofrecida como intercambio para el cese de dolor sino justamente para la exposición (y en algunos casos, para la denuncia) de ese dolor. Si el discurso, en la cámara de tortura, se concibe como una traición (hacia uno mismo o hacia los demás), el signo extratextual de la literatura que recrea la tortura está caracterizado exactamente por posicionarse como lo contrario de una traición, y adquiere así el atributo de réquiem y homenaje. Consideramos pues, que la representación de la tortura desafía la práctica de la tortura, sus objetivos, a sus responsables y sus métodos, recuperando de esta forma la dignidad aplastada y la palabra extraviada en el mundo subterráneo de la cámara clandestina. Narrativizar la destrucción de Mundo típica de la tortura, es una forma de liberar a la víctima del pacto de silencio y de complicidad que se gestiona y sella en el espacio recóndito de lo innombrable. Y es que la experiencia que no puede ser nombrada es la que con más insistencia agota los procesos de asimilación psíquica y social, ya que todo aquello que puede ser puesto en palabras se hace más tolerable, pierde intensidad:

«Si la tortura ataca la memoria y el lenguaje, parecería que contar la tortura ayudaría en el proceso de curación. Contar es un acto de reivindicación de la vida y del Yo. Sin embargo existen complicadas cuestiones de confesión y de espectadoría que podría crear una resistencia a contar la propia historia y así reforzar la complicidad en el secretismo. Sin embargo, contar la tortura, como indica Kluger,¹⁸⁰ por lo general nivela el horror del sufrimiento mudo y sin palabras de la víctima. En el supresión del lenguaje, se dice que la tortura tiene en cautiverio a su víctima en un espacio más allá de las palabras» (2010: 175).

Este problema se traduce en la ficción, y de ahí que haya que estudiar las estrategias que pueden sortearlo. Diana Taylor (*Disappearing Acts...*, 1997) dirá que a pesar de las trabas y las trampas presentes en la representación de la violencia política, la tortura debía narrarse como algo necesario, ya que la no-representación de la atrocidad política sólo contribuía a la legitimación y la perpetuación de esa violencia. También admitía

¹⁸⁰ Cf. Kluger, Ruth (2001) *Still Alive: A Holocaust Girlhood Remembered*. Nueva York: The Feminist Press.

que el verdadero problema no residía en si había que representar este dolor extremo o no, sino cómo debía hacerse, cómo pensar y escribir estos cuerpos violentados (Ibíd., 145). En la misma línea, el escritor sudafricano J.M. Coetzee apuntará que el dolor es de hecho un problema político, y que una representación fidedigna de la tortura debía ser posible y estar accesible para el lector ya que su miedo a la representación de la tortura derivaría en un terror real a la tortura real, y consiguientemente, conduciría a una actitud pasiva frente a regímenes torturadores. De esta forma, la representación de la tortura, luchaba *de facto* contra su impunidad y colaborada en el proceso de su deslegitimación. De hecho, la citada novela de Coetzee *Waiting for the Barbarians* (1980) trataba en concreto del impacto que tenía el paso por la cámara de tortura de un hombre de conciencia. Para él, las relaciones que se producían y se perpetuaban en una sesión de tortura emulaban alegóricamente la relación entre el autoritarismo y sus víctimas (p. ej. el estado del Apartheid), y de ello se desprendía el interés de muchos escritores sudafricanos por escribir esta situación: «La transformación del dolor en el poder del Estado es una transformación del cuerpo en voz, y el cuerpo del detenido en la voz del Estado» (Gready, 2003: 127).

Otro aspecto clave para comprender la configuración triádica (cuerpo-dolor-lenguaje) en el campo de la representación literaria de la tortura, es la del cuerpo doliente como *tabula politicae* y locus de inscripción social. Michelle L. Brown (cf. 2008), acuñaría el concepto de «cuerpos testimoniales»¹⁸¹ colectivos para referirse a los cuerpos que en la literatura africana son tanto repositorios como manifestaciones de la violencia y el trauma. Así, el cuerpo individual cuyas cicatrices visibles o invisibles demuestran que el que ha sido torturado permanece torturado, el mensaje inscrito en esos cuerpos es extrapolable al terror aplicado sobre un cuerpo social donde se inscribe la tortura y se evidencian sus marcas. Para Taylor, la tortura funciona en este sentido como un doble acto de inscripciones: en primer lugar en el sentido de inscribir en el cuerpo la narrativa hegemónica a modo de admonición y advertencia, y en segundo lugar, en el sentido de escribir sobre el cuerpo, a saber, tomando un cuerpo humano para convertirlo en texto vehicular de un mensaje político para aquellos que están fuera de la cámara de tortura, convirtiendo así el daño individual efectivo en un perjuicio social *in potentia*. Así, la escritura del cuerpo se configuraba como una formulación triangular: establecía una autor-idad (líderes que manipulaban el discurso como autores),

¹⁸¹ Abraham y Torok han apuntado que en la configuración criptofórica, es común encontrar que el cuerpo tiene más voz (psicosomática) que la voz misma en la performática del trauma (cf. 1994).

adjudicaba a los torturadores la pluma y les arrogaba el papel de instrumento de la inscripción, y finalmente, convertía a las víctimas en cuerpos-textos que eran producibles/prescindibles (1997: 152). Este argumento queda perfectamente plasmado en el discurso paródico del interrogador en la novela *The True Confessions of an Albino Terrorist* (1985) del sudafricano Breyten Breytenbach:

«*Tú eres mi libro.*¹⁸² Creo tu pasado. Tu futuro está en mis manos. Hojeo a través de todos los archivos dolorosamente constituidos sobre tus idas y venidas, los registros de tu pensamiento y el organigrama de tus asociaciones. [...] Abro heridas y luego esculpo. Escribe para mí tu cacografía... Soy tu *realidad*» (1985: 57-59).

No pocos académicos han reflexionado sobre estos cuerpos sinecdóticos instrumentalizados por el poder como tablillas políticas para la inscripción de amenazas coercitivas. Jennifer R. Ballengee, en su estudio sobre la retórica de la tortura en la literatura (cf. 2009) apuntaba que el daño físico o el sufrimiento –en su versión tortuosa– se establece como un mensaje del mismo régimen que lo aplica y dirige: «[...] la relación entre el cuerpo torturado y el significado propuesto opera, no en el nivel de la confesión de la víctima (el testigo principal, a lo mejor) sino en el nivel del público-testigo» (Ibíd., 6). De ahí que para ella, el elemento retórico definitorio y definitivo en la representación literaria de la tortura, no sea la víctima sino el público-testigo, que es finalmente quien podrá generar los correlativos juicios éticos, así como entablar la correspondiente empatía física.

Así, la deshumanización de la víctima de la tortura aumenta progresivamente hasta convertirse, entre otras cosas, en un mero soporte físico para la transmisión de mensajes semi-públicos de terror biopolítico al resto de la población o grupo político o étnico al que pertenece ésta. Dicha actividad cuasiescritural de la tortura adquiere un signo literal en la memoria del sierraleonés Ishmael Beah, sobre sus días sangrientos como niño-soldado, y posterior rehabilitación:

«Habían grabado sus iniciales FRU (Frente Revolucionario Unido) en su cuerpo con una bayoneta al rojo vivo, y cortado todos sus dedos menos el pulgar. Los rebeldes llamaban a esta mutilación “un amor”.¹⁸³ Antes de la guerra, la gente alzaba el pulgar para decir “un

¹⁸² Nuestro énfasis.

¹⁸³ En su estudio sobre el surgimiento de un léxico de la violencia en el krio de Sierra Leona (cf. 2003) Oyètádé y Fashole-Luke registran este uso de «one love» [un amor] como ítem patente en el contínuum léxico del krio surgido durante la guerra civil. Esta expresión hace referencia a una mano a la que se le han mutilado cuatro dedos, dejando únicamente el pulgar. Ello deriva de la resemantización tanto del sentido convenido del *One Love* como la unidad de un pueblo que conforma un país (típico en Sierra

amor” a los demás, una expresión popularizada por el amor hacia y la influencia de, la música *reggae*» (2007: 21).

La humanidad del cuerpo se trastoca hasta convertirse en un locus discursivo de la violencia extrema. No parece casual, y hete aquí el carácter transautorial de dicho fenómeno, que Primo Levi también hiciera referencia a la citada escritura en el cuerpo en los Lageres alemanes, encarnado en este caso en el tatuaje:

«Su significado simbólico quedaba claro para todos: esto es una marca indeleble [...]. Ya no tienes un nombre; éste es tu nuevo nombre. La violencia del tatuaje era gratuita, un fin en sí mismo, una ofensa pura. ¿No era suficiente coser los tres números en los pantalones, las chaquetas y los abrigos de invierno? No, no era suficiente: se precisaba algo más, un mensaje no-verbal, para que el inocente sintiera *su sentencia escrita en su carne*»¹⁸⁴ (2013: 132-133).

La contestación de esta conceptualización desgarradora se puede encontrar claramente en la literatura de la violencia que, obsesivamente y a pesar de las declaraciones de Améry y otros, busca con una tenacidad pertinaz rehumanizar esos cuerpos a partir de la intención de narrativizar o transmitir el dolor y el terror padecido, desafiando con este gesto, la conversión del cuerpo humano en medio y mensaje de la atrocidad, en el tapiz del terror político o en palabras de DuBois en «advertencias vivientes» (1991: 148). El cuerpo actúa de esta manera –al igual que el texto–, como un módulo de mediación entre aquello que aún puede aprehenderse y aquello que desafía cualquier atisbo de comprensión, de forma que sufre una mutación adicional que se mueve desde un mero lugar de enunciación a un reconocido espacio de producción de conocimiento y de acusación política: el cuerpo brutalizado es un hecho social total respecto de la gestión de la violencia (i)legítima por parte del Estado, y el cuerpo torturado es su prueba más irrefutable. Aunque parece indudable que la capacidad de comunicar queda virtualmente destruida por los excesos del dolor tortuoso, el cuerpo del torturado funciona entonces como una expresión de denuncia de la injusticia y del sufrimiento, como una forma de crítica social y política, como un repositorio físico de conocimiento peligroso e indeseado, y de historias secretas y clandestinas irreversiblemente expuestas en forma de heridas-incriminadoras (Gready, 2003: 127). Esta idea queda perfectamente plasmada en la obsesión del protagonista de la novela de Coetzee con la experiencia tortuosa, la verdad presente en el dolor, y las cicatrices y secuelas del cuerpo de la mujer

Leona) así como de la influencia de la popular letra de la canción de Bob Marley (*One love, one faith, let's dance together and feel alright*) en el citado país, elemento que también indica Beah en su novela.

¹⁸⁴ Nuestro énfasis.

bárbara que duerme con él, y que ha sido víctima del sistema político al que él sirve, aunque sólo sea de forma burocrática. En este sentido –y extrapolemos la reflexión a un contexto social mayor– el Magistrado dirá al respecto: «Cada vez me queda más y más claro que hasta que las marcas [de tortura] en el cuerpo de esta chica no sean descifradas y comprendidas, no podré dejarla ir» (2013: 33). Considerando el espacio y el tiempo desde el que escribe su autor, así como su nacionalidad, no podemos dejar de preguntarnos acerca de la extensión de su analogía sobre la necesidad de analizar, comprender y explicar las marcas de la violencia sobre un cuerpo social específico para poder emprender una forma alternativa de gestionar la Historia, la memoria, y su (in)adecuada institucionalización. Dicho de otra manera; los eventos más extremos padecidos por una comunidad no pueden despejarse sin más contemplación, deben ser necesariamente abordados para poder ser superados, si esto resultase finalmente posible. Sin embargo, tal y como nos advertía Geoffrey Hartman, todo lo que sabemos sobre la empatía nos conduce a admitir su naturaleza profundamente desestabilizadora. ¿Qué significado literario puede tener la empatía frente al acto inhumano por antonomasia, la tortura? Para él la memoria de la atrocidad –por lo general plagada de imágenes del cuerpo humano siendo violentado por la práctica tortuosa– podía, a través de lo que él llama «coraje narrativo», evocar y conservar desde el texto a aquella persona integral, «recomponer» metafóricamente el cuerpo aquejado por la mutilación y la deconstrucción física que lo reducía a mero objeto «desmembrado/desmemoriado» (2006: 5-6). Aunque Hartman encuadra esta reflexión dentro de una teoría mayor sobre el concepto heurístico de «Testigo intelectual» (que veremos en el siguiente capítulo) parece poco probable y harto especulativo sugerir que la literatura de la violencia recompone narrativamente el cuerpo real despedazado en la cámara de tortura. Consideramos que la intención y la funcionalidad de la narrativización de la tortura se mueve definitivamente por otros derroteros de mayor complejidad lingüística, ética y política que desarrollamos en el curso de este subepígrafe.

En todo caso y siguiendo con nuestro argumento, el poder se confería no sólo una autoridad política de administración de violencia «legítima» sobre las personas, sino también la autoridad narrativa hegemónica –la jurisdicción sobre la composición y gestión de la historia oficial– que como apuntábamos, se impone de forma unívoca sobre el cuerpo individual, y se utiliza a modo de advertencia contra el cuerpo social disidente. Así, estas narrativas se activan políticamente en el mismo modo en que a otros niveles e instancias se pueden utilizar las fórmulas literarias de la violencia.

Tomando como punto de partida esta idea de inscripción de retórica política en el cuerpo individual y colectivo, Oumar Chérif Diop, especialista en literatura africana de la violencia, apuntaba que el cuerpo de la víctima de la tortura en la producción africana moderna podía actuar como terreno de resistencia cara al guión hegemónico de los tiranos, especialmente en las novelas *In The Fog of the Seasons' End* del sudafricano Alex LaGuma y *La vie et demie* del congoleño Sony Labou Tansi. Para Diop, la degradación y la desintegración del cuerpo no se alineaba con la idea de Scarry (la tortura como colapso de Mundo) sino que por el contrario, proponía una teoría alternativa: el cuerpo no se ve únicamente sometido ni quebrado durante la tortura, sino que los protagonistas de ambas novelas, Elias y Marcial, aprovechaban sus cuerpos como plataformas de resistencia para combatir la violencia autoritaria. El silencio de Elias y su negativa a confesar hablando el idioma de sus torturadores, simbolizaría el cuerpo político negro que cuestiona y rechaza la imposición del sistema del Apartheid. Por otra parte, la voluntad fantástica de Marcial para no morir a pesar de las mutilaciones y despedazamientos (y rituales canibalísticos del dictador «Guía Providencial»), y no cesar en su discurso a pesar de resultar física y políticamente imposible seguir hablando, contribuye a la subversión del régimen tiránico de Katalamanasie. Utilizando dos estrategias diametralmente opuestas –el silencio sobrehumano de Elias y el habla sobrehumana de Marcial– ambos autores ponían de manifiesto a través de la tortura de sus protagonistas, la forma en que el dolor extremo no sólo no deshace el mundo de la víctima, sino que lo empodera a través de un proceso de articulación excepcional e intencional. Es decir que si Elaine Scarry argumentaba que el dolor de la tortura destruía la expresión de la víctima y la conducía a la emisión de un prelenguaje, inarticulado, animalizado y anterior al estadio de aprendizaje de la lengua (gritos, alaridos, llanto), Diop propone, por el contrario, pensar en la agencia del cuerpo y la rentabilidad política del silencio/enunciación durante la tortura como una forma destacada en la configuración de un discurso emancipatorio y desestabilizador, ya sea callando las palabras que el torturador desea escuchar, ya sea negándose a ser acallado a través del riesgo del dolor y la censura.

«En ambas novelas, los cuerpos de los protagonistas se niegan a ser víctimas pasivas de depredadores violentos. La resistencia de Elias y Marcial a la tortura y el desmembramiento demuestra la forma en que la salvaje desintegración del cuerpo a manos de la tiranía fracasa en su intención de contener el espíritu que alimenta la resistencia del pueblo. La tortura, el desmembramiento y la muerte no impiden que los cuerpos de Elias y Marcial reconecten con los cuerpos comunitarios que persiguen los derechos por la libertad» (2012b: s.p.)

De ahí que Diop recoja una interpretación poco común en el campo de la tortura. Y es que no sólo Scarry hablaría de esa destrucción de mundo y de lenguaje que se lleva a cabo durante una sesión de tortura, sino que también el crítico brasileño Idelbar Avelar apuntaría que el acto obligatorio del discurso impuesto sobre el sujeto durante la tortura, podía generar una reacción inversa, sumiendo al individuo en el más absoluto silencio. Para él, la tortura obliga a hablar en unas circunstancias y de una manera tan específicamente perversa y demoledora que tras su experiencia, se detestará hablar del todo (2004: 45-46). La tortura producía un tipo de discurso que paradójicamente sólo podía engendrar silencio, fabricaba lenguaje para asegurarse así la ausencia de lenguaje. Sin embargo, tal y como demostraba Diop en su análisis de las dos obras citadas (así como también demuestra la prolífica cantidad de testimonios, literarios o no, de esta experiencia) la tortura no sólo no generaba silencio o ausencia de lenguaje, sino que reafirmaba, una vez más, la creación y gestión de formas originales de agencia ideadas por los seres humanos en situaciones de sometimiento absoluto. Así, tanto las personas ante la experiencia en sí misma, como la literatura de la violencia en tanto respuesta a esa misma experiencia, subvierten indiscutiblemente el supuesto proceso de sigilo autoimpuesto. Asignarle al dolor de la tortura un riesgo de inefabilidad permanente, diría Michael Richardson, sería aunque involuntariamente, repetir la violencia original: «Si el dolor de la tortura es escrito, cesaría de ser una cosa en sí misma, sola y distintiva. [...] El dolor debe ser entendido como algo relacional y contingente, como también individual» (2013b: 170). El dolor del otro, y más cuando se trata de un dolor que debe ser captado a partir de los mecanismos a disposición de la literatura, debe necesariamente interpelar socialmente de forma que éste también sea una experiencia potencialmente identificativa y empática.

Pero para el tema que nos ocupa, los escritores se han enfrentado no sólo al significado, sino también a las formas, cuestión tan o más delicada. ¿Cómo representar un fenómeno tan indescriptible, tan extremo y tan esquivo como la tortura? Para Coetzee, el escritor se enfrentaba a dos dilemas en la representación de la tortura. Por un lado, al dilema introducido por el Estado, a saber, bien ignorar la obscenidad de la tortura o por el contrario, producir una representación como manera de desafiarlo, estableciendo el dominio de la autoridad del escritor sobre la experiencia dominadora del poder, imaginando la tortura y la muerte en los propios términos y no en los términos oficiales dictados por el Estado. Aunque imaginar la tortura podía tener

espinosas implicaciones éticas, para Coetzee siempre era mejor reservarse el derecho a imaginar lo inimaginable, que abandonar ese derecho sobre la imagen en manos de la narrativa oficial. De esta forma, el escritor descartaba las versiones de ilegalidad legal de la tortura y podía ofrecer un retrato subversivo como mecanismo de contestación de dicha práctica. El segundo dilema al que se enfrentaba el escritor era de una naturaleza más sutil, y guardaba relación con la figura/personaje del torturador. Así, se introducía en el texto una paradoja moral y se debía atajar la distancia desproporcionada entre la mínima dimensión de estas personas y la profunda violencia de los crímenes que cometían, aunque será en el próximo capítulo donde veremos con más detalle las formas en que Coetzee organiza las «narrativas de la cámara de tortura». En todo caso, consideramos que Coetzee reflexionaba muy acertadamente en torno a la cuestión, no sólo en su aseveración sobre la obsesión del escritor sudafricano con este fenómeno, sino también sobre el papel del escritor en su deber de desvelar la verdad sobre esta práctica en abierta oposición a la extracción violenta de verdades –«verdades aniquilatorias» en palabras de Magdalena Zolkos– que marcaban paradigmáticamente la sala de tortura. Siguiendo este argumento, no parece casual encontrar citas como la que ofrecemos a continuación, del escritor, también sudafricano, Tshenuwani Simon Farisani, en su *Diary from a South African Prison* (1987):

«Y allí estaba, suspendido en el aire. Los dolores eran indescriptibles. [...] Era el hombre más solitario del mundo. En la celda de al lado podía escuchar al gigante blanco. [...] Durante un tiempo sus gritos habían curado milagrosamente mis dolores. Cuando sus gritos cesaron, empecé yo a lamentarme, y cuando ya nada de ella podía escucharse, yo continué exactamente donde ella se había detenido. [...] “¿Vas a hablar? ¡Di la verdad! ¡Nada más que la verdad! Deja de pronunciar mentiras en esta *habitación de la verdad*»¹⁸⁵ (2002: 161).

Existen rasgos muy interesantes en este pasaje, no sólo en relación al citado concepto de «verdades oficiales» extraídas en el sitio que el personaje de Farisani denomina la «cámara de la verdad» –como sustituto para la cámara de tortura–, sino un rasgo particular que también aparece de forma transversal en todas las narrativas de tortura: el compañerismo anónimo, la irrupción de un desconocido que nos salva de la experiencia privada del confinamiento y de la imposibilidad de compartir la experiencia incommunicable del dolor. También podemos encontrar este fenómeno en otra narrativa de tortura ya clásica: la de Jacobo Timerman (*Preso sin nombre, celda sin número*, 1982). En ésta, el paralelismo es notable también porque intenta demostrar que la

¹⁸⁵ Nuestro énfasis.

experiencia extrema es de hecho comunicable desde el momento en que ante una usurpación absoluta de agencia, las personas tienen formas similares de consuelo, pero sobre todo de transmisión simbólica y narrativa del mismo:

«Vuelvo entonces a mirar. Él está haciendo lo mismo. Descubro que en la puerta frente a la mía también está la mirilla abierta y hay un ojo. [...] Y entonces tengo que hablar de ti, de esa larga noche que pasamos juntos, en que fuiste mi hermano, mi padre, mi hijo, mi amigo. ¿O eras una mujer? Y entonces pasamos esa noche como enamorados. Eras un ojo, pero recuerdas esa noche, ¿no es cierto? Porque me dijeron que habías muerto, que eras débil del corazón y no aguantaste la “máquina”, pero no me dijeron si eras hombre o mujer. Y, sin embargo, ¿cómo puedes haber muerto, si esa noche fue cuando derrotamos a la muerte?» (1981: 6).

Sumado a este rasgo de «compañerismo anónimo» que eleva a las víctimas de tortura a un rango específico en el que éstas se reconocen como pares: una «comunidad traumática/catastrófica» (Zolkos, 2010) encontramos un segundo rasgo prototípico que aparece casi sistemáticamente en la representación de la tortura, y éste es una distorsión radical del sentido del tiempo. Esta característica se apuntaba igualmente en las propiedades asociadas a una literatura de la violencia, y es que naturalmente, la percepción de una estructura cronológica normal y cotidiana se ve perturbada ante situaciones excepcionales y eventos de extrema violencia, y la tortura cae específicamente dentro de estos parámetros. Así, encontramos múltiples referencias tanto estrictamente testimoniales como literarias a una ralentización profundamente ansiogénica de lo que denominamos el «tiempo intertortuoso», a saber los períodos entre tortura/interrogatorio en los que el dolor anticipatorio se convierte en una forma de tortura adicional (psicológica), o bien a los episodios de «parálisis temporal» en que la aplicación directa y física de la tortura construye un cuadro preceptivo de tiempo detenido. El dolor se recrea entonces como un estado de continuidad («el que ha sido torturado, permanece torturado») que no termina ni siquiera cuando el sujeto es puesto en libertad. En las terribles y sin embargo sugerentes palabras de Jean Améry: «Durante un rato, se había terminado [la tortura]. Todavía no ha terminado. Veintidós años después aún sigo colgado sobre el suelo de mis brazos dislocados, jadeando, y acusándome a mí mismo» (1980: 36). En este sentido, también la referencia de Eric Lomax, en *The Railway Man* (1995) iría por los mismos derroteros: «Continuaba y continuaba. No podía medir el tiempo que tardaba. *Hay determinadas cosas que no se pueden medir en tiempo,*¹⁸⁶ y ésta [la tortura] es una de ellas» (2009: 137).

¹⁸⁶ Nuestro énfasis.

Además de su dimensión temporal, interesa retomar la idea ameryiana de «permanencia», incluso expresiva, de la tortura. En su ensayo «Torture» (cf. *At the Mind's Limits*, 1966) Améry afirma que la tortura despliega una herida catastrófica no sólo sobre el cuerpo sino *sobre la literatura*, de forma que la escritura de la tortura se convierte casi en una estrategia de reconstitución personal, una suerte de recordamiento tras la deconstrucción que ejercita la tortura sobre la identidad y la integridad del torturado. La dolorosa aunque sugerente lectura que hace Magdalena Zolkos de la transcripción tortuosa de Améry, es que ésta se aproxima a un acto de «sutura», una acción radicalmente diferente a la de una «curación reconciliatoria». Más que indicar la desaparición de la herida, la sutura (el efecto de volver a unir, de juntar con paciencia los bordes de una herida definitiva) produce una marca, una cicatriz, una desfiguración que sugiere que la herida es de hecho irreversible, y que siempre permanecerá como trazo traumático (2010: 51). Queda claro que el presente de la persona que ha sido torturada siempre estará marcado por este «trazo traumático» –la «permanencia» ameryiana– pero no consideramos de poco valor que este trazo convertido luego en escritura, se transforme en patrimonio de sus protagonistas y sus transcriptores. Las narrativas de tortura o de violencia interrogativa, aunque siempre inadecuadas e imperfectas, existen como retratos-relatos de denuncia y de exposición de la desfiguración física y moral que se ejecuta fuera de toda legalidad internacional, y consideramos que la literatura asume la refiguración de una experiencia por otra parte inadmisibles. Es decir que aunque el evento tortuoso sea *a priori* intranscribible, debe existir necesariamente como acto de contestación a su naturaleza clandestina, y como verbalización articulada fuera del terreno antilingüístico del grito, del llanto y del alarido. Sólo así se podrá generar la producción de un nuevo sujeto que ahora dispone de una rearticulación transmisible de su dolor –la literatura del trauma– allí donde se habría producido un sujeto inhumano, con una voz y un discurso dependiente de las exigencias y expectativas del torturador. Las narrativas de tortura, una vez más, revierten la metamorfosis de la violencia extrema sobre el cuerpo (invirtiendo los términos kafkianos: reconvirtiendo la alimaña en persona).

Para cerrar este subepígrafe, nos gustaría reproducir una reflexión que introduce muy acertadamente Sonia Núñez-Hidalgo en *Tortura y literatura en el Cono Sur: Los límites de la representación literaria* (2007):

«Contradictoriamente, fueron precisamente los relatos escritos (documentales y de ficción) que describían estos hechos los que contribuyeron en gran medida a darle carácter real a lo que acontecía, mientras las dictaduras se empeñaban por mantener los hechos en un plano de ficción, negando su existencia» (Ibíd., 18).

A pesar de los límites representativos, además de las implicaciones éticas que conlleva escribir sobre tortura, consideramos que aunque no es tarea fácil, sí que resulta una tarea tan necesaria como indispensable, tal y como se evidencia en la anterior cita. Dar testimonio o escribir literariamente sobre un evento que ha sido sistemáticamente definido a partir de su cualidad indescriptible es un desafío no sólo estético sino ético. Si los eventos que acontecen en la cámara de tortura apuntan a permanecer allí como algo que nunca ocurrió, la literatura de la violencia (y casi todos estos textos mencionan o se detienen, aunque sólo sea de paso, en alguna experiencia tortuosa) saca de la clandestinidad la brutal experiencia para que salga a la luz utilizando un canal mediante el cual las voces de los torturados puedan ser tanto escuchadas como articuladas fuera del campo del interrogatorio y del dolor. Así, la literatura de la violencia, y específicamente la narrativización de la tortura apuesta por arrancar otras verdades de forma diametralmente opuesta, y alejada de los sótanos y prisiones abocados a fabricar los silencios y las confesiones involuntarias de los detenidos. Y así llegamos a una nueva y apasionante paradoja: sacar la tortura del terreno de la ficción negacionista en la que el poder la recluye –de manera clandestina, subterránea, silenciada– precisamente, a través de la ficción.

3.1.3. CRIPTONOMIA. Ilucución fantasma y afasia poética

Aunque hablar de silencio en el seno de un medio netamente discursivo como es la literatura podría parecer en principio un contrasentido, las múltiples implicaciones que observa el silencio, el «decir-callando» retomado por parte de un autor –ya sea a través de la negativa de sus personajes a poner la experiencia en palabras o directamente como elusividad temática– es clave para comprender no sólo la resistencia del lenguaje tanto cotidiano como artístico a la codificación de la violencia extrema sino también para acercarnos a la categoría de la literatura de la violencia en sí misma. Por ello, nos interesa comenzar este subepígrafe con una cita de la novela *Johnny Chien Méchant* (2002) del escritor congoleño Emmanuel Dongala:

«¿Qué podía decirle a alguien en su situación? Nada. La felicidad puede ser colectiva, pero el sufrimiento es intensamente personal. Nadie más que yo podía sentir el dolor casi físico que desgarraba mi corazón en cualquier momento en que pensaba en Fofó. Yo, por mi parte,

jamás podría sentir la pena de esta mujer en la forma en que ella la sentía. Mis palabras no podían hacer nada para aliviar lo que ella, en su propio cuerpo, estaba sufriendo. *En estos casos, es mejor no decir nada. Me quedé en silencio*»¹⁸⁷ (2005: 296).

Como ya adelantábamos en epígrafes anteriores, uno de los motivos principales en la literatura de la violencia –no ya como debate filosófico extratextual del autor sino como debate intratextual de los personajes– será la cuestión del silencio, bien como gesto de rebelión política o personal ante la urgencia u obligación de un discurso fraudulento que el poder impone o dicta, bien como gesto de humildad, resignación o frustración ante la imposibilidad de decir algo significativo ante un dolor de carácter extremo, propio o ajeno. La novela *Harvest of Thorns* (1989) del zimbabuense Shimmer Chinodya, es un caso paradigmático respecto del silencio y la represión cara a la violencia extrema, y esta negativa a expresar la intensísima violencia familiar, policial y bélica, atraviesa tanto al protagonista como a la población general –campesinos, guerrilleros, etc.– en el contexto de la Segunda Chimurenga:

«No hay nada que decir en realidad. Si el bosque pudiera hablar, entonces contaría la historia. Cuando estás intentando recomponer los fragmentos rotos de tu vida, duele mirar hacia atrás... ¿Qué es lo que hay que decir cuando las personas están demasiado ocupadas para escucharte y demasiado dispuestas a olvidar?»¹⁸⁸ (1989: 273).

En ambos casos, y tal y como apuntábamos en el anterior subepígrafe, la producción de silencio –insistimos en contextos específicos, el silencio es tan articulado, intencional y significante como su contraparte, el discurso– no siempre traduce el fracaso del lenguaje en la comunicación de un hecho especialmente extraordinario o excepcional, sino que alternativamente, también busca dissociarse del lenguaje esperable, hegemónico y artificioso del poder, así como hacer derrapar hacia el vacío la escritura normalizadora y burocrática: el texto jurídico. Así, se plantea una forma alternativa de resistir frente a las narrativas oficiales y encubridoras que moralmente no deben ser admitidas, diseminadas o incluso leídas, de manera que ante estos silencios represivos (que en el fondo no son más que otros textos tóxicos), existen entramados textuales contestatarios que son aún más «[...] elocuentes en su silencio» (Reati, 1992: 20). Podemos decir entonces que en principio, el silencio se posiciona simultáneamente como propiedad y estrategia adicional de peso –aunque su estructura básica se construya en torno a la patente presencia de una omisión– en la literatura de la violencia.

¹⁸⁷ Nuestro énfasis.

¹⁸⁸ Nuestro énfasis.

Esquemáticamente, el autor se puede servir del silencio como manifiesto o expresión filosófica/personal (que afectaría directa o indirectamente a sus textos), y seguidamente a través del texto mismo, en una elaboración intratextual que funciona como un intercambio de voces entre dos dimensiones dialógicas y mutuamente influyentes, la del autor como voz individual y social, y la de su texto como plasmación artística de esa polifonía de voces y sus respectivos niveles:

(1) EXPRESIÓN FILOSÓFICA PERSONAL

Motivos extratextuales

- 1.1. Silencio como acto de disociación radical del discurso hegemónico, encubridor y desorientador del poder.
- 1.2. Silencio como acto de suspensión del uso de un lenguaje ahora percibido como violentado, manipulado y al servicio de la violencia extrema. Extrañeza respecto de la propia lengua «ocupada».
- 1.3. Silencio como acto de resignación ante la imposibilidad del lenguaje corriente y contemporáneo de transmitir fenómenos (percibidos como) de nuevo cuño por su atrocidad inusitada. También incluye la adopción del silencio por no existir un lenguaje inmediato a disposición del autor para narrativizar hechos de carácter tan extremo como novedoso.
- 1.4. Silencio como acto explícito de humildad y respeto ante el sufrimiento padecido por otros. Entrega simbólica de la palabra a las víctimas directas para evitar el riesgo de ventriloquismo y de usurpación de experiencia y voz.
- 1.5. Silencio como acto de sabotaje del lenguaje del transcriptor y del burócrata que ha registrado, archivado y oficializado *a través de la escritura*, su propia narrativa productora de violencia (en el sentido de George Steiner).
- 1.6. Silencio como acto de rebelión política contra la imposición de la Ciudad Letrada (en el sentido de Ángel Rama) y como manifiesto de profunda desilusión respecto de esta herramienta teóricamente civilizatoria pero simultáneamente cómplice de la dominación y la violencia de los procesos modernos. En el escritor africano en particular, cabe mencionar la tensión entre escritura y oralidad.
- 1.7. Silencio como acto de autocensura (en forma de exilio interior ante los peligros que acarrea la palabra escrita, pronunciada y leída).
- 1.8. Silencio (sobre todo en la escritura testimonial) como acto de evitar el evento. Es decir que mientras que éste no se ponga en palabras, el evento traumático podría funcionar como si no hubiera existido, y de esta forma, la víctima-autor evita asumir un fenómeno catastrófico con el que no está preparado para lidiar: «Pero una vez que lo escribo, se convierte en una historia» (Kertész, 2007: 32).

(2) EXPRESIÓN LITERARIA TEXTUAL

Motivos intratextuales

1.1. Silencio como cripta: imposibilidad de asimilar determinados eventos en el contexto de la novela por parte de uno/s personaje/s, o de la comunidad retratada, generándose la correlativa «tumba psíquica» (Rand, 1994). Si el silencio representa aquello que no puede ser asimilado en la vida introspectiva del personaje y por tanto bloquea una progresión expresiva normalizada, la novela convierte el trauma extremo en una elipsis retórica perfectamente intencionada por parte del autor.

1.2. Silencio como participación en la custodia de secretos colectivos (en el sentido dado por el escritor somalí Nuruddin Farah) en la cultura desde donde se narra la historia, es decir, la salvaguarda silenciosa de un tabú histórico o cultural.

1.3. Silencio como alternativa terapéutica *emic*: rebelión de un/os personaje/s contra el modelo occidental de superación del trauma a partir la puesta en palabras, y propuesta alternativa de otros modelos rehabilitadores (tales como ritos de purificación). Este punto queda patente, por ejemplo, en algunos casos de procesos de desmovilización de niños-soldado (cf. Honwana, 2006).

1.4. Silencio como gesto de solidaridad de un personaje hacia otro («acompañar en el silencio»).

1.5. Silencio prefigurado en el texto y tratamiento de «violencias menores» (picaresca, Ciudad Violenta, *Littérature Voyoue*, etc.) como forma de poner en evidencia a partir de esta ironía intencionada, que el tema en cuestión es demasiado enorme en todas sus facetas como para ser asumido por el hombre/personaje común, en ocasiones ajeno al conflicto pero participe activo en éste (*Sozaboy* de Saro Wiwa siendo el ejemplo paradigmático).

A partir de este esquema sobre el significado contenido en el acto autorial y literario de silencio, nos interesa detenernos brevemente en el concepto de «criptonomía» que encabeza este apartado. Éste alude al sentido que dieron Nicolas Abraham y Maria Torok al término freudiano. Para ellos, el fenómeno de la «cripta» ocurre como una forma de parálisis en el proceso de adquisición de determinados significados traumáticos, a saber un «[...] sistema organizado de sinonimias parciales que se incorporan en el Yo como muestra de la imposibilidad de nombrar la palabra traumática» (Avelar, 1999: 7). Para Avelar, la crisis de dar testimonio se resume en la percepción angustiante de que existe un dilema contrapuntístico y mutuamente excluyente entre el deber de contar y la sensación de que el lenguaje –o el individuo– no está suficientemente equipado para retratar enteramente la experiencia extrema:

«[...] *el dilema del superviviente radica en la inconmensurabilidad irresoluble entre experiencia y narrativa.*¹⁸⁹ la organización diegética en sí de la monstruosidad del pasado se percibe bien como una intensificación o bien como una traición al propio sufrimiento –o

¹⁸⁹ Nuestro énfasis.

incluso peor, como la traición del sufrimiento de otro– y el superviviente se ve a sí mismo atrapado en una parálisis simbólica» (Ibíd., 210).

George Steiner también se hacía eco de este dilema y comentaba que cuando un escritor sentía que la condición del lenguaje se tambaleaba o la palabra estaba en condiciones de perder su cualidad humana, existían dos caminos a tener en cuenta: por un lado, aceptar que el idioma se convertía en una metonimia de la crisis general pero igualmente elegir retratar la precariedad y vulnerabilidad de dicho acto comunicativo perjudicado, o bien por el contrario, escoger el camino de la «retórica suicida del silencio» (1967: 49-50).

Así, el «silencio criptonómico» en ocasiones se ha superado a partir de la narrativización del evento en un intento de otorgarle sentido para activar el necesario proceso de luto colectivo. Esta construcción de discurso narrativo (literario o no) no sólo se lleva a cabo por los protagonistas de la experiencia, sino que también conlleva una articulación y desarrollo social, en nuestra opinión, a través de la intervención política de literatura de la violencia y su poder didáctico no estandarizante del trauma.¹⁹⁰ Para Schwab, la criptonimia hace también referencia a las criptas colectivas, comunitarias e incluso racionales, específicamente a las «[...] operaciones en el lenguaje que emergen como manifestaciones de una cripta psíquica, por lo general en forma de fragmentaciones, distorsiones, interrupciones o elipsis» (2010: 45), de forma que para ella, «escribir/nombrar desde la cripta» [*criptonomia*] introduce la paradoja de admitir que si los ataques sobre el lenguaje son la manifestación material de los ataques sobre la memoria, era el lenguaje mismo el que preservaba esos rastros de la memoria destruida. Los silencios traumáticos así como las supresiones en el lenguaje –especialmente en el discurso– no sólo implican distorsiones y mutilaciones en el proceso de significación, sino que constituyen igualmente tentativas de ocultar aquello que resulta intolerable. Por otra parte, la escritura criptográfica, para Schwab, lejos de ser una contradicción de términos podría contener trazos de aquella memoria transgeneracional ya analizada en epígrafes anteriores, que soportaba la carga de aquellos secretos colectivos, legados de generación en generación como un patrimonio traumático de violencia secundaria hereditaria (2010: 4).

Sin embargo, el fenómeno de criptonimia se encuentra íntimamente relacionado con el de «afasia psíquica», definida por Nicolas Rand (cf. 1994: 17) siguiendo a Abraham y Torok en su teoría sobre tumbas traumáticas, secretos encriptados y

¹⁹⁰ Véase: Propiedades i y iii.

represión dinámica o preservativa, como aquello que perturba y ofusca el significado, y apunta a la destrucción efectiva del poder del lenguaje y de la expresión ante la catástrofe. Ello nos conduce a introducir y esbozar nuestro concepto de «afasia poética». Para nosotros la potencial condición de afasia poética existe en el riesgo que padecen los agentes y gestores de los canales artísticos de evitar, sobrevolar, ignorar o suprimir determinados secretos de violencia masiva o traumas comunitarios extremos (asociados a una vocación oficial de encubrimiento o clandestinidad del horror) frente a la sensación o a la intuición como individuos y como artistas, de que el lenguaje –especialmente el lenguaje literario– se convierte en un medio fenomenológicamente carencial, temporalmente incapacitado, éticamente inútil e insuficientemente preparado (puntual o permanentemente) para transmitir la experiencia de violencia extrema en el tejido artístico y consecuentemente, social. El riesgo de sufrir una «afasia poética» o un «Síndrome de Adorno» dista de ser un problema figurativo. La probabilidad de que el escritor pueda caer en un estado irreversible de apatía y de desilusión es absolutamente real. Sin embargo, la experiencia demuestra que la literatura de la violencia funciona como un mecanismo o un antídoto que reniega en múltiples casos de esta condición de abatimiento artístico, moral, social y político cara a la desmesura de la atrocidad y su dolor indescriptible como consecuencia más evidente. El desafío incuestionable que entraña escribir «fuera de la cripta» es el primer paso para sortear los obstáculos éticos y representativos presentes en el retrato de la violencia extrema, así como para evitar la victoria de la sordina frente al desastre. Así dejaba constancia de este fenómeno Boubacar Boris Diop en *Murambi, le livre des ossements* (2000), su contribución al proyecto de la memoria del genocidio ruandés. Su protagonista, intencionadamente un escritor, diría al respecto:

«No iba a renunciar a su entusiasmo por las palabras, dictado por la desesperación, la impotencia ante la pura inmensidad del mal [...]. Contaría el horror incansablemente. Con palabras-machete, palabras-garrote, palabras incrustadas con clavos, palabras desnudas [...] palabras recubiertas de sangre y mierda. [...] Cada cronista podría al menos aprender –algo esencial en su arte– a llamar al monstruo por su nombre» (2000: 215, 179).

De esta forma, cara al peligro del silencio engendrado por la inexistencia de un léxico de la catástrofe, el personaje-escritor (así como el escritor mismo: el caso de Diop será analizado en el próximo epígrafe: 3.2.) el autor se defendía de la incapacidad de nombrar el horror a partir de la construcción de un campo semántico específico («palabras-machete, palabras-garrote, palabras incrustadas con clavos»), concebido

como un cúmulo de instrumentos de defensa, tan o más agresivos y efectivos que los aperos literales de la violencia extrema.

3.1.4. EL EXPERIMENTO EXPRESIVO. El corredor literario del trauma

La literatura de la violencia empieza como un experimento con todos sus elementos constituyentes jugando en contra de antemano. La literatura de la violencia comienza *a priori* como la literatura de un fracaso potencial porque todos sus elementos, tanto diegéticos como extradiegéticos, son inestables desde su mismo punto de partida, entre otras causas, por su carácter extremo y de riesgo sistemático de colapso representativo y, consecuentemente, receptivo. Tanto su escritura como su lectura, así como esa lectura «autorial» de una determinada realidad límite que conduce a su transcripción, son eventos sobre los que, como académicos, debemos reflexionar:

«Inscribir lo irreparable es intentar una lectura en torno a lo que hay allí de radicalmente ilegible. Lectura difícil que impuso un tiempo al trabajo y una cuidadosa elección de los términos para producir *otra* lectura, intentando un bien decir aun a riesgo de decir mal; intentando leer lo mudo por sobre las lecturas que han enmudecido lo imposible de decir. *Producir términos de legibilidad que vuelvan a distanciar lo silenciado de lo indecible.*¹⁹¹ Leer aun sin consenso, porque el horror consensuado que hoy reina con respecto a la matanza no deja de evocar la unanimidad del desentendimiento de antaño. Leer, evitando tanto la banalización como la sacralización. La apuesta es a producir significantes que hagan cesar el fenómeno, su vigencia, su reproducción» (Sneh y Cosaka, 1999: 22).

La literatura de la violencia, sobre todo para el corpus que nos ocupa, es en principio una apuesta por «decir aun a riesgo de decir mal», un experimento expresivo cuyo éxito es siempre tentativo y preliminar, un conjunto de historias «prefrustradas» cuya posibilidad enunciativa apunta a ser subsanada a partir de una serie de estrategias y propiedades que ya hemos enunciado. Como hemos reseñado en el anterior epígrafe, esta literatura que se nutre de un fondo, testimonio, versión, parodia, recreación o acervo de realidades-límite, también puede padecer de la condición que denominábamos «afasia poética», generada en algunos casos, por las distintas formas que tiene lo extremo de cercenar la posibilidad de ser expresado:

«*Ruanda comienza como un fracaso de historias.*¹⁹² Agustin Nzigamsabo, un profesor de Butare, sobrevivió a un ataque de machete al arrojar al río Kanyaro. “No puedo encontrar las palabras para explicar cómo me sentí”, dijo temblando, en su testimonio a la organización African Rights con sede en Londres. Fortunata Ngirabatware fue brutalmente atacada por la milicia hutu conocida como el Interahamwe. Sobrevivió, pero fue incapaz de

¹⁹¹ Nuestro énfasis.

¹⁹² Nuestro énfasis.

hablar durante tres semanas. Tres semanas más tarde, también dando testimonio a African Rights, no podía hablar sin tartamudear» (Dawes, 2007: 22-23).

Como mencionábamos, el desencuentro con las palabras adecuadas, los cuadros de mutismo psicossomático, el silencio como forma de acreditar la intransmisibilidad de la experiencia extrema, el hecho de tartamudear como metáfora para la incertidumbre patológica ante un discurso que falla, se trastoca y se bloquea, son síntomas que no sólo padecen las víctimas directas, sino que dicha condición de fallo sistémico en la lengua y su capacidad representativa se traslada y se problematiza en el campo de la literatura de la violencia. En este sentido, Deborah Carlin, apuntará que las narrativas del trauma se adjudican «[...] la carga de la representación, el dilema de cómo inscribir la fragmentación, la discontinuidad de la memoria, y la ruptura de la conciencia narrativa lineal dentro de un texto que debe lograr cierto grado de coherencia para poder ser persuasivo, engendrar empatía y suscitar convicción» (1995: 475). De ahí que Carlin sugiriera que el desafío de la literatura de la violencia (en sus términos, «narrativas del trauma») no sea sólo captar la fragmentación psicosocial causada por la experiencia extrema, sino también cartografiar las disrupciones generadas a partir de dicha fragmentación sobre la memoria pero también sobre la capacidad de la víctima para dar cuenta de dichas experiencias adecuadamente. Disrupción que naturalmente afectará al escritor de la literatura de la violencia en igual medida. Oumar Chérif Diop, especialista en la literatura de la violencia africana, denomina la rama de estudio en la que se genera una alta frecuencia de referencias a los problemas de representación de las calamidades del trauma, y su consecuente exploración estética en la literatura africana, como *Traumatics*. Para él, las narrativas del trauma no sólo son narrativas *sobre* el trauma, sino también narrativas *como* trauma.

En todo caso, el título de este subepígrafe pretende indicar que toda tentativa de volcar al formato literario la violencia biopolítica extrema, tiene como premisa de partida su configuración como experimento expresivo. Se emprende a partir de una hipótesis de trabajo literario: ¿Es posible representar, narrar con éxito y disponer adecuadamente del lenguaje para contar el evento extremo a pesar de sus limitaciones y paradojas intrínsecas? ¿Es posible transmitir, total o parcialmente, con igual grado de efectividad, el dolor individual y colectivo?, y finalmente, ¿es ética esta estética? ¿Qué grado de compromiso adquieren el autor y el lector en el proceso de (re)escritura y de (re)lectura de este tipo de literatura cara a las narrativas de carácter hegemónico o encubridor (ya sean literarias o de otro tipo)? Inicialmente y al menos en la actualidad,

no existe ninguna seguridad institucional o académica de poder llevar a cabo dicho proyecto con éxito, máxime cuando una complicación adicional en referencia a su potencial reparativo, rehabilitador o intervencionista, sea el hecho de no poder «medir» rigurosamente y atendiendo a los criterios de impacto social que nos interesan, el papel que juega, ha jugado o puede jugar esta literatura en el seno de un grupo humano victimizado en el curso de una secuencia prolongada de violencia política. Idealmente, un filólogo o especialista en las relaciones entre arte y conflicto, debería poder contar con una elaborada colaboración tanto teórica como metodológica con otras disciplinas como la psicología social, la antropología, la sociología de la cultura, o incluso la neurobiología, si realmente se quisiera poner en marcha el diseño de un programa de rehabilitación social a través de los focos más rentables de una determinada cultura (que no casualmente, es otra de las grandes víctimas en el curso de los eventos de violencia extrema). Hoy en día, el alto grado de diálogo interdisciplinar necesario para poder llevar a cabo un proyecto de estas características es virtualmente inexistente, y aunque esta problemática no es estrictamente formal ni pertinente al objeto en sí mismo, se presenta como uno de los mayores obstáculos en la concreción y aplicación real de algunas ideas planteadas en este trabajo. Sin embargo, esta tesis ya apunta a vertebrar una proyecto de «literatura de intervención social» y contribuye a crear un mapa académico e intelectual a pesar de las fortísimas carencias interdisciplinares, transversales y de efectivo trabajo en equipo, sobre todo ante el desafío, en la actualidad casi impensable, de construir conocimiento desde diferentes ramas de acercamiento al objeto, marcos teóricos poco cercanos entre sí, y métodos verdaderamente dispares.

Como apuntábamos al principio, escribir una literatura de la violencia nace como un desafío para cualquier autor, y se desarrolla sin saber en principio, el grado de éxito o fracaso de su resultado, tanto estético como político. Son muchos los autores que han hecho referencia a lo que supone transcribir eventos que por su naturaleza atroz, se resisten a ser narrativizados adecuadamente. Adicionalmente, el manejo de fuentes e historias (ya sea documentales, testimoniales o imaginarias) que necesariamente deben ser trabajadas con la mayor responsabilidad y cuidado posible, es una traba ética añadida al de por sí complejo trabajo de escritura de ficción tradicional. En este sentido, resulta interesante reproducir una reflexión de un alumno de Shoshana Felman, que ella apuntaba en su libro sobre la crisis que surge en el campo interseccionista de literatura, trauma y testimonio, de 1992:

«La literatura se ha convertido para mí en el lugar de mi propia tartamudez. La literatura, como aquella que puede con sensibilidad ofrecer un testimonio del Holocausto, me da una voz, un derecho, y una necesidad para sobrevivir. Sin embargo, no puedo apartar la literatura que en la oscuridad despierta los gritos, que abre las heridas, y que hace que quiera permanecer en silencio. Atrapado por dos deseos contradictorios al mismo tiempo, hablar o no hablar, sólo puedo tartamudear. La literatura, para mí, en estos momentos, tiene un valor performático: mi vida ha sufrido una carga, ha sido sometida a una transferencia de dolor» (cit. en Felman, 1992: 56).

Esta cita es especialmente relevante, porque nos hace volver sobre la idea de que en el tratamiento teórico y crítico de la representación artística de lo extremo, existe un arraigado y fortísimo dilema contrapuntístico entre el deber de «despertar los gritos y abrir las heridas» y la pulsión aversiva frente a un tipo de violencia que conduce al silencio, hacia girar la mirada y dejar que el testimonio descansa para así poder sortear la obligación de afrontar la evidencia del horror. Escribir y leer sobre la atrocidad, como queda patente en la cita de Felman y en muchísimas otras, implica asumir que en algún momento se producirá una verdadera transferencia de dolor, y que en el proceso de recepción, se sufrirá el peso de una carga secundaria de padecimiento de violencia que aunque no nos pertenezca personalmente y en sentido estricto, quedará integrada en nuestra subjetividad a través de la exposición a dicha literatura.

Sin embargo, consideramos que el debate central respecto de estos «experimentos expresivos», será que lo irrepresentable del exceso en eventos traumáticos límite puede actuar como un arma de doble filo,

«[...] podría conducir a una construcción [literaria] de estos eventos en términos de una estética insuficientemente diferenciada, apresuradamente generalizada, hiperbólica de lo sublime o incluso de una (positiva o negativa) sacralización del evento que podría dar pie a un embargo, una denigración, o una explicación inadecuada, no sólo en su representación sino de la difícil cuestión de la agencia éticamente responsable tanto entonces como ahora» (LaCapra, 2001: 93).

La accesibilidad al trauma no sólo requiere una forma que traduzca en expresión simbólica la violencia extrema, sino simultáneamente, unas propiedades y estrategias que faciliten y propicien esta codificación para evitar que ésta se convierta a su vez en una forma nueva de inadecuación representativa, más propia de las narrativas tóxicas o generadas con la intención de una acrítica superación institucional, más que genuina. Esta literatura, tal y como apuntábamos, resistirá el discurso despótico y autoritario del poder que se ejerce sobre el tejido social, para así contestarlo, subvertirlo y corregirlo, ofreciendo una historia alternativa frente a la circulación oficial y monolítica de la Historia. En este sentido, la ruptura del silencio impuesto, no elegido, es una clave

básica. Pero existe una cuestión, también igualmente clave pero aun más problemática, que será la progresiva intensificación de la citada inefabilidad ante la sensación de que no se dispone de un modelo literario a disposición del escritor para transmitir determinadas experiencias extremas, fenómeno al que se referían tanto Sánchez Zapatero (cf. 2010: 124) como Reati (cf. 1992: 11 y 34).

Como mencionábamos al principio, las implicaciones morales de esa transmisibilidad (exitosa o no), no sólo se posicionan como un debate estético o incluso filosófico, sino también ético, que naturalmente, está lejos de resolverse. Así, Roger Luckhurst en *The Trauma Question* (2008) se preguntaba si el derecho a hablar y escribir el trauma quedaba únicamente en manos de las víctimas primarias, y en caso negativo, quién podía reclamar para sí mismo el estatus de victimización secundaria (transferencial y seguidamente, transcriptiva, autorial y receptiva) sin que ello supusiera correr el riesgo de apropiación o usurpación de experiencia catastrófica y voz (2008: 3-4). También Dominick LaCapra en *Writing Trauma* (2001) reconocía la capacidad del trauma para favorecer esa confusión entre Yo y Otro, y ese riesgo de «colapso de distinciones» que conlleva indeterminar el monopolio sobre la representación de la experiencia violenta, así como las complicaciones derivadas del tratamiento de cuestiones altamente problemáticas como la identificación, la empatía y la distancia óptima.

Sin embargo, una idea que consideramos altamente sugerente y nos interesa introducir en este subepígrafe, es la que propone Luckhurst en relación a la literatura de la violencia. Para él, el trauma efectúa un desafío representativo tan profundo en lo que se considera una narración normativa, que la literatura de la violencia se convertirá en una suerte de pulsión antinarrativa. Es decir que si el trauma de un shock se constituye como un gesto propiamente antinarrativo, este desafío presente en la imposibilidad de ser narrativizado adecuadamente, generaría un efecto de signo contrario, a saber la «[...] producción maníaca de narrativas retrospectivas que buscan explicar el trauma» (2008: 83). Así, esta literatura del trauma se verá atrapada –como ya hemos apuntado, para muchos aspectos de la literatura de la violencia– en una paradoja, a saber la existencia de una crisis representativa que se mueve entre dos tensiones opuestas, y en nuestra opinión, mutuamente influyentes. Dicha tensión pivota entre la imposibilidad narrativa (silencio/fracaso/colapso representativo), y la de una efusividad compulsiva en el intento de formular un conocimiento narrativo a partir de algo supuestamente inenarrable (moda/hiperproducción temática/consumismo del desastre).

Pero más allá de estas tensiones y paradojas presentes en los citados experimentos expresivos, queda claro que la escritura es la forma más común y palpable de materializar y transmitir la experiencia para sostener estas interpretaciones alternativas del recuerdo traumático, y «Al mismo tiempo, pueden ser herramientas a favor del conocimiento, pues “en toda configuración hay una realidad sepultada”» (Martín, 2006: 31). Cuando el poder ni siquiera ofrece una historia oficial –que en ocasiones, hasta puede convertirse en una forma carencial de subsanar el shock– la literatura de la violencia puede convertirse en la única fuente de información o contrastación y, «[...] por extensión, de actuación frente a lo sucedido, ya que en determinadas ocasiones históricas “el lenguaje se considera el más válido instrumento al servicio de la acción social” (Ugarte, 1999: 20)» (Sánchez Zapatero, 2010: 41).

Llegados a este punto, no nos quedará más remedio que asumir nuevos interrogantes cuyas respuestas pueden ser tentativas pero están condenadas inexorablemente a una revisión perpetua: ¿Qué pasa cuando el lenguaje nos abandona frente a la experiencia lesiva extrema? ¿Se encuentra al mismo nivel el acto literario de «Darle voz al daño» (Ross, 2005) que guardar un silencio comprometido, o incluso, de resignación frente al horror como manera de atestiguar y denunciar una virulencia para la que no existen palabras? Si la violencia es un agente que implica activamente al lenguaje no sólo en una complicidad con ella misma, sino simultáneamente destruyéndolo y reconstruyéndolo para sus propósitos, ¿es la literatura de la violencia aquel agente que recorre el camino inverso? Como se preguntaban Gana y Härting, ¿es la violencia narrativa un imperativo que constituye la obligación ética y testimonial de «hacer hablar» a los eventos violentos, de forma que éstos puedan adquirir un discurso coherente, atestiguable y creíble? (2008: 2). O en palabras de Daniel Terris,

«¿Qué derecho tienen los artistas, algunos se preguntan, a bucear en la catástrofe para su arte? ¿Qué propósito se consigue, tras la ocurrencia del hecho, o mientras está ocurriendo para el caso, con la recreación de la violencia en otra forma? ¿Qué lugar existe para los impulsos creativos de los escritores en un mundo en el que las verdades más estremecedoras han superado con creces lo peor que podía suscitar la imaginación?» (2004: 7).

Todas estas preguntas resultan necesarias para afrontar el experimento, en sentido estricto, que supone emprender el camino de poner en palabras aquello que debido a su grado excepcional de violencia, se ha quedado sin voz, que tartamudea y padece un riesgo absoluto de colapso en todos sus niveles. Sin embargo, existe un impulso

narrativo que surge de la resistencia a la cripta, frente a ese silencio que en el fondo persigue la violencia para poder visitar otros espacios en otro tiempo. Resulta inapelable que «[...] el impulso humano de responder con palabras e historias es imposible de suprimir, a pesar de la profundidad del horror, de la escala de la tragedia. La literatura resistirá incluso frente a lo aparentemente inefable» (Ibíd., 7).

La literatura de la violencia –sus textos, sus autores y sus lectores– resiste los peligros éticos y estéticos que la acechan, a pesar de todas sus paradojas y de todas las cuestiones *dilemáticas* que la constituyen como tal. Sin embargo, nos interesa apuntar a título personal que creemos que el éxito de estos experimentos expresivos siempre será parcial, hecho que no implica en absoluto abandonar esta empresa escritural y receptiva, sino todo lo contrario. Pero a partir de las lecturas de ficción y no ficción sobre determinados eventos especialmente terribles que hemos efectuado, estamos en condiciones de afirmar, también, que hay experiencias para las que sólo existen *algunas* palabras, para las que faltan o no van a existir nunca las palabras adecuadas, a lo mejor más certeras o más fidedignas. Admitir esto no significa admitir que la literatura de la violencia no está en condiciones de generar un «cuadro del desastre» así como su correlativo trasvase empático efectivo (y que bien organizado, podría dar lugar a un proyecto de intervención social, tanto para víctimas directas como indirectas). Muy por el contrario, detectar las carencias, pero también las estrategias y propiedades que se han generado y se seguirán generando para intentar solventar lo mejor posible el problema de representar aquello para lo que a veces no existe un idioma disponible, es un síntoma de que siempre existirá una forma de escribir y de leer la catástrofe que ilumine, explique, evidencie y dignifique aquello que sólo debería reproducirse, entre otros canales, desde la expresión literaria (incluso poética). Hay eventos para los que no existe la palabra exacta, y sin embargo cada novela, poesía o testimonio que versa sobre la violencia extrema, es prueba suficiente de la necesidad subyacente, obsesiva y resiliente, de la necesidad intrínseca de combatir un lenguaje arrasado cara a todas aquellas experiencias que luchan por no ser subsumidas en el silencio de lo no-ocurrido para así resurgir como un discurso afirmativo y rehabilitador. La indagación, elaboración e inscripción de una reflexión pertinente, permite ofrecer un sentido –aunque sólo sea consolatorio– al carácter inverosímil y alucinatorio de una forma específica de violencia que convierte el mundo en un lugar irreconocible.

Como apuntábamos, estos experimentos expresivos que conforman la literatura de la violencia, tienen cualidades tanto literarias como extraliterarias, y este corpus se

mueve entre la ficción y lo desgarradoramente real. La multiplicidad de puntos de vista, voces, y tácticas, así como la convergencia de géneros y subgéneros, los diálogos entre autor y narrador, y la indispensable interpelación a un lector que se presupone agente, favorece indudablemente que el proyecto de la literatura de la violencia sea especialmente complejo pero también especialmente fértil como herramienta sociopolítica de cambio.

Dada la extensión de este trabajo y sus objetivos (muy amplios), hemos decidido no detenernos en un tema, que aunque especialmente relacionado con nuestra investigación y altamente sugerente por las metáforas que desarrolla más allá de su sintomatología más evidente, sería en sí mismo lo suficientemente complejo como para constituirse como una tesis aparte. Nos referimos al soporte físico y material en el que se inscriben las historias en situaciones límite, y las formas en que dichos escritos prohibidos circulan gestionados como verdaderos salvoconductos de la identidad y la humanidad arrebatadas a las víctimas. Primo Levi, diría que «Realmente habría dado pan y sopa –es decir, sangre– para salvar de la nada a aquellas memorias que hoy, con el soporte asegurado del papel puedo recordar cuando deseo [...]» (2013: 156), y el keniano Ngũgĩ wa Thiong’o, también afirmaría en sus memorias sobre su estancia en Kamithi que «Ahora lo sé: el papel, cualquier papel es casi el artículo más preciado para un prisionero político, aun más para alguien como yo, que estuvo en detención política a causa de su escritura» (1981: 6). En situaciones de privación total, las dimensiones que adquiere un soporte material cotidiano e insignificante como el papel, son enormes, y escribir no sólo se convierte en un gesto de resistencia frente a la imposición de silencio o al discurso arrancado en la cámara de tortura, sino también en un acto clandestino y subversivo: «Una palabra escrita en la celda política es más serio que tener una pistola. Escribir es más serio que matar, doctora...» le advertía la guarda a la escritora egipcia Nawal el Sa’adawi, en la prisión de mujeres de El Cairo en el año 1980. De la misma forma funcionaba, como mencionábamos en el primer capítulo de este trabajo, la «Literatura de caramelos» en los campos de concentración argentinos o la «Poesía de vasos de plástico» de Guantánamo. Los escritores luchan por dejar constancia de su experiencia infernal, a cualquier precio y riesgo vitales, y ante cualquier circunstancia de carencia material, que se sortea de las formas más originales. Así, Ngũgĩ también haría referencia al valor que adquiriría en contextos de reclusión y censura extrema, el papel higiénico como soporte para la escritura entre personajes de la talla del ghanés Kwame Nkrumah, del sudafricano Dennis Brutus, o del keniano Abdilatif Abdalla. Y

aunque él no lo mencione, sólo basta recordar la relevancia que cobra por ejemplo, el papel de fumar para la poesía de Wole Soyinka en Kaduna o de Irina Ratushinskaya en Dubrovlag, la piedra sobre el suelo de barro para Nawal el Sa'adawi, el graffitti en la pared de una celda para el polaco Horst Bienek, la cerda de escoba bañada en sangre para el húngaro George Faludy, la confianza del ruso Osip Mandelstam en el poder de su mujer para memorizarle todos los versos que él no podía escribir en el Gulag. Y los inolvidables versos de Chris Abani en su «Puertas del cielo» de *Kalakuta Republic* (una colección de poesías sobre su estancia como detenido político en la prisión de máxima seguridad de Kiri Kiri) dedicado a todos aquellos héroes sin poder, privilegio o estatus, sin siquiera un sólo libro publicado que lo asistirían a él, para que les transcribiera su dolor: «Y uno de estos sin-nombre / se escurrió en mi celda por la noche a través de la tubería del desagüe / para entregarme un frasco de su propia sangre / y papel, robado centímetro a centímetro, escondido / en rectos entrenados, y encolados hasta formar folios con sabia de mango. / “Para tomar nota de nuestro sufrimiento”»¹⁹³ (2000: 69-70).

De esta forma, la imaginación creativa del escritor, o de la víctima-convertida-en-escritor, no sólo se utilizaba para el acto literario en sí mismo, sino que se extendía como recurso para descubrir nuevos e insospechados soportes sobre los que inscribir su historia, así como para idear formas de guarecer esta literatura clandestina frente a sus captores. Consideramos que ciertas categorías de la literatura de la violencia, pero especialmente la literatura de prisión, también deberían estudiarse atendiendo no sólo al texto y su relación con la realidad sociopolítica contra la que reaccionan o se activan, sino también considerando detalles aparentemente secundarios –que en esta literatura resultan imprescindibles– como el soporte físico de su escritura, y las formas de poner a salvo o en circulación dichas narrativas prohibidas. Así, cobra mayor relevancia la distinción que hacen Sneh y Cosaka entre *lo silenciado* y *lo indecible*: hay experiencias que no han sido contadas no por ser *indecibles*, sino por el simple hecho de no disponerse de las condiciones y herramientas más básicas de la escritura, convirtiéndose así en *lo silenciado*. Paradójicamente, cuando ni la tortura, ni el confinamiento solitario, ni la anulación de la humanidad y de la identidad del prisionero, ni el aislamiento físico y simbólico, ni el sometimiento al frío y al hambre, pueden contra la necesidad individual o la obligación moral de contar la experiencia, el poder recurre a la solución

¹⁹³ En el original «To take write our suffering», una incorrección gramatical que indicaría un uso *pidgin* del inglés sumado a las formas jergáticas del habla de la prisión.

más simple y por ello más perversa de todas: la privación de papel y lápiz, que equivale a denegar una memoria personal y un archivo social de los secretos de la violencia extrema. Y sin embargo, ni siquiera ante estos desafíos prohibitivos gana «lo silenciado»: la escritura más imposible y más improbable ha sido redactada más allá de la disposición de sus elementos de concreción básicos, y ha circulado más allá de su cualidad delictiva y de peligro personal. En tanto la escritura literaria es concebida como un riesgo para la seguridad de un régimen, debemos, como especialistas, prestarle especial atención: los esfuerzos de redacción, así como de una edición y circulación absolutamente trastocados –más inverosímiles a lo mejor que la historia misma que se narra– merecen un estudio profundo sobre el valor vital que adquieren determinados textos en determinados contextos. La intensidad anormal de unos escritos que se miden contra vidas humanas, tan radicalmente desfavorecidos, y concebidos por autores y lectores como plataformas de denuncia equivalentes a una integridad física, debe atenderse intelectualmente desde disciplinas que no se agoten en la Filología.

En todo caso, de mano de la figura de estos escritores atípicos y sus múltiples explotaciones de la creatividad, llegamos al último epígrafe de este capítulo, que intentará dilucidar, o al menos reflexionar sobre qué funciones asume el escritor africano en el proceso de escritura de la violencia extrema, así como sobre los debates que surgen al asumir éste una voz conflictiva (por ser propia y ajena, colectiva e individual, personal y profesional) en la narración de la violencia extrema.

3.2. EL ESCRITOR Y SUS DISFRACES. ¿Activista, mártir, víctima sustituta o testigo excepcional?

«1987,
deciding to take them on
I
stand
daily; reciting their crimes in epics
daring them: “Go on. Kill me. Make me famous.”»
(*Kalakuta Republic*, Chris Abani, 2000: 23).¹⁹⁴

«You took away all the oceans and all the room.
You gave me my shoe-size with bars around it.
Where did it get you? Nowhere.
You left my lips, and they shape words, even in
silence» (*Voronezh*, Osip Mandelstam, 1935, cit. en
Mapanje, 2002: xxiii).¹⁹⁵

¹⁹⁴ «1987, / decido afrontarlos / Yo / me erijo / cada día; recitando sus crímenes en épicas / desafiándoles: “Vamos. Matadme. Hacedme famoso.”».

«What can a writer do, what fiction writer or a poet or an essay writer can do is re-engage people with their own humanity. Fiction and essays can create empathy for the theoretical stranger» (Barbara Kingsolver, cit. en Diop, 2012a: 37).¹⁹⁶

«A writer needs an antagonist, you know» (Yvonne A. Owuor, 2009: 22).¹⁹⁷

Aunque la categoría «escritor africano» es indudablemente controvertida y aun existen debates, tanto por parte de los académicos como por parte de los propios escritores sobre qué significa ser un escritor africano, en este capítulo nos detendremos en los diferentes roles que asume éste, más que en los problemas que atañen a su caracterización o entidad como tal. Consideramos, para los fines de este trabajo, que es quien escribe la literatura africana de la violencia en el cronotopo del continente entre los años 1980-2010, pudiendo ser de origen africano, residente en África, exiliado o protagonista directo o indirecto de la diáspora, pero que desde un punto de vista ético y político, mantiene unas inquietudes explícitas o implícitas específicas ante los episodios de violencia acaecidos en el continente africano frente a diferentes modalidades geográficas y temporales.

En el valioso y relativamente reciente *Writers, Writing on Conflicts and Wars in Africa* (2009) los escritores Okey Ndibe (Nigeria) y Chenjerai Hove (Zimbabue), apuntarían una idea clave, que en cierta manera estructura este epígrafe: «La búsqueda del escritor [africano] no es la estabilización del conflicto, sino alguna forma de resolución, la sanación de la grieta» (Ibíd., 12). Así, ambos construían una «ideología de la escritura» en la que el autor africano reclamaría para sí una indudable agencia de carácter reparativo, y no sólo quedaba limitado a funcionar como cronista social o neutralizador de unas relaciones asimétricas generadoras y perpetuadoras del conflicto. El taller original («Creative Writers' Workshop on War and Peace in Africa») celebrado en 2006 en el Nordic Africa Institute que dio pie a la edición del citado monográfico, contó, por ejemplo, con el ya mítico poeta sudafricano víctima del Apartheid, Dennis Brutus. Recordemos que esta figura resulta central en los debates sobre el papel del

¹⁹⁵ «Nos quitaron todos los océanos y todo el espacio. / Me disteis mi talla de zapato rodeada de barrotes. / ¿Adónde os condujo? A ningún sitio. / Me dejasteis los labios, y forman palabras, incluso en el silencio».

¹⁹⁶ «Lo que un escritor puede hacer, lo que un escritor de ficción o un poeta o un ensayista pueden hacer es volver a comprometer a las personas con su propia humanidad. La ficción y los ensayos pueden crear empatía para el supuesto desconocido».

¹⁹⁷ «Un escritor necesita un antagonista, sabes».

escritor en África. Sobre la experiencia de ser apartado judicialmente de la práctica de la escritura por considerar la mera composición de un borrador como un acto de sabotaje¹⁹⁸ contra el Apartheid (además de haber sido encarcelado en Robben Island), diría que:

«Se puede entender que si uno quiere escribir, y si ocasionalmente uno siente que debiera escribir, ello introduce una suerte de urgencia o intensidad especial en nuestro trabajo. [...] Creo que uno podría decir, con total seriedad, que el mero acto de escribir cuando a uno se le ha prohibido la escritura –sin importar si uno escribe bien o mal– constituye una forma de protesta contra el Apartheid en Sudáfrica» (Brutus, 1969 [1971]: 94).

De esta forma, Brutus se erigía como símbolo de resistencia entre aquellos que habían sido distanciados de su comunidad de recepción, y en estos términos exponía la esterilidad cultural que creaba el régimen para todos aquellos cuyos mensajes literarios eran considerados como una ofensa criminal. Su presencia en el taller de Uppsala resultaba sintomática, y fue precisamente allí donde se gestó la idea para la publicación de este monográfico cuyo objetivo más interesante era el de cartografiar nuevos fundamentos conceptuales en el campo de la literatura de la violencia, así como el papel jugado por el escritor africano en el seno del conflicto extremo.¹⁹⁹ Tal y como afirmaban Ndibe y Hove, quedaba claro que la literatura africana, así como los escritores africanos implicados desde distintos roles desglosados a continuación, se encontraban frecuentemente en el centro neurálgico de los conflictos, las guerras y los genocidios. Y así, no sólo se posicionaban como portadores de cicatrices (ya sea en su propio cuerpo o en el tejido textual de sus novelas) sino que eran simultáneamente portadores de un testimonio que precisaba de una traducción y de una transcripción adecuadas para una potencial explicación y asimilación social de los eventos límite. Por tanto, los escritores africanos, en su mayoría, funcionan como «[...] las voces de los sin-voz, sosteniendo el espejo para reflejar el verdadero rostro del Yo y de la sociedad» (Ndibe y Hove, 2009: 11). El taller de Uppsala –y nuestro trabajo, que sigue en parte su argumento– pretendía desarrollar las formas en que los escritores africanos de finales del siglo pasado y principios de éste, no sólo respondían al estímulo, las provocaciones y los desafíos de

¹⁹⁸ Brutus apunta que las dos prohibiciones que se le aplicaron (la de escribir así como la de publicar) fueron consecuencia de una legislación del año 1961, diseñada específicamente para castigar a aquellos que cometían actos de sabotaje. En este sentido, se interpretó que sus obras podían constituir, literalmente, actos de sabotaje, por considerar su trabajo una forma de protesta literaria contra el Apartheid. Así, la escritura fue considerado como un acto criminal.

¹⁹⁹ En este sentido, Charles R. Larson reseña que cuando editó su antología de relato breve africano *Under African Skies* (1997), un crítico señaló que de los veintisiete escritores incluidos en la antología, casi la mitad habían sido encarcelados o forzados a exiliarse (Larson, 2001: 145).

las crisis presentes en su realidad, reflejándolo de forma artística, sino que en su arte encontraban una herramienta transformativa cara a la experiencia histórica inmediata de su pueblo. Al adjudicarle un papel de peso específico a la tarea de reflexionar sobre, y no sólo de reflejar, una realidad traumática, se evocaba la idea de que el autor africano quedaba indiscutiblemente asociado a la figura más clásica de «intelectual», en pleno sentido sartreano:

«Lo que hago, desplegando el idioma de la ficción, es escribir entre los márgenes del conflicto. De esa forma, llamo la atención, sí, sobre el hecho de nuestro mundo despreciable y brutalizado; pero también, más crucialmente, señalo los imperativos de un engrandecimiento humanístico. Para mí es importante mostrar las ruinas del jardín. Y sin embargo, al hacerlo, ya estoy poseído por un sueño diferente. Es un sueño sobre volver a componer el todo, sobre restitución, sobre la reconstrucción de todo lo que ha estallado en pedazos» (Ndibe, 2009: 28).

Así, a partir del ejercicio mimético de mostrar las «ruinas del jardín» nacía una vocación de signo opuesto, a saber, imaginar un mundo diferente en el que a través de las citadas ruinas se examinaban soluciones o como mínimo se medían propuestas textuales de reparación: al imaginar el Mal, el escritor podía imaginar simultáneamente tanto su contraparte como las tácticas simbólicas para subvertirlo. Este compromiso político y social abiertamente manifestado por incontables escritores africanos (en especial entre aquellos que fueron protagonistas directos del conflicto, como víctimas privilegiadas del poder) nos conduce a repensar las relaciones entre escritor e intelectual, en África especialmente fértiles y arraigadas. Por ello, Claudia Gilman, en su libro *Entre la pluma y el fusil* (2003) sugería en este sentido la presencia de un claro deslizamiento entre la categoría de escritor e intelectual, siguiendo la ya clásica reflexión de Edgar Morin: «El escritor que escribe una novela es escritor; pero si habla de la tortura en Argelia es un intelectual» (1960: 35). Aunque ella consideraba que esta fluidez entre escritor e intelectual nunca había sido tan patente como en el panorama literario latinoamericano contemporáneo, naturalmente, el fenómeno se calcaba en el panorama literario africano²⁰⁰ de finales del último siglo y principios de éste, en el que la «politización de las letras» fundía ambas figuras y las sintetizaba en la del «poeta-guerrero», facilitando unos intercambios provocativos entre escritura literaria y acción sociopolítica:

²⁰⁰ La crítica nigeriana Adewale Maja-Pearce llegaría al cuestionable y controvertido punto de afirmar que las novelas de Nigeria en su conjunto, eran «[...] menos interesantes como literatura que como registro del dilema del intelectual nigeriano en el mundo moderno» (1992: 3).

«Los textos literarios fueron canteras de enigma para el poder político. Tal vez porque algunos procedimientos literarios sirven para enmascarar, mediante el recurso del punto de vista, por ejemplo, las opiniones políticas de los autores y la “verdad” ideológica de los textos. [...] La distancia entre el narrador y el escritor, fríamente analizada con los métodos de la teoría literaria, es fuente de perturbación para quienes ejercen los oficios del poder» (Gilman, 2003: 70).

En este sentido, el dramaturgo congoleño Tandundu E. A. Bisikisi apuntaría en relación a su obra *Quand les Afriques s'affrontent* (1984) que ésta fue producto no sólo de un proceso personal de autoconciencia y autoevaluación, sino también una búsqueda para determinar el papel que jugaba la literatura y la creatividad como medio en el proceso revolucionario: «La creación literaria ya me parecía ser la “conquista del destino a través de la libertad” y el teatro fue para mí un arma de protesta y demanda. [...] Pero lo que no sabía entonces era que esto me iba a conducir hacia una oposición radical contra la dictadura de Mobutu, y por tanto, al verdadero camino hacia prisión» (2002: 278-279). Naturalmente, tal y como defendía el crítico nigeriano Obododimma Oha, la encarcelación del escritor africano a consecuencia de su obra, era indudablemente un deslizamiento metonímico de «detención» de su pluma, de subversión del sentido de sus escritos, que desde el poder, lejos de ser considerados ficción, eran convertidos unilateralmente en verdaderos discursos de activismo social (2000: 2). Tan indisociable era la relación entre escritor africano y poder autocrático, que en las *Prison Stories* (2000) del escritor Helon Habila, esta idea quedaba patente en el relato «Dispossession» (o capítulo, según se interprete la idea detrás de la estructura de este libro superlativo). En un episodio que ocurría durante una reunión de la intelectualidad literaria de Lagos, una escultora le aconsejaba a Lomba, periodista y novelista frustrado intentando en ese mismo momento evadir a la policía secreta de Abacha: «Realmente debería usted intentar ser arrestado: es la manera más rápida de convertirse en poeta. No tendrá problemas con los visados después de algo así, hasta podría conseguir un premio internacional» (2000: 133)». Más allá de esta cita, cuya efectividad tragicómica radica en la desoladora verdad que encierra, quedaba claro que la *potencia discursiva* —la «palabra peligrosa» de Carlos Fuentes— convertía la escritura incómoda y enemiga en un acto subversivo contra el Estado (Gilman dirá acertadamente que el Estado es el *Otro* natural del escritor), sobre todo en dos continentes, el africano y el latinoamericano, con una fuerte tradición de resistencia cultural e intelectual cara a los abusos flagrantes de las dictaduras, en cuyos contextos existía un efecto de presión respecto de la obligación, o mejor dicho, de la necesidad, de que el escritor funcionara también como intelectual.

Así, en escenarios de violencia extrema dirigida y ejecutada por el poder, y en los que se percibía que no tomar partido era un acto inmoral por parte de la *intelligentsia*, se pasaba casi automáticamente de ser un escritor a ser un escritor comprometido, o, como proponía el escritor congoleño Sony Labou Tansi, de ser un escritor comprometido a ser un escritor que buscaba comprometer a los demás. Para Oumar Chérif Diop, eran de hecho los escritores africanos recientes, los que habían llamado la atención sobre la frecuencia del trauma y su importancia como consecuencia de las ideologías (coloniales y poscoloniales), la guerra, el genocidio, y la violencia. Asimismo, no sólo desvelaban las causas-raíz de la violencia y del trauma, sino que también otorgaban voz a aquellos que habían sido condenados al silencio frente a una violación sistemática de su integridad física y de sus derechos (2012a: 37-38).

Por su parte, en su ensayo sobre el papel histórico del escritor africano (cf. 2007 [1986]), Ngũgĩ wa Thiong'o apuntaba que el escritor africano que emerge a partir de la Segunda Guerra Mundial, ha atravesado tres décadas distintas que a la vez han determinado un esquema básico de tres etapas modales en su crecimiento profesional: por un lado la época de la lucha anticolonial, en segundo lugar la época de las independencias, y finalmente, la época del neocolonialismo. Así, el escritor africano de la primera etapa nacía, para él, a partir de la cresta de esta agitación anticolonial y fermento revolucionario global, de manera que la energía antimperialista y el optimismo general se traslada a la escritura de dicho período. Esta etapa –aunque lamentablemente anunciada de forma binaria en muchos aspectos que no vendrían definidos sino enarbolados como «conflictos de valores»– se caracteriza por integrar al escritor africano y su literatura en la comprensión, reflexión e interpretación de las revoluciones que se estaban desarrollando en el continente. La segunda etapa, la de la época de las independencias –principio de los años sesenta– comenzó a marchitarse una vez los nuevos estados africanos no propiciaron los cambios fundamentales que se habían pronosticado en la etapa anterior: había surgido una nueva clase y unos nuevos líderes poco diferenciados de los anteriores. Este tono de desilusión fue también recogido por el escritor africano: «Suplicaba, se lamentaba, amenazaba, pintaba el cuadro del desastre que se avecinaba, hablaba del fuego de la próxima vez. Intentó el antídoto correctivo de la risa despectiva, el ridículo, el abuso directo con imágenes de mierda y orina, toda la inmundicia imaginable» (wa Thiong'o, 2007: 161). Así, el escritor africano de esta etapa, aunque incisivo, se veía marcado por un clarísimo sentimiento de desesperación. Finalmente, el escritor africano de la tercera época de neocolonialismo, fue testigo de un

resurgimiento, tanto en la práctica como en los discursos teóricos que emanaban de universidades y centros de difusión cultural, de la conciencia antiimperialista. El escritor recogía estas preocupaciones con un carácter renovado, e iba más allá de la explicación y la condena, acercándose a la búsqueda de nuevas direcciones y rutas éticas y estéticas. Por ello se convertiría en un escritor de un Estado neocolonial o un escritor-enemigo, a saber, un riesgo para la cultura del silencio y del miedo, una cultura antidemocrática ejecutada también, desde las celdas de prisión y las cámaras de tortura, espacios ocupados por antonomasia por muchos intelectuales que se negaban a padecer el exilio y a soportar la censura. Será en este período cuando el escritor e intelectual de Liberia, Similih M. Cordor, comienza a temer por su vida, sobre todo a partir del golpe de Estado de Samuel Doe que derrocará el régimen de Tolbert, también represivo. Diría al respecto:

«A lo largo de los años, muchos escritores, periodistas, y profesores se vieron en problemas y fueron arrestados, detenidos, o encarcelados por sus escritos que eran críticos con el gobierno y sus líderes políticos. Tanto los regímenes civiles como militares fueron igualmente severos en su trato con los escritores y periodistas, aunque los dirigentes militares fueron mucho más despiadados hacia las “voces disidentes de la intelligentsia”. Y yo no fui ninguna excepción» (cit. en Larson, 2001: 71).

Sin embargo, más allá del pronóstico decididamente pesimista para el escritor africano de esta época, Ngũgĩ sugería que el escritor de esta última etapa (los años ochenta), debía resistir y redescubrir el verdadero lenguaje de la lucha en las acciones y los discursos del pueblo, además de aprender de éste el gran optimismo y fe en la capacidad de los seres humanos para rehacer el mundo y renovarse a sí mismo: «Un pueblo unido nunca puede ser vencido, y el escritor debe ser parte y parcela de dicha unidad revolucionaria para la democracia, el socialismo y la liberación del espíritu humano para ser más humano» (Ibíd., 164). No olvidemos que es en este contexto, en el que Ngũgĩ –marxista y en ocasiones concebido como «el Paulo Freire de África» (cf. Odera Outa, 2001)– funda su proyecto de teatro basado en el pueblo en la comunidad rural campesina Kamiriithu, en Limuru: el Kamiriithu Educational and Cultural Center. Allí, en un anfiteatro al aire libre y en un gesto de reafirmación como escritor-activista, wa Thiong’o estrena dos obras en gikuyu, una doble provocación para el poder represivo de su Estado: por un lado ignorar su obligación hacia el Teatro Nacional de Kenia en Nairobi, y por el otro, obviar la lengua inglesa en pos de una lengua vehicular africana. Naturalmente, dicho centro no sólo fue proscrito sino que en marzo de 1982 el

anfiteatro fue literalmente destruido por oficiales de la dictadura de Daniel Arap Moi, y Ngũgĩ es arrestado y conducido a la ignominiosa prisión de máxima seguridad de Kamithi, donde escribiría su ya famoso diario de encarcelación (*Detained: A Writer's Prison Diary*, 1981).

Más allá de este caso, aunque de referencia respecto del subepígrafe que nos ocupa, a continuación nos interesa desglosar lo que desde nuestra óptica, serán los roles que asumen los escritores africanos cara a la violencia extrema. Cada categoría tiene unas características particulares, y también, unos textos adscritos a la misma. Nuestra idea es la de ofrecer una perspectiva estrictamente panorámica y resumida de una cuestión profundamente compleja y de ninguna manera impermeable, en la que debido al material original o contenido de la literatura de la violencia, la idea de autor en sentido formal queda desdibujada definitivamente. Un escritor que trabaja desde la matriz y el acervo de la violencia extrema, adquiere connotaciones adicionales muy singulares: todos han reflexionado sobre la inestabilidad ética y estética en la utilización de determinadas experiencias o documentos que por su grado de violencia, exigen una reevaluación del papel del escritor y de la literatura en la manipulación *stricto sensu*, de dicho sustrato que hace estallar todos los límites (morales, lingüísticos, representativos, etc.) a los que el autor se enfrenta. Lo que sí parece indiscutible, es que todos ellos –y aunque toda falsación es siempre preliminar en tanto no se puede cotejar cada caso aunque sí los casos más representativos– han tomado el material de manera lo suficientemente responsable como para que el imperativo ético prime sobre cualquier duda respecto de la intención final del texto (voyeurismo, explotación, victimismo, etc.): no queda ninguna duda de que el escritor africano retoma, recrea o inventa determinados episodios profundamente traumáticos para fines que sirven al desafío, la subversión, la reconstrucción o la reflexión sobre dichos eventos. Una segunda aclaración que consideramos pertinente es que algunos de estos roles no son exclusivos del escritor africano, pero sí existen algunas categorías que están definitivamente enraizadas en la tradición narrativa africana, y desde estos particularismos culturales deberían ser analizadas.

Sin embargo, una idea que mencionábamos al principio y que determina este trabajo es que el escritor africano es un blanco clave del poder, y a partir de sus obras dialoga con el mismo: recordemos los trabajos de Foucault o Mbembe y su rechazo de la idea de que el poder no puede existir como sistema cerrado o posible sin una contraparte. De esta forma, para el malauí Jack Mapanje, también activista: «En la

actualidad, el número de escritores, periodistas, músicos y cantantes que están siendo continuamente acosados, encarcelados y “accidentalizados” debido al mensaje presuntamente radical en sus escritos, actuaciones públicas o en su música, siguen multiplicándose a través del continente africano» (2002: xxi). Como ya hemos apuntado en múltiples ocasiones, por medio de la figura del escritor-intelectual se nos ofrece una forma de acceso óptima para comprender los mecanismos que éste activa para contrarrestar y combatir la violencia extrema, así como para entrever, detectar y analizar cuáles son estos mecanismos y cómo se organizan en roles que operan desde diferentes participaciones funcionalistas, dialógicas y en ocasiones, superpuestas.

No debemos olvidar que una de las complejidades más relevantes respecto de esta cuestión es la que nos obliga a enfrentarnos al «dilema de la voz». Es decir, a intentar determinar si el artista habla a través de sus personajes para dialogar con sus lectores, cómo representa y con qué fines morales/artísticos/conmemorativos, qué significado último, social y político alienta su iniciativa temática, desde qué posición se pretende (re)presentar, etc. Pero sobre todo, este tema nos obliga a interrogarnos si ellos activan lo que el crítico sierraleonés Patrick K. Muana denominó acertadamente «vigilancia crítica» (cf. 2003) en relación a los aspectos éticos presentes en determinadas representaciones de lo extremo. No es casual que Mapanje se hiciera eco de este término, apuntando que el escritor africano debía de hecho ser más «vigilante», y continuar con su papel social para asegurar que su comunidad no perdiera de vista la libertad adquirida en el curso de su historia: «En el caso de Malawi, el papel inmediato del escritor debe ser seguir convirtiéndose en la memoria de la nación» (Mapanje, 1997: 229). Adicionalmente el escritor nigeriano Tanure Ojaide, reflexionaba sobre la misión de la imaginación en África, apuntando que:

«Los escritores en África han estado en la vanguardia de la lucha por la democracia y la justicia en sus propios países e incluso en otros. Es en esta búsqueda donde muchos tienen que lidiar con amenazas hacia sus vidas. [...] Los escritores se han politizado más que nunca en la historia africana. Los escritores utilizan sus medios para condenar la tiranía, la dictadura militar, la opresión, y la negación y violación de los derechos humanos fundamentales» (2007: 2).

Así, para él, en sociedades en las que el terror se convertía en una realidad cotidiana, el escritor promovía la eliminación de la violencia mediante el activismo de su literatura, evitando una futura recurrencia o asistiendo espiritualmente a las víctimas con sus obras, abriéndole camino al «significado moral» de la escritura de ficción (Ibíd., 123).

Esencialmente, y siguiendo a Muana, nos interesa reflexionar sobre el grado de credibilidad del arte como testigo, perito excepcional y rehabilitador privilegiado de la historia de la violencia africana, así como intentar registrar para cada obra, el grado de vigilancia crítica del autor respecto de la violencia extrema.

3.2.1. EL *GRIOT* AMBIGUO. La percepción del narrador africano como denunciante históricamente privilegiado

El primer papel que nos interesa desglosar, es uno a los que se adscriben muchos escritores africanos, y que consideramos, atañe específicamente al papel del escritor como denunciante históricamente privilegiado en relación a la tradición cultural africana del *griot*. La idea del papel del *griot*²⁰¹ como cronista, o en palabras del escritor rodesio Dambudzo Marechera, como «bufón subversivo» (2009b: 15) propicia una situación en la que se reevalúa esta figura tradicional, se la reposiciona y se la reclama como el antepasado indiscutible del escritor africano contemporáneo que denuncia los abusos e impunidad del poder. Esta filiación genealógica parece natural (haciendo caso omiso a las facetas más conflictivas del *griot* como historiador oficial de las castas privilegiadas, constituyéndose ellos históricamente como casta), si concebimos a estas figuras tan complejas, tan polivalentes, pero sobre todo, tan profundamente ambiguas en cuanto a su relación con la hegemonía política, no sólo como meros comentaristas

[...] sino que por lo general también están ellos mismos involucrados en las relaciones de poder, en términos de sostener o subvertir a aquellos que están en el poder. Las formas con las que trabajan están en sí mismas investidas de poder; es decir, las palabras, los textos, tienen la habilidad de provocar, conmover, dirigir, prevenir, subvertir y opacar la realidad social» (Furniss y Gunner, 1995: 3).

El *griot*, *djeli* o *mvét* africano, incluso el *izibongo* zulú/ndebele (poeta laudatorio), se establece en la actualidad más bien como limitador del abuso autoritario, como cronista alternativo frente a la historia oficial estatal, y controvertidamente y a diferencia de su anterior estatus histórico favorecido, como víctima del poder. De hecho, el africanista Bernth Lindfors, diría que los escritores africanos, acostumbrados a servir como «perros guardianes» de su sociedad, se encontraban en una época de desilusión respecto de este

²⁰¹ «Un individuo polifacético y de múltiples talentos que desempeña un papel de primer orden en las relaciones intra e interétnicas de la sociedad donde se desenvuelve. Además de ser el guardián de la memoria del pueblo, algunas de las funciones que se le atribuían —aún hasta hoy— al *griot* en África del Oeste son las de genealogista, historiador, consejero, portavoz, diplomático, mediador, intérprete, traductor, músico, compositor [...]» (N'gom, 2003: 30).

papel clásico (1994: 72). Sin embargo, la especialista en oralidad africana Liz Gunner, introducía un ejemplo de peso, apuntando que en Sudáfrica, los poetas laudatorios xhosa apoyaban a figuras que combatían el régimen del Apartheid, lo que les valió ser perseguidos por la policía. Para ella resulta igualmente sintomático que en su mandato, Nelson Mandela fuera frecuentemente acompañado de su poeta laudatorio personal Zolani Mkiva (2007: 69). Adicionalmente, si el *griot*, como afirmaba Jacques Chevrier, admite un papel activo como mediador en una situación de conflicto (cf. 1986), el escritor africano contemporáneo también activará una idea profundamente arraigada en la crítica artística africana, a saber, la de la funcionalidad definitiva del arte africano: el «arte por la vida», expresión acuñada por el escritor y académico sudafricano Mbulelo Vizikhungo Mzamane, en oposición a la idea individualista y de goce estético de «arte por el arte» occidental. Al menos, así lo afirmaba el escritor ogoni Ken Saro Wiwa (Nigeria), ejecutado en 1995 por el régimen militar de Sani Abacha:

«En este país [Inglaterra], los escritores escriben por entretener, suscitan cuestiones sobre la existencia individual... pero para un escritor nigeriano en mi posición, no puedo entrar en dicha dinámica. La literatura tiene que ser combativa. No puedes tener arte por el arte. Este arte debe hacer algo para transformar las vidas de una comunidad, de una nación» (Ken Saro Wiwa, cit. en Popescu y Seymour-Jones, 2007: xxviii).

La idea de que en la sociedad africana contemporánea, el arte sigue jugando un papel funcional, y que el artista tradicional era consciente de las consecuencias didácticas y utilitarias de su narrativa, se sostiene popularmente para justificar la relevancia del escritor contemporáneo en su implicación como denunciante definitivo de las situaciones de injusticia social y política, de forma que el arte se percibe como una práctica, y no sólo un discurso, inextricablemente ligado al servicio de la comunidad. De hecho, el escritor yoruba (Nigeria) Wole Soyinka, creía que «[...] el artista siempre ha funcionado en las sociedades africanas como cronista de las costumbres y de la experiencia de su sociedad, y como la voz de la visión de su tiempo» (1968:21). Por su parte, la crítica nigeriana Akachi Ezeigbo, especialista en la literatura de la Guerra del Biafra, dirá que muchos escritores africanos han apuntado a crear conocimiento social sobre sus percepciones de los fracasos morales que acosan a sus naciones (2000: 58). Para ella, autores como Wole Soyinka, Chinua Achebe, Buchi Emecheta o Eddie Iroh, exploraron en sus obras cuestiones relacionadas directamente con la justicia social, y comprendieron la necesidad de su producción textual para la consecución de una coexistencia pacífica e igualitaria en sus comunidades, a la vez que teorizaban sobre

dicha problemática, y ofrecían soluciones sobre cómo acabar con los conflictos a través de la reconciliación y la recuperación.

En cualquier caso, Mapanje apuntaría que los *griots* y demás formas artísticas narrativas antiguas africanas, no habrían sobrevivido la persecución actual de escritores en el continente. Y que un *griot* como el que retrata D. T. Niane en su versión de Sundiata de 1965, habría sido arrestado en su primera actuación y detenido sin juicio, siendo su obra censurada. Para él, el *griot* ostentaba un grado de poder que ya sólo podía corresponderse a los poderes absolutos y autocráticos de un dictador: ya no existía lugar para una figura potencialmente desestabilizadora como la del *griot*. La autocracia había adquirido unas dimensiones tales que sólo el dictador se arrogaba las funciones de historiador, innovador y árbitro. Y así, se perdía para siempre el poder tradicional del *griot* infiltrado como agente homeostático sociopolítico. La regulación perdía su naturalidad original, y el escritor contemporáneo se convertía en un enemigo a ser erradicado. De hecho, el maltratado escritor guineano Camara Laye, conocido principalmente por *L'enfant noir* (1952) pero también, sintomáticamente, autor de *Le maître de la parole* (1978), una versión de la épica de Sundiata, diría en este sentido que «Ningún hombre es libre para escribir lo que quiera en África hoy en día. Ningún escritor es libre porque los líderes africanos son demasiado sensibles: no quieren escuchar a sus poetas, a sus artistas, que están pensando a años luz de sus políticos» (cit. en Larson, 2001: 120). Así Laye, que no casualmente había lidiado en su último texto con la figura del narrador oral o *griot*, también haría referencia a esa negativa del poder a atender a sus poetas y a la posible contribución que éstos podían ofrecer para trabajar en favor del bienestar y del perfeccionamiento de las condiciones de su pueblo. Pero ello implicaría una fuerte crítica política, así que por su parte y no sin cierta ironía, el zimbabuense Chenjerai Hove, mantenía la línea de este argumento sugiriendo que la existencia de dichos poetas tradicionales, serían en el África moderna, una figura impensable:

«Como, en Sudáfrica, siempre había un poeta laudatorio, un espíritu libre que no sólo adulaba al rey, sino que también utilizaba su lengua severa y su talento poético para reprender públicamente al rey. Y tradicionalmente el poeta laudatorio nunca fue arrestado o encarcelado ya que la mayoría de civilizaciones africanas, no tenían prisiones» (Hove, cit. en Popescu y Seymour-Jones, 2007: 212).

En relación al acervo tradicional como forma de superar las prohibiciones legales, así como la explotación de la alegoría para burlar una lectura directa y crítica, Hove

también defendería que el escritor debía conseguir que su trabajo sobreviviera a los regímenes políticos, aunque, paradójicamente, un régimen político represivo forjaba un efecto indeseado, que era el de forzar a los escritores a componer metáforas nuevas, visibles e invisibles. De forma que ante la aprobación de leyes de censura cada vez más restrictivas, el autor africano podía volcarse, por ejemplo, en el cuento tradicional africano como dispositivo para sortear la censura oficial y combatir las leyes que se ensañaban con el escritor rebelde: «Los relatos folklóricos africanos son una herramienta y estrategia incalculable para vencer el sistema de forma creativa» (Ibíd., 212). De ello también se hacía eco Pia Thielmann, apuntando que en Malawi, los escritores que seguían una línea de conciencia social, elegían abiertamente vivir bajo el peligro de regímenes que los convertían en víctimas de los comités de censura, de manera que era por ello que «[...] las obras se llenaban de contenidos velados, por ejemplo, a través de la aplicación de mitos locales» (2006: 23).

Otra referencia ya clásica que interesa mencionar, es la que plantea el ugandés Okot p'Bitek en *Artist, the Ruler* (1986). En el ensayo homónimo de su libro, afirma que los sistemas de pensamiento de un pueblo se generan a partir de las mentes más poderosas, sensibles e imaginativas que la sociedad contiene: los artistas. Ellos proclaman las leyes, pero las expresan en el lenguaje indirecto de la metáfora y el símbolo, de la imagen y de la fábula, consiguiendo de esta manera castigar a los culpables con la risa [¿burla?] y premiando a los justos con alabanzas. Y en la tradición africana están completamente reconocidos, son admirados y hasta temidos por la agudeza de su «lengua»:

«Si existen dos clases de gobernantes en cada sociedad, es decir, aquellos que usan la fuerza física para someter a los hombres, y aquellos que emplean cosas hermosas, canciones dulces e historias graciosas, ritmo, forma y color, para mantener a los individuos y a la sociedad cuerda y próspera, entonces, desde mi punto de vista, es el artista el mejor gobernante» (1986: 40).

Detrás del fuerte romanticismo que tiñe el ensayo de p'Bitek sobre el artista como dirigente óptimo, subyace una idea inspiradora y no desprovista de cierto grado de veracidad: el artista provee a la sociedad de unas reglas fundamentales de convivencia implementándolas de forma no-violenta, alegórica y con el lenguaje complejo del arte, mientras que los líderes políticos se imponen en el circuito de poder estableciendo sus ideas a través de un cuerpo militar, un discurso reduccionista, o un sistema económico que sustenta un régimen socialmente polarizador. Más allá de la composición de un

cuadro de generalizaciones por parte del ugandés, la reflexión tiene sentido en tanto venimos defendiendo parte de esta idea en lo que respecta a las estrategias y propiedades constituyentes de la literatura de la violencia.

Para concluir, nos interesa dejar constancia de que el atributo de «ambiguo» en el subtítulo no es puramente ornamental. A pesar del halo de misticismo al que en ocasiones se somete a la oratura africana, y la actitud romántica con la que se retoma dicho poso para utilizar la figura de narrador histórico en la contemporaneidad (para servir, como es natural, a fines especulativos de denuncia privilegiada cara a realidades conflictivas y posconflictivas), debemos ser cuidadosos, como apuntaba Christopher L. Miller, de no pretender convertir las artes verbales tradicionales africanas en sinónimo de populismo, docilidad y democracia acéfala (1990: 73). De la misma forma que ocurre cuando analizamos la literatura escrita, debemos interrogarnos sobre a quién pertenece la tradición, pero sobre todo a qué grupo étnico, grupo social o subgrupo cultural las reivindicaciones que se reclaman. Así, Miller se pregunta:

«¿A quién pertenece esta tradición oral? En África, “la palabra, el poder y la dominación son por lo general, inseparables” (Touré, *Civilisation*, 44); las palabras sagradas de las sociedades inciáticas Bamana y las palabras del *griot* en las épicas de Sundiata sirven ambas a élites particulares. [...] Las tensiones políticas dentro de una autonomía precolonial podrían por tanto, ser ignoradas en favor del grupo dominante: hombres, notables, nobles y hombres libres» (Ibid., 106-107).

No es casual que la especialista en oralidad africana Eileen Julien, advirtiera consistentemente que uno no podía concebir a la novela africana como una continuación de la tradición oral, ni ver elementos de la tradición oral en la novela como signos de «autenticidad» (véase: Qader, 2009: 2). Sin embargo, no nos interesa aquí hacer un estudio en profundidad sobre la ya clásica discusión de continuidad/rupturismo en los fenómenos de oralidad y escritura, ni sobre los papeles jugados históricamente por el *griot* y el resto de castas de narradores en la historia precolonial africana, ni de su posición tanto ambigua como controvertida en relación al poder político o social hegemónico, sino sencillamente, dejar constancia de las formas en que dicha figura ha sido recreada y rentabilizada por los escritores africanos contemporáneos, para resitarlo como símbolo en coyunturas específicas en que éstos comienzan a ser perseguidos y a ser concebidos como los enemigos naturales del Estado de excepción.

3.2.2. EL AUTOR COMO ANTAGONISTA. La denuncia sociopolítica a través de la trama textual y el activismo literario de la «Imaginación cuasi-judicial»

Este apartado se articula a partir de una teoría de Fernando Reati en su análisis teórico y crítico de la novela de la violencia:

«La principal tesis de este libro es que los escritores proponen soluciones simbólicas a los conflictos sociales [...] Me es imposible no participar en la polémica cuando escribo sobre ella: no se puede escribir sobre la representación de la violencia desde fuera de la historia de la violencia misma. [...] No puedo ser –no deseo ser– un observador frío y ascético de un proceso vivo del cual formo e indefectiblemente formaré parte» (1992: 14).

Indudablemente, la mayoría de escritores africanos proponen soluciones simbólicas a los conflictos sociales y políticos de su tiempo, como bien indicaba Reati: es imposible escribir sobre la violencia tanto fuera de la misma como fuera de la Historia. Así, el autor de la literatura de la violencia se convierte en una amenaza para los poderes autocráticos o de excepción, en la medida en que sus textos exponen al mundo, utilizando estrategias y propiedades específicas, los abusos de la tiranía y de la violencia que ésta genera: «Este contradiscurso [el novelístico] desvela las estrategias que se utilizan para imponer el discurso monológico del poder, cuyo único objetivo es el de adoctrinar y subyugar a las masas para convertirlas en oyentes pasivos» (Chérif Diop, 2009: 294). Así, como ya indicábamos en otros apartados, el escritor africano busca una transmutación: la conversión de «oyentes pasivos» en lectores activos, que a su vez dispongan de las herramientas para construir un relato dialógico de las realidades hiperconflictivas y del posconflicto. A través de los textos de la violencia, se trastocan las reglas de sumisión de la narrativa monológica del poder, y el escritor asume la denuncia e ilustra sobre aquello que está prohibido nombrar, de manera que el escritor toma la función de *nombrador*, en el sentido que le da Luisa Valenzuela (cf. García Pinto, 1988: 232), asumiendo y reconociendo el horror, pero también queriendo conocer sus causas. El escritor se propone a sí mismo como el agente por excelencia de la no-colaboración y de la renuncia a la complacencia política. En este sentido, «[...] estos escritores se convierten en los supervivientes, las voces vivas, los testigos que desafían la censura, la autocensura, y a veces, la propia muerte» (Agosin, 1988: 178). Los escritores son los antagonistas por excelencia del poder y no parece casual, por citar un ejemplo, que en la huelga universitaria del 8 de diciembre de 1977 en la Universidad Nacional de Zaire, el dramaturgo Tandundu Bisikisi (él mismo encarcelado y acusado de subversión política y amenaza para la seguridad del Estado) reseñe que se apresaran

a profesores (escritores) bajo sospecha de subversión: los arrestados fueron el también dramaturgo y académico Pius Ngandu Nkashama (*La Déliverance d'Ilunga*, s.f.; *Le Pact du Sang*, 1984) o el novelista y ensayista V. Y. Mudimbe (*Entre les Eaux*, 1973; *L'Odeur du Père*, 1982).

Como ya comentábamos al principio de nuestro trabajo, la relevancia social y política del escritor radica en parte, en la apropiación de su papel como antagonista del poder, siendo que ambos se erigen como fuerzas que compiten sobre el significado y el sentido (y en última instancia, el triunfo) de dos ficciones de signo ético y funcionalidad opuestos. El escritor malauí Sam Mpasu, en su libro *Political Prisoner 3/75* (1995) revela los extremos a los que llega dicho concurso entre dos ficciones competidoras, y sobre el potencial subversivo de la ficción en los textos de la cámara de tortura:

«“¿Has leído el libro?” le pregunté. “¡Respóndeme!” me exigió. “*Nobody's Friend* es el título de una pequeña novela que escribí. No tiene absolutamente nada que ver con el Dr. Banda²⁰² o con ningún otro. Es un libro sobre la gente común. Es ficción. Debería haberlo leído”, le dije. “Pero hay un fragmento sobre un presidente al que se le ha asesinado en ese libro”, me dijo triunfante. “¡Eso es una tontería!” le dije. “¿Ha leído *Hamlet*, *Macbeth*, o *El rey Lear*, todas por William Shakespeare? Hay fragmentos en todos esos libros sobre reyes asesinados. ¿Han prohibido todos esos libros porque mencionan los asesinatos de reyes?”» (2002: 76).

Éste es tan sólo un ejemplo entre incontables otros, sobre cómo la literatura de la violencia es percibida como un peligro incendiario para el poder, y sobre la forma en que el autor africano, responsable de los textos que desestabilizan el *statu quo* político («Pero hay un fragmento sobre un presidente al que se le ha asesinado en ese libro») se concibe como un antagonista por excelencia. Adicionalmente, el poder de la palabra queda patente: no se le está torturando porque ha asesinado al presidente, sino porque ha escrito (¿deseado/anunciado/vaticinado/fomentado?) su caída. Naturalmente, existen más casos de este tipo en África, y si no fuera por la gravedad que acarrear las consecuencias para los autores, los episodios serían decididamente tragicómicos. Por ejemplo: la sátira social *A Man of the People* (1966) de Chinua Achebe sale a la venta exactamente dos días antes de que se produjera el primer golpe militar de Nigeria. Curiosamente, la novela tenía como desenlace un golpe militar, circunstancia que generó una sensación de suspicacia en algunas personas que llegaron a creer que Achebe había estado involucrado en la planificación del golpe. Ante estas

²⁰² Hastings Kamuzu Banda (1898-1997) fue el jefe de Estado de Malawi desde 1961 hasta 1994, declarándose Presidente Vitalicio en 1970, y responsable de uno de los regímenes más represivos del continente africano.

especulaciones disparatadas, él respondía que la idea de que un grupo de oficiales disidentes del ejército empeñados en derrocar al gobierno consultaran a un novelista que tardaría dos años en escribir su novela, editarla, publicarla y esperar a que circulara dos días antes del golpe era, como mínimo, bizarra y estúpida (Achebe, 2007: 114). También Chris Aabani (Nigeria) fue arrestado en 1985, dos años después de la publicación –con sólo dieciséis años– de su primera novela, considerada por el gobierno como un plan de acción velado para la consecución del fallido golpe de Estado del General Vatsa.

La imaginación es en primera instancia, la que hace tambalear los pilares del ejercicio de un poder ilegítimo, ya que se estima como paso previo a la acción en la Realidad. En este sentido, el escritor rodesio Dambudzo Marechera secundaba esta idea, ya que a través de su literatura, demostraba no sólo la tiranía implícita en toda expresión de centralidad cultural (Foster, 1992: 61), sino también el peligro de someter a la imaginación a una agenda política hegemónica, actitud que declama uno de sus personajes: «*Las ficciones se convierten en un documento,*²⁰³ más que los propios documentales» (1990: 36). Esta aseveración contiene un valor incalculable, sobre todo para comprender una parte de la historiografía de Zimbabue: la idea de que «la ficción se convierte en documento» guarda una relación directa con los rasgos definitivos de ficción que adquiere la narrativa histórico-nacionalista de la Primera Chimurenga, levantamientos puntuales, inconexos y hasta rivales, shona y ndebele durante 1896-1897 contra la ocupación extranjera, que se convertirán, en el imaginario de la propaganda anticolonial negra, como una guerra unitaria y coordinada de resistencia indígena en torno a un culto centralizado (Mwari) que proporcionaba una supuesta invulnerabilidad a sus guerreros (cf. Ndlovu-Gatsheni, 2009). La invención de este mito precolonial se transforma en historia oficial, paso necesario para la construcción narrativa de la Segunda Chimurenga (lucha armada de los sesenta), y luego, tras sufrir un proceso de perversión discursiva absoluta, será utilizada por el dictador Robert Mugabe para bautizar sus políticas reformistas sobre la tierra, la Tercera Chimurenga, en un país asolado por la violencia y brutalidad política, el autoritarismo, y un terror generalizado contra la oposición.

Otro caso profundamente interesante y que atañe especialmente al escritor africano, es el que lo promueve indirectamente como activista alternativo respecto de

²⁰³ Nuestro énfasis.

los procesos judiciales institucionales cara a la herencia posconflictiva de procesos políticos de violencia extrema. Fernández Sedano y Pennebaker, en su estudio sobre la superación del trauma a través de la escritura (cf. 2011) apuntaban que la transcripción de testimonios sobre hechos traumáticos en contextos de configuración pública de memorias colectivas (sobre todo en espacios institucionales que recogían y otorgaban sentido a la experiencia de las víctimas) podían ayudar a afrontar el trauma. Así, el trabajo de las Comisiones de la Verdad, no sólo daba a conocer lo ocurrido, reconocía y dignificaba a las víctimas, y ayudaba en su recuperación, sino que también era importante en tanto «[...] el recuerdo y la narración impliquen no sólo activación emocional, sino también una actividad cognitiva de elaboración, de atribución de significado y de reinterpretación» (2011: 347). Sin embargo, las comisiones no tardaron en revelar un cúmulo de limitaciones de amplio espectro, que en nuestra opinión, la literatura que emulaba tanto sus temas, problemáticas, ambigüedades, «zonas grises» y procedimientos, podía subsanar:

«La escritura literaria logra resaltar los silencios, lagunas y ambigüedades contenidas en la narrativa oficial de la SATRC [South African Truth and Reconciliation Commission]. [...] La narrativa literaria, sin embargo, alentando una respuesta individual, permite la presencia de las ambigüedades que afectan profundamente los objetivos finales de su proyecto [el de la SATRC], perturbando la teleología de la trayectoria linear del informe oficial que va desde el odio, pasando por el perdón, hasta la reconciliación» (Leslie, 2013: 171).

Es decir que se establecía una ruta que iba de la confrontación social-institucional del evento (narrativas de las comisiones: teleológicas, verticales y estables) hacia la confrontación individual-literaria del mismo («novelas de las comisiones»: dialógicas, horizontales y disruptivas), en la construcción de una relación mutuamente estructurante y complementaria entre testimonio jurídico y escritura literaria de las consecuencias, tratamiento judicial y tentativas reparativas del paisaje posconflictivo. Tim Woods apuntaba en este sentido que ante el «efecto institucionalizante» de las comisiones, las narrativas de ficción sobre las mismas

«[...] buscan, más que reclaman, la memoria individual fuera de la metanarrativa de la nación, fuera de los terrenos abyectos de la negatividad, la ruptura y el olvido. La ficción busca equilibrar los logros del reconocimiento público de las narrativas reprimidas hasta el momento, mientras mantiene abiertas las posibilidades de que dichas narrativas tranquilamente puedan desafiar determinados paradigmas políticos y burocráticos claramente establecidos para el futuro de una nación inclusiva» (Woods, 2007: 216).

Así ocurre para el caso de Sudáfrica, por ejemplo, con las llamadas «novelas de la TRC» (Comisión para la Reconciliación y la Verdad) y de la Post-TRC, como *Bloodlines* (1997) de Elleke Boehmer, *Mother to Mother* (1998) de Sindiwe Magona, *Disgrace* (1999) de J.M. Coetzee, *Bitter Fruit* (2001) de Achmat Dangor o *Playing in the Light* (2006) de Zoë Wicomb. Estas novelas son simultáneamente una (re)escritura de la Historia, a la vez que actúan como un dispositivo que Jill Scott²⁰⁴ ha denominado acertadamente la «Imaginación cuasi-judicial», a saber la historización novelística de otra forma de justicia transicional²⁰⁵ y posteriormente restaurativa,²⁰⁶ en contextos de posconflicto. Las investigaciones de Scott han introducido, en el curso del pasado año, cuestiones de relevancia transformativa en el campo de la literatura, tanto conceptual como epistemológicamente, y en especial para el tema que nos ocupa. Su teoría propone que pueden surgir «nuevas justicias» a partir no sólo de las historias que contamos sino también a partir de la forma en que las contamos. Ella introduce la idea de «justicia narrativa», a saber, una forma de justicia alternativa, deconstructiva, no formal, social, identificativa y empática que emerge de la publicación, circulación y lectura de estas novelas, dotando de nuevos sentidos y valores el proceso de construcción de una justicia generativa, y animando asimismo a los supervivientes de la violencia a encontrar nuevos significados y sentidos, y formas de recuperación y representación personal, a través del encuentro no sólo con las propias narrativas sino también con las novelas que retoman dichos temas y motivos. La práctica colaborativa y teóricamente regenerativa del registro de una narrativa del conflicto –la que recogían las distintas «comisiones»– que incluía las perspectivas de sus participantes (víctimas, victimarios y espectadores) podía de hecho extrapolarse a unos participantes ahora encarnados en las figuras, por ejemplo, de hablante e interlocutor, o incluso de autor y lector, cuyos textos consumirían un «proceso cuasi-judicial» (2013: 1-2). Con mayor audacia, demostraba que las prácticas literarias y culturales (historia, recuento y

²⁰⁴ Agradecemos a la Dra. Jill Scott el habernos proporcionado generosamente el manuscrito de su conferencia inaugural «The Quasi-Judicial Imagination: Restoring and Generating Justice in Post-Unification German Literature» (Universidad de Manitoba, 13 de octubre, 2013).

²⁰⁵ Justicia transicional: «[...] conjunto de mecanismos utilizados para tratar los abusos a los derechos humanos cometidos en períodos dictatoriales (para el caso de las transiciones a la democracia) o en conflictos armados de todo tipo (períodos de transición posconflicto)» (Martín-Beristain et al., 2011: 476).

²⁰⁶ Justicia restaurativa: También denominada «justicia reparativa» o «justicia reintegrativa», aboga por diseñar, gestionar y llevar a término medidas de reparación, restitución y dignificación (ya sean económicas, políticas o de conmemoración simbólica) a individuos o colectivos/etnias reconocidos legal y socialmente como víctimas de un proceso de violencia política puntual.

«rehistorización/reparación»²⁰⁷ podían constituir un suplemento integral para acompañar el desarrollo de procesos judiciales formales. Dado que 1995 fue el año del establecimiento de la Comisión para la Verdad y la Reconciliación en Sudáfrica, a partir de este modelo de justicia transicional se pudo comenzar a estudiar el encuentro entre esta configuración jurídica y las formas puramente literarias que derivaron del procesamiento cultural-textual del conflicto, en el que el tratamiento del trauma en la novela de la violencia, por ejemplo, podía formularse y proponerse como una alegoría o una solución simbólica –sobre todo para el caso de textos que se mueven en un espacio de medianía entre la realidad y la ficción– de intervención reparativa, ofreciendo un espacio imaginario para el diálogo entre ambas aproximaciones o testimonios.

En segundo lugar Scott se preguntaba sobre qué producto sociocultural era más reparativo: ¿Las medidas oficiales de la unificación, los juicios, las purgas, las comisiones y la desclasificación de los archivos, o por el contrario las historias, individuales o colectivas, verdaderas o ficticias? La solución no era ni monolítica ni diádica, sino todo lo contrario: ninguna de las dos opciones bastaría en sí misma, ya que sin los modos oficiales de enmienda, no existiría la oportunidad para contar historias, y sin las historias, las medidas de rectificación serían políticas desprovistas del acervo sobre el que operar judicialmente. Los dos procesos, por tanto, son simultáneos a la vez que paralelos, complementarios y complejos, y rehúyen cualquier conclusión definitiva, superficial o estable. Para Scott, la justicia narrativa no se mueve tanto sobre la realidad o la ficción, sino que más bien propone la existencia de muchas verdades sobre el pasado *en competencia entre sí*, y admite que la «verdad» que conforma los pilares de la reconciliación postraumática existe en el espacio liminar entre las políticas oficiales y las historias personales, algo que, como demostrábamos en el apartado de propiedades («Hiperindividuación de las víctimas»), la literatura de la violencia aprovecha como ningún otro corpus.

Por su parte, Paul Gready denomina estas novelas como «Novel²⁰⁸ Truths» [Novelas de la verdad/Verdades innovadoras], para apuntar la forma en que la producción novelística sobre la TRC examina de manera innovadora las «verdades

²⁰⁷ Aunque no se aprecie en castellano, en inglés la palabra «restorying» hará referencia tanto al neologismo acuñado por ella «re-storying» (como re-historización, en sentido literario: volver a contar una historia) como a «restoring» (reparar/rehabilitar). Ambas palabras se pronuncian de forma idéntica lo que da pie a un doble sentido muy interesante. La definición que ofrecía de este término era «Un proceso orientado hacia el futuro para establecer el valor y la importancia de las formas narrativas reales e imaginadas para traer orden y paz» (2013: 8).

²⁰⁸ En inglés «novel» funciona como un homónimo que significa tanto «novela» como género literario, así como el atributo «innovador». De ahí el juego de palabras de Gready.

incómodas» que despliega dicho proceso penal, apuntando que estas obras literarias duplican el trabajo de la comisión pero con un complemento adicional: la descompresión del silencio y la exposición de las tareas inconclusas de dicha institución. Para él, las Comisiones de la Verdad así como los informes de derechos humanos de ninguna manera pueden adoptar el estilo o las reglas de una novela, pero por su parte, las novelas sí que pueden infiltrarse en el terreno del conflicto para abordarlo sin el problema de la limitación de recursos y sin deficiencias metodológicas o sensibilidades políticas. (2009: 174). Ello significa que ambas formas de producción de conocimiento son complementarias, y sus diferencias genéricas son una fuente de fortaleza más que de debilidad. Así, las novelas no sólo pueden superponerse al discurso de las TRC (y no sólo la sudafricana, pensemos en el proyecto *Rwanda: Écrire par devoir...*), sino que también puede *contestar* su forma en ocasiones reglada, limitante, excluyente, oficial y hasta performática de buscar, registrar y determinar la «Verdad». Estas novelas, se comprometen con la reparación social en contextos posconflictivos a partir de la estructuración de nuevas conversaciones y diálogos no-judiciales pero igualmente (d)enunciativos, para poder explorar formas innovadoras de recordar y articular las historias de violencia política extrema que no siempre pueden ser asumidas institucionalmente:

«A lo mejor su mayor contribución reside en ofrecer *gramáticas alternativas de transición*,²⁰⁹ abriendo camino a las “verdades incómodas” y a las “tareas inconclusas”[...]. Mientras que la TRC es una presencia poderosa, y es retratada de diversas maneras en estas novelas, el verdadero trabajo de decir la verdad sobre la reconciliación ocurre, cuando ocurre, *fuera del escenario*. La narración de la verdad es parcial, fragmentaria, y evoluciona de acuerdo a un calendario impredecible. La reconciliación se enraiza básicamente en los ritmos de lo cotidiano, en las oportunidades y las decepciones de ser ordinario» (2009: 174).

Lo verdaderamente interesante de la propuesta de Gready es la idea de que estas novelas pueden aspirar a estructurar verdaderos laboratorios y exploraciones tentativas sobre qué significa contar la verdad (asumiendo la ambigüedad y las «zonas grises» del Apartheid) desde «fuera del escenario», a saber, desde fuera de los ritos seculares aunque performáticos del poder, y desde dentro del espacio narrativo de ficción, que en ocasiones parecería ofrecer más oportunidades para relatar la catástrofe cuya «gramática alternativa de transición» otorga un acceso variable a la confesión o exposición de otras verdades (íntimas, individuales, polivalentes, etc.) o perspectivas. En este sentido,

²⁰⁹ Nuestro énfasis.

pensemos en lo que significó el asesinato de Amy Biehl en la TRC, no en oposición sino en complementariedad con el retrato hiperindividulizado que hace Sindiwe Magona en *Mother to Mother* (1998) de ese crimen. Así, la alta eficacia empática y explicativa de poner en juego la complejidad de este episodio estremecedor, radica en que se plantea desde la novela como un diálogo epistolar entre la madre del asesino y la madre de la asesinada.²¹⁰ A partir de textos como éstos, se pueden desglosar cuestiones muchísimo más complejas de la TRC, que por su naturaleza y sus limitaciones obvias, pasa por alto, demostrando el carácter suplementario y hasta necesario de esta producción literaria sobre la violencia extrema. Siguiendo esta misma línea, Joseph R. Slaughter introducía la propuesta del papel que adquirieron las narrativas de la TRC como elemento definitivo de *incorporación* de las mismas –legales y literarias– en la esfera pública, ya que su punto de partido era el ámbito privado/intimo. Para él, hacia finales del siglo veinte, la confluencia entre el vocabulario y las preocupaciones de los derechos humanos, y la literatura, nunca fueron tan aparentes como en el fenómeno de las Comisiones para la Verdad. En el caso de Sudáfrica, la problemática narrativa de conceptos como «verdad» o «reconciliación» se convirtieron en material para expresiones artístico-literarias –así como académicas– en una clara intersección gestionada desde el espacio del trabajo sociopolítico que emprendieron ambas en un proceso simultáneamente estructurante. Para él, tanto las transcripciones documentales como las obras literarias en las que se inspiraron, se convertían en «intertextos mutuos», que iban desde el *conocimiento* al *reconocimiento* (2007: 140-144). Exactamente lo mismo ocurriría con la versión ruandesa de la obra de Víctor Hugo *Le dernier jour d'un condamné à mort* (2002) del chadiano Koulsy Lamko, que introdujo con esta producción teatral (utilizando un protagonista asociado a la figura de perpetrador del genocidio, así como numerosos referentes a la cultura ruandesa-kinyarwanda), interesantes debates sobre el significado del entonces incipiente sistema judicial-tradicional de las Gacacas, a través de una propuesta creativa y que posicionara al espectador como participante activo en la construcción de una reflexión abierta sobre una cuestión compleja, incluyendo en ésta la admisión de la voz de los perpetradores.

²¹⁰ La novela comienza con una carta titulada «Mandisa's Lament» (pp. 1-4) que escribe la madre del asesino a la madre de la chica asesinada por éste, y luego a partir de fragmentos de apelaciones directas a la otra madre («Hermana-Madre») que funcionarán como pequeños prólogos a algunos capítulos, se estructurará esta novela en la que la protagonista (la madre del asesino) irá desarrollando la historia de su vida así como la de su familia, hasta llegar al episodio principal, a saber, la muerte de Biehl a mano de su hijo Mxolisi.

En este sentido, consideramos que tanto las novelas sobre la TRC como el proyecto *Rwanda: Écrire par devoir de mémoire*, un proyecto consolidado en 1995 por L'Association Arts et Médias d'Afrique de Lille que organiza cada año Fest'Africa, y que reunió a diez autores africanos que deliberadamente se plantearon la creación de textos literarios sobre la Ruanda del genocidio y del posgenocidio, facilitaron que la producción literaria de la violencia pudiera funcionar como depositaria de una memoria pública alternativa de transición. Además, como ya hemos comentado, dichos textos intentaron ofrecer explicaciones, pero sobre todo actuar como mediadores (de un conflicto, por otra parte, del que no habían sido testigos directos) entre un régimen de terror político y la sociedad general. Estas iniciativas colectivas, sin precedentes, al menos para el caso africano, reconocían el papel de la producción literaria en los procesos de construcción de una «justicia narrativa» presente en este deber hacia la memoria, que apuntaba a transmitir y producir un verdadero conocimiento social y político utilizando la literatura como plataforma explicativa, reflexiva, y en el mejor de los casos, reparativa.

3.2.3. EL AUTOR COMO CUSTODIO COLECTIVO. El repertorio traumático como imperativo ético

Nos gustaría comenzar este subepígrafe con una reflexión del malgache Jean-Luc Raharimanana, escritor por antonomasia de la violencia, en relación a la utilización del acervo de la tragedia como punto de partida para la composición de su heterodoxo *L'arbre anthropophage* (2004):

«¿Dónde se encuentra el límite entre el pudor y la transcripción, entre el testigo y el dolor de una familia? Me hubiera gustado que todo esto permaneciera en el territorio de la ficción, que en realidad nunca hubiera sucedido. También hay otro hecho, y es que mi oficio es el de “inventor de historias”. Así pues, ¿cómo poder justificar la veracidad de lo que cuento? Es difícil, pero es un pacto que hago con el lector. No le estoy explicando cualquier cosa» (en conversación con Lagarriga, 2005: s.p.).

Esta cita resume, a grandes rasgos, la idea de que en la narración de aquello que ojalá no hubiera sucedido u ojalá hubiera permanecido en el territorio de la ficción, el autor se posiciona, en un pacto con el lector, como custodio colectivo de aquello que aunque finalmente se concibe como una «historia», resulta simultáneamente un imperativo ético. Como bien indica Raharimanana, estos textos no explican cualquier cosa sino que muy por el contrario, sus temas y motivos son especialmente dificultosos además de *dilemáticos*: «¿Dónde se encuentra el límite entre el pudor y la transcripción, entre el

testigo y el dolor de una familia?»). La literatura de la violencia posiciona al autor africano como guardián de un repertorio traumático que se pretende explorar, pero sobre todo, exponer desde el texto literario. De ahí que «El acto de escribir se convierte simultáneamente en una forma de protestar contra el fracaso de una comunidad, así como en un intento de alumbrar una nueva forma de comunidad» (Durrant, 2004: 13), lo que equivale a afirmar la existencia de una responsabilidad intrínsecamente ética en ese alumbramiento de nuevas configuraciones sociales en el tratamiento de los orígenes y las secuelas de la violencia:

«Los escritores africanos se convierten en testigos culturales insistiendo sobre la memoria como agencia en su poder para intervenir en sistemas de sentido impuestos. La cuestión de la memoria es por tanto no sólo epistemológica sino también ética; y el término opuesto para el olvido o para lo olvidado, no es tanto el recuerdo sino la justicia» (Woods, 2007: 21).

El escritor que asume este papel no sólo adopta la forma de archivero del trauma colectivo, sino que también funciona como una suerte de portavoz de época y compositor de narrativas de sentido subversivo frente a los *sistemas de sentido impuestos*, reproduciendo, más allá de la impronta autorial y estilística, unos elementos que se gestionan en el texto como *topoi* relativamente estables, y que en su conjunto definen y analizan un/os episodio/s de violencia extrema desde diferentes puntos de vista siempre alternativos. El escritor se convierte en un agente e interlocutor social y político en el tratamiento de la violencia extrema, de forma que «Mitos, obsesiones, paradigmas, recurrencias, son de este modo diversas maneras de referirse a la existencia de un discurso transautorial, que en particular en las épocas de conflicto se eleva sobre las voces individuales para dar soluciones simbólicas a los conflictos planteados por la violencia» (Reati, 1992: 23).

Este *Nuovo scriptore* que por la naturaleza de los temas y perspectivas que escoge, se ubica en un discurso decididamente transautorial, no sólo adopta funciones, como mencionábamos en el subepígrafe anterior, cuasi-judiciales, de interpelación social y de mediación política en el terreno de las representaciones y verdades en competencia, sino que da cuenta igualmente, del surgimiento de nuevas subjetividades nacidas del conflicto extremo. Así, estas son navegadas textualmente a través de personajes y situaciones con una clara disposición para presentar e intentar explicar el surgimiento de identidades, ciudadanías, espacios, solidaridades, filiaciones y estructuras –tanto físicas como políticas– inéditas, liminares y excepcionales nacidas del conflicto, tales como las

de nuevos combatientes, niños-soldado desmovilizados, refugiados, supervivientes en convivencia con sus perpetradores, comunidades heridas, justicias deficientes, lenguajes deformados, familias desestructuradas, cuerpos mutilados, etc., a saber, la aparición, también, de nuevas formas relacionales en dichas sociedades enrarecidas y devastadas (Moreno Feliu, 2012: 13). En este sentido, el escritor somalí Nuruddin Farah (exiliado durante el régimen dictatorial de Siyaad Barre tras la censura de su primera novela *From a Crooked Rib* de 1970, y convertido en enemigo definitivo tras las lecturas político-satíricas que se hicieron de su novela *A Naked Needle*, 1976) apuntaba que escribir novelas sobre guerras civiles en África era una tarea compleja, justamente por la cantidad de subjetividades –y consiguientemente personajes– que surgían, y por la velocidad en la que cambiaban las instancias, situaciones y símbolos a ser modelados (cf. Brown, 2007). La naturaleza singular de los eventos límite, destruía sistemáticamente las estructuras conocidas, y perturbaba toda regla de convivencia convenida, todo ritual y dinámica relacional, toda sensación de normatividad y de normalidad. Será en este contexto donde deben surgir necesariamente nuevos ritos y ceremonias de luto colectivo para poder asumir o lidiar con situaciones para las que no se poseen las herramientas adecuadas, sociales, culturales y cognitivas, de superación o alivio,²¹¹ (resultando las antiguas formas inútiles e inefectivas ante una catástrofe sin precedente) que faciliten tanto la conmemoración de todos los referentes perdidos como el registro y diseminación de la configuración de los nuevos. En las consecuencias y resultados de la violencia extrema es donde mejor puede situarse esta «Literatura de secuelas», a saber, textos en que los autores sujetan un espejo roto para reflejar la imagen estallada y escindida que la realidad devuelve después de la pesadilla.

Simultáneamente, el imperativo ético no sólo de custodiar, sino de dar cuenta de la aparición desconcertante de fenómenos desconocidos que deben comenzar a integrarse (como memoria) o bien a neutralizarse (como rehabilitación), se erige como una condición inevitable cuando se trata de narrativizar crímenes de lesa humanidad. La narrativa colectiva del trauma se construye de forma que la literatura comienza a ser, en estos contextos profundamente desbordantes, un elemento más para registrar –y salvaguardar– el archivo de uno/s recuerdo/s en peligro, que traducen la tragedia y su

²¹¹ No casualmente, lo mismo ocurría en Europa tras la Gran Guerra, y no parece casual que el compositor inglés Benjamin Britten escribiera su *War Requiem* (Op. 66), aduciendo que un réquiem normal ya no podía responder al luto que debía emprenderse tras 1918 y 1945. Así, la letra de su «Réquiem de Guerra» combinaba el texto original en latín del formato litúrgico original con la poesía de Wilfred Owen, escrita en las trincheras de Francia en el curso de la Primera Guerra Mundial.

experiencia convirtiéndola en un fondo disponible de viejos símbolos y nuevas representaciones no gestionadas por las instancias oficiales. Así, si por ejemplo el genocidio, por definición, aniquila todo, incluyendo los mitos, los símbolos y el lenguaje que define a una comunidad, la literatura de la violencia (y en casos muy puntuales el teatro: Plastow, 1998; Moclair, 2006; Kalisa, 2006, etc.) se reserva el potencial para fomentar la generación de «nuevas visiones» y reconexiones cara a una realidad postraumática. De hecho, Marie-Chantal Kalisa, refiere como Koulsy Lamko defiende en *Le gos au Rwanda: Entretien avec Koulsy Lamko* que parte de su motivación para desarrollar obras en Ruanda, fue ayudar a las comunidades afectadas a recuperar su uso del lenguaje además de ofrecer un espacio para la expresión de la indignación frente al genocidio, la guerra y las violaciones de derechos humanos (2006: 518). Para Brown y Samuel, son precisamente estos símbolos y representaciones los que proveen una forma de acceso a la experiencia del genocidio, y apoyan la construcción de una «memoria narrativa colectiva», de manera que ésta facilita ciertos niveles de identificación y de empatía al inscribir en el repertorio del trauma a los ausentes (2009: 171).

Tampoco se trata, como apuntaba Dawes, de que estos escritores expuestos a la transcripción de la catástrofe adquieran una suerte de *capital moral* (cf. 2007) a partir de la tarea literaria como imperativo ético, sino que en cierta manera, pudieran aumentar a partir de la narración de la violencia extrema, las funciones en su papel como escritor para obtener la capacidad de moverse en un espacio de intermediación social y obligación política, en un contexto institucional de memorias, al igual que sus Estados, decididamente «fallidas». De hecho, esta actitud fue en muchos casos, más allá de la composición de un libro: el chadiano Koulsy Lamko (hoy, exiliado en México), autor de lo que es hasta el día de hoy su única novela,²¹² la alegórica *La phalène des collines* (2000), permaneció en Ruanda tras un viaje planteado inicialmente como una visita puntual, y creó allí el Centro para las Artes, en la Universidad de Butare, para promover el uso de las artes –en su caso, dramáticas– para el advenimiento de la paz, la justicia social y la reconciliación.

Por otra parte, el citado papel del escritor africano como custodio de la Palabra maltratada y manipulada por el poder, también es retomado en un documento que envía desde prisión el «mártir de los Ogoni», el consagrado autor nigeriano Ken Saro Wiwa:

²¹² Koulsy Lamko es un reconocido dramaturgo y poeta.

«Los hombres que ordenan y supervisan este espectáculo de la vergüenza, esta farsa trágica están asustados por la Palabra, el poder de las ideas, el poder de la pluma; por las exigencias de la justicia social y los derechos del hombre. Ni siquiera tienen un sentido de la Historia. Están tan asustados por el poder de la Palabra que no leen. Y éste es su funeral» (2002: 121).

Así, a través del acto de la escritura o del ejercicio de la «Palabra» insumisa y creativa, tanto los supervivientes como la sociedad general encuentran, paradójicamente, una plataforma tanto de confidencia como de exposición, en la que se pueden compartir las experiencias extremas, se puede superar el silencio impuesto o autoimpuesto, y se puede adquirir una conciencia y una empatía sobre lo acaecido, que se confronta y contesta desde la narrativa literaria: «Para muchos escritores de la ficción del trauma, su mayor recompensa es la sensación de que su trabajo ha ayudado a curar o a informar a sus lectores» (Vickroy, 2002: 20). Bisikisi, secundaba perfectamente a Saro Wiwa, defendiendo que

«Por lo general cuando él [un dictador] imagina que está poniendo al escritor fuera de acción [arresto político], el tirano le otorga, de hecho, la oportunidad para proclamar sus crímenes. [...] Como resultado de haber conocido las cárceles de Mobutu, me he convertido en un testigo excepcional contra ellos. Siempre contaré al mundo lo que sé sobre ellos. Contaré sus horrores, sus atrocidades y sus matanzas bárbaras. Contribuiré a la memoria y al despertar de mi pueblo con mi pluma y a través de mi teatro, es decir, a través de mi libertad. Ya que mi pluma y mi teatro son mi libertad, siempre amenazadas, pero siempre alertas» (2002: 284-285).

Así, llegamos a la conclusión de que el autor africano (pero más específicamente, el autor de la literatura de la violencia) despliega su papel como custodio colectivo de la memoria de su pueblo.

3.2.4. EL AUTOR COMO SUPERVIVIENTE. De testigo a escritor: la experiencia del testimonio como estrategia de supervivencia

Este subepígrafe intentará esquematizar brevemente el papel que juega el autor cuando se convierte en escritor precisamente a raíz de una experiencia de victimización directa, a saber, cuando la escritura funciona como estrategia de supervivencia y consecuencia de la catástrofe. En este sentido, no parece casual que, a modo de advertencia, Jack Mapanje nos indicara en su antología de escritura de prisión, que no todas las narrativas, poemas, diálogos, soliloquios, reflexiones y entrevistas provenían de las plumas de laureados, sino que para algunos contribuyentes de la antología, la escritura había sido la única defensa que podían articular frente a su tragedia personal, por lo que para alguno de ellos, ésta era la primera y única vez que habían escrito un texto. Marc

Falkoff también se hacía eco de un fenómeno idéntico, aunque contextualmente lejano, cuando afirmaba en su antología sobre poesía de Guantánamo, que muchos de los detenidos habían recurrido a la poesía como una forma no sólo de mantener su cordura, sino también de conmemorar su sufrimiento y de preservar su humanidad a través de la expresión literaria, equiparando este gesto al que se duplicaba en el Gulag, en el Lager o en los campos de internamiento americanos para japoneses. De ahí que las dudas clásicas en el campo del testimonio literario «directo» (veremos más adelante el papel del victimismo secundario o indirecto, así como las implicaciones éticas presentes en la representación de la violencia «ajena») circulen a partir de cuestiones que se centran en la responsabilidad o la obligación de contar las experiencias de violencia extrema, o el derecho a abstenerse de poner por escrito vivencias que a la vez que denuncian, también sobrevulneran al que las escribe no ya como autor, sino como testigo.

Muchos escritores víctimas del trauma, apuntan que no pueden librarse de ninguna delegación, sustitución o representación. En palabras de Elie Wiesel: «Si alguien pudiera haber escrito mis historias, yo no las habría escrito. *Las he escrito para poder dar testimonio.*²¹³ Y éste es el origen de la soledad que puede vislumbrarse en cada una de mis oraciones, en cada uno de mis silencios» (cit. en Felman, 1992: 3). Así, el hecho de escribir para testificar es una idea en la que necesariamente debemos detenernos, ya que implica el valor de un testimonio, en este caso directo, en la acción política de dar cuenta de lo ocurrido desde un punto de vista no intermediado y personal. Aunque se ha dicho que el testimonio y su carga afectiva, es una forma narrativa que no puede ser transmitida, repetida o relatada sin perder su calidad de testimonio, la cuestión es bastante más compleja ya que existen ficciones que funcionan como testimonio (de época, pero también calcando el estilo y la forma de su hipertexto), y a su vez, existen testimonios que adquieren ciertos rasgos propios y clásicos de la ficción.²¹⁴ Para el caso de la literatura concentracionaria o de prisión, por ejemplo, Sánchez Zapatero admite que una condición de aceptación social que admite el testimonio a trámite moral, es el hecho de ser una voz «autorizada»:

²¹³ Nuestro énfasis.

²¹⁴ Un caso clásico en este sentido, fue el que se produjo a partir de la controversia surgida a raíz de la «veracidad» en las memorias de la quiché Rigoberta Menchú, puesta en entredicho por el antropólogo David Stoll en 1999. En este sentido, no debemos confundir el género testimonial con el documento histórico: acertadamente, esta distinción quedaba sugerida involuntariamente en la dedicatoria de Solzhenitsyn de *Archipiélago Gulag*: «A todos los que no vivieron lo bastante para contar estas cosas. Y que me perdonen si no supe verlo todo, ni recordarlo todo, ni fui capaz de intuirlo todo».

«[...] los testimonios de autores de relevancia internacional –y en algunos casos de notable trayectoria literaria en los años anteriores a su paso por los campos– se sitúan en el mismo grupo que los de las personas que sólo se decidieron a escribir tras vivir una experiencia impactante en los campos, y que, en ocasiones, no escribieron nada más que su periplo como preso. [...] El hecho de ser los únicos conocedores de la experiencia vivos y capaces de transmitirla no sólo les reviste de poder e influencia sobre los demás con su relato, sino que exige que su testimonio sea incorporado como contenido esencial a la memoria de las sociedades» (Sánchez Zapatero, 2010: 94).

De esta forma, coincidimos en que no podemos equiparar (ya no moralmente, sino epistemológicamente) el papel de un escritor como testigo al papel del escritor como víctima sustituta. Sin embargo, no creemos que la llamada a la autoridad moral sea una cuestión cenital, en el sentido de que más allá de la autoridad narrativa, por ejemplo, las memorias personales como niño-soldado de Ishmael Beah *A Long Way Gone* (2007) resultan finalmente menos efectivas que la magnífica novela *Allah n'est pas obligé* (2000) de Ahmadou Kourouma. La diferencia entre ambos textos, más allá de la diferencia obvia entre memoria y novela, radica no tanto en la autoridad para hablar sobre un tema especialmente delicado, sino en la matriz que da origen al testimonio o a la novela testimonial, sumado, eso sí, a todas las ambigüedades que presenta el testimonio como género inestable entre la crónica tradicionalmente contrastable y el concepto de ficción autobiográfica. Naturalmente, no puede existir una equivalencia entre ambos textos, ya que uno surge de la realidad extratextual (eso sí, aceptando de antemano el «pacto autobiográfico», en el sentido de Philippe Lejeune) y otro surge de la experiencia de la imaginación referencial. Sin embargo, no creemos que eso se deba a ningún monopolio sobre determinadas tragedias, sino porque la forma de acceso al acervo –así como la inversión y el coste emocional– que asume una víctima directa del trauma por un lado, y un escritor de un texto traumático, por el otro, es de una naturaleza radicalmente distinta. En este sentido, Magdalena Zolkos acuñaría, para el campo de la escritura-como-testimonio, el concepto de «gramática del imperativo ético» (2010: 167) apuntando que cuando el autor era simultáneamente testigo, se podía entrever en el texto la presencia de una «justicia temática», a saber una relación inextricable entre el deber de sobrevivir, el deber de contar, y el deber de sobrevivir para contar. Para ella, escribir constituye *en sí mismo un testimonio* de la muerte injusta y sustitutiva de otros, y una manera de acercarse, conectar y estar en esa comunidad en confluencia con las memorias traumáticas de ese grupo específico de supervivientes. Sin embargo, también afirmaba que escribir sobre el trauma, funcionaba como una suerte de conjuración de los espectros del pasado y del presente, y que esta escritura no se basaba

en la apropiación, la contención o el control de la experiencia violenta del otro, sino en una comunicación melancólica y en una compañía colectiva cara a ese dolor y a esa reclamación urgente de justicia.

3.2.5. EL AUTOR COMO MAYEUTA. La escritura de la violencia como generadora de conocimiento colectivo y apelación comunitaria

Los autores de la literatura de la violencia ofrecen a lo/s lector/es, por medio de sus textos, la posibilidad de participación en un proceso dialógico de producción de conocimiento horizontal, abierto, y personal, es decir, a través del planteamiento de cuestionamientos, preguntas, exposiciones e interrogantes sobre el fenómeno de la violencia extrema. Si, como apuntábamos en el segundo capítulo de este trabajo, el africanista Earl Conteh-Morgan proponía un esquema teórico y metodológico (cf. 2004) donde se exponía la dicotomía existente entre las disciplinas correspondientes a las aproximaciones macro (holística) y micro (reduccionista) en el estudio y conocimiento de la violencia política colectiva y el análisis de conflictos, nuestra apuesta quedaba enunciada: el autor de la novela del conflicto extremo se posiciona en un lugar complejo y comunicante entre ambas perspectivas. En nuestra opinión se podría situar a la literatura de la violencia no tanto como disciplina que se mueve entre lo micro y lo macro, sino como una categoría auxiliar transautorial de carácter artístico-social implicada activamente en la producción de conocimiento sobre la violencia, y que tomando como fuente la violencia macroestructural, construiría verdaderas reflexiones y explicaciones (siempre desde la ficción y/o la literariedad) del impacto de dicha violencia colectiva en estructuras situacionales hiperindividualizadas y empáticas. Esta vocación se traduce en el compromiso del escritor hacia un lector esencialmente activo, ofreciéndole una matriz de «identificación imaginativa» como uno de los mecanismos más patentes que despliega este corpus: «Mi teoría sobre los usos de la ficción es que las ficciones benéficas dan plena vida a nuestro espectro total de facultades imaginativas, y nos proporcionan un sentido agudizado de nuestra realidad personal, social y humana» (Achebe, 2007: 113). De esta forma, los narradores del trauma tienen la capacidad de conducir a sus lectores, naturalmente a través del contacto con el texto, hacia el terreno cognitivo de la reflexión sistemática y sostenida cara a la narración de eventos extremos, que por su condición límite y su carácter excepcional, suscitan emociones, reacciones y consiguientes generaciones empáticas/aversivas de profunda intensidad en comparación con textos de otras características. Así, los lectores de la

literatura de la violencia se convierten en una suerte de testigos secundarios y en agentes preparados para emprender un proceso de indagación –no necesariamente literaria– individualizada, histórica y crítica, acerca del funcionamiento, el impacto y las secuelas del conflicto extremo. Es decir, a partir de historias o traducciones narrativas no convencionales de la experiencia y la memoria de la violencia, el lector obtiene una forma de acceso alternativo a un tipo específico de conocimiento frente a los marcos más clásicos de adquisición del mismo. A partir de esta inoculación que se ejerce en el lector, el autor alcanza rasgos propios de la mayéutica, así como los de facilitador en la cadena productiva de conocimiento:

«Estos escritores y artistas conceptualizan la violencia narrativa como una modalidad de análisis, práctica y crítica cultural y literarias; comprenden la violencia como un fenómeno históricamente situado con una necesidad constante de autorización y reinención social, política y cultural para ser efectivamente implementados a nivel de guerra, movilización y conscripción; e ilustran sobre las formas en las que los productos literarios y culturales (literatura, cine, arte gráfico, etc.) no sólo ilustran sino que producen e intervienen activamente en los entresijos materiales y palpables de la violencia» (Gana y Härting, 2008: 1).

De esta forma, el acto de exponer un cuadro de la catástrofe, no es un gesto neutro ni mucho menos puramente estético. Los autores africanos utilizan sus textos, deliberadamente, a partir de una vocación solidaria de acercar y propiciar en el lector una iniciativa de análisis, exégesis, y comprensión del fenómeno, haciendo hincapié en la presentación de elementos y eventos asociados a un obligado proceso de reflexión, tales como la comunicación no-violenta, la responsabilidad individual, la cooperación, la construcción de imágenes complejas de la realidad, la generación de conciencia y la autoconciencia, la creatividad analítica, la experiencia grupal, y la preeminencia de la pregunta en lugar de la imposición vertical de soluciones o respuestas. En este sentido parece sensato afirmar que el autor africano de la literatura de la violencia emprende un proyecto didáctico en pleno sentido freireriano –como «círculo de cultura» que se aleja de una pedagogía vertical y bancaria, y se aboca a concienciar y politizar: cf. 2013 [1970])– en la estructuración textual de una *praxis de la búsqueda* a través de la lectura de eventos afectiva e intelectualmente desestabilizadores. Por su condición extraordinaria en relación a cualquier estándar conocido, dichos eventos se resisten a una comprensión intuitiva o consecutiva, y por tanto exigen al lector un verdadero «pacto» de reflexión personal, y posterior construcción de conocimiento (y en la mayoría de los casos, posicionamiento).

3.2.6. EL AUTOR COMO TESTIGO INTELECTUAL. El dilema ético en el ventriloquismo de voz y «secuestro» literario de la experiencia traumática

Comenzamos este subepígrafe con una cita del libro-collage de Dambudzo Marechera *Scrapiron Blues* (edición póstuma, 1994):

«¿Y qué si te la contara y la escribieras por mí?»
Lo miro sobre mi cerveza. “¿Adónde quieres llegar hombre? ¿Quieres que escriba la historia de tu vida?” le pregunto.
“No la historia de mi vida exactamente. Me refiero a mis experiencias en la Lucha,²¹⁵ la lucha, sabes”. [...] “¡Jamás he visto una pistola en mi vida hombre!”
“Oh, yo te lo explicaré todo. Te contaré todo. Lo único que tendrás que hacer es escribirlo en forma literaria. Lo podría hacer yo mismo pero me uní a la Lucha antes de completar la secundaria. Mi inglés no es tan bueno”. [...] “Tengo miedo”, dije, simplemente» (Marechera, 1994: 23).

Así, el miedo de Marechera a incurrir en una apropiación o usurpación del legado traumático como transcriptor (y en este caso, también como traductor de la lengua vernácula del excombatiente, al inglés del intelectual-escritor) de la experiencia del participante directo de la violencia bélica, quedaba perfectamente plasmado en la ansiedad manifestada en la cita final: «Tengo miedo». De esta forma, resumía una reticencia bastante generalizada que existe de forma definitiva entre los autores de nuestro corpus. Parece innegable que la literatura de la violencia se encuentra profundamente marcada por un dilema que surge espontáneamente en todo comentario crítico y teórico sobre la misma: ¿Qué rol adquiere el autor que escribe sobre la tragedia ajena, pero sobre todo, qué dilemas éticos introduce este calco traumático? ¿Qué derecho tiene el autor para escribir sobre Sierra Leona, Sudán, Zaire, Liberia, Ruanda, Somalia, Sudáfrica, y la incontable lista de cronotopos de la atrocidad en África, teniendo en cuenta de que en algunos casos no lo ha vivido como víctima directa ni como testigo simultáneo? Aunque lejos estamos de resolver este dilema parece interesante introducir una solución tentativa siguiendo el trabajo de Geoffrey Hartman, superando en parte, la ya clásica –y deficiente– categoría de «víctima indirecta/sustituta». Apoyándose en un punto de partida que opera en la interfaz entre compromiso sociopolítico, ético y estético, Hartman propone el concepto de «testigo intelectual», a saber, la condición de recepción activa por parte del escritor, que resulta relevante tanto para nuestro tiempo como para un futuro indiscutiblemente marcado por

²¹⁵ El personaje se refiere a la lucha por la liberación nacional de Zimbabue conocida como la Segunda Chimurenga.

el suceso sobre el que se da testimonio. De manera que los escritores de la violencia se convertirán en testigos intelectuales a partir de la investigación textual del suceso extremo, por lo que la desaparición del superviviente no implicaría la muerte del testimonio. Para Hartman, lo que amenaza la memoria no es tanto el distanciamiento temporal de la catástrofe, sino una distancia aún más constitutiva que puede afectar al acto de indagación intelectual, sobre todo respecto de eventos radicalmente traumáticos. Así, se precisa, por parte de este «testigo intelectual», una lucha contra esa brecha cognitiva y afectiva para evitar el empobrecimiento de dicha recepción. De ahí que contra la «fantasmagorización», difuminación y disociación endémica a toda ocurrencia traumática, así como para contrarrestar la fragilidad inherente a su transmisión, un medio más permanente que la memoria individual parece necesario: el arte y la memoria comunitaria interactúan entre sí para lograr dicho objetivo. Eso sí, admitiendo de antemano la presencia de un riesgo de transgresión del límite literario, a través de la «sobreidentificación» con las víctimas o con una generación victimizada (2006: 3-4). En todo caso, la categoría de «testigo intelectual» resulta muy sugerente para explicar que de hecho es posible dar testimonio sin ser una víctima directa o un superviviente de la catástrofe. Éste es el caso, en nuestra opinión, de escritores como Boubacar Boris Diop, Véronique Tadjo, Koulsy Lamko o Tierno Monénembo, que precisamente se posicionaron como testigos intelectuales, y no como meros depositarios de una experiencia traductológica de la «atrocidad de segunda mano» plagada de ambigüedades éticas. Más bien, adoptaron el papel de acompañantes-en-el-dolor, buscadores de historias olvidadas, invisibilizadas o enterradas como algunos de los cuerpos y las crónicas de las víctimas, y como creadores de conciencias y subjetividades subalternas y novedosas que de otra manera se habrían circunscrito únicamente a los informes burocráticos, antropofísicos y judiciales, inaccesibles, incomprensibles o no disponibles para el interesado en conocer el genocidio desde una perspectiva no estrictamente oficial (hegemónica) o puramente descriptiva (no analítica). En este sentido y en determinados niveles, la re-presentación de la violencia resultaría finalmente más asequible e intervencionista que su contraparte.

En segundo lugar, el escritor de la literatura de la violencia debía lidiar con un problema moral adicional en el seno de la categoría de «victimización secundaria» o «testimonialismo sustituto». Un problema de profundas connotaciones negativas era el de «ventriloquismo traumático» (Dawes, 2007), a saber la disquisición, o mejor dicho, la ya citada paradoja, en la que el autor se vería indefectiblemente atrapado, por un lado,

entre la ilegitimidad de hablar/escribir sobre una experiencia extrema ajena de la que éste se «apropia» (fenómeno de «usurpación de voz») en abierta convivencia con la percepción social subyacente acerca del deber moral del artista o intelectual a hablar/escribir sobre ello. Así, los escritores africanos más comprometidos se enfrentaban a un problema adicional de «método narrativo», a saber, cómo escribir una historia desde el punto de vista de los desposeídos sin que ello significara aumentar su condición de desposesión en el proceso de apoderarse de su perspectiva histórica (Coundouriotis, 1999: 122).

Sin embargo, en este fenómeno de victimización secundaria o intelectual, lo que sí quedaba claro era, como apuntaba Boubacar Boris Diop, que existía una clara separación entre ambas experiencias: una novela sobre el genocidio escrita desde lejos y en el confort de la rutina diaria, era radicalmente otro texto que aquél que se escribía entre el «verdadero olor a muerte». Sin embargo, Diop introduce un matiz sugerente, y es que en el primer caso, la tentación de jugar con las palabras era muy fuerte, ya que para el novelista africano, la locura y la crueldad del conflicto extremo en la realidad, se engarzaban en una competición injusta con la ficción. Así, el escritor se veía obligado en ocasiones, a exagerar en proporciones insólitas la narración de la violencia, tan sólo para seguir compitiendo en el mismo nivel que la realidad (2004: 117). Así, la materialidad extraliteraria de la violencia adquiriría en estos contextos, rasgos más propios de la ficción, que parecía rezagada en relación a la naturaleza fantástica del conflicto extremo y los eventos límite. Sin embargo, Qader, apuntaría una reflexión muy interesante respecto de las relaciones intersextivas entre superviviente y escritor: ambos compartían la misma relación doble entre la posibilidad y la imposibilidad del lenguaje narrativo. Posibilidad, en el sentido de que después de un evento catastrófico lo que permanece es la historia –siempre atormentada– que a pesar de todo nos permite pensar sobre el horizonte de una relación con el futuro, con el tiempo venidero. Imposibilidad, porque la posibilidad misma de la historia yace en la destitución intrínseca de su mensaje, de su propio momento inaugural encastrado en la catástrofe misma. De esta forma, la narración de la historia sería en sí misma un «superviviente» que vive a partir de una memoria inmemorial (2009: 10).

Finalmente, nos interesa dejar constancia de una reflexión del especialista en narrativas de tortura, Michael Richardson, quien en relación a la escritura de la violencia diría que «Escribir el trauma implica convertirse en sincrónico respecto de sus dinámicas» (2013: 160). En este sentido, compartimos la idea de que indudablemente,

escribir sobre la violencia no siendo testigo o víctima directa de la misma también involucra al autor como sujeto en sincronía con las dinámicas de la violencia, ya que para que un texto de estas características pueda exponer la situacionalidad de los protagonistas y la configuración de la mecánica de la atrocidad de manera coherente y verosímil (intentando evitar a toda costa el colapso representativo y la inverosimilitud presente en la existencia y narración de un grado de daño y de dolor inconcebibles) ello requiere un profundo compromiso de identificación no sólo como narrador sino también como testigo intelectual.

3.2.7. EL AUTOR COMO TERRORISTA (IN)VOLUNTARIO. EL «Gesto Esencial» de Nadine Gordimer, la protesta literaria como propaganda, y el fenómeno del poder como rehén crítico

Aunque tan sólo recientemente se ha especulado sobre las relaciones simbólicas entre novelista y terrorista, este concepto está tomado del estudio *Plotting Terror. Novelists and Terrorists in Contemporary Fiction* (2001) de Margaret Scanlan. Su estudio reflexiona sobre las correlaciones entre escritura y violencia, y la forma en que ciertos autores encastran los roles novelista/terrorista,²¹⁶ en el sentido de posicionar al escritor como víctima del terrorismo (de Estado), como rival del terrorista (en un Estado de excepción), o como doble del mismo (como enemigo intelectual del Estado), para así llegar a las relaciones que se establecen entre literatura y violencia. Para ella, ambas figuras se construyen de forma tal que funcionan como remanentes o metáforas de la idea romántica que consolida el poder privativo que guardan las personas marginales para transformar el curso de la Historia. De ahí que para Scanlan, «[...] en el acto imaginado de terrorismo, un escritor podría evaluar su propio compromiso, acciones y fracasos políticos» (2001: 6) de manera que la novela de la violencia, suscitara interrogantes más generales sobre la habilidad del escritor (concebido como un elemento disociado aunque alegórico de las causas y efectos del acto terrorista) para obligarnos a repensar el papel del artista compartiendo los rasgos de desestabilización violenta a partir de un estallido diferente: el de un texto incómodo insertado en una estructura de poder. No es nuestra intención centrarnos en un corpus de novelas sobre terrorismo, pero sí que nos interesa explorar cierta parcela de la escritura literaria como

²¹⁶ Una novela multigenérica, experimental, y sin embargo muy interesante en este sentido, es *Passage des Larmes* (2009) del yibutí Abdourahman A. Waberi, en la que una serie de cartas amenazantes hacia el protagonista a mano un desconocido terrorista islámico encerrado en una prisión insular se suceden frente a las de un segundo texto (fragmentos de la vida de Walter Benjamin).

acción política²¹⁷ alternativa y de choque, y para ello debemos adentrarnos en un debate ya clásico en la literatura africana como es el dilema entre la postura «objetivista» (Nadine Gordimer) y la «alegorista» (J.M. Coetzee) respecto de los regímenes de terror. El renombrado africanista Bernth Lindfors, se centraba en el caso sudafricano, para analizar la cuestión: en su opinión, la denuncia literaria contra la injusticia y la opresión presentaba no sólo problemas personales frente a un régimen (con el riesgo de detención, censura o exilio), sino también en relación a las estrategias retóricas para sortear dichos riesgos políticos que acechaban al escritor africano. Adicionalmente, se preguntaba, ¿cómo caminaría este/a autor/a en la cuerda floja que realmente se movía entre la propaganda y el arte? El congoleño Sony Labou Tansi, hacia quien el poder siempre había sido reticente debido a sus sostenidos ataques contra la dirigencia política represiva africana, y que comienza a ser abiertamente acosado a partir de su participación en el Mouvement Congolais pour le Développement de la Démocratie Intégrale (MCDDI), diría al respecto:

«El arte atrae a la gente hacia sus más sagradas obsesiones y despierta sus esperanzas más desbocadas. El resto no es más que polémica. El arte carece de la dimensión maliciosa de la propaganda, y creo que esa es la razón por la que el arte nos toca con más facilidad y más profundamente que la propaganda» (1986, cit. en Thomas, 2002: 57).

Pero en Sudáfrica, sin embargo, el escritor se imbricaba en un dispositivo socio-literario denominado «Literatura emergente/de emergencia» (Bethlehem, 2006), ya que un régimen como el del Apartheid reclamaba una respuesta literaria urgente, una escritura disidente que Bernth Lindfors calificó de «realismo de Robin Hood» (1968: 17). Pero los problemas de circulación de dicha literatura se hicieron evidentes muy pronto para algunos de los autores sudafricanos más activos políticamente, ya que a pesar de sus «protestas literarias», ni siquiera podían ser legalmente leídos en su propia tierra. Según Lindfors, aquellos escritores que habían sido encarcelados, tuvieron que exiliarse, o cuyas obras habían sido prohibidas o proscritas en listas negras, se les habría cercenado hasta la posibilidad de comunicarse con el público nacional; lo que significaba que además, cargaban con la dificultad adicional de hacer entender el

²¹⁷ En este sentido, Don DeLillo diría en su novela *Mao II* «Tiene un sentido deformado del lugar de un escritor en la sociedad. Piensa que el escritor pertenece a los márgenes, haciendo cosas peligrosas. En América Central, los escritores llevan pistolas. Tienen que hacerlo. Y ésta siempre ha sido su idea de cómo deberían ser las cosas. El Estado debería querer matar a todos los escritores. Cada gobierno, cada grupo que ostenta el poder o aspira al poder debe sentirse tan amenazado por los escritores que los buscan y los capturan, en todos los sitios» (1992: 91).

conflicto político a un público extranjero y no familiarizado con un régimen interno de violencia muy específica. ¿Cómo podían entonces fundir política con arte, y producir literatura de protesta efectiva? Lindfors apuntará que, en esa búsqueda de equilibrio entre mensaje denso y arte de calidad, los escritores han recurrido a una o más de las cuatro posturas básicas de protesta literaria, que resumimos a continuación:

(1) PROTESTA EVIDENTE

El énfasis de este tipo de escritura es principalmente el mensaje, y la cuestión estética pasa a un segundo plano. Los «efectos artísticos» se buscan en tanto en cuanto sirvan para avanzar el mensaje, pero se dejarán de lado si lo oscurecen o lo desvían. Caracterizado por ser un tipo de didactismo lúcido: el escritor que emplea la protesta evidente es en primer y último lugar, un propagandista.

(2) PROTESTA SUBJETIVA

En este tipo de escritura existe un equilibrio mejor gestionado entre mensaje y arte, pero el acento aún recae sobre el mensaje. El arte, no es un fin válido en sí mismo, sino que es utilizado para facilitar la correcta asimilación del mensaje, por lo que en este tipo de protesta literaria, el arte continúa sometido al mensaje.

(3) PROTESTA OBJETIVA

En este tipo de escritura el arte guarda primacía sobre el mensaje, porque el mensaje es implícito más que explícito. Claramente, una cuidadosa selección del tema-materia y de la perspectiva, hará que se produzca la reacción emocional intencionada, pero el mensaje, así como qué sentir o pensar, no se dirá abiertamente. En esta forma de expresión literaria, el arte se mantiene como el elemento primordial, y el mensaje como elemento secundario.

(4) PROTESTA SIMBÓLICA

Esta categoría, hace referencia a una literatura en la que el arte lo ocupa casi todo, y el mensaje, virtualmente nada. De hecho, si existiera un mensaje que debe ser finalmente discernido, estará tan crípticamente codificado en el arte mismo, que requerirá de una explicación sutil o ingeniosa, ya que no podrá ser detectado o visto por un ojo no experto. El grado de abstracción y mensaje subyacente son tan profundos que a un público corriente le resultará difícil de captar. En la literatura de protesta simbólica, el símbolo habla mucho más fuerte que la protesta.

(cf. Lindfors, 1994: 45-47)

Aunque las categorías que establece Lindfors son indudablemente interesantes, a menudo la cuestión resulta bastante más compleja, y muchos autores y textos se mueven

en una realidad más propia de un continuum o a partir de estrategias combinatorias, es decir, tomando elementos de una o más categorías. El problema en este sentido, radica en el reduccionismo con el que se ha discutido esta cuestión, en particular para el caso de la «protesta objetiva/objetivismo» de Nadine Gordimer, frente a la «protesta simbólica/alegorismo» de J.M. Coetzee que desarrollamos a continuación, por ser éste un debate clásico en el campo de la literatura africana de la violencia.

Para Nadine Gordimer, en *The Essential Gesture: Writing, Politics and Places* (1988), la palabra no es sólo protesta, sino también afirmación, y además, ésta siempre se encuentra del lado del oprimido:

«Piensa antes de temblar frente al *dictum* simplista y su definición herética de la libertad del arte. Ya que si el arte es la libertad del espíritu, ¿cómo puede existir entre los opresores? [...] ¿Qué escritor de algún valor literario defiende el fascismo, el totalitarismo, el racismo, en una época en la que éstos son aun pandémicos?» (Gordimer, 1988: 291).

Así, ella consideraba que algunos escritores aceptaban una responsabilidad profesional en la transformación de su sociedad, buscando maneras de realizarlo en formas que la sociedad no podía imaginar en términos específicos. Gordimer acuñaba el concepto de *gesto esencial*, a saber, el gesto del escritor comprometido con su tiempo hacia la transformación de la experiencia, que elevaba, más allá de una categoría limitada, un fenómeno que podía revelar su significado y su sentido total sólo cuando la imaginación del escritor conseguía expandirlo. Además «Esto nunca ha sido más evidente que en el contexto de las experiencias extremas del horror personal sostenido, que son centrales en el período vivido por los escritores del siglo veinte» (Ibid., 297-298). Pero en este debate, que parte de la necesidad directa del «gesto esencial» del escritor, encontramos otra postura, la de J.M. Coetzee, cuya protesta simbólica, o denuncia alegórica, venía de la mano de su magnífica novela *Waiting for the Barbarians* (1980). En su ensayo «Into the Dark Chamber: The Writer and the South African State» (1992 [1986]) apuntaba que su novela sobre el «efecto de la cámara de tortura en un hombre de conciencia» podía leerse como una metáfora sobre las relaciones entre el autoritarismo y sus víctimas. Y a diferencia de Gordimer, él hacía estallar la falsa dicotomía que proponía el Estado entre ignorar sus obscenidades o producir representaciones literales de las mismas: para Coetzee el verdadero desafío del escritor era cómo determinar las formas de negarse a jugar el juego con las reglas impuestas por el Estado, establecer la propia autoridad en la imaginación, y finalmente, imaginar el horror *en nuestros propios términos* (1992: 364).

Es decir, sortear esa imposición binaria que exigía bien aceptar unas reglas representativas normativas o realistas, bien rechazarlas evitando a toda costa la narración de sus excesos, y así, generar nuevas reglas literarias que permitieran al escritor africano imaginar la violencia en términos alternativos frente a los que imponían las instancias tradicionales de denuncia discursiva. De esta forma, y a pesar de ser tildado de «alegorista», Coetzee proponía que la verdadera provocación no era la mera representación como acusación directa, sino la deconstrucción del idioma monomaniaco del poder, y la introducción de unas imágenes propias y libres, una narración más ambigua, matizada y compleja, y bajo ningún punto de vista sometida a la información metódica y oficial sobre la violencia, transmitida en compartimentos preceptivos. Es justamente, este sentido de «terrorismo literario» el que nos interesa sugerir: el discurso generado en acto a partir de la erradicación abierta de una imaginación incontestable para asumir la transmisión del horror en términos alternativos y nuevos, que resensibilicen y deshabituén a una sociedad –y a una comunidad lectora– de ese bosque de símbolos gastados, reglamentarios, e inamovibles respecto del fenómeno del dolor. Finalmente, como apuntaba Paul Gready, la «resistencia narrativa» tenía un carácter transformativo, de forma que estudiar la escritura como modo de resistencia era una manera de que los opositores a un régimen de terrorismo de Estado retuvieran y recuperaran su agencia y su poder, convirtiendo así la derrota en una victoria (2003: 1).

Nos gustaría terminar este capítulo con las significativas palabras de un escritor, no sólo comprometido, sino que decía querer comprometer a los demás: el congoleño Sony Labou Tansi. En *Las siete soledades de Lorsa López* (1989) afirmaba:

«En este libro exijo otro centro de mundo, otras excusas para denominar, otros modos de respirar... Porque ser poeta, en nuestros días, es desear con toda las fuerzas, con toda el alma y toda la carne, frente a los fusiles, frente al dinero que se convierte también en fusil y, sobre todo, *frente a la verdad recibida*²¹⁸ –en la que nosotros, los poetas, podemos mearnos–, que ningún rostro de la realidad humana quede oculto bajo el silencio de la historia. Estoy hecho para contar la parte de la Humanidad que no ha comido desde hace cuatro siglos. Mi escritura será antes gritada que simplemente escrita, mi propia vida será antes bramada, mugida, agitada que simplemente vivida» (1989 [1985]).

Así, Labou Tansi, decididamente bajtiniano, también se rebelaba contra esa «verdad recibida» desde las instancias de producción vertical de supuestas certezas, y proponía

²¹⁸ Nuestro énfasis.

encontrar otros centros de mundo así como nuevas formas de denominarlo. El escritor debía buscar esa escritura que sería gritada antes que escrita, y así construía un paradigma que invertía el concepto de palabra herida, y el grito –aunque a lo mejor de dolor– también funcionaba como el clamor de la victoria de esta literatura como conquista de las periferias y nuevos lenguajes frente a los mundos desenfrenados y a los significados preestablecidos y utilitarios de la violencia extrema. La reflexión de Sony Labou Tansi resume de manera óptima la idea subyacente tras este capítulo: que cara a los sociolectos de la violencia y a la lengua sitiada, frente a la vocación incapacitadora del discurso de la tortura y su violencia interrogativa (que no reflexiva), frente al peligro de contraer afasia poética y de caer en el silencio de la cripta, frente al experimento expresivo que supone asumir la tarea de transmitir y transcribir la violencia para la que no existe idioma disponible, encontramos un corpus que desafía, cada uno con propiedades y estrategias distintivas pero compatibilizando un terreno temático, político y ético común, todo aquello que atenta contra lo esperable en lo que queda de humano después de la catástrofe. Sin embargo, también debemos ser cautelosos respecto de los límites presentes en las posibilidades de esta vocación «afirmativa» de la literatura de la violencia. A pesar de haber demostrado su capacidad para afrontar la conflictividad extrema, incluso reaccionando de manera mucho más efectiva que otros discursos (incluso nos animamos a decir, que otras prácticas) uno no debería dejar nunca de lado la capacidad, también altamente efectiva de la violencia, para arrasar no sólo con las posibilidades del lenguaje, sino incluso con la propia vida de sus responsables: los escritores. Pero finalmente, como apunta Qader,

«[...] la inscripción de eventos catastróficos en la literatura abre algo afirmativo en el corazón de la destitución total. No porque la destitución sea afirmativa, sino porque la Historia lo es. Mientras exista la narración de historias, algo queda, a pesar de todo. Estos restos que quedan, deben ser pensados, ya que esta posibilidad literaria es ética y políticamente necesaria. Al final, cuando todo ha caído en el abismo de la aniquilación, la supervivencia debe ser imaginada, inscrita, pensada» (2009: 6).

De esta forma, en el proceso de «imaginar, inscribir, y pensar» que lleva a cabo la literatura de la violencia, hemos intentado desarrollar una teoría respecto de la misma en el curso de este bloque, atendiendo a su configuración, definición, problemáticas y características específicas y definitorias, que no definitivas.

Ello nos conduce a un segundo bloque en el que introducimos y sugerimos un posible esquema de tipologización, así como un índice brevemente comentado de las

diferentes categorías narrativas –temáticas– con el fin de elaborar una poética de la violencia en África.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

«Un escritor genuino debe estar siempre preparado para luchar por su escritura. De hecho, debe esperar todo tipo de problemas desde cada rincón. No hay espacio para la cobardía en la escritura»

Dambudzo Marechera (1994)
«The Journal», en *Scapiron Blues*



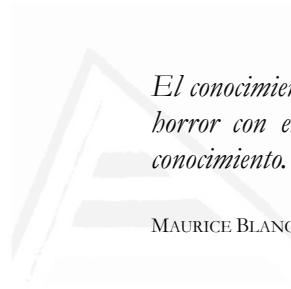
Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

TIPOLOGÍA



Many intellectuals –Theodor Adorno, Maurice Blanchot, Edmond Jabes, Jean-François Lyotard– have asked how it is possible to write after Auschwitz. Perhaps the other question that ought to be asked is how it was possible to write before.²¹⁹

ARTHUR W. FRANK (1995: 112)



El conocimiento que va tan lejos como para aceptar el horror con el fin de conocerlo, revela el horror del conocimiento.

MAURICE BLANCHOT (1986: 82)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

²¹⁹ «Muchos intelectuales –Theodor Adorno, Maurice Blanchot, Edmond Jabes, Jean-François Lyotard– se han preguntado sobre cómo fue posible escribir después de Auschwitz. A lo mejor la otra cuestión sobre la que *deberíamos* preguntarnos es cómo fue posible escribir antes [de Auschwitz]».

CAPÍTULO 4

TIPOLOGIZACIÓN Y CARACTERIZACIÓN TENTATIVA DE UNA LITERATURA AFRICANA DE LA VIOLENCIA

4.1. LA NOVELA DE LA VIOLENCIA. Justificación de una tipología temática preliminar de la novela africana moderna (1980-2010)

«Literature affirms life and humanity in theory, practice, and the activist life of the writer. As the antithesis of terror, literature and its writers are invaluable to growth and sustenance of civilization not only in the cultural production but also in making human beings more sensitive and so considerate of others» (Ojaide, 2007: 130).²²⁰

Aunque la tentativa teórica de identificar la «novela del trauma» resulta una tarea crítica muy reciente (Luckhurst, 2008: 4), e incluso la especialista Anne Whitehead la esboza como un género emergente que compromete a la ficción y al trauma en una relación problemática²²¹ (2004: 4), nuestra intención en este capítulo final será la de intentar tipologizar esquemáticamente la novela de la violencia política extrema en África, una unidad teórica con un grado de especificidad y de distinciones mayor al de la novela del trauma. Lo que sí quedaba ya claro, y así lo apuntaba Odile Cazenave (cf. 2005), es que la inscripción de la violencia en la literatura africana había sido predicativa desde sus orígenes, más allá de sus mutaciones en el tono y las formas de violencia exploradas textualmente:

«Desde finales de los cincuenta y principios de los sesenta, la violencia significaba

²²⁰ «La literatura asevera la vida y la humanidad en la teoría, en la práctica, y en la vida activista del escritor. Como la antítesis del terror, la literatura y sus escritores resultan invaluable para el crecimiento y el sostenimiento de la civilización no sólo en la producción cultural sino también en hacer a los seres humanos más sensibles y así más considerados hacia los demás».

²²¹ Sin embargo, es en su artículo «Journeying through Hell: Wole Soyinka, Trauma, and Postcolonial Nigeria» (2008) donde Anne Whitehead plantea cuestiones interesantes respecto del concepto de «trauma» como un producto histórico y cultural, y recuerda el trabajo de Allan Young (cf. 1995) en relación al surgimiento de la idea no-universal de trauma durante el siglo diecinueve como respuesta a preocupaciones propias de Occidente. Sin embargo, el concepto –que no sus interpretaciones– de violencia política al que nos referimos es incuestionablemente universal, y el trauma que los episodios analizados generan en África (incluso con anterioridad al período que analizamos) son igualmente reales, más allá del relativismo que el paradigma posmoderno pudiera ejercer contra esta idea. Sin embargo, el tratamiento reparativo/rehabilitador de dicho «dolor social» e incluso intrapsíquico-individual sí que es producto de un particularismo histórico-cultural, y naturalmente la literatura lo recoge: véase por ejemplo la obra de teatro *Breakfast with Mugabe* (2006) de Fraser Grace en la que se ejemplifica de forma magnífica este problema.

violencia colonial, desde repetidas humillaciones y denigraciones hasta una violencia física y torturas para aquellos que resistían el poder colonial (como puede comprobarse en *Ville cruelle* de Eza Boto, 1954; *Une vie de boy* de Ferdinand Oyono, 1956, y *O Pays, mon beau peuple!* De Ousmane Sembène, 1957). Desde principios de los ochenta en adelante, la violencia ya no se limitaba únicamente al poder gubernamental colonial o neocolonial, sino que mostraba que las consecuencias del poder y del nacionalismo habían creado rupturas que desembocaban en nuevas tensiones y rivalidades étnicas. Desde entonces, la violencia ha sido mucho más gráfica, mucho más “violenta”, llevando a los lectores al límite de lo insoportable. [...] Durante los noventa (y especialmente hacia finales de los noventa y principios del siglo veintiuno), la violencia es más central que nunca en la narración, introduciendo un nuevo rasgo en su representación: los niños y los jóvenes no sólo como los objetos de la violencia, sino como agentes de la violencia» (Cazenave, 2005: 59-60).

Partiendo de esta premisa de la entidad indiscutible de la violencia política como un motivo sostenido y persistente en la literatura africana desde sus orígenes hasta la actualidad, nos interesa seguidamente, adentrarnos en determinadas puntualizaciones que nos asistirán en la tarea de esbozar esta primera cartografía de las obras que constituyen nuestro proyecto teórico de una «Poética de la violencia» africana. En primer lugar, es preciso una aclaración preliminar: la novela de la violencia se mueve ante todo y de forma casi unívoca, en un permanente estado de lo que denominamos «realismo intersticial», a saber, una forma de realismo trastocado *a priori* y determinado por su temática: la violencia extrema. Por su misma naturaleza, dicha temática frustra de una manera u otra, pero sobre todo de antemano, la posibilidad del realismo en su sentido clásico. De ahí que esta forma de dar cuenta de hechos reales, imaginados o recreados, se mueva entre una realidad posibilista y la coacción de la citada cualidad surrealista que se reserva todo exceso: consideramos que no puede existir un estilo totalmente realista en la literatura de la violencia extrema sin caer en una contradicción de sentido, ya que el trauma es un fenómeno que se inscribe fuera de la experiencia personal y sociohistórica ordinaria o normal. Tal y como apuntaba Maurice Blanchot, la literatura de la violencia –o en sus palabras, la «escritura del desastre»– se convierte finalmente en una «realidad imposible» (1986), un oxímoron ineludible cuando el trabajo exige transcribir algo aparentemente indescriptible: el horror y la brutalidad son reales en tanto actos extraordinarios, y por ello la literatura de la violencia suele posicionarse fuera de los límites del realismo en su sentido más tradicional. Sin embargo, a pesar de la idea de «realismo traumático» (Rothberg, 2000) o de «realismo trágico» y de «realismo grotesco» (Couloubaly, 2003), insistimos en que el intertexto, explícito o implícito, es el conflicto de la violencia política. De ahí que consideremos más apropiado hablar de un «realismo intersticial», ya que el texto pugna por hacerse «real» tanto para el autor, como para el lector y la comunidad, pero simultáneamente el

texto se ve obligado a ocupar únicamente los intersticios realistas disponibles, pero jamás un realismo íntegro o intacto, imposible de asumir por la naturaleza alucinatoria que propone la violencia extrema.

Una segunda aclaración necesaria, es que la novela de la violencia africana funciona como un «paradigma discursivo oposicional» (Gready, 2003), es decir que opera indiscutiblemente como un discurso literario, pero desde esta categoría también se posiciona como un modelo enunciativo productor de conocimiento en algunos casos enfrentándose y desafiando (aunque por lo general complementando) otros discursos circulantes. En este sentido, Josef Gugler llegaría a afirmar que los intelectuales africanos lidian con los problemas políticos antes de que los científicos sociales se encuentren preparados para abordarlos (1988: 171). Y en relación a la citada cualidad «oposicional», si el padecimiento de la violencia extrema es sinónimo de erradicación de la agencia de las víctimas, este corpus recupera la memoria y genera discursos alternativos, horizontales, personalizados y desestabilizadores respecto de otras narrativas sobre el trauma, tales como las producidas desde las Ciencias Sociales o los informes elaborados y emitidos por las instancias oficiales o institucionales. Tampoco hay que perder de vista (como también ocurre con los discursos socio-científicos) que al igual que no todos los lectores «leen» estos textos con la misma disponibilidad de símbolos o de herramientas interpretativas, el mismo riesgo de colapso interpretativo parcial puede afectar a la literatura de la violencia, sobre todo cuando el universo de la violencia del texto es especialmente extremo. Sin embargo, consideramos que la literatura de la violencia cuenta con determinadas propiedades para combatir estos peligros.²²²

Antes de adentrarnos en una tipologización preliminar y descriptiva, nos interesa dejar constancia de que: (a) estos textos dialogan entre sí y en muchos casos se complementan y se superponen temáticamente, de manera que algunas obras se mueven entre una, dos o varias categorías, y pueden presentar rasgos adscritos a distintas unidades aquí delimitadas. Dado que muchos eventos traumáticos no son cerrados sino que se solapan o se encadenan, trataremos parte del material textual utilizado como un «texto de adscripción fluctuante-predominante». Ello significa que otros especialistas podrán colocar una novela tipologizada por nosotros según su valor predominante en una categoría diferente por considerar una distinta preeminencia o peso temático del

²²² Véase: Capítulo 2.

texto: de ahí su *valor fluctuante*. Y (b) como ya hemos mencionado en otros apartados, nuestro corpus es transautorial, característica que no implica la negación de la singularidad de cada texto (formal, estilística, etc.), de su contexto (país, época, tipo de conflicto), ni de su autor. Queda claro que existe un particularismo inherente a cada obra, y sin embargo más allá de un estudio del género en sí mismo o del estilo de una obra, lo que aquí nos interesa cartografiar son las similitudes en el propósito, la función social o cultural, las estrategias y propiedades, y en el tema de estas novelas. Es decir que, más allá de las diferencias presentes en un amplio abanico de obras, nos encontramos frente a un grupo de textos que en su mayoría, rememoran, reimaginan, reconstruyen, y convencionalizan discursos divergentes cuyo punto focal es la violencia política extrema, de forma que existe un patrón subyacente en el que se refrendan idénticos motivos, giros, figuras, climas, obsesiones, mitos, explicaciones, interrogantes, idiomas y perspectivas que atañen especialmente a una literatura que suele funcionar orgánicamente, y que se eleva sobre particularismos autoriales y contextuales que podrían debilitar la imbricación interdependiente típica de otros corpus. Debido a ello, creemos que estos textos deben ser necesariamente leídos de forma transtextual (entre sí, a partir de su categoría o tema predominante), intertextual (en relación mutuamente estructurante con otras narrativas acerca del tipo de conflicto que las novelas desarrollan: p. ej. discursos y textos jurídicos, institucionales, científico-sociales, etc.), y transautorial, a saber, ofreciendo soluciones simbólicas orgánicas a los conflictos planteados por la violencia extrema en el curso del cronotopo africano 1980-2010:

«La recurrencia de elementos constantes nos permite afirmar la existencia de una voz transautorial de época, que intentamos definir en algunas de sus estrategias de representación del referente histórico. David Viñas titula “constantes con variaciones” a aquellos elementos temáticos o formales que se repiten en una cultura, más allá de las previsibles diferencias entre los diferentes autores. [...] El rasgo común en este tipo de aproximaciones es el tratamiento de los textos individuales como partes de un texto social mayor, intentando desdibujar las diferencias para enfatizar lo coincidente» (Reati, 1992: 20-21).

Estas «voces transautorales de época» (que según Reati, en épocas de conflicto se elevan sobre las voces autorales individuales), así como la conexión consciente o inconsciente entre la(s) novela(s) de la violencia a partir de la presencia de un repertorio de motivos constantes revestidos de unas estrategias y propiedades que ya hemos desarrollado, no implica bajo ningún punto de vista negar la unicidad de cada obra, ni

de la cultura, época o conflicto desde la que surgen, se ejecutan y se reciben. Tomando en consideración el hecho de que «[...] por más eterna o universal que pueda aparecer la violencia, también parece curiosamente histórica y específica, en el momento en que cada generación, cada período histórico, produce sus propias formas de violencia sociopolíticamente determinadas así como también su propio discurso codificado sobre el fenómeno» (Hanssen, 2000: 158), nuestro corpus resulta especialmente sensible a la configuración de una memoria análoga y contigua, debilitando algunos particularismos que afectarían de forma sustancial a otro grupo de textos menos marcados. Pero no queda duda de la necesidad de cautela, tal y como advertía Kalí Tal (cf. 1996), ya que los eventos traumáticos pueden ser escritos y reescritos hasta que se codifican, y la fórmula narrativa gradualmente sustituye al contenido como foco de atención: para él, las novelas del Holocausto por ejemplo, se habrían transformado en una metonimia no tanto de los eventos ocurridos en la Alemania nazi, sino más bien de un grupo de símbolos que reflejan la codificación formal de dicha experiencia, pudiendo, dichas convenciones, comprometer el «texto» del Holocausto (1996: 6). En nuestro caso, hemos detectado que la categoría de novelas que han padecido, o empiezan a padecer dicho fenómeno de hiperconvencionalización y pérdida de peso sociopolítico, podrían ser –sobre todo por su valor de consumo y éxito comercial– las narrativas de niños-soldado.

Por otra parte, las diferencias entre los distintos autores también pueden resultar considerables, pero como apuntaba Paz Moreno Feliu en su lectura etnográfica de las memorias de Auschwitz, «El impacto del viaje al universo de aniquilación, a menudo, depende de los testigos que hemos escogido como guías» (2012: 21), y esto parece innegable en tanto algunos textos son más efectivos que otros, indudablemente debido a la calidad y originalidad de su retrato: en este sentido, la intensidad con la que se transmite la experiencia extrema no sólo depende de su cualidad testimonial o realista, sino también de un manejo novedoso del lenguaje que transita un terreno de antemano dificultoso para el mismo.

La selección por tanto, se ha restringido al marco temporal señalado 1980-2010,²²³ y cuya temática o eje focal predominante es el retrato axiomático aunque heterodoxo de la violencia política extrema del continente bajo la forma de ficción novelada, que a partir de los años ochenta comienza a transitar un camino vertiginoso en

²²³ La idea es poder ir completando, ampliando y corrigiendo este «mapa» inicial, en abierto diálogo con los aportes de otros especialistas y otras disciplinas.

la denuncia de la brutalidad política, la desestructuración social, la guerra civil, la precariedad material y moral, el genocidio, la creciente violencia urbana: a saber, aquello que más inquieta al ser humano, los excesos de la violencia. Nuestra tipologización está concebida naturalmente, priorizando los aspectos que coinciden para construir categorías claras –que no discretas– y provistas de suficientes rasgos y obras relevantes cualitativa y cuantitativamente que sirvan para delimitar y registrar cada grupo de textos. Interesa dejar constancia sin embargo, de que guardamos algunas dudas de peso respecto de la entidad de algunas categorías, ya que algunas características, dependiendo de la obra, podrían concebirse como rasgos prototípicos de otras categorías (como por ejemplo en las narrativas de prisión), o incluso funcionar como «categorías cameo» dentro de otros tipos. El ejemplo más claro es el de la ficción de tortura: algunas, las que Coetzee denominó las «ficciones de la cámara de tortura» cuyo tema principal se basa en los efectos de esta práctica en los protagonistas, pueden ser tomadas como obras que obligan a introducir una categoría específica. En otros casos, sin embargo, el fenómeno de la tortura puede presentarse como un episodio puntual en narrativas pertenecientes enteramente a otra categoría. Sin embargo, ya contamos con algunos antecedentes de tipologización de estas narrativas de la violencia, y aunque son escasos y se refieren a un corpus que puede ser distinto al nuestro, interesa comentarlos aunque sólo sea brevemente, para ejemplificar este esfuerzo de organización de las obras siguiendo una temática común a la nuestra.

En primer lugar, encontramos la tipología de Sonia Núñez Hidalgo (cf. *Tortura y literatura en el Cono Sur: Los límites de la representación literaria*, 2007), para la violencia política del Cono Sur latinoamericano, en su tratamiento del testimonio, la escritura y los derechos humanos. Para esta académica, los relatos escritos sobre las dictaduras chilena, argentina y uruguaya, se pueden clasificar a grandes rasgos en tres grandes grupos: (1) los escritos que transcriben los testimonios –escritos u orales– de las víctimas, de índole legal y que por tanto no aspiran a convertirse en un discurso literario; (2) los relatos no ficticios pero de naturaleza no jurídica u oficial, cuyo fin principal también es dar testimonio de lo ocurrido, cuyo autor es una víctima/superviviente directo de la experiencia y que se insertan en un género literario desde una óptica formal (novela, crónicas, memorias), y; (3) los relatos literarios *per se*, con un autor que utiliza la ficción para dar cuenta de hechos reales y de las experiencias de las víctimas. Sin embargo, aunque el «testimonio» es de por sí un género problemático, y a menudo se encuentra en un punto liminar respecto de la realidad y la

ficción, y según Judith Herman (1992: 181) tiene una doble dimensión (privada, que es confesional, espiritual, y pública, y otra que es política y judicial), consideramos que algunas novelas de la violencia, también se reservan esa dimensión judicial: todo texto, incluso de ficción, es político, y más cuando éste apunta a deconstruir, desestabilizar o complementar los demás textos sobre la cuestión.

Arthur W. Frank (cf. 1995), también ofrece una tipologización titulada «Narrativas de las ruinas», y aunque su análisis se centra en un corpus que atañe a narrativas de enfermedad y muerte, parece como mínimo sugerente, tomando como metáfora el cuerpo y convirtiéndolo en «cuerpo político», comprobar lo bien que se ajusta su tipología si trasladamos y adaptamos su eje de interés al nuestro. Él propone en primer lugar, la «Narrativa de la restitución», a saber, todas las historias prospectivas, retrospectivas e incluso institucionales, en las que el enfermo se equipa con una agencia de poder cultural en la que se refleja, según él, uno de los mejores impulsos de la modernidad: la mejoría, la autosuperación, y el heroísmo. En segundo lugar, la «Narrativa del caos», a saber, una trama en la que no se puede imaginar una vida mejor (para nuestro corpus, las «narrativas del afropesimismo» por ejemplo), por lo que el texto se ve invadido, incluso a nivel formal, de una cualidad eminentemente caótica: «El contador de historias del caos, es predominantemente el narrador herido, pero aquellos que están realmente *viviendo* el caos, no pueden ponerlo en palabras. Convertir al caos en una historia verbal es tener una suerte de comprensión reflexiva del mismo» (Ibíd., 98). Así, estas historias son ansiogénicas (no ofrecen soluciones a futuro, ni depositan esperanza en algún tipo de restablecimiento), y la modernidad de la cura (remedio, progreso, profesionalismo) se resquebraja cara a la vulnerabilidad, la futilidad, y la impotencia: si la narrativa de la restitución ofrece la potencialidad de superar el sufrimiento, la narrativa del caos es un comentario sobre la facilidad con la que el sufrimiento puede absorbernos. La última y tercera categoría es la «Narrativa de la búsqueda», definida por el aprovechamiento de la tragedia para utilizarla de manera afirmativa, de forma que a partir del concepto de «búsqueda», el/la protagonista está convencido/a de que podrá ganar algo –aunque ese algo sea indefinido o no esté del todo claro– a partir de una experiencia traumática.

Por su parte, Nasrin Qader, en *Narratives of Catastrophe* (2009), propone que más allá de una literatura de la catástrofe, existe la cuestión de la catástrofe como una reacción a determinados discursos políticos sobre África, además de lo que implica pensar desde un punto de vista teórico y filosófico acerca de la catástrofe en la

literatura. Su estudio se centra en las formas en que los textos literarios sobre la catástrofe en África se erigen como una forma de analizar qué elementos, qué dinámicas, y qué tipo de movimientos constituyen una catástrofe. Para él, las dimensiones políticas y éticas son cuestiones apremiantes en dichas «obras de la catástrofe africana», y aunque se manifiesten de forma distinta, todas ellas ofrecen oportunidades singulares para pensar de forma teórica pero también de forma filosófica respecto de la violencia extrema (2009: 5).

Seguidamente, el académico mauritano Mamadou Kalidou Ba, en su monográfico sobre la narración de la violencia en la novela africana francófona contemporánea (cf. 2012), propone que cara a la violencia considerada como inadmisibles, los «estimuladores de la conciencia» que son los escritores, ponen sus plumas al servicio del retrato de la tragedia que acecha al Hombre, dado que en su tipología, la violencia se convierte en la preocupación fundamental a nivel temático. En su opinión, existen dos tipos de violencias que resultan indisociables: por un lado la violencia perpetrada por el Estado, y por otro la violencia perpetrada por las poblaciones civiles. De ahí que su tipología de la violencia narrativa se divida en dos categorías no discretas:

(1) VIOLENCIAS DE ESTADO

Incluye todas las novelas africanas contemporáneas que denuncian las violencias de Estado, no sólo los crímenes perpetrados por agentes de la autoridad pública tales como militares, gendarmes u otros funcionarios, que aprovechándose de su estatus someten a la población a humillaciones, o se abogan el derecho a decidir sobre la vida o la muerte de un individuo, incluyendo los ejércitos/milicias que se convierten en un instrumento de exterminación en provecho de lobbies abocados al poder hegemónico (p. ej. el caso de Mauritania en 1989, o de Ruanda en 1994).

➔ Las novelas más representativas para esta categoría serán: *La conjuration* (Daniel Amagoïn Tessougné, 2007), *Le parachutage* (Norbert Zongo, 1997), *Mauritanie blues* (Brahim Abdallahi N'Diaye, 2006), *Les otages* (Mama Moussa Diaw, 2007) y *Une vie de sébile* (Bios Diallo, 2010).

(2) GUERRA CIVIL

La categorización de Kalidou Ba, indica que la división entre violencias de Estado y de guerra civil no es absoluta (algo que ocurre con toda categoría, sobre todo cuando los conflictos se superponen, y resulta como mínimo complicado determinar una línea de distinción discreta, al menos para nuestra tipologización), sino que muy por el contrario, el corpus que se cita para la categoría de «Guerra civil» también presenta rasgos de violencia de Estado. Sin embargo, éstas tienen como eje la guerra civil, situación que está igualmente

ligada a la naturaleza de las instituciones del Estado desestabilizado en cuestión, una situación de caos engendrada por una anomia total de las distintas instituciones que fundamentan la personalidad jurídica del mismo.

→ Las novelas más representativas para esta categoría serán: *L'âiné des orphelins* (Tierno Monénembo, 2005), *Murambi, le livre des ossements* (Boubacar Boris Diop, 2001) y *Johnny chien méchant* (Emmanuel Dongala, 2002).

(Kalidou Ba, 2012: 93-108)

Asimismo, Kalidou Ba detecta para estas narrativas, dos segmentos sociales o blancos privilegiados de la violencia –real y narrativa– en las obras objeto de su estudio. En su opinión, y a partir de una observación panorámica de las obras de la violencia de Estado y de guerra civil, queda patente de manera recurrente que tanto las mujeres como los niños desarmados, se convertirán decididamente en las víctimas principales de las citadas violencias. Asimismo, los hombres adultos desarmados también serán un objetivo de la violencia, en opinión de Kalidou Ba, por el hecho de ser percibidos como potencialmente peligrosos, ya que armados podrían apropiarse de los mismos poderes de destrucción que sus perpetradores. De ahí que Kalidou Ba proponga, para las dos categorías anteriores de violencia narrativa, dos grupos especialmente vulnerables a la victimización que se retrata en dichas obras:

(1) NIÑOS Y MUJERES

En la mayoría de las obras, las mujeres y los niños serán las víctimas más visibles de la violencia. Un ejemplo sugerente, es el del joven protagonista Birahima de *Allah n'est pas obligé* (2000) de Ahmadou Kourouma, ya que esta obra sintetiza el riesgo sistemático al que se exponen estos niños víctimas/victimarios que giran en torno a la inocencia y a la ausencia de una censura moral característica de la infancia, convirtiéndolos en víctimas trastocadas respecto del concepto clásico de victimismo bélico. Asimismo, la violación como arma de guerra, así como también la victimización de niñas reconvertidas asertivamente en «esposas/novias»²²⁴ –incluso en combatientes– de los altos mandos de las

²²⁴ Para profundizar en esta compleja cuestión de tácticas de supervivencia de género en contextos de violencia extrema, véase: Utas, Mats (2005) «Victimcy, Girlfriending, Soldiering: Tactic Agency in a Young Woman's Social Navigation of the Liberian War Zone», en *Anthropological Quarterly*, Vol. 78, No. 2, pp. 403-430. Allí, Utas expone que en muchos casos (como por ejemplo el de Women's Auxiliary Corps de Liberia, se deconstruye y se desafía la imagen tradicional de adscripción de roles dominantes de género, para el caso de mujeres jóvenes que podrían no sólo alejarse de su rol de víctima para asumir un rol como actor social, sino que muchas veces utilizarían su rol de víctima como táctica en sí misma (p. ej. para acceder a ayuda humanitaria). Así, también se trastoca lo que el llama la «Emocio-historia» de

facciones militares rebeldes, evidencian los espacios de victimización y de navegación social táctica en contextos de guerra civil y violencia extrema.

(2) CIVILES DESARMADOS

A pesar de que las mujeres y los niños representan en todas las sociedades los blancos más vulnerables cara a las agresiones en contextos de conflicto, en escenarios de guerras civiles no se puede dejar de lado la figura del hombre adulto desarmado. Para Kalidou Ba, podemos encontrar un ejemplo paradigmático en *Johnny chien méchant* (Dongala, 2002) encarnado en el padre de la co-narradora Laokolé que será abatido por un militar al intentar defender a su esposa de las amenazas de violación de un oficial. En estas obras, la portación de armas se convertirá en un símbolo determinante de la fuerza sobre el Otro, de la imposición de la voluntad violenta, así como del poder incontestable de dominación del fusil ante la adversidad inmediata mediante la coacción o la eliminación de un enemigo más fuerte. El arma de fuego se convierte en un objeto de fascinación casi fetichista (recordemos los bautizos de nombre de las kalashnikov en *Allah n'est pas obligé*) sobre todo para el caso de los niños-soldado.

(Kalidou Ba, 2012: 108-117)

Otra obra teórico-crítica que también ofrece una tipología de la novela de la violencia, será *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive* (2007) del camerunés Patrice Nganang. Su tipología de la novela africana de la violencia, se divide en:

(A) NOVELA DE LA DICTADURA

Producida por los autores africanos que nacen en países independientes y sin embargo crecen en dictadura, y en muchos casos conocerán un solo presidente en el curso de toda su vida. Estructuran sus historias a partir de un «principio disidente» que marca la literatura contemporánea africana contra aquellas figuras terroríficas y fagocitarias que tantas veces se han inscrito en lo que él denomina la «República de la imaginación» o de los países ficticios (aunque claramente reconocibles y que por ello raramente escapan la censura: p. ej. Mongo Beti, Sony Labou Tansi). Estas novelas operan en la esfera del mito: al igual que la alegoría de la libertad total, la figura del dictador en esta producción se encuentra en el dominio de lo mitológico, desplegando el dispositivo arquetípico del caníbal que se alimenta de una población de muertos vivientes.

Occidente respecto del binomio africano «mujeres pacíficas/hombres violentos». Todo lo expuesto en su artículo puede comprobarse ampliamente en la novela *Allah n'est pas obligé* de Kourourma y en otras narrativas africanas de guerra civil.

(B) NOVELA DE LA EMIGRACIÓN

Convencionalizada a partir de la «exit option», exclusión o éxodo –acto tanto destructivo como (re)fundador– consecuencia de la dictadura. Para él, la literatura africana de la emigración encuentra sus antecedentes en las narrativas del *Black Atlantic* (Equiano, Vassa, etc.) y salvando las distancias, tanto las narrativas esclavas como por ejemplo la novela *Le ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome (reactualización narrativa de su hipertexto transafricano, incluyendo las novelas del paso por el Estrecho) comparten la misma vía así como una repetición del viaje violento por antonomasia. De la misma forma en que el traslado a América funcionaba narrativamente como la emigración/rapto originario, ahora el escritor africano francófono/anglófono se mueve física y literariamente a París/Londres, antigua metrópoli colonizadora en la dinámica de la emigración europea de la «migritud», que conduce a los novedosos conceptos de literatura de *Afrique-Sur-Seine* o de «Black British/Afropolitan». Asimismo se incluyen las novelas de la diáspora y de los refugiados (pensemos en *Yesterday, Tomorrow* [2000] de Nuruddin Farah, que comentaremos más adelante). Estas novelas se inscriben en la esfera de la Historia ya que el drama está «temporalizado» y «espacializado» en un cuerpo, en un texto, y en un país.

(C) NOVELA DEL DETRITO

Si la novela anticolonial proponía la aldea como punto espacial del retrato de la violencia, la novela del África independiente la sustituye por la ciudad como espacio del caos y donde se desarrolla una nueva autonomía de un sujeto deslocalizado. Serán las ciudades las que funden la contemporaneidad africana, y novelas como las de Chris Abani, Helon Habila, Abdourrahman Waberi, Phaswane Mpe, Alain Mabanckou, Jean-Luc Raharimanana, Kossi Efoui o Ben Okri los que ejemplifiquen ese *shift* epistemológico que va de la aldea a la ciudad, con todos sus presentes caóticos y un espacio necesario de la desregulación absoluta. Incluye igualmente la novela del *bidonville*/literatura del *township*/literatura de *musseques*, así como la de la guerra civil en donde impera la figura del niño-soldado como arquetipo predominante.

(Nganang, 2007: 233-282)

Finalmente, para el especialista en literatura de la violencia africana Oumar Chérif Diop (cf. 2002) el primer objetivo en el estudio y análisis de la literatura que aborda la gobernabilidad violenta en África, es determinar de forma crítica las estrategias que dichas obras despliegan para capturar el retrato de las víctimas sin voz. Para él, dicha literatura desvela los mecanismos que conducen a la pérdida de la perspectiva histórica así como el sentido de humanidad de las víctimas:

«Las obras de LaGuma, Saada'wi, Labou Tansi y Saro Wiwa son contradiscursos de la violencia como un grupo de estrategias políticas, ideológicas, culturales y discursivas. Su

trabajo va más allá de la representación mimética de la violencia para desfictionalizar la ficción de la violencia que el despotismo, el racismo, y el patriarcado utilizan para mistificar a sus víctimas. La literatura de la violencia que analizamos apunta a deconstruir el discurso de la violencia en sus distintas formas y esencias» (2002: 13).

Así, para Chérif Diop, la literatura de la violencia saca a la luz las sutilezas, absurdos y procedimientos retóricos de los crímenes cometidos, desenmascarando las estrategias discursivas de los opresores a partir de dos mecanismos: la deconstrucción del lenguaje de la opresión, y la subversión del gobierno tiránico.

Antes de desglosar, en el siguiente epígrafe, las distintas categorías temáticas de la literatura de la violencia, nos interesa dejar constancia, haciéndonos eco de la reflexión de Mark Ledbetter en su libro sobre víctimas, narrativa posmoderna y violencia (cf. 1996), que el acto crítico –como práctica filológica– en casos como éste, debería ser un acto de escuchar y no de decir. Dicha reflexión parece acertada en el sentido de que un corpus como el escogido exige no sólo una postura sino también una práctica crítica ética y responsable, y una lectura («escucha») de la violencia extrema y sus efectos. Sólo así, el estudioso de dicho corpus podrá asumir el potencial intervencionismo de dicha literatura, y en última instancia, diseñar un programa de lectura social y diseminación política que ponga en funcionamiento las posibilidades de conocimiento y transformación de dichos textos en el tejido inmediato o de posconflicto.

4.2. CATEGORÍAS. Rasgos transautorales y adscripción temática

4.2.1. LITERATURA DE PRISIÓN. Memorias, diarios y ficciones de la encarcelación política

La literatura de prisión política, o en palabras del escritor malauí Jack Mapanje «Literatura de encarcelación», es una de las categorías de más abultada producción en la tradición literaria poscolonial africana, ya sea en forma de diarios, memorias, poesía, ficción novelística, e incluso teatro. Su peso es tal, que como indicó Mapanje en su antología de literatura de prisión africana *Gathering Seaweed* (2002), al impartir un curso sobre este género «[...] algunos estudiantes afirmaron encontrar el estudio de esta “Literatura de testigo” más relevante para el discurso actual sobre justicia, tortura, supervivencia, verdad, y reconciliación (y en algunos casos la negación del mismo) que lo que habían anticipado» (2002: 324). Sin embargo, y debido a la cantidad de relatos de encarcelamiento político en el continente, esta categoría es una de las de mayor alcance y más amplio espectro genérico. No sólo encontramos ficción novelística, sino

igualmente una gran cantidad de testimonios, incluso de poesía (aquellos «versos escritos en cautiverio» tal y como denominaba la poesía de prisión el ruso A. Solzhenistyn, 1998: 699) como la ya clásica antología *Kalakuta Republic* (2000) del nigeriano Chris Abani, *Song of Prisoner* (1971) del ugandés Okot p'Bitek o *Conscience on Trial* (1988) del keniano Koigi wa Wamwere,²²⁵ que complica aún más la cuestión al entablarse un diálogo intertextual con narrativas africanas de prisión ya clásicas como la de Dennis Brutus, Elechi Amadi, Christopher Okigbo, Wole Soyinka, Ken Saro Wiwa o Ngũgĩ wa Thiong'o. De ahí que agrupar un material de tan variada naturaleza, género y perspectiva sea una cuestión compleja debido a una posible tendencia a la simplificación. Sin embargo, este ejercicio no arbitrario está abocado a demostrar que más allá de la década, el prisionero, y el contexto/país en el que se encarcela al autor/narrador/personaje, existen motivos que destacan y se estabilizan especialmente en este género, asumiéndose una suerte de constantes en todas las obras, y que, debido a ello, se constituyen como una literatura africana de prisión: el «deformar para reformar» (Oha, 2000: 3) ejercido contra el prisionero político africano ha suscitado reflexiones de una permanencia discursiva y reactiva verdaderamente uniforme cuando se decide abordar esta categoría de forma transtextual.

Pero existen distinciones, y por ello consideramos que existen dos subcategorías claras dentro de este grupo de textos: por un lado la *literatura de prisión* (diarios y memorias, de fortísima tradición en África y que ante la experiencia de violencia física y psicológica ha estimulado una energía creativa enorme en el artista/prisionero político, así como una interpelación crítica de dimensiones extraordinarias contra el Estado poscolonial), y por otra parte, la *ficción de la encarcelación*, a saber, la utilización de los parámetros y rasgos del género así como de la experiencia de fondo para la denuncia y la narración de historias que presenten las condiciones en ocasiones surrealistas del limbo del encierro político, y sus efectos físicos y psicológicos sobre un personaje perseguido, por lo general un escritor o intelectual. Los paralelismos son evidentes, y así lo señala Ngũgĩ wa Thiong'o:

«Muchos críticos han apuntado los paralelismos entre mi propio arresto y detención, y eventos similares y ficcionales en los capítulos iniciales y finales de mi novela *Petals of Blood* [1977]. Comienza con el arresto de un trabajador progresista –se le engaña diciéndole que es solicitado en comisaría para que se le hagan algunas preguntas– y termina con su eventual detención bajo la sospecha de ser un comunista de corazón» (1981: 128).

²²⁵ Véase la sección: «The Rhythm of Agony: Poems from Prison» (1988: 57-86).

Los ejemplos de ficción de encarcelación, al igual que su hipertexto, son demasiados como para ser mencionados y comentados en su totalidad, pero este último caso queda plasmado de forma excepcional en las autoeditadas *Prison Stories* (2000) del nigeriano Helon Habila.²²⁶ Esta obra que puede leerse como una colección de relatos autónomos, o como una novela en la que cada historia o «capítulo» encadena las vidas de los diferentes personajes, utiliza como hilo conductor la encarcelación como tema principal pero tomado de maneras tan novedosas y sorprendentes, que este libro se convierte así en uno de los más originales que hemos consultado en relación a la ficción de la encarcelación política. Especialmente relevante para esta categoría resulta el primer relato/capítulo «Love Letters» que comienza, emulando uno de los rasgos predominantes del género, el formato de diario de prisión,²²⁷ con la experiencia de Lomba, periodista y novelista frustrado, prisionero político y detenido sin cargos ni posibilidad de juicio durante el régimen del dictador Sani Abacha:

«Hoy empiezo un diario, para decir todas las cosas que quiero decir, a mí mismo, porque aquí en prisión no hay nadie que escuche. Quiero expresarme. [Escribir] Me impide estar de pie en esta celda estrecha y gritar lo más alto que pueda permitirme mi voz. Me impide saltar de repente y golpear mi cabeza repetidamente contra la pared. Las prisión no encadena tanto las manos y los pies como la voz» (2003: 3).

Pero consideramos que lo realmente sugerente en este caso es que el verdadero protagonista de este relato no es tanto la historia de Lomba sino el papel que juega la literatura en contextos de encierro. Aquí, el director de prisión, enamorado de una profesora cuyo nivel educativo supera ampliamente el suyo, le pide a Lomba que escriba cartas de amor en su lugar (subvirtiéndole de esta forma las relaciones de poder y de dependencia), ofreciéndole como aliciente mejorar sus condiciones en prisión. Sin embargo a partir de su tercer o cuarto poema, Lomba comienza a enviar mensajes encriptados de auxilio a Janice, la novia del director. Al agotar sus propias poesías, comenzará a versionar a los clásicos, siendo su «bastardización» de la «Oda» de Safo, lo

²²⁶ Un relato de esta obra –autoeditada en el año 2000 por su autor– y que analizamos aquí titulado «Love Letters», sería premiado con el prestigioso Caine Prize de literatura africana. El libro completo, *Prison Stories*, fue reeditado con algunas modificaciones bajo el título *Waiting for an Angel* tres años después (2003). El relato en cuestión también sería rebautizado «Lomba» respecto de su título original.

²²⁷ En esta categoría la intertextualidad es de tal calibre, que el protagonista solicita que se le facilite una copia del diario de prisión *The Man Died* de Wole Soyinka y el autor, sometiendo la situación a una aguda ironía, hará que en su lugar el carcelero le proporcione el apócrifo *A Brief History of West Africa*. No son pocos los paralelismos con las memorias de encarcelación, siendo que en *A Conscience on Trial* de wa Wamwere, éste pide a su hermano en una carta, que le envíe, entre otras obras, una copia de *Las venas abiertas de Latinoamérica* de Eduardo Galeano. Si la escritura de prisión presenta en sí misma temas profundamente sugerentes, las lecturas que allí hacen los prisioneros políticos, lo es en igual o mayor medida, y merecería una atención crítica propia.

que propicie una visita de la mujer que ha descubierto el engaño, para conocer al verdadero autor de las cartas y las poesías de amor. Y en ese momento en el que la mujer se enfrenta a su pareja, se genera una escena en la que una profesora, un prisionero político y un funcionario comienzan a representar sus papeles en una suerte de *mise en abyme* o síntesis política de los roles sociales jugados por los distintos actores en la Nigeria de la dictadura militar de Abacha. Tampoco podemos olvidar, la utilización de las cartas (wa Wamere apuntaría que uno de los aspectos más crueles de esta institución de la privación de la libertad, sería la imposibilidad de comunicarse con familiares y amigos, a partir de la censura de cartas por ejemplo) como elemento prototípico, presente dentro del relato de Habila. Aquí, al protagonista se le confiscan sus propias cartas, y simultáneamente se le obliga a escribir otras cartas –de amor– para una mujer que no es la suya. No parece casual el motivo habeliano de las cartas, visto que las cartas de los prisioneros producían una transformación simbólica de, y una transformación entre, dos mundos, una suerte de «reunión» así como un estrechamiento de la distancia espacio-temporal entre el Yo, y el Mundo exterior (Kathrada, 1994: 41-42, 86-87, 151, 241). Lo interesante del relato de Habila es que en su confinamiento, también esta táctica queda trastocada, de manera que las cartas que escribe Lomba son una forma de contacto abstracto hacia la persona amada del Otro (del Poder), siendo el aplastamiento moral aún más fuerte: la utilización de la misiva con fines totalmente inútiles para el prisionero, la anulación de uno de los pocos mecanismos a su disposición para acercarse a su círculo afectivo exterior se invierte y queda también al servicio del que ejecuta su encierro.

Sin embargo, a pesar de lo superlativo de esta y otras obras de la «Ficción de la encarcelación», este género, para Young, parece exigir más bien una «narrativa de insistencia factual» (Young, 1987: 404; 1990: 67, 80). Tim Woods, por su parte, apuntará que las narrativas de encarcelamiento se han convertido en un género determinante en la escritura africana de la segunda mitad del siglo veinte, y las obras de detención han provisto al continente de una de sus escrituras más estimulantes y provocadoras. Asimismo, para esta categoría, podemos situar un subgénero de amplio espectro narrativo que surge a partir de la ideología racista del Apartheid, generándose un corpus de detenidos políticos en Robben Island y otras cárceles de máxima seguridad sudafricanas, tales como las producidas por Breyten Breytenbach, Dennis Brutus, Jeremy Cronin, Michael Dingake, Moses Dlamini, Ruth First, Bram Fischer, Denis Goldberg, Helen Joseph, Ahmed Kathrada, Mosiuoa Patrick Lekota, Hugh Lewin, Mac

Maharaj, Caesarina Kona Makhoere, Molefe Pheto y Albie Sachs (2007: 133). También para Charles Larson (2001: 128), el encarcelamiento de escritores africanos era una práctica tan frecuente y extendida, que habría generado un subgénero en sí mismo, como ya comentamos, en forma de diarios y memorias de aquellos que habían transitado por dicha experiencia (Wole Soyinka, Ngũgĩ wa Thiong'o o Ken Saro Wiwa), pero también como novelas, relatos y poemas basados en la vivencia de prisión, como por ejemplo *Mating Birds* (1986) de Lewis Nkosi, «The Prisoner Who Wore Glasses» (1973) de Bessie Head, *Three Days on the Cross* (1991) de Wahome Mutahi, o la póstuma *Lemona's Tale* (1996) de Ken Saro Wiwa.

Los rasgos que caracterizan esta categoría suelen ser por lo general muy estables. En primer lugar, la cuestión del tiempo es especialmente destacada. El encierro, incluyendo éste los períodos de confinamiento solitario sumado a la fractura y alargamiento temporal que efectúa la práctica de la tortura sobre la percepción del paso del tiempo, generan en los autores o personajes un estado deformado de la duración, estructura y normatividad del tiempo. De ahí que la escritura funcione en contextos de encierro como una forma de subvertir el limbo espacio-temporal («un apagón continuo», diría wa Wamwere, 1988: 45) y carente de referentes normalizados respecto del mundo exterior, ahora concebido como un recuerdo lejano o incluso como otra vida/existencia ajena. De forma similar, apuntará Paul Gready, el encarcelado buscará constantemente des/rehacer el paisaje y el horizonte espacial, de forma que tanto la piel como los muros son los límites que garantizan la separación pero también la continuidad entre el adentro y el afuera, construidas como zonas de compromiso y resistencia: «Resulta crucial para el concepto de práctica espacial emancipatoria la elasticidad y la flexibilidad del espacio sensible, ubicado en el contexto de la privación sensorial, la sobreexposición y la agresión» (Gready, 2003: 89). Así, narrar la suspensión de la realidad que supone el encierro y la mera supervivencia se erige como una estrategia filosófica de resistencia frente al terror ejercido sobre la mente y sobre el cuerpo, desprovistos de soberanía sobre su propia condición, destino y capacidad decisiva: «En la búsqueda de algún tipo de defensa contra estos traumas, uno ocasionalmente encuentra que la narrativa de prisión se convierte en una oportunidad para la sublimidad, una transvaluación hacia la prueba del Yo o del grupo y una entrada en lo extraordinario»²²⁸ (Woods, 2007: 162). Es decir, en estos contextos, la única

²²⁸ Nuestro énfasis.

forma de agencia para el prisionero político será la escritura, en el sentido de que a partir de la restauración de la voz interior-afectiva además de la del discurso sociopolítico, será posible, por lo general, recuperar el testimonio de la experiencia del robo de la libertad, la individualidad, la intimidad y la soberanía sobre el tiempo, el espacio y el cuerpo. De ahí que la palabra escrita fuera intrínseca no sólo a la estructura de la represión, sino también a la estructura de la resistencia (Gready, 2003: 35).

Formalmente, estas narrativas suelen seguir unas fases diacrónicas más o menos estables que van desde la detención, el arresto, la tortura (siendo un elemento casi inevitable la descripción del confinamiento solitario), sumado a descripciones de las condiciones de habitación, tales como la comida, la enfermedad y su tratamiento médico, las visitas y las condiciones de censura de cartas/escritura, las dificultades para adquirir dicho material, y finalmente, si ocurre, las conclusiones (la liberación) así como las secuelas del paso por dicha experiencia. Así, la escritura dentro/desde la prisión –real o recreada– se convierte en un acto de *writing back* o de escritura contestataria (en el sentido de Ashcroft et al.). Visto que como bien indica Gready, el prisionero está siendo «escrito» obsesivamente (a través de la confesión, a través del testimonio del Estado como testigo, de la ley del juicio político, de los informes, de las regulaciones que gobiernan su encarcelación: es decir, a través del poder alienante de la escritura institucional, 2003: 39), su propia escritura es una escritura de contestación en sí misma, ya que trabaja para reescribir(se) como individuo así como para (re)inscribirse en la Historia política en la que se posiciona y con la que se le identifica. Como apunta Davies (1990: 162) «Cada escritor de prisión escribe a contrapelo del lenguaje dominante que produce las reglas del recinto cercado», de forma que su escritura se convierte definitivamente en un fenómeno dialógico –y aunque subalterno será deconstructivista– cara a los guiones ya modelados y falsos respecto de sus intenciones, condiciones y conclusiones, del Poder.

4.2.2. LITERATURA BÉLICA. Revisionismo precolonial, violencia colonial, guerra de resistencia y de liberación, guerra civil y fronteriza, y ficciones apocalípticas

4.2.2.1. Escritura del revisionismo precolonial y de la violencia colonial

En su artículo sobre la «escritura *sanguínea* africana» (cf. 2003), Alexis Tcheuyap propone un estudio clasificatorio respecto de las relaciones entre literatura africana y guerra/guerrero, ya que la literatura africana moderna nace realmente a partir de la

confrontación colonial, y salvo excepciones, la mayoría de textos africanos revisitan esta cuestión de manera persistente. Su primera categoría versará sobre las epopeyas y guerras (re)fundadoras, que como tales, despliegan el esquema guerrero por excelencia: véase *Chaka, une épopée bantoue* de Thomas Mofolo (1949), *Soundjata ou l'épopée mandingue* de D. T. Niane (1960), y la ya comentada en la primera parte de nuestro trabajo, *Le devoir de violence* (1968) de Yambo Ouologuem (una versión novelada y altamente crítica de la historia del imperialismo precolonial africano). Éstas se caracterizan por un alto contenido de violencia y de masacres colectivas en relación a una ambición imperialista territorial propiamente africana, por otra parte, elementos ya clásicos en toda epopeya.

En segundo lugar, encontramos las novelas de la violencia colonial ejercida sobre la población autóctona. Nuevamente, y no sólo debido a que dicho tema sigue siendo retomado –aunque cada vez con menos asiduidad– los casos son demasiados como para ser mencionados en este apartado, pero éstos resultan tan extendidos que incluso encontramos novelas de este tipo en la emergente producción hispanoaficana, tales como *Las tinieblas de tu memoria negra* (1984) de Donato Ndongo-Bidyogo o *Autorretrato con un infiel* (2007) de José Fernando Siale Djangany. En este sentido, Mychelle Lynn Brown defenderá en su trabajo doctoral (*Screams Somehow Echoing: Trauma and Testimony in Anglophone African Literature*, 2008) que los complejos procesos tanto psicológicos como políticos del trauma colonial fuerzan esta suerte de repetición narrativa en la literatura africana (Ibid., 1). Incluso podemos comprobar que, décadas después de la independencia, el tema de la violencia colonial continúa siendo revisitado por sus autores, incluso hasta la actualidad: el ejemplo paradigmático de su predominancia, aunque narrativamente rupturista, será *Nur, 1947* del malgache Jean Luc Raharimanana, publicado en 2001 en su primera edición en francés.

4.2.2.2. Escritura de la resistencia: Guerra de Liberación o «Literatura de Maquis» (Ahimana, 2009)

La segunda subcategoría dentro de la literatura bélica, será la de la escritura de la resistencia colonial. Para Tcheuyap, ésta se corresponde con lo que él denomina «Guerras anticoloniales y escrituras de la derrota» y se caracteriza por representar la violencia del encuentro bélico entre el colonizado y las fuerzas de ocupación en un contexto de opresión absoluta, en la que las prácticas violentas y de la guerra se erigen

como las únicas vías posibles de respuesta. Los ejemplos que propone serán *Une vie de boy* (Ferdinand Oyono, 1956), *Ville Cruelle* (Eza Boto, 1954) y *Le Pauvre Christ de Bomba* (Mongo Beti, 1956).

Por su parte Emmanuel Ahimana en su tesis doctoral (cf. 2009) propone hablar de una «Escritura de maquis» que se corresponde con una literatura de liberación nacional, e introduce ejemplos como *Le Bel Inmonde* (1976) de V. Y. Mudimbe, *Un fusil à la main, un poème dans la poche* (1976) de Emmanuel Dongala, o *Étoiles écrasées* (1988) de Pius Ngandu Nkashama.

En la citada literatura de las guerras de liberación (como por ejemplo la trilogía angoleña de Manuel dos Santos Lima, o la más conocida literatura de la Segunda Chimurenga de Zimbabue) también se pueden destacar algunos rasgos específicos que la caracterizan. Preben Kaarsholm apuntará en este sentido que gran parte de este corpus utiliza la violencia como punto focal –pensemos en *Harvest of Thorns* (1989) de Shimmer Chinodya, *Echoing Silences* (1999) de Alexander Kanegoni, o *Bones* (1988) de Chenjerai Hove– y que «[...] un punto importante en la novela es suscitar imágenes de guerra como algo trágico y traumático, que había sido suprimido en la escritura de estilo propagandístico durante los primeros años de independencia» (2005: 11). Esta «escritura de guerrilla» (Primorac, 2006) construye un cronotopo literario de lucha armada no exenta de complejidades, tales como la representación, en ocasiones ambigua, de los combatientes y de las ideologías detrás de las guerras de liberación nacional. Un caso especialmente divergente en este sentido, será el de Yvonne Vera con *Without a Name* (1994), que utilizará el fondo de la guerra de liberación rodesia así como un estilo muy particular de realismo mágico para retratar con un carácter renovador, esta etapa de la historia a partir de una perspectiva de género.

4.2.2.3. Escritura de guerra civil, fronteriza y de secesión

Esta tercera categoría dentro de la literatura bélica corresponde a lo que Tcheuyap denomina «Literatura de fallos poscoloniales, guerras insurreccionales y guerras civiles», a saber, la narración de los jóvenes estados africanos en relación a los conflictos armados internos y externos (fronterizos). Para él, a la exacerbación de la violencia física, se le suma una transgresión lingüística: metáforas animales, demencia de los personajes, militarización de la población etc., que instala la situación de guerra en las palabras, los signos, los motivos y los protocolos narrativos. Aunque él tomará como ejemplo –de la citada invasión escatológica en el texto– el vocabulario de Laokolé

en *Johnny chien méchant* (Dongala, 2002) y de Birahima en *Allah n'est pas obligé* (Kourouma, 2000). A partir de estos dos ejemplos (para Tcheuyap, de guerra civil/interna) volveremos a insistir en la condición polivalente y superpuesta de esta literatura de la violencia. A pesar de que él toma ambas novelas para ejemplificar la subversión de una existencia normalizada a partir de la oposición entre un gobierno inestable y las facciones militares rebeldes, nuestro trabajo posiciona ambas novelas en la categoría de narrativa de niños –y de niños-soldado–, a saber la de la victimización radical del subalterno en el Estado de excepción, al considerar que sus rasgos más destacados y su pretensión narrativa no será el retrato de la guerra civil, sino más bien y predominantemente, el retrato de la realidad de los niños como protagonistas en dichos conflictos. En ambas novelas, no parece casual la elección literal de la voz de niños como personajes principales, ni el seguimiento del proceso de pérdida de todos los referentes de la infancia como elemento de denuncia social. De ahí que en nuestra opinión, dichas novelas no sean tan representativas de esta categoría de espacios excepcionales que contienen a su vez, sociedades provisionales y paralelas en el proceso de adquisición de nuevas identidades (Primorac, 2006: 131) sino que según nuestro criterio existe un grupo de novelas donde la adscripción a la categoría de guerra civil es muchísimo más clara que la que propone Tcheuyap, como ocurre por ejemplo con las de la Guerra del Biafra o la «Biafran War Fiction»²²⁹ (Hodges, 2009), o las de la Segunda Chimurenga, siendo los casos demasiado numerosos para ser analizados aquí en su totalidad:

«Contemplad esta lista: Sudáfrica. Congo. Angola. Argelia. Ruanda. Mozambique. Uganda. Tanzania. Namibia. Kenia. Nigeria. Liberia. Sierra Leona. Chad. Zimbabue. Sudán. Eritrea. Etiopía. Costa de Marfil... La lista de historias turbulentas recientes continúa con guerras en activo en determinados lugares mientras nos adentramos en su lectura. Ostensiblemente, la historia africana, si uno tomara prestado los títulos de obras de dos escritores conocidos, o bien avanza con *The Rhythms of Violence* [Los ritmos de la violencia] (Lewis Nkosi) o aparece perpetuamente *Bound to Violence* [Atado a la violencia] (Yambo Oulougum)» (Nwankwo, 2008: 2).

Este grupo de textos de la violencia bélica, sin desestimar las particularidades geográficas y políticas que han aquejado, y todavía aquejan en algunos casos, a cada nación que produce una literatura para retratar este tipo de conflicto, puede estudiarse como un conjunto transautorial, que no estrictamente de época. Wendy Griswold (cf.

²²⁹ Hugh Hodges indicará que este abultado corpus cuenta con treinta y cinco obras de ficción –de clarísima tradición igbo– y una docena de autobiografías (2009: 1).

2000) apunta en este sentido que estas novelas de guerra tienen una tendencia a generar tres formas típicas. En el primer caso, utilizarán la alegoría para representar un homólogo «momento de locura» para universalizar el fenómeno de guerra civil así como una universalización directa del motivo de guerra-como-infierno (Ibíd., 233). Su ejemplo de «alegoría extendida» será la novela satírica *The Combat* (1972) de Kole Omotoso, novela en la que dos antiguos amigos, Chuku Debe y Ojo Dada (un lector e intelectual que repara coches por un lado, y un conductor de taxi que considera que la lectura es una total pérdida de tiempo: nótese desde el principio los arquetipos que ambos personajes representan respecto de los roles sociales mayores) preparan un duelo para decidir si Ojo Dada finalmente pedirá disculpas a un niño que ha atropellado. Tanto es así, que a medida que se acerca el día del combate, consejeros y mediadores tanto locales como extranjeros vendrán en apoyo de uno u otro, llegando incluso a defender sus respectivas posiciones con la prensa, enfrascados a tal punto en «El combate» que ninguno se percatará que en el curso del proceso, el niño ha perecido. Indudablemente, consideramos que el ejemplo de *The Combat* es superlativo: cada personaje, situación y conducta es en cierta forma una extrapolación meditada y satírica de la forma en que se concibe y se gestiona una guerra civil, y la forma en que se instrumentaliza un evento para convertirlo en espectáculo o pretexto para emprender este duelo entre dos formas de autoridad nacional (en la novela hay un niño nacido de una mujer con la que ambos han mantenido relaciones pero cuya paternidad no queda clara), dos formas de entender el futuro de la nación (los dos personajes principales, amigos de toda la vida hasta el accidente de coche), y las múltiples formas que tendrán los observadores nacionales e internacionales de tomar partido por dos facciones cuyos argumentos presentan un grado de ambigüedad idéntico. El autor, hará incluso un llamamiento en el epílogo a los escritores africanos cuya tarea, según él, no sólo debería ser la de ridiculizar a sus compatriotas –de ahí el personaje del intelectual–, sino que podrían estar en una posición de ofrecer soluciones sociales. Adicionalmente, en esta misma sección introduce una idea muy sugerente que es la evolución de la figura del *trickster* africano, personaje burlón/engañoso/embaucador típico de la tradición oral del continente. Para él, si dicho personaje sinecdótico sobrevivió como héroe folklórico en las Américas, la razón para ello era que en cierta forma su comportamiento emulaba al de los esclavos, que debían servirse de tácticas subalternas de supervivencia (recurriendo a menudo a trucos, engaños y encubrimientos para poder seguir con vida frente a sus dueños) de forma que «Cada triunfo del *trickster* era un objetivo contra el sistema». Ahora bien,

dirá Omotoso, el problema con este personaje surge en la contemporaneidad en la que los africanos se convierten en el propio sistema, en el gobierno, en los capitalistas, combinando estos nuevos roles con el «antiguo modo *trickster*», es decir que, utilizando este personaje clásico, la corrupción se institucionaliza ya no como modo de resistencia ante la esclavitud y como forma de sortear las dificultades impuestas ante el hecho de no tener capacidad de maniobra más allá de la acción clandestina, sino como un personaje que mina y debilita las instituciones en un contexto en donde este personaje corrupto y engañoso, según Omotoso, ya no debería tener cabida. Y esta idea, va de la mano de una fuerte crítica –desde nuestro conocimiento, sin precedentes– que emprende Omotoso contra el escritor africano de la parodia política, en el sentido de que:

«El punto de la cuestión es que necesitamos una renovación mental que debería ayudarnos a poner el relato del *trickster* en su justo lugar en nuestra expresión cultural. Sin embargo, nuestros escritores, que deberían estar al frente de esta lucha, se han permitido ser seducidos completamente por el *trickster*, hasta el punto de que todo lo que vemos en la actualidad son imágenes de bufones, payasos e incompetentes, ninguno de los cuales pueden sortear exitosamente el espacio entre su vida tradicional eliminada por la conquista europea y el modo de vida europeo provocado por una nueva distribución. Por alguna u otra razón, los escritores africanos, especialmente aquellos escribiendo en lenguas europeas, se han inclinado por ser simplistas en su retrato de la política y de los problemas políticos de África en sus obras de arte» (Omotoso, 1972 [2007]: 114-115).

La interpretación procesual que hace Omotoso en su seguimiento de un personaje por lo pronto arquetípico del folklore tradicional africano en una extrapolación política y social de su utilización histórica y rentabilidad vital en la transafricanía, hasta llegar a su pervivencia perjudicial en la mentalidad de los nuevos dirigentes así como en la sociedad general, es indudablemente original: sin embargo, pensemos que la feroz crítica al retrato grotesco o tragicómico del tirano africano a mano del escritor africano se da unos años antes de que comiencen a proliferar los textos de este corpus, y cuya intención no será la de mostrar la naturaleza ridícula o infantil de los herederos de la gobernabilidad, sino por el contrario, su vocación devoradora y represiva respecto de su propio pueblo. De ahí que esta crítica pierda su sentido original después, por ejemplo, de la aparición de una novela como *La vie et demie*.

Para Hodges, por otra parte, *Destination Biafra* (1982) de Buchi Emeta también construye personajes con fuertes connotaciones alegóricas (aunque para Griswold esta novela se adscribiría a una segunda categoría de tintes individualizantes que expondremos a continuación) en la que virtualmente todos los personajes, incluido el niño-huérfano llamado literalmente «Biafra» y que terminará pereciendo, se convierten

en arquetipos de los distintos agentes sociales y políticos en la Nigeria de la guerra de secesión. La literatura de la Guerra del Biafra será de tal envergadura y marcará un hito de tal relevancia, que Patrice Nganang hablará de que la literatura del genocidio ruandés («Rwanda: Écrire pour devoir de mémoire») podría ser considerada como una «escritura neo-biafrense contemporánea»:

«“El mundo estaba en silencio cuando morimos”, ése es el título que Ugwu, el protagonista de la novela de Adichie, dará al libro que dice ser su testimonio sobre Biafra, aunque en realidad, más que el mundo, será África la que se quedará en silencio, y la palabra de su dolor, “Biafra”, sirve perfectamente como *metonimia*²³⁰ para “Ruanda”. Si los discursos del posgenocidio se reservan el mérito, a su manera, de interrogar la ausencia pública de la reflexión africana pendiente sobre el genocidio, siempre podrán felicitarse por proponer la cuestión del genocidio de manera continental [...]» (2007: 25).

En segundo lugar, Griswold propone una segunda manera de representar la guerra, la de una «perspectiva microscópica», a saber, novelas que observan la guerra concentrándose en un personaje cuya historia se desarrolla mientras intenta hacer frente a las adversidades de la guerra. Éstas serán las más numerosas, y entre ellas se encuentran, entre otras *The Siren in the Night* (1982) y *Toads of War* (1979) de Eddie Iroh, *Destination Biafra* (1982) de Buchi Emetá, *Half of a Yellow Sun* de Chimamanda Ngozie Adichie o *Heroes* (1986) de Festus Iyayi. Por otra parte, en esta categoría también encontramos la literatura de guerra fronteriza o de secesión con ejemplos ya clásicos como *Maps* (1986) de Nuruddin Farah sobre la guerra de Ogaden con Etiopía, *Les Jambes d’Alice* (Nimrod, 2001) sobre la guerra civil del Chad, *Beneath the Darkening Sky* (2013, Majok Tulba) sobre la guerra de secesión sudanesa, o la de la Crisis de Warri con los conflictos interétnicos Ijaw-Itsekiri durante 1997 en *Bonfires of the Gods* (2013) de Andrew Eseimokumo Oki.

Deberíamos finalizar este epígrafe apuntando que si existe una literatura del conflicto bélico (colonial, de liberación, de guerra civil, de secesión, de frontera, e interétnica) tampoco podemos olvidar la «Literatura del Estado fallido» (estudiada por John Marx, cf. 2008, y en la que nos adentraremos más adelante bajo otra denominación) o de la escritura de las secuelas y violencias poscoloniales, que en nuestra opinión abarca la literatura que va desde la novela de la dictadura hasta las narrativas de la cámara de tortura. Sin embargo, algunos críticos apuntarán que la literatura de la violencia del posconflicto o «Post-war Fiction» podría funcionar como un género de pleno derecho: «[...] la literatura posdictatorial retrata el espacio urbano

²³⁰ En cursivas en el original.

como una ruina alegórica. A través de estas ruinas, la literatura de la poscatástrofe reactiva la esperanza de proveer una entrada en la experiencia traumática que al parecer ha sido sumida en el silencio y la negación» (Avelar, 1993: 10). En nuestra opinión, dichos textos adscritos a la categoría de las secuelas de la violencia del posconflicto –bélico o autoritario– quedan definitivamente vinculados a las subsiguientes categorías de manera evidente y mucho más clara, de forma que los textos incluidos en las categorías que desarrollamos a continuación serán según nuestro criterio los que se proponen lidiar, a través de la ficción, con el tema de la memoria y el retrato –y consiguiente luto– de las ciudades ruinas y consecuencias de la catástrofe.

4.2.2.4. Evocaciones futuristas de la guerra, distopías contrafactuales, y ficciones apocalípticas

Nuestra unidad conceptual también admite la posibilidad extradiegética de un fenómeno histórico –pasado, reciente o presente– de extrema violencia que encuentra su correlato «real» en las múltiples formas que puede adoptar la novela de la violencia: sin embargo es preciso aclarar que la literatura africana, como veremos más adelante, se sirve para desarrollar este tipo de literatura, no sólo de fenómenos históricos en sentido estricto (como hemos visto en los subepígrafes anteriores), sino también de fenómenos históricos contrafactuales o *alterfactuales*. En este sentido, no podemos perder de vista las evocaciones futuristas de la guerra así como las ficciones apocalípticas, que no sólo se adscriben a la «afro-ciencia ficción», el «afro-cyberpunk», la «ficción especulativa» –que también incluiría la fantasía, cierta forma de realismo mágico, y el terror– o el «afro-futurismo», sino igualmente la configuración de un mundo apocalíptico propiamente africano. Consideramos que incluir este subgénero es crucial ya que en cierta forma permite la construcción o la fabricación de un futuro –a lo mejor igualmente caótico o violento– para el Tercer Mundo o para un continente cuya perspectiva prospectiva ya no puede ser ignorada o negada, de ahí que para el editor de Zimbabue Ivor W. Hartman, «La ciencia ficción de escritores africanos es de vital importancia para el desarrollo del futuro de nuestro continente» (2012: 7). Y sin embargo, es de sobra conocido que las evocaciones futuristas suelen ser poco alentadoras o como mínimo pesimistas respecto de conflictos recientes, y por lo general, este género será utilizado para duplicar e incluso aumentar los problemas del presente. Todo ello con el peligro adicional de que la ciencia ficción africana pudiera ser leída, paradójicamente, en «clave africana», y que metáforas como una invasión alienígena

fueran –como suele ocurrirle a la crítica cara a estos textos– automáticamente interpretadas a partir del eje perpetuo y sostenido de la colonización europea o de la neocolonización global actual. Sin embargo, muchos autores se aprovecharán de ciertos símbolos, arquetipos e incluso estereotipos para construir una ciencia ficción de fuerte disonancia cognitiva que combinará lo que hemos denominado la «ciencia ficción de la tradición» en la que se insertan elementos típicamente africanos o adscritos a un prototípico «subdesarrollismo» frente a un escenario hipertecnológico y de misiones espaciales (véase p. ej. los relatos «Home Affairs» de Sarah Hotz, «New Manzi» de Ashley Jacobs, o «Azania» de Nick Woods). Un ejemplo paradigmático es la novela de la nigeriana Nnedi Okorafor *Who Fears Death* (2010) en la que se extrapola la condición de los niños producto de las violaciones en conflictos interétnicos, convirtiéndose éstos en la novela en los denominados «niños sin color», *ewu* o hijos de la violencia, producto de las relaciones prohibidas entre dos grupos, los Nuru y los Okeke: «“Ewu” dije despacio. “¿Esto es lo que significa?”. Nunca lo había preguntado. “Nacidos del dolor”, dijo ella. “La gente cree que los nacidos ewu eventualmente serán violentos. Creen que un acto de violencia sólo puede engendrar más violencia. Yo sé que esto no es así, y tú deberías saberlo también» (2010: 31).

Si hablamos de distopías, existen dos ejemplos interesantes en la narrativa africana que nos ocupa: por un lado *Waiting for the Barbarians* (1980) del sudafricano J.M. Coetzee (que adicionalmente, también cae también dentro del género de la ficción de la cámara de tortura: nuevamente nos topamos con la ya mencionada superposición de determinados textos en esta tipologización preliminar), y por otro, un relato apenas conocido pero altamente sugerente titulado «The Trial» [El Proceso] (2012) a cargo de la también sudafricana Joan De La Haye, ambos textos en los que tampoco parece casual que se haga referencia al trabajo de Kafka en esta exploración distópica del Estado de excepción (recordemos el *Life and Times of Michael K.* [1983] para el caso de Coetzee, y el homónimo *El Proceso* de Kafka para el caso de De La Haye). De La Haye desarrollará en su relato, precisamente, una práctica ya normalizada en el año 2052, en el que los propios africanos recurrirán a un procedimiento de eugenesia política y social, para solucionar el problema de la superpoblación del continente:

«La población mundial había alcanzado la cifra de nueve billones. Las hambrunas y la escasez de agua arrasaban. Los gobiernos de todo el mundo concluyeron que sólo podía existir una solución. Las cortes se asignaron la tarea de decidir qué miembros de la sociedad eran los más productivos, qué vida era más valiosa. Mi madre fue una de las primeras en irse» (2012: 269).

Más allá de la patente violencia y terrorismo de Estado presente en la administración de asesinatos «legítimos», otro punto sugerente en relación a nuestro trabajo respecto del papel del autor cara a esta violencia excepcional, es que el protagonista se cuestionará, a pesar de tener «[...] buenos genes y un CI relativamente alto, mi pregunta era: ¿era yo útil? ¿Era necesario un escritor en esta nueva sociedad?»²³¹ ¿Era un autor de libre pensamiento algo que querría conservar este nuevo orden mundial?» (Ibíd., 269). Como ya hemos apuntado, el intelectual-escritor, siempre ha resultado ser un elemento incómodo frente a una sociedad africana poscolonial crecientemente represiva, y si el futuro no sólo emula sino que amplifica estas violencias de Estado, parece lógico que el autor se cuestione su relevancia o inconveniencia en una sociedad «nueva» en la que la vida o muerte de un ser humano depende de su productividad inmediata, y no de su función social o política como portadores de «libre pensamiento». Es así como la ciencia ficción o el futuro no son más que elucubraciones respecto de problemáticas poderosamente contemporáneas, y justamente por ello deberían ser incluidas en un proyecto de sistematización de una poética de la violencia.

Otra obra a destacar ambientada en el año 2020 en el distrito ghanés de Achimota, a caballo entre la ciencia ficción y la fantasía, y que en cierta manera utilizará la realidad ghanesa contemporánea para construir una retórica extrapolativa de futuro, será la destacable *Major Gentl and the Achimota Wars* (1992) del ghanés Kojo B. Laing. Al igual que ocurría con la novela de Okorafor, la citada «ciencia ficción de la tradición sobrenatural» combinará rasgos típicos del género (ciberespacio, viajes intergalácticos, los efectos de la tecnología en los seres humanos, y un idioma híbrido cargado de una terminología científica) con elementos propios del realismo mágico africano como espíritus, reencarnaciones, mitos, folklore, etc. Así, la novela de Laing

[...] pertenece a esta nueva camada de escritores que, como Ben Okri, desafían a los africanos a “ampliar el espectro de [sus] diálogos”, o a apartarse del paradigma “nativista” de los primeros años (2250). A diferencia de muchos de sus contemporáneos sin embargo, Laing utiliza fundamentalmente, tropos de la ciencia en su representación de la identidad africana. Por tanto, es en este contexto creado a partir de la ciencia y la tecnología que uno puede analizar el tratamiento de Laing de la identidad en *Major Gentl and the Achimota Wars*, una novela futurista, en parte no-mimética y altamente poética (Ngabo-Smart, 1997/98: 59).

²³¹ Nuestro énfasis.

La hipotética guerra, en esta novela, ocurrirá entre África por un lado, y Occidente y la Sudáfrica del Apartheid por el otro. En este sentido, nos podemos hacer eco de la magnífica *Aux États-Unis d'Afrique* (2006) del yibutí Abdourrahman A. Waberi, en la que a modo de historia contrafactual se invierten las realidades africana y europea, contando la historia de una joven mujer francesa en busca de su madre biológica, habiendo sido adoptada por un médico africano de Médicos sin Fronteras en misión humanitaria en una Europa asolada por la más absoluta miseria, hambrunas, epidemias de VIH, decadencia cultural y política, y permanente guerra civil. La novela, aunque profundamente irónica e impecable en un despliegue de juego de espejos espectacular, sorprende no sólo por la prolija organización de esta otra realidad en la que el mundo está perfectamente invertido –incluyendo estereotipos, prejuicios y desvalorizaciones respecto del Tercer Mundo (ahora el Norte) propios del eje de dominación económica y política hegemónica, aquí visto al revés–, sino también por encontrar un estilo altamente poético en la narración de una violencia neocolonial revertida (incluyendo una asociación africana progresista que lucha por los derechos de los inmigrantes ilegales europeos, sometidos a las mismas atrocidades que su contraparte africana en la realidad contemporánea). Esta novela de Waberi, escrita en parte a modo de cartas de este padre africano adoptivo a su hija, intercalado con la experiencia iniciática de dicha joven a una Europa salvaje y peligrosa en busca de su madre natural, expone de manera magistral la turbulenta historia de África así como las consecuencias palpables de los sucesivos golpes de Estado, y guerra civil y fronteriza, pero introduciendo un factor de choque de conciencia al proponer una visión de dicha violencia desde un mundo-del-revés. Y no casualmente, en una suerte de reflexión teórica dentro del cuadro de la novela, también encontramos una entrada del protagonista respecto del papel de la literatura como agente de cambio cara a la injusticia, la desigualdad, el racismo, el conflicto político, y el imperialismo económico del Otro (en este caso, Europa). A pesar de la extensión de la cita, creemos que apoya nuestra hipótesis de trabajo, y es por esta razón que creemos relevante reproducirla:

Los errores constantes que la gente hace allá en casa, Maya, es que proyectan opciones, actitudes, decisiones y políticas de nuestro gobierno federal, nuestra prensa, todas nuestras iglesias todopoderosas, sobre los individuos. Ningún análisis, por más “correcto” que sea, puede dar cuenta de la más mínima parte de la experiencia de un individuo. Esto es así para toda Europa occidental. Pero aquí, la brecha se vuelve absolutamente trágica. De ahí la cooperación al desarrollo, las soluciones de emergencia, la ayuda humanitaria. En tu opinión, ¿dónde confluye lo privado y la vida política, la historia personal y la Historia? Tú sabes la respuesta, Maya. La dices sin vacilar: en el arte y en la literatura. Por Ogún, Dablé,

Waaq, y Allah, es obvio cuando se piensa en ello, pero la idea se te tiene que ocurrir primero, ¿verdad? Si los gobiernos extranjeros, incluyendo el nuestro, realmente quieren mejorar la situación de Occidente, pueden hacer más y mejores cosas que jugar juegos diplomáticos, multiplicar reuniones estériles, adular a dictadores, y hacer grandes discursos mientras al mismo tiempo les venden armas. Deben actuar para que las historias circulen entre diferentes pueblos y ciudades, como este París de tumbas abiertas, esa Roma somnolienta, o la Viena crepuscular, que nunca consiguió recuperarse de dos explosiones: el colapso de la monarquía austrohúngara, y la exterminación de la élite judía por parte de los Nazis. La circulación de obras, ideas, y libros en la que tienes esperanza y por la que rezas es una carencia cruel: la deseas con todo tu corazón.

Un poco de imaginación no le vendría mal a nadie, y especialmente al Banco Mundial en Asmara. Todo lo que necesitas es un puñado más de guineas de ayuda para el desarrollo para traducir no sólo las grandes novelas africanas, brasileñas, y europeas, sino también toda la gran literatura del mundo al francés, al inglés, al alemán, al flamenco, o al italiano. Y debes insistir para que los niños de Europa descubran no sólo la Biblia o la Torah, sino las joyas de las civilizaciones, tanto las próximas como las lejanas. *Si las narrativas pudieran volver a florecer, si las lenguas, palabras, e historias pueden circular de nuevo, si las personas pueden aprender a identificarse con personajes mucho más allá de sus fronteras, ello será definitivamente un primer paso hacia la paz.*²³² Un movimiento de identificación, proyección, y compasión: esa es la solución. [...] Y entonces esto: estás totalmente segura, Maya, de que el diálogo silencioso y privado de la lectura será realmente la piedra de toque, el prelude de millones de diálogos hablados en voz alta y a plena luz del día. Esta es la forma en la que la paz vendrá al mundo.

(Waberi, 2009 [2006]: 105-106)

Como afirma el protagonista de la novela, la circulación de las distintas literaturas, cosmovisiones, y consiguiente proyecto de empatía e identificación con el Otro, podría funcionar como un gesto literal de entendimiento, diálogo, y eventualmente, convivencia pacífica: es en el acercamiento, pero sobre todo en la comprensión, donde la literatura se asegura un espacio decidido de intervencionismo social y cómo no, político.

Pero de especial interés, por razones diferentes aunque de igual importancia, resulta la novela *The Black Insider* (1978) del zimbabuense Dambudzo Marechera, publicada de forma póstuma en 1990. Esta obra, estructurada de forma invertida al Decamerón de Bocaccio (en que los contadores de historias se encuentran refugiados en una villa florentina evitando la peste bubónica) cuenta las experiencias y conversaciones de un grupo de intelectuales y artistas ya infectados por una peste desconocida, encerrados en un edificio de Filosofía y Letras continuamente asediado por la explosión inminente de una bomba en la azotea, y por una guerra no especificada cuyas causas o facciones desconocen los protagonistas. No existen referencias a ningún país ni conflicto concreto. A pesar de que algunos críticos han querido ver en esas guerrillas no delineadas la guerra por la liberación de Rodesia bajo el mandato de Ian Smith (cf. Vermaak, 2004), creemos que esta indeterminación cronotópica es deliberada. El

²³² Nuestro énfasis.

protagonista, Marechera mismo (o un personaje llamado Marechera) «[...] reconoce las instancias de opresión diversas y locales como un topos universal. La opresión tiene una dimensión universal aunque sólo sea porque en toda sociedad de la historia humana, existe una tradición de disidencia» (Volk, 1999: 307). De ahí la resonancia brechtiana:

«Pronto vendrán a por nosotros, quien quiera que sea. No habrá palabras entonces, sólo un silencio abominable y asesino, como en todos los sitios. Claro que no le deseamos el mal a nadie pero justamente por eso las personas como nosotros siempre terminamos muertas. Somos una afrenta para ellos; su fuerza siempre ha sido consciente de la empatía de los débiles» (1990: 82).

Esta concentración literal y metafórica de personajes y situaciones decididamente menipeas, es utilizada no sólo para que Marechera (el personaje) recuerde el pasado de Marechera (el autor), sino para que éste pueda presentar disquisiciones –que a veces se convierten en genuinas exposiciones filosóficas– políticas, artísticas, sociales y metafísicas. Por otra parte, el persistente motivo foucaultiano del confinamiento de lo anormal, queda patente en este caso, en el encierro de los personajes en la facultad, un tímido pero contundente comentario sobre el papel disciplinario de las instituciones del Estado.

Luego, está el motivo transversal de las ropas del emperador, y también, de la tecnología del vestido simbólico que opera sobre el ser humano, algo que Marechera califica «Psicología del ropaje», un concepto intrínsecamente ligado a la noción de historia e identidad. Esta idea adquiere un giro adicional: aquellos que no estén dispuestos a aceptar en ese disfraz o en esa desnudez todo lo que se pretende representar o por el contrario, esconder, caerán víctimas del poder monopólico y excluyente de la visión normalizadora: «Multitud de hombres y mujeres con ideas contrarias al juego de ver las ropas nuevas del emperador han sido y siguen siendo perseguidas». Y así entrevemos nuevamente a Foucault, cuando éste afirma en una conversación con Deleuze: «El intelectual era rechazado y perseguido en el preciso instante en que los hechos se revelaban incontrovertidos, cuando estaba prohibido decir que el emperador no tenía ropa» (1977: 207). De ahí que Marechera insistiera en recuperar la dignidad del escritor o el intelectual encarcelado por su negación a consentir esta mentira, que no sólo (re)viste a presidentes y emperadores, sino igualmente a las instituciones que ellos promueven, idea encarnada en el personaje de Otolito, un viejo abogado negro que ya no ejerce y dirá al respecto: «Descubrí muy tarde el hecho de que la ley es una mera

pantalla detrás de la cual merodean los villanos. Se cometen más crímenes dentro de la ley que fuera de ella» (1990: 56).

La cultura de la disidencia se mueve como una consigna obsesiva en la obra de Marechera, en la que para el narrador, escritores como el ghanés Ayi Kwei Armah o los nigerianos Christopher Okigbo o Gabriel Okara, despojaron de su ropaje «tradicional» a un África imaginada:

«Ahora hacemos las mismas cosas: levantamos la imagen africana para que ondee cara al viento y no podemos ver los verdaderos negros vivientes cuyas cabezas están siendo destrozadas a martillazos en Kampala. Hemos hecho un trabajo tan bueno en publicidad y relaciones públicas con nuestra imagen africana que todos los horrores cometidos con sus labios, meramente refuerzan nuestra admiración por las nuevas ropas que hemos adquirido con la independencia. Y, claro está, los horrores son en sí mismos más razón para ajustar las tuercas de nuestra peculiar marca de fascismo. Para un pueblo en busca de la libertad, estamos más bien entrenados en la intolerancia hacia nosotros mismos. Y no sólo me refiero al síndrome tribal. Me he quemado los dedos demasiadas veces como para descartarlo sobre la marcha. Es la manera en que no sólo nos hemos adaptado con tanta facilidad al materialismo occidental sino más bien deliberadamente hemos heredado su tipo de distinciones de clase en las que el valor de un hombre se mide por su cartera y sus certificados educativos, y esta élite de centavo-certificado ha estado gobernando África desde que se dieron las supuestas independencias, especialmente donde no han ocurrido golpes militares, ya que los golpes militares son la respuesta de aquellos sin educación. Y mientras tanto, silenciamos a la prensa, a los sindicatos, a la oposición, a las asociaciones estudiantiles, y a todas las sociedades que podrían convertirse en el foco de la disidencia inteligente» (Ibid., 84).

Para concluir, y a pesar de que superficialmente se podría afirmar que este género o subgénero no tendría demasiado que ver con la literatura de la violencia política extrema en este corpus específico de las distopías o de las antiutopías, existe un soterrado y tumultuoso contenido crítico-epocal, siendo que su contexto se sitúa bien en un futuro incierto, bien en un presente alternativo pero igualmente desfasado e hipercaótico. Y como indica Reati siguiendo a Fredric Jameson, hemos de poder sacar a la luz el inconsciente político, reprimido o soterrado de la obra, por medio de su análisis (1992: 17). Aunque la ciencia ficción en África no es un género especialmente fértil, o lo es en menor grado que otros, como ya hemos apuntado en el curso de nuestro trabajo existen exiguos antecedentes que sin embargo nos conducen a un muy diferente panorama actual en el que dicho género empieza a ser tomado muy en serio y a florecer cada vez con más originalidad. De la misma forma, la «4afro-ciencia ficción ha sido sin duda el género más descuidado por la crítica, y especialmente sugerente resulta la reflexión del realizador camerunés Jean-Pierre Bekolo, que aparece en los títulos de su película *Les Saignantes* (premio FESPACO de 2007): «¿Cómo puede anticiparse una película al futuro de un país que no tiene futuro?» (cit. en Ruiz, 2013). Más allá de las

posibilidades –en nuestra opinión, ya definitivas– del género, existen varias iniciativas literarias, sobre todo desde Sudáfrica, por ejemplo con la novela fantástica *Zoo City* (2010) de Lauren Beukes, la fuertemente irónica distopía zombie ambientada en Ciudad del Cabo *Deadlands* (2011) de las también sudafricanas Sarah y Savannah Lotz (alias Lily Herne), o la reciente antología *AfroSF. Science Fiction by African Writers* (2012) editada por el zimbabuense Ivor W. Hartman. Como apuntaba el crítico y escritor sudafricano André Brink, Sudáfrica se presta especialmente al género vista la proliferación de una ficción apocalíptica que sin duda viene de la mano de la naturaleza fantástica del régimen orwelliano del Apartheid, siendo la mayoría de sus cultores blancos, ya que para él «Los escritores negros, notablemente desde la liberación de Mozambique, Angola y Zimbabue, tienen razones para mirar hacia el Génesis, no hacia el Apocalipsis» (1984: 190).

4.2.3. IMAGI-NACIONES Y PARODIA AFROPOLÍTICA. La novela del síndrome autoritario (Decalo, 1989), la «African Dictator Novel» y la metaficción de las topografías imaginadas y de los países imaginarios

Esta categoría no sólo contiene una producción enorme en todo el continente –hecho que la avala fuertemente como un grupo de textos de establecida trayectoria– sino también un altísimo número de estudios teóricos y críticos que la abordan. La «African Dictator Novel» (Veit-Wild, 2006; Walonen, 2011), la «Roman de la Dictature» (Nganang, 2007), la «Politique-Fiction» (Coussy, 2000), la «Failed-State Fiction» (Marx, 2008), o la novela del «Authoritarian Syndrome» (Decalo, 1989) es un fenómeno que estalla narrativamente tras el período de la desilusión posindependentista y los primeros gobiernos poscoloniales y que, además continúa hasta la actualidad, aunque sin duda con menos ímpetu. Las razones para dicha proliferación transautorial que se desarrolla virtualmente en todos los Estados africanos se explica por un contexto de extrema inestabilidad y malestar político que sacude y sorprende con tanta fuerza al continente (sumado a una experiencia autocrática de tintes surrealistas, fantásticos y/o alucinatorios) que los autores africanos se ven abocados a retratar el virulento fenómeno de un autoritarismo moderno sin precedentes. En síntesis, las obras que la componen se mueven alrededor de los siguientes motivos y ejes estilísticos:

(a) Autores: Contexto político

Están compuestas por autores que nacen en la independencia pero que viven en dictadura, y que en el curso de su vida adulta sólo conocerán a un gobernante. Como apunta Nganang, estos escritores estructuran sus novelas de la dictadura alrededor de lo que él denomina el «principio disidente» (cf. 2007). Tanto es así, que la ya paradigmática novela *Le pleurer-rire* (1982) del congoleño Henri Lopes contiene un paratexto apócrifo, a saber, un falso prólogo titulado «Advertencia» redactado por un inexistente «Secretario-General y Asistente del Secretario-General a cargo de obras escritas de la Asociación Interafricana de Censores Francófonos», con una nota al pie que aclara «Esta asociación es una organización independiente y no-gubernamental. Adquiere sus recursos de sus propios contribuyentes, de regalos y de varias herencias». En este texto inicial, tan irónico como revelador del contexto contra el que se mueve el autor, quedará constancia de los males que le aquejan tanto a él como a su obra. Dicha «advertencia» comienza con la sugerencia de que si no fuera porque los libros prohibidos son los que verdaderamente venden bien, y sus autores se aprovechan con cinismo de la publicidad que otorgan los censores, el primer impulso del citado secretariado habría sido censurar, destruir y hasta quemar la obra de Lopes, debido a los escándalos e injurias que allí se pronuncian contra la Alta Magistratura en general y contra África en particular:

«Adicionalmente, en la hora en que África, confrontando su destino histórico, necesita de héroes que exalten nuestros positivos valores morales y nuestra cosmología ancestral; en la hora en que ustedes, nuestros lectores, exigen una literatura de distracción; nuestros estimados escritores utilizan sus imaginaciones desenfrenadas para pintar a África y a los africanos en los colores más negros, pero de una manera que nada tiene que ver con la negritud. Si unos pocos pueden ser justificados por funcionar como juguetes de una amplia trama orquestada por fuerzas oscuras que apuntan a difundir subversión en cada rincón de nuestro querido continente e introducir ideologías foráneas y destructivas, hay decididamente otros (estetas anarco-decadentes) que han dominado los métodos más primitivos de psicología de masas, y la emplean de la forma más maquiavélica para incrementar por diez los beneficios del veneno que venden» (1987 [1982], 1-2).

Este prólogo, que reproduce irónicamente las manidas críticas contra Occidente para justificar las dictaduras africanas (que por ser africanas y partir de una falsa premisa de «autenticidad» parecen a los autócratas autóctonos más admisibles que sus contrapartes europeas) y fue redactado por el mismo Lopes, concluye que la novela trae confusión en el momento en que África requiere claridad, sintiendo que «[...] no todos los lectores en su sano juicio conocen que no existe un Presidente tan frívolo, paródico y cruel como

Papi»²³³ (Ibíd., 3). El recurso es profundamente interesante, ya que en la afirmación oficial de que no puede existir un personaje de estas características tan excesivas («No, Papi no existe, no puede existir, en estos tiempos y en este continente. Es el producto de una imaginación macabra que está más próxima al frenesí: ¡un personaje de cómic!»), Lopes no sólo propone sino que defiende que de hecho, todo lector en su sano juicio sabrá reconocer que esta figura grotesca no es ni mucho menos una exageración ni una licencia, sino parte indiscutible de una realidad hiperautoritaria y tragicómica que supera con creces la realidad experimentada por varias naciones africanas. Igualmente, explotará el pretexto utilizado en la época para justificar las atrocidades del poder de excepción: que toda crítica o reprobación de la violenta dictadura africana (en este caso, apuntando al «burdo ejemplo» del libro de Lopes como cómplice de esta ideología nostálgica de minoría de edad de los africanos, siendo Lopes el que lo escribe consciente del papel político de su obra) no es más que un acto de racismo de tintes coloniales en el que subyace la idea de que los africanos no saben gobernarse a sí mismos. Tanto es así, que el supuesto censor, apunta que Lopes no es más que un hombre blanco que ha pasado un tiempo en África, ya que un verdadero hijo de África jamás podría hacer tal retrato de su propia tierra y de sus propios gobernantes.

(b) Protagonista: El Dictador/El Autócrata

«En nombre del presidente de la República Democrática y Popular de Nambula, jefe de Estado y de Gobierno, caudillo de las Fuerzas Armadas nacionales, protector de la tradición, artífice de la paz e hijo predilecto de este país, el primer magistrado de la nación en cuyo nombre administramos la justicia, abrimos la sesión de este tribunal en el que se somete a juicio a los señores involucrados en la última intentona de derrocamiento del Gobierno» (*Nambula*. Maximiliano Nkogo Esono, 2006: 73).

Los personajes principales de este corpus serán, por un lado, la figura omnipresente del dictador africano, y por otro, su antagonista, que encarnará las cualidades de la resistencia, el heroísmo, la disidencia, y la victimización total cara al Poder absoluto del autócrata. El retrato de éste se nutrirá de un mundo hiperbólico, grotesco, excesivo y

²³³ «Papi» es el apodo del personaje que se hará con el poder militar tras un golpe de Estado en un país africano no explicitado.

monstruoso, más próximo a la fábula²³⁴ menipea y a la sátira que a lo mínimamente mimético. Para Nganang, en estas novelas el dictador será paradójicamente el único hombre libre ya que su libertad es fagocitaria en tanto canibaliza al pueblo –veremos que esta acción puede ser metafórica o literal, como la figura caníbal de la «Guía Providencial» de Sony Labou Tansi– utilizando el cuerpo/cuerpo político como algo a ser consumido por un poder sanguinario e incontestable, a la vez que ridículo y bochornoso: «El dictador es el que abre las puertas de la muerte o de la vida: tiene el derecho supremo, y por tanto, la libertad suprema: así reinará sobre una república de muertos-vivos, sobre un pueblo de zombies» (Nganang, 2007: 217). La africanista alemana Flora Veit-Wild, también apuntará que en esta «Dictatorship Novel», como las ya paradigmáticas *La vie et demie* (1979) o *L'État honteaux* (1981) se recrea de forma narrativa la típica figura poscolonial del autócrata africano, el presidente vitalicio en toda su fealdad, obscenidad, absurdo, pretensión surrealista e imbecilidad: «Mientras que los gobernadores reales como Mobutu, Bokassa, Nguema, Idi Amin y Banda resultaron ser obviamente modelos inspiradores (o más bien incensarios) para dichas proyecciones literarias, Sony [Labou Tansi] transgrede cualquier paralelo con eventos reales o personalidades, a través de una sobreexplotación hiperbólica» (2006: 95). Sin embargo, repasando el trabajo del politólogo Sam Decalo, el teórico recurso a la hipérbole de los responsables de dichas obras, no parece tan obvio. La perversión absoluta del orden social, e incluso como indica Decalo, las múltiples referencias al canibalismo ritual de Bokassa y Amin por ejemplo, la supuesta colección de calaveras de Nguema, la dependencia de brujos y adivinadores para transmitir el mito de su omnipotencia (su «marginalidad cultural»), desemboca en un sistema de tiranía africana, que como ocurre en toda pesadilla, difumina los límites de la realidad de forma que la única manera de poder escribir sobre la realidad –como ya hemos indicado en el curso de este trabajo– será deformándola, ya que ésta se revela tan extrema que sólo a partir de determinadas estrategias no miméticas será posible describirla. Como también indica Chérif Diop, la fábula libera al escritor de las limitaciones que impone la realidad y le permite capturar la magnitud del horror de la violencia despótica al tiempo que genera un espacio expandible que pueda acomodar una variedad de formas de exageración que resalta así la enormidad ridícula de los crímenes de la tiranía (2002: 15).

²³⁴ «El mundo infernal de la violencia tiránica africana requiere disyuntivas retóricas y discontinuidades narrativas. El discurso novelístico perturba el *statu quo* lingüístico, viola la referencialidad convencional, y favorece las alegorías, las parábolas, las fábulas, las parodias, y las ironías» (Chérif Diop, 2002: 19).

(c) Espacio: El Estado Fallido

Con respecto al espacio, la mayoría de estas novelas utilizarán un recurso clásico para sortear los obstáculos de la censura y de la persecución política: los países imaginarios, las topografías imaginadas, o lo que hemos denominado «Imagi-Naciones»:

«Los autores que no pertenecen al oficialismo han intentado negociar la identidad a través de la utilización de espacios topográficos imaginarios; este recurso ha servido para cuestionar los territorios jurídicos poscoloniales existentes, simultáneamente reinscribiendo estas utopías/distopías dentro de los límites artificiales e imaginados. Los autores han intentado deliberadamente difuminar los límites entre la ficción y la realidad, pero el hecho de que sus topografías imaginadas se corresponden con una realidad identificable y reconocible ha sido vindicado por la censura» (Thomas, 2002: 125-126).

Países ficticios o «Imagi-Naciones» como «Nambula», «Zowabia», «Costa de la Plata», «Katalamanasie», «Free Republic of Aburñria», «Kangan», «Pluralia», «République des Longs Couteaux», «Marigots du Sud», «Viétongo», e incontables otros servirán como una tapadera alegórica en la que se detectan claramente países reconocibles pero al resguardo de una indeterminación geográfica. Tampoco parece casual que ocurra lo mismo con la ficción latinoamericana, y que el retrato de países ficticios intimidados por terribles tiranos tales como «Hualacato» de Daniel Moyano, «Marulanda» de José Donoso o «Manarairema» de José J. Veiga entablen nuevamente, debido a los evidentes paralelismos políticos, una relación de peso con la realidad político-tiránica latinoamericana (Avelar, 1999: 68).

Esta alineación territorial original e imaginada, será un recurso productor de sentido indirecto, que se inscribe, tal y como indicó Patrice Nganang, en la «República de la Imaginación» (2007: 203). Sin embargo, aunque algunos países pueden de hecho reconocerse con relativa facilidad, no resulta menos cierto que en el fondo todos ellos se erijan como arquetipos de cualquier país africano bajo una dictadura militar hiperviolenta, y de ahí el interés transautorial y transtextual de dicho grupo de textos, que se pueden leer de manera panafricana, como una crítica continental en forma de sátira política a las transgresiones de las personalidades autocráticas, despóticas, nepóticas y verticales que aquejaron, y en algunos casos aún continúan aquejando, a África.

(d) Estilo y Retórica: Parodia Afropolítica y Realismo Grotesco

Como ya hemos comentado, el estilo que domina estas narrativas será una estética satírica y una suerte de realismo grotesco. El término que proponemos utilizar será el de

«Parodia afropolítica», ya que los elementos paródicos se combinan indisociablemente con los elementos prototípicos de las prácticas políticas africanas de la dictadura (farsa democrática, personalismo, elitismo y nepotismo, ética autoritaria, política como algo privado/étnico, extrapolación de la idea de familia extensa al de gobierno oficial, utilización de mecanismos de navegación religiosa africana en contextos gubernamentales tales como magia, adivinadores, *gri-gri*, etc.) son clave para comprender estas figuras de la tiranía extrema, y sus erráticos y barrocos comportamientos. Tanto Chérif Diop como Morris también insisten en la utilización social del dolor cómico o de risa satírica en estas tragicomedias (cf. 2002 y 1993) apuntando éste último que la comedia permite construir una defensa contra el dolor (1993: 93): no parece casual en este sentido el título de la ya clásica *Le pleurer-rire* de Lopes.

De esta forma se emprende una exploración social de la tiranía poscolonial (Field Marshall Abdulla Salim Fisi, el Coronel Martillimi Lopez, la Guía Providencial, el Presidente Baré Koulé, Tonton Bwakamabé Na Sakkadé, el Presidente Madiama, etc.) que gobiernan de manera imperial –así no parece casual que Chevrier filie estas figuras con las de las epopeyas precoloniales– generando un vacío de garantías mínimas que el autor denunciará rellenando dichos huecos sociales y políticos brutalizados con situaciones ridículas, fantásticas y próximas al surrealismo. Así, apuntará Decalo, la categoría que él denomina la «personalidad aberrante en África» se convierte en un paradigma de tal calibre que los escritores lo ficcionan y denuncian, de forma que para él, los autores africanos se adjudicaran el papel de exorcistas que evocaban el nombre del Mal para expurgar a las víctimas de su hechizo:

«Décadas de dictadura fueron el tema de la sátira africana. Soyinka con *Kongi's Harvest* satiriza el régimen de Kwame Nkrumah, mientras que Camara Laye, en *Dramouss* despojó a Seckou Touré, el tirano guineano, de su disfraz revolucionario y dejó al descubierto las atrocidades de su reino tiránico, *A Play of Giants* de Soyinka acusó a Idi Amin Dada (Uganda), Jean Bedel Bokessa (África Central), Macías Nguema (Guinea Ecuatorial), y Mobutu (Zaire). Contemporáneo a la cruzada política de Soyinka contra la tiranía africana es la trilogía de Nuruddin Farah en la que denuncia la manipulación y la megalomanía *à la Somalienne* [...]» (Chérif Diop, 2002: 10-11)

Así, hemos esbozado brevemente los múltiples objetivos de estas narrativas de las dictaduras africanas de la posindependencia, dejando de manifiesto las distintas estrategias que ponen en funcionamiento los escritores africanos para subvertir, aunque textualmente, las atrocidades de la tiranía política extrema mediante el retrato del

dictador así como de las condiciones sociales que generan unas actuaciones descritas a partir de una fuerte crítica que se exagera a través de la sátira y de la parodia. De esta forma, se fragmenta la vocación monológica del autócrata, introduciendo una polifonía que atenta contra la naturaleza vertical y cerrada de la oficialidad para exponer la cualidad surrealista de la violencia extrema en el ámbito del Estado de excepción y su empresa represiva. Como indica Chérif Diop, estas novelas funcionan definitivamente como uno de los límites singulares del pensamiento y de la acción (2002: 11) a partir de una práctica discursiva novelística de denuncia continental.

4.2.4. LAS VICTIMIZACIÓN RADICAL DEL SUBALTERNO EN EL ESTADO DE EXCEPCIÓN. Niños (y soldados), desplazados, LGTBI y la ciudad como verdugo

4.2.4.1. Narrativas de niños y de niños-soldado

En su artículo «Writing the Child, Youth, and Violence into the Francophone Novel from Sub-Saharan Africa: The Impact of Age and Gender» (2005), Odile Cazenave nos advertía que desde principios de los ochenta en adelante, la violencia ha sido mucho más gráfica, mucho más «violenta», sumado a que desde los años noventa hasta la actualidad, se habría introducido un nuevo rasgo en la representación de la violencia: los niños y los jóvenes ya no eran únicamente retratados como objetivo de la violencia, sino igualmente como agentes de la violencia (2005: 60). Su esquema sobre narrativas de niños (véase Fig. 8 a continuación), propone un primer grupo de textos en el que el niño es protagonista de la violencia precolonial o colonial –con obras como *Le dernier gardien de l'arbre* (1998) de Jean-Roger Essomba, *Cheval-roi* (2001) de Gaston-Paul Effa o *L'arbre cent-vies* (1988) de Werere Liking– y que exploran, tal y como ocurría con el niño protagonista de la novela *Las tinieblas de tu memoria negra* (2000) del guineoecuatoriano Donato Ndongo-Bidyogo, su posición liminar y su enroque cultural entre dos órdenes sociales «tradición/modernidad», así como su papel como mediador-traidor en este esquema de profundo cambio estructural social.

Un segundo grupo de textos, siguiendo a Cazenave, se desmarca del esquema anterior, y se refiere directamente a un nuevo contexto situacional poscolonial: las guerras civiles y los genocidios, y la preeminencia de los personajes de niños-soldado, una novedad en el retrato novelístico de la violencia, sumado a la conversión del niño en agente de la violencia, y no únicamente como víctima de la misma.

Male writers, children and violence

Florent Couo-Zotti	<i>Charly en guerre</i>	1996	Child protagonist	
J-R Essomba	<i>Le dernier gardien de l'arbre</i>	1998	Child protagonist	
Gaston-Paul Effa	<i>Tout ce bleu</i>	1998	Child voice	
Emmanuel Dongala	<i>Les petits garçons naissent aussi des étoiles</i>	1998	Child voice/protagonist	
Ahmadou Kourouma	<i>Allah n'est pas obligé</i>	2000	Children protagonists	
Boubacar Boris Diop	<i>Murambi, le livre des ossements</i>	2000		Young adults
Tierno Monénembo	<i>L'ainé des orphelins</i>	2000	Child voice	
Ludovic Obiang	<i>L'enfant des masques</i>	2000	Child protagonist/ adult going back to childhood	
Gaston-Paul Effa	<i>Cheval-roi</i>	2001	Child voice/ becoming an adult	
Alain Mabanckou	<i>Les petits-fils nègres de Vercingétorix</i>	2002		Mother writing a journal, waiting with her daughter to die
Emmanuel Dongala	<i>Johnny Chien Méchant</i>	2002		2 narrative voices: one male/one female adolescent, both are 16

FIG. 8: Para Cazenave, la combinación de la voz de la narrativa del niño/del niño como protagonista, funciona de dos maneras: como un pretexto para observar el pasado y los valores tradicionales, y como una reevaluación del pasado, y como una ilustración del presente y de la violencia contextual (cf. Cazenave, 2005: 60).

En primer lugar nos interesa apuntar que en las narrativas de la violencia extrema, y por el hecho de ser los niños –a nuestro entender– el grupo social más objetivamente vulnerable, las obras narradas desde el punto de vista de un niño, las narrativas de niños-soldado, y los testimonios de ex niños-soldado, ya se han constituido plenamente, al igual que la anterior categoría, con una entidad propia y un peso de indiscutible referencia en la literatura africana moderna. Para los tres casos mencionados, el recurso de utilizar la voz de un niño para narrar los excesos de la violencia extrema resulta estratégico, en el sentido de que la violencia se exagera hasta puntos insospechados: no sólo porque el complejísimo juego de la violencia sólo podría resultar mínimamente comprensible desde el punto de vista de un adulto (la pérdida de inocencia admite o justifica fenómenos de violencia extrema), sino también porque a partir de la utilización de una voz infantil implicada en actos de profunda agresión (como ocurre con las

narrativas de niños-soldado), se trastoca igualmente nuestra concepción tradicional de una infancia normativa para destapar una suerte de experimento prohibido que nos enfrenta a las consecuencias atroces de invertir etapas vitales en un escenario que adquiere, nuevamente, unas cualidades inimaginables y alucinatorias. Irina Kyulanova, que analiza las narrativas de niños-soldado como «ritos de paso deformadores» (a diferencia de un rito de paso normal, que apunta a formar a un adulto socialmente funcional), admite en este sentido que en estos textos, el significado y la función de los elementos clásicos del rito de paso hacia la madurez, se subvierten irónicamente para construir la guerra como un «rito de paso desviado/aberrante» que le arranca a los protagonistas su estatus de niño, sin ofrecerles un nuevo estatus de adulto maduro e integrado en una estructura social estable, de forma que éstos requerirán un «rito de reversión» y rehabilitador para completar un proceso de maduración que ha sido distorsionado por la guerra y su papel en ésta (2010: 29).

Aclarado esto, y dentro de esta categoría, en primer lugar podemos encontrar los relatos ficcionales de violencia que asumen la voz de un niño para relatar eventos como las guerras civiles, excluyendo por ahora los más numerosos, que serán las narrativas de niños-soldado. Los ejemplos son interesantes y cuantiosos (aunque no tanto como los que relacionan la infancia con la militarización) pero destacan especialmente, por un lado el relato «Laughter Beneath the Bridge» en *Incidents at the Shrine* (1986) de Ben Okri en el que el protagonista relata la Guerra del Biafra cuando tenía diez años, así como las secciones 1, 6 y 7 del póstumo *Scrapiron Blues* (1994) de Dambudzo Marechera. Este último ejemplo es especialmente interesante debido a su condición divergente, ya que relata una realidad poco reseñada en la literatura africana (aunque ya típica en el homónimo fenómeno alemán y soviético) como es la del universo concentracionario, sumado este interés a la minoría de edad del protagonista. En la sección titulada «The Concentration Camp» Marechera retoma la reclusión forzosa de familias enteras en supuestas aldeas protegidas. Allí, los habitantes serán víctimas de la violencia de los guardias (nativos de la entonces Rodesia, algo que nos remite vagamente a la violencia intraétnica de los *kapos* judíos), incluso padeciendo torturas y abusos de todo tipo. Sin embargo, en el relato de Marechera –un escritor profundamente intelectual en sus reflexiones pero no especialmente abocado a la exploración de la ternura o de la esperanza– encontramos algo sorprendente en el retrato de la amistad entre dos niños en un campo de concentración, que nuevamente, resuena en nuestra memoria narrativa del universo concentracionario alemán. Este relato puede ser

considerado casi «anti-Marecheriano», en tanto evidencia perfectamente una confrontación paradigmática y típica de esta categoría entre la inocencia victimizada y el poder de la violencia extrema:

«La muerte no era ningún extraño. Habían visto su trabajo infame y pestilente allá en la aldea. Aquí en el campo, con las pistolas enfureciéndose en todos lados, los revólveres en el cielo, las armas en la tierra compacta, la pólvora en el aire que respirábamos: aquí la muerte estaba en todos lados. Lo único que ellos dos [Tonderai y Rudo] todavía tenían que aprender era que en esas condiciones de supervivencia bruta, el cariño era un lujo, un arma de doble filo, un arma para el enemigo [...]. Pero había algo en estos niños que los hacía resistentes a convertirse de la noche a la mañana en pequeños y cínicos adultos. A lo mejor este pulso placentero extendiéndose a través de sus manos unidas. Era una cosa terriblemente dulce por la que vivir. Esta comprensión corría en su interior como una certeza: ellos nunca morirían» (Marechera, 1994: 163).

Para Annie Gagiano, el relato es, en este sentido, más próximo a lo visionario que a lo empático, ya que para ella: «Muestra que la verdadera cara de la guerra no es el conflicto entre hombres adultos armados más o menos iguales, sino el encuentro desigual entre maltratadores despiadados, y las vidas inofensivas y tiernas que ellos atacan y destruyen» (2005: 52). Esta idea es clave para comprender esta categoría de textos ya que pone en evidencia que gran parte de la alta conflictividad de los últimos tiempos en África ocurre entre dos grupos asimétricos (niños y adultos) que facilita y hasta propicia un mecanismo de sobrecompensación de proporciones exageradas, con la consiguiente conversión del grupo vulnerable –los niños– en un grupo extremadamente violento –los niños-soldado–, en muchos casos y textos, responsables de la generación de un terror bastante más profundo que el de los adultos.

En ambas historias (y en tres, si incluimos los fragmentos de *Waiting for the Barbarians* de Coetzee en el que se reflexiona igualmente sobre el papel de un padre que desnaturalizado su rol, no puede proteger a su hija de la tortura) se apuntará que en contextos de conflicto extremo, la agencia específica de la paternidad y de la maternidad se verá radicalmente alterada, en tanto no sólo éstos no tendrán herramientas ni posibilidades de proteger a su prole, sino que a la vez, tendrán que ser testigos de las humillaciones a las que se les somete a sus padres: así, se invierte nuevamente la estructura familiar tradicional en tanto se *infantiliza* al padre/madre frente a sus propios hijos, y se invisibiliza la infancia en tanto ésta se expone a las atrocidades más inusitadas sin dubitación y sin posibilidad de protección: «Le gritaron a su madre que recitara el Padre Nuestro en la lengua del sitio del que decía venir...» (Okri, 1986: 7). En Marechera (pensemos en el episodio en el que se tortura al padre de Rudo, la niña de

cinco años amiga del protagonista Tonderai, de ocho), esta idea se torna incluso más explícita:

«La exposición absoluta al peligro y a una injusticia total tiene que ser enfrentada por un niño de ocho años cuando ve al protector tradicional de la familia apagarse bajo las presiones crueles de la guerra. [...] Aunque Marechera nos muestra (como en el pasaje anterior) “el principio de un conocimiento terrible” (1994: 160) en el niño, simultáneamente evoca la pureza innata de Tonderai, que tiene algo (de alguna forma, a lo mejor, milagrosamente) de inviolable» (Gagiano, 2005: 52).

Asimismo, la violencia ejercida contra los propios niños frente a la mirada impotente de los padres, vuelve a reflejar la usurpación total de agencia en los roles tradicionales de protección en la familia, y así lo refleja el texto de Marechera cuando el pequeño Tonderai es golpeado por los guardias. También se hará eco de este fenómeno (aunque desde una guerra imperial cronotópicamente no especificada pero claramente extrapolable al Apartheid sudafricano) en la novela *Waiting for the Barbarians* (1980) de Coetzee:

«Cierro mis ojos durante horas, sentado en medio del suelo en la tenue luz del día, e intento evocar la imagen de ese hombre tan mal recordado. Todo lo que veo es una figura llamada *padre*²³⁵ que podría ser la figura de cualquier padre que sabe que un niño está siendo golpeado y al que no puede proteger. No puede cumplir con su deber de proteger a alguien que ama. Por ello sabe que nunca será perdonado. Este conocimiento de padres, este conocimiento de condena, es más de lo que puede soportar. Con razón quería morirse» (2004: 88).

No es casual que la violencia ejercida tanto contra los adultos (frente a la mirada desvalida de los niños) o frente a los niños (frente a la mirada impotente de los adultos), ocurre en el siguiente grupo de textos, a manos de los propios «niños-adultos» (niños-soldado) siendo ellos los que trastocarán la jerarquía tradicional de la familia, naturalmente impulsados por un sistema de militarización de un grupo de edad que los convierte en personajes a caballo entre dos mundos: niñez/adulthood, inocencia/cinismo, víctimas/victimarios etc. posicionándolos en un estado absolutamente liminar. El protagonista secuestrado de *Beasts of No Nation* (2013) de Uzodinma Iweala dirá respecto de estos niños «Son de nuestro tamaño pero tienen la mirada de nuestros abuelos» (2013: 37). Algunas de estas novelas y memorias, también harán hincapié en una conflictiva rehabilitación, siendo éste un proceso profundamente complejo en el que los grupos de profesionales tendrán que ayudarles a lidiar con su experiencia, a la vez

²³⁵ En cursivas, en el original.

que reeducarlos en la tarea de volver a ser niños, y a asumir una idea de adultez controlada y medida, alejada totalmente del concepto que se les ha inculcado en el curso de sus vivencias. Esta fase rehabilitadora queda bien plasmada en algunas novelas, como en la memoria *A Long Way Gone: Memoirs of a Boy Soldier* (2007) del sierraleonés Ishmael Beah, o en la novela *Little Soldier* (1999) del británico Bernard Ashley. La exploración del altísimo grado de complejidad presente en dicho proceso de «devolución» de la infancia es otra característica de estas narrativas:

«Se espera de la rehabilitación que rescate a los niños de su identidad recientemente adquirida de poder violento sobre adultos civiles, devolviéndolos a un estado prebélico de inocencia, vulnerabilidad, y necesidad de ser guiados. Por tanto, la rehabilitación se concibe como una suerte de “rito-antídoto”, del que se espera que tenga el mismo potencial transformador que el de la militarización: revertir relaciones de poder para hacer que sus sujetos no sólo sean capaces de vivir en una sociedad pacífica sino capaces de reasumir sus roles como niños que serán cuidados y controlados por adultos» (Kyulanova, 2010: 30).

Y sin embargo, más allá de la teoría detrás de la desmovilización, también somos testigos, como lectores, de las dificultades que tendrán en su readaptación, y no casualmente, tanto en la novela de Kourouma donde los *ngama* volverán para perseguir a una niña-soldado por sus crímenes, también se hace eco de este fenómeno de espanto-sobrenatural-desde-el-pasado uno de los personajes (ex niño-soldado) de *Graceland* (2004) del nigeriano Chris Abani, llamado irónicamente «Inocente»:

«Inocente, con quince años, era el primo mayor de Elvis. Elvis sabía que Inocente había sido un niño-soldado en la guerra civil que había terminado dos años antes y que cuando Inocente pasaba la noche en la casa de Elvis, se despertaba en mitad de la noche, gritando. Oye le contó que Inocente gritaba porque los fantasmas de aquellos que había matado en la guerra lo estaban atormentando» (2004: 20).

Las narrativas de niños-soldado estarán marcadas, al igual que la anterior categoría, por el concepto de exceso. Con una amplia trayectoria en el continente africano (tanto las narrativas de ficción como las ya clásicas *Sozaboy* de Ken Saro Wiwa, *Allah n'est pas obligé* de Ahmadou Kourouma, *Johnny chien méchant* de Emmanuel Dongala, *Beasts of No Nation* de Uzodinma Iweala, *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* de Alain Mabanckou, *Moses, Citizen & Me* de Delia Jarrett-Macauley y *Song for Night* de Chris Abani, o las más recientes «memorias» como *Child Soldier: Fighting for my Life* de China Keitetsi, *Heart of Fire: One Girl's Extraordinary Journey from Child Soldier to Soul Singer* de Senait Mehari, o la controvertida *A Long Way Gone: Memoirs of a Boy Soldier* de Ishmael Beah), estas obras, prototípicas de una

literatura de la violencia extrema, despliegan en su mayoría estrategias abocadas a demostrar el mundo katabático (siendo que en muchos casos se narra de hecho la citada desmovilización o salida del mundo infernal) o inversión del mundo, tal y como hemos indicado para la desnormalización del concepto de infancia. Consideremos, por ejemplo, la primera escena de la primera novela del sursudanés Majok Tulba *Beneath the Darkening Sky* (2013) en la que el ejército rebelde arrasa la aldea del protagonista, quema los graneros, corta las cabezas de los hombres, viola y mutila a las mujeres, golpea brutalmente a los niños, describiéndose todas estas acciones de forma realista pero generando una recepción surrealista en el lector (como ya hemos indicado, la violencia extrema tiene una cualidad intrínseca de surrealismo, indistintamente del estilo narrativo empleado por el autor) están siendo cometidas por niños o adolescentes capitanes/tenientes con un poder cruel, tiránico e hiperviolento, que choca persistentemente con los discursos de liberación política frente a la opresión que ejercen los gobernantes contra el pueblo. Elementos como las niñas-esposas, la elección o bautizos de *nom de guerre* para las kalash y para ellos mismos, las drogas, las fiestas nocturnas descontroladas, el sexo como mecanismo de paso a una falsa adultez e hipermasculinidad para los niños, y como táctica de protección y supervivencia para las niñas, las matanzas, los temibles ritos de iniciación, las prácticas de tortura, la desfamiliarización total respecto de los vínculos prebélicos, la niñez deformada, y demás marcas típicas de estas narrativas, darán lugar a un retrato que nos introduce en un mundo invertido y de un nivel de violencia orgiástica, en la que todos los referentes serán reevaluados y reconceptualizados hasta adquirir cualidades infernales. El idioma es otro de los rasgos más llamativos de esta literatura (recordemos, como caso paradigmático, los diccionarios y enciclopedias, así como las disquisiciones lingüísticas del pequeño Birahima en la novela de Kourouma, así como el inglés *pidgin* o «inglés roto» en el que está escrita *Sozaboy* de Saro Wiwa). Así, queda claro que el lenguaje tampoco está totalmente desarrollado en estos niños, y así lo reflejan la mayoría de novelas que asumen esta voz en primera persona. De igual forma, en ocasiones queda retratada la sinrazón de la lucha o el no entendimiento del porqué se está luchando:

«No estoy queriendo pelear hoy porque no me está gustando disparar con armas y trocear con cuchillos y las personas corriendo. No me está gustando escuchar a la gente gritar o mirar la sangre. No me están gustando ninguna de estas cosas. Entonces me estoy preguntando, ¿por qué estoy luchando? ¿Por qué no puedo estar diciendo no? Después estoy recordando cómo un niño está negándose a pelear y Comandante sólo nos dice que

saltemos sobre su pecho, entonces estamos saltando sobre su pecho hasta que sólo hay sangre que sale de su boca» (Iweala, 2005: 53).

O por ejemplo, en *Sozaboy*:

«No me gusta matar a nadie o a nada. Ni siquiera he disparado un arma un día ni una vez. Nunca nunca. Y sólo estoy haciendo lo que me dicen que tengo que hacer. Entonces, ¿por qué Dios, estoy sufriendo de esta forma? Le digo a mi Dios que no me gusta esta guerra y que si pudiera detener la lluvia y ayudarme a volver a Dukana, nunca más usaré un uniforme o cargaré un arma. Le suplico a Dios que me perdone si he hecho alguna cosa mala antes. Que nunca la volveré a hacer. Y entonces vuelvo a morir de nuevo» (2009 [1985]: 117).

Existen otros ejemplos estilísticamente divergentes respecto del retrato de la guerra o de la experiencia del niño-soldado, pero éstos dependen de autores cuya impronta narrativa viene marcada a lo largo de toda su obra, y no depende de la temática sino de un estilo personal y de una trayectoria de peso del autor. Casos como los de Yvonne Vera (Zimbabue), Koulsy Lamko (Chad), Ben Okri (Nigeria) o Beatrice Lamwaka (Uganda) son casos paradigmáticos en esta asunción de un estilo hiperlirico o realista-mágico/mítico en la narración de eventos hiperviolentos, en los que a causa de la destreza superlativa de estos escritores, no se genera ninguna disonancia respecto del estilo en oposición al tema. En este sentido, y para la categoría que nos ocupa, el relato «Butterfly Dreams» (2011) de Beatrice Lamwaka es dolorosamente poético en la narración de la vuelta de una hija secuestrada por las milicias del General Joseph Kony para luchar en la guerrilla de la LRA en su afán de derrocar al presidente Museveni. En este relato cuya delicadeza contrasta con la gravedad del caso de una niña que retorna tras años de desaparición, ausente y muda, se relatan las reacciones familiares así como las secuelas –individuales, familiares, y sociales– que despierta la vuelta de una niña-soldado en su entorno inmediato. Pero lo que llama la atención de este relato, y lo desmarca de las narrativas prototípicas sobre niños-soldado, es el cuadro del después (las ruinas, las cicatrices, las secuelas: de la realidad del posconflicto) así como la suavidad del lenguaje en el que se transmite el dolor de una madre que después de cinco años de vivir atada a su radio esperando escuchar el nombre de su hija (Mega FM, en donde se anunciaban los nombres de los niños que eran rescatados por los soldados de entre los rebeldes de Kony en Sudán) entierra su *tipu* (su espíritu) cuando empieza a circular la información de que estos niños ya no volverán jamás. Y de especial interés resulta la filosófica premisa de cómo se desentierra un espíritu una vez que el muerto regresa del infierno –nuevamente, la estrategia necrospectiva planteada por nosotros

queda patente— cuando la que vuelve, es otra persona, distinta de la que partió a la fuerza. Y como ocurre en esta categoría, las reflexiones personales se convierten siempre de alguna manera en un interrogante social mayor, a saber, cómo pueden volver a integrarse estos niños que reaparecen casi como espectros, con la niñez arrebatada y un cúmulo de experiencias para las que no existe voz posible con la que explicarse. Y así, queda explicitado este complejísimo fenómeno de las consecuencias sociales y de las repercusiones micropolíticas en el fantástico relato de Lamwaka, que no ofrece soluciones, sino que se limita a describir los desafíos que aquejan a los Estados de excepción tras la finalización formal de los conflictos:

«Regresaste a casa. Estabas delgada como una rama de casava. Cicatrices de balas en tu brazo izquierdo y tu pierna derecha. Tus pies estaban agrietados e hinchados como si hubieras caminado a lo largo de todo el planeta. Largas cicatrices dibujaban tu cara que una vez había sido hermosa. Tus ojos se habían vuelto del color de la pimienta pili-pili. *Te acariciabas las cicatrices como queriendo contarnos aquello por lo que habías pasado.*²³⁶ No hicimos preguntas. [...] Cuando regresaste a casa, Lamunu, teníamos miedo. Teníamos miedo de ti. Miedo de aquello en lo que te habías convertido. [...] No queríamos tratarte como si fueras una extraña pero en nuestros corazones, sabíamos que eras nueva. Que jamás volverías a ser la misma. [...] Te escuchábamos. Queríamos sentir tu dolor. Queríamos saber lo que tú sabías. Te apretábamos la mano. Queríamos que dejaras ir aquello a lo que te aferrabas. Nos dejabas apretarte la mano. No hiciste ni un gesto de dolor cuando fluyó la sangre. Nunca podríamos vaciarte de tu dolor» (Lamwaka, 2001: 50-54).

Así, hemos querido esquematizar brevemente, una narrativa por antonomasia de la violencia extrema en el Estado de excepción, aunque queda claro que dichas novelas o memorias merecen un estudio en profundidad, sobre todo porque tanto las novelas como las memorias (mucho se ha dicho acerca de la efectividad de estas novelas sobre las autobiografías, dado que la corrección política o la autocensura marcan evidentemente las memorias, y en el curso de nuestras lecturas ello resulta incontestable) son textos que no sólo han comenzado a funcionar como productos fielmente consumidos por Occidente —las razones, lamentablemente, resultan obvias— sino por el potencial que tendrían estas obras en contextos no sólo de acercamiento a este fenómeno que aún pervive en el continente, sino como material de intervención social, diseñado y programado correctamente en grupos de discusión en centros de rehabilitación. A menudo, el amparo de la ficción es el filtro a partir del cual se puede lidiar o sustituir experiencialmente la vivencia traumática, y no parece descabellado (aunque ello merezca un estudio en profundidad, y con los especialistas y materiales

²³⁶ Nuestro énfasis: nótese en este sentido lo que apuntábamos en el segundo capítulo de nuestro trabajo sobre el cuerpo como territorio de inscripción de la violencia (de escritura del Poder), como única evidencia del trauma una vez el lenguaje se desmorona o falla ante la experiencia extrema.

adecuados) pensar que las narrativas de niños-soldado podrían jugar un papel importante no sólo en procesos de concienciación social, sino como material de paulatino acercamiento a una experiencia que todavía no se puede poner en palabras, y que a lo mejor, empujado por la lectura de una narrativa elaborada, podría utilizarse como complemento en centros de desmovilización colectiva de ex niños-soldado.

4.2.4.2. La navegación²³⁷ textual de la homofobia en la narrativa africana

La situación de la violencia extrema contra las minorías sexuales es una problemática compleja en el continente africano. La investigadora nigeriana Sokari Ekine apunta que existen dos narrativas dominantes e interconectadas respecto de la discusión sobre la sexualidad africana *queer*: por un lado aquella que reclama la no-africanidad de la sexualidad no normativa como un espacio de homofobia obsesiva, derivada del fundamentalismo religioso y de un esencialismo masculino cultural negro. Esta idea, será incluso explorada con profundidad en la obra *The Quiet Violence of Dreams* (2001) del sotho K. Sello Duiker, por algunos personajes, en este caso, por su protagonista Tshepo (o Angelo, como se hace llamar en el spa gay donde trabaja) en una conversación –reconvertida en un sugerente y disipado ensayo del autor sobre esta cuestión– que entabla con un compañero de trabajo que le indicará que los supuestos «pueblos primitivos» comprendían los roles de género y las ambigüedades de la sexualidad mucho mejor que lo que Occidente consideraba:

«Quiero decir, las personas dicen que la cultura negra es rígida y no acepta cosas como los homosexuales y las lesbianas. Ya conoces el argumento: es muy no-africano. Esas son chorradas. En mi experiencia ese tipo de pensamiento viene de los negros urbanitas, gente que ha diluido los verdaderos orígenes de nuestra cultura mezclándola con las nociones anglosajonas de la Biblia. Es estúpido incluso llegar a sugerir que la homosexualidad y el lesbianismo son ajenos a la cultura negra. Hace tiempo, antes de los blancos, las personas eran conscientes de las difuminaciones. Deberían haberlo sido» (2001: 250).

Por otro lado, encontramos una segunda narrativa que asocia la homofobia africana a los discursos coloniales de una sexualidad africana desviada y peculiar, y que dentro de una

²³⁷ Nos referimos al término antropológico de «navegación social» *sensu* Utas (2005), es decir la exploración crítica tanto de una agencia táctica como de la construcción de prácticas específicas que ejecutan y despliegan los individuos en zonas inestables –como p. ej. en conflictos armados–, así como también las posibilidades *agentivas* en espacios y tiempos fácilmente transgredibles, tanto de guerra como de paz. En nuestro trabajo, proponemos una analogía nueva y sugerente para el corpus que nos ocupa: la de «navegación textual», si no un equivalente que calca un dispositivo de indagación fenomenológica teórico-práctico, por lo pronto un conjunto de prácticas escriturales igualmente tácticas para lidiar novelísticamente con temas socialmente complejos a través de una narración específica y original de los mismos, que eviten el colapso de las posibilidades representativas del tema, y la pérdida de agencia de los autores sobre el tema mismo.

agenda LGTBI global, contemporánea y neoliberal, busca universalizar las normas sexuales y las expresiones de género eurocentradas y blancas (2013: 78). Sin embargo, muchos autores apuntan que la cuestión es mucho más fluida: la conocida especialista Ifi Amadiume afirmará que el pluralismo y la oposición no son importaciones coloniales, y que de hecho, lo «tradicional» (precolonial) no es estático sino que por el contrario, lo tradicional puede ser-en-el-presente, así como también, dinámico (2002: 7). La sudafricana Bernedette Muthien, también se hacía eco de este fenómeno aconsejando un desplazamiento hacia la recuperación de una rehistorización africana respecto de estas prácticas para revestirlas de la fluidez de antaño, al menos como forma de desmarcarse de la prevalencia –y herencia colonial– de un pensamiento binario, opresivo y violento respecto de la sexualidad africana (2013: 216).

Sin embargo, más allá de casos etnográficos puntuales (y su utilización contemporánea para «transicionar» hacia una aceptación colectiva utilizando el marco cultural como baza para conseguirlo) quedaba claro que el pánico moral/religioso contra la homosexualidad en el continente, era patente y ostensible, sobre todo en los medios de comunicación, también alternativos, como en el activismo de *bloggers* africanos. Casos conocidos como los de Nigeria, Uganda, Zimbabue, Malawi, o incluso Liberia han venido criminalizando con penas que van desde la encarcelación hasta la pena capital, y más allá del caso sudafricano, Estado que en 2006 se convirtió en el quinto país en el mundo, y el primero en el continente, en permitir el casamiento entre personas del mismo sexo,²³⁸ la cuestión LGTBI continúa siendo un grave problema:

«La homofobia se ha desbocado en muchos países cuyos gobernantes han impuesto leyes con condenas que, en algunos casos, llegan hasta la pena de muerte para quienes desean, aman, viven su sexualidad fuera del modelo heterosexista. La mayoría de países del continente consideran ilegal, y por tanto delictiva, la homosexualidad. Las declaraciones contra el colectivo LGTBI por parte de los gobernantes de esos países entran de lleno en la *incitación a la masacre*.²³⁹ Las últimas manifestaciones e iniciativas legales contra los homosexuales de los presidentes de Uganda, Nigeria o Zimbabue condenan a la cárcel, al oprobio o al destierro a miles de hombres y mujeres estigmatizados y acorralados por su orientación sexual» (Mendicutti, 2014: 10).

²³⁸ A pesar de este hecho indudablemente positivo, las mujeres negras lesbianas en Sudáfrica siguen siendo perseguidas informalmente a través de formas específicas de violencia sexual que los especialistas han denominado «violación correctiva/curativa» (véase: Zanele Muholi, 2004), que algunos atribuyen a una subcategoría dentro de una violencia de género estructural (siendo que ellas «transgredieran» por partida doble la heteronormatividad así como el paradigma patriarcal), y otros ascriben a una violencia imbricada en las violencias perpetradas contra las minorías sexuales.

²³⁹ Nuestro énfasis.

Aunque la violencia de Estado –una violencia que como ya hemos comentado va desde el acoso, hasta linchamientos, a penas de cárcel e incluso de muerte– contra los colectivos LGTBI en África es decididamente extrema, dicha problemática todavía no cuenta con una trayectoria de peso en la narrativa africana contemporánea, como ocurre en las anteriores categorías. Como indica el especialista Marc Epprecht, hacia principios de los noventa, no sólo los activistas sudafricanos, sino también los artistas africanos en general se sumaron a la tarea de expresarse directamente en la esfera pública, también a través de la literatura, no tanto para romantizar personajes LGTBI, sino para contextualizarlos y permitir que de su mano se pudieran reflejar los amplios problemas cotidianos a los que éstos se enfrentaban cotidianamente (2013: 44). Como era de esperar las primeras obras vendrían de Sudáfrica (y aún hoy, el corpus de este país sigue siendo el más numeroso debido a obvias razones políticas), y autores como Damon Galgut con *Sinless Season* (1982) y Stephen Gray con *Time of Our Darkness* (1988) exploraban la homosexualidad bajo el régimen del Apartheid, cuando dichas relaciones todavía eran consideradas ilegales. Sin embargo, tras el fin del mismo, y como suele ocurrir con las manifestaciones artísticas, el creciente activismo LGTBI vino acompañado de un corpus que reflejaba las historias individuales de las citadas minorías sexuales: así encontramos para este período *Embrace* (2000) de Mark Behr, *For the Wings of a Dove* (2000) de Ian Murray, *The Children's Day* (2002) de Michiel Heyns, o *Burning Bright* (2004) de Barry Levy. Otros ejemplos son *The Quiet Violence of Dreams* (2001) de K. Sello Duiker y *Seven Steps to Heaven* (2007) de Fred Khumalo, ambos sudafricanos, *Walking with Shadows* (2005) del nigeriano Jude Dibia, *The Hairdresser from Harare* (2010) del zimbabuense Tendai Huchu, o *Bitter Eden* (2002) del egipcio Tatamkhulu Afrika. Recientemente, contamos con dos iniciativas sugerentes aunque incipientes. En primer lugar, la bienintencionada aunque no especialmente atractiva *The Writivism Anthology* (2013) surgida a partir de un programa de escritura creativa con origen en Kampala (Uganda) en el mes de octubre de 2012 para fomentar el cultivo del relato breve centrado en temáticas relacionadas con la identidad, la diversidad y la igualdad con autores entre quince y veinticinco años, facilitado por la presidenta de FEMRITE (Uganda Association of Women Writers) Beatrice Lamwaka, que no casualmente incluye su relato superlativo «El señor de la casa» en la también reciente antología *Los deseos afines. Narraciones africanas contra la homofobia* (traducido en nuestro país en el curso de este año). Aunque como ya hemos comentado, *The Writivism Anthology* no está desprovista de un ideario loable, los resultados

–probablemente debido a la corta edad de sus participantes– no está a la altura de sus intenciones: sin embargo el relato ganador, «Picture Frames» de la sudafricana Anthea Paelo, coincide en calidad con el fallo del jurado. En éste se narra la historia de una madre cuyo hijo homosexual se ha suicidado: tanto la automutilación, como en el relato «The Portrait» de la sudafricana Pamella Dlungwana, así como el suicidio ante la imposibilidad de habitar una identidad en desorden respecto de la sociedad envolvente, es un motivo extendido en ésta y otras antologías, incluso en la realidad si tenemos en cuenta que K. Sello Duiker se quitó la vida con solo treinta años. El contraste violento entre la reacción de ésta y la de su marido ofrece algunas claves para comprender el fenómeno de la homofobia y su relación con la idea de masculinidad/patriarcado:

«“Era un homosexual. Estamos mejor sin él”. Dijo esta palabra de la forma en que uno se referiría a una enfermedad mortal, con temor y asco.
“Quita sus cosas”, continuó con una voz que no admitió respuesta alguna, cogiendo sus llaves y saliendo sigilosamente. Rose se volvió a deslizar sobre la silla, desinflándose como un neumático pinchado. [...] Rose retiraría todas sus cosas, pero se iría con ellas» (Paleo, 2013: 3).

Como podemos observar en este relato y en otras obras, y a diferencia de otras categorías donde la violencia textual resulta extrema (en sus descripciones, en su deformación del lenguaje, en su estilo exacerbado, en sus personajes desbocados), en los relatos de la violencia LGTBI, ocurre todo lo contrario de lo que realmente está ocurriendo a nivel social y político: la violencia es soterrada, implícita, sugerida, subyacente, esquemática. Hay múltiples ejemplos de este fenómeno, pero el tratamiento sutil de dicha temática alcanza un grado de lirismo excepcional en el relato breve «El señor de la casa» (2014) de la ugandesa Beatrice Lamwaka, en el que se narra retrospectivamente desde el punto de vista de una niña, la historia de Lugul, un hombre que aparecerá en el pueblo de Alokolum, que se convertirá en un *latek* (el que trae la paz), y cuyo retrato es tan ambiguo como poético:

«La tuya no es la clase de historia que se narra junto al fuego y pasa de generación en generación.²⁴⁰ Pero es una historia que debe conocerse. [...] Nadie sabía de dónde venías, pero todos te llamaban *omera*.²⁴¹ [...] Algunos decían “Lugul es *lapoya*”, un enfermo. [...] No dijiste nada cuando un hombre, ebrio de arege, dijo: “*Lugul obedo dako ma lacoo*”, Lugul es un afeminado. Parecía que no te importaba lo que la gente te dijera. Nunca

²⁴⁰ La autora no sólo hace referencia a que esta es una historia personal, y que por tanto no es transmisible en un contexto tradicional de historias codificadas colectivas, sino que al mismo tiempo indica que se trata de la historia de una persona cuyas condiciones vitales son aún tabú y se encuentran sumidas en el secretismo de la intimidad.

²⁴¹ «Hermano».

contestabas a los hombres cuando te insultaban. Te limitabas a murmurar algo y te ibas a otro sitio. Algunos hombres te llamaban cobarde. Yo no creía que fueras cobarde, pero quería que les contestaras con la misma crueldad. [...] Esta es tu historia. Es la historia del hombre al que aquellos aldeanos no llegaron a conocer. Ojalá muchos hombres pudieran hacer lo que tú hiciste. Nadie sabía de dónde viniste, pero encontraste un hogar en un mundo nuevo. Nadie te llamaba hombre porque ibas a sacar agua del pozo, porque cargabas con la leña sobre la cabeza. Hoy, eres para mí un héroe porque hiciste lo que querías hacer. Fuiste un *rwot gang*»²⁴² (Lamwaka, 2014: 99-105).

Si por un lado, los medios de comunicación se centran en las acciones hiperviolentas cometidas contra las minorías sexuales (acoso, linchamientos, repudio, torturas, lapidaciones, «cazas», encarcelaciones, quemas, pena de muerte, etc.), por otro lado la literatura que codifica esta experiencia suele funcionar de manera sugerida, de puertas para adentro, y explotando la identidad en contextos de profunda intimidad. Sólo la reciente novela *The Hairdresser of Harare* (2010) del zimbabuense Tendai Huchu se anima no sólo a plantear una atípica historia de amor entre Dumisani (un homosexual repudiado por su familia) y Vimbai (una peluquera que sin conocer la verdad respecto de la orientación sexual de Dumisani, entabla una relación con él, convirtiéndose involuntariamente en su pareja), sino también a denunciar –dado que Dumisani mantendrá una relación clandestina con un importante ministro del gabinete de Mugabe– la hipocresía de un país en el que la homosexualidad es ilegal y considerada una enfermedad,²⁴³ mientras que importantes dirigentes promotores de las citadas leyes incurren en las prácticas que ellos mismos censuran. De los textos que hemos consultado, éste es uno de los pocos que explicita la brutal tortura a la que se le somete al protagonista, una vez Vimbai confiesa a la mujer del ministro la «naturaleza» de su supuesto novio:

«Después de dejar tu casa, [tras la confrontación en la que ella le recrimina su orientación sexual], caminé hacia la ciudad y reservé una habitación en el George Hotel. Estaba descansando allí cuando tres hombres irrumpieron en mi habitación y me vendaron los ojos. No sé hacia donde me llevaron, pero era una suerte de casa de tortura en la ciudad. Me golpearon en las plantas de los pies. Uno de ellos no dejaba de decirme, “No nos han dicho por qué estamos haciendo esto, pero te arreglaremos”. Debieron estar trabajando conmigo, reviviéndome con agua cada vez que perdía el conocimiento. Les rogué que me dejaran morir y me dijeron que lo haría pronto. La última vez que perdí el conocimiento debieron pensar que estaba muerto y me abandonaron en algún sitio. Tengo muchos huecos en mi memoria» (2013: 230).

²⁴² «Señor de la casa».

²⁴³ En un episodio de la novela en que Vimbai cena con su familia política y agradece a su suegra el evento, ésta le responderá: «Sólo lo mejor para la mujer que ha curado a mi hijo» (2013: 145).

Más allá de este caso puntual (teniendo en cuenta que éste es el único fragmento de toda la novela que contiene imágenes de violencia explícita, como la tortura del protagonista homosexual) los demás textos *queer* consultados, como ya hemos apuntado, se desarrollan en la intimidad, y las consideraciones legales apenas se mencionan y nunca se padecen directamente por los protagonistas, que parecen ya haber interiorizado el cuidado y la discreción con la que deben manejarse en sociedad. Consideramos que el tabú, e incluso el riesgo personal que supone escribir abiertamente sobre este tema, así como exponer narrativamente la violencia extrema a la que se somete en la realidad a estos colectivos, no ha generado la misma reacción de denuncia descriptiva explícita en este grupo de textos, precisamente debido no sólo a su incipiente producción, sino también a que un tabú social tiene su correspondiente «tabú narrativo» y literario. Aunque en ocasiones explícitas, incluso en estos casos el clima que se genera suele ser enormemente intimista, en el sentido de que suelen explorarse las sensaciones, los estados de ánimo o reflexiones de los protagonistas, y la intensidad es decididamente interior, privada y siempre nostálgica, de espera de un momento aperturista. Ejemplos como el delicadísimo capítulo trece de su primera novela *Thirteen Cents* (2000) del ya citado K. Sello Duiker (que además introduce cuestiones añadidas como las de clase y raza en las relaciones homosexuales en Sudáfrica), que narra el encuentro de pago entre un hombre blanco y un joven negro, o incluso el relato breve «The vampire bite that brought me to life» de la keniana Nancy Lylac Warinda que recrea un encuentro sexual entre dos mujeres lesbianas, apuntan a que por lo pronto, estas obras son autorreflexivas y se desarrollan en un contexto profundamente emocional a pesar de la carga esencialmente sexual. De todas formas, parece pertinente aclarar que la contribución de la escritura de mujeres lesbianas es aún menor que la de su contraparte masculina. Sin embargo, lo que sí parece claro es que progresivamente, los autores que lidian con temáticas LGTBI en África están cultivando no tanto un género, sino una aproximación que podría cancelar paulatinamente la violencia del Estado (en ocasiones de excepción, como en el caso de Zimbabue por ejemplo) cometido contra este colectivo. Esta categoría guarda un potencial indudablemente poderoso como herramienta de transformación social en tanto retrata la diversidad sexual como algo africano (es decir, como algo universal, no-foráneo, ni importado, que afecta tanto a África como al resto del mundo). Adicionalmente, esta literatura también asume debates como los de clase, siendo un ejemplo paradigmático de este fenómeno la novela *Graceland* (2004) del nigeriano Chris Abani.

4.2.4.3. La novela de la ciudad hiperviolenta

Aunque la novela de la «ciudad hiperviolenta» no parecería en un primer momento formar parte de nuestro corpus, consideramos necesario incluirlo, no sólo porque en gran parte de la más reciente producción africana la ciudad aparece como un elemento que violenta a los personajes, sino porque de la misma forma en que las capitales africanas funcionan casi como personajes con una entidad y personalidad propia, simultáneamente fomentan comportamientos y retratan actitudes de un mundo profundamente corrupto, escatológico, desestabilizador y decadente. Ya Patrice Nganang apuntaba la existencia de este fenómeno literario en el que bajo una violenta promesa de felicidad, su indomable himno a la decadencia, su apertura hacia el abismo que se nutre de conciencias, y su comercio regular con la tragedia, se perfilaba progresivamente la «novela del bidonville» (el equivalente a la «novela del township» sudafricana), la literatura de *musseques* lusófona,²⁴⁴ la novela del bar,²⁴⁵ de la leyenda urbana, de los «pulp fictions»: a saber la exploración no sólo de la ciudad violenta, sino también de la novela del gueto y de la marginalidad en la que la ciudad se posicionaba como el lugar por antonomasia en el que se definía la subjetividad africana contemporánea en un entramado sociológico del caos (2007: 271). Así, la «novela del detrito» (esencialmente marcada por un carácter de delincuencia y de desregulación, además de por una naturaleza opositiva respecto de la novela ambientada en la aldea o en las áreas rurales) de Nganang, era retomada como concepto por Michel Naumann bajo el neologismo de literatura «Voyou» (cf. 2001), una literatura desarrollada por los escritores africanos durante los últimos veinte años del siglo veinte, que según él rompe con la tradición terapéutica de la palabra artística africana, perdiendo su función ritual y profética, y constituyéndose como la novela del caos, el absurdo y la locura (2001: 6). Así, en su sugerente trabajo (y a pesar de retrasar bastante lo que consideramos una cronología que se encuentra más próxima, en nuestra opinión, a los noventa que a los ochenta) Naumann plantea la «literatura voyou» como una literatura de la calle, del vagabundo, de las descortesías (la frase «Sí, amo la vulgaridad» del protagonista de *African Psycho* de Alain Mabanckou lo resume perfectamente), en un corpus que

²⁴⁴ Género ambientado en los asentamientos de la marginalidad urbana angoleña, derivado de las *éstorias* (desarrollado por el brasileño Guimarães Rosa), y adaptado a la realidad africana lusófona por José Luandino Vieira (véase su magnífica novela *Luuanda* de 1963). Este recurso también se puede ver en las obras del joven autor angoleño Ondjaki, o del renombrado escritor mozambiqueño Mia Couto.

²⁴⁵ Ejemplos paradigmáticos serán las «Pub Stories: Tony Fights Tonight» (1982, en *Scrapiron Blues*) de Dambudzo Marechera, las *Shebeen Tales* (1997) de Chenjerai Hove, o del bar «Crédito se Fue de Viaje» en *Verre Cassé* de Mabanckou.

explora la miseria urbana, la prostitución, la picaresca y la vulgaridad, los negocios oscuros e ilegales, la hiperviolencia de la ciudad, la desposesión moral y material, todo ello como consecuencia directa de fenómenos de violencia extrema (guerra civil, pobreza estructural, corrupción, etc.) que dejará naturalmente la ciudad repleta de las cicatrices de la catástrofe y de una percibida perdición, y cuya literatura resultante se estructurará en abierta oposición a una literatura anterior a ésta, políticamente comprometida y de fuerte conciencia social. Novelas como *African Psycho* (2003) o *Verre Cassé* (2005) ambas del congoleño Alain Mabanckou, *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams* (1991) del nigeriano 'Biyi Bandele-Thomas, *Waiting for an Angel* (2002) del también nigeriano Helon Habila, *Tropical Fish* (2005) de la ugandesa Doreen Baingana, *African Gigoló* (1989) del camerunés Njami Simon, *Mam' Enying!* (2012) del también camerunés Inongo-vi-Makomè, o *Place des Fêtes* (2001) del togolés Sami Tchak no sólo explorarán la decadencia moral generada por una ciudad devoradora, sino también, la creciente locura y la desestabilización emocional y psicológica que ésta ejercerá sobre los personajes.

Respecto de este fenómeno, que en su versión «afro europea», a saber, cosmopolita, deslocalizada y decididamente despolitizada, encuentra sus correlativas novelas en una diáspora fuertemente individualizada, tales como las que se adscriben al fenómeno del «Afrique-sur-Seine» (Cazenave, 2007) en París, o al de «Afropolitismo²⁴⁶/Afropolitanismo» (Taiye Selasie, 2005; Mbembe, 2010), y también en este caso la ciudad –antaoño capitales de efervescencia cultural para la intelectualidad negra– borra los viejos compromisos colectivos, y convierte los problemas de los inmigrantes o los nacionales de segunda o tercera generación en cuestiones absolutamente individuales:

«Las banderas se han guardado, y si estos escritores no están demostrando un desinterés total respecto del futuro del mundo en general, y de África en general, están principalmente motivados por una fuerza individual más que por una creencia en alguna causa colectiva. Sus héroes –y el término es inadecuado– son personajes solitarios que no asumen ninguna responsabilidad colectiva, menos por un pueblo o por una raza. Sus dilemas son personales y están basados en una decisión individual más que en un compromiso colectivo» (Magnier, 1990: 102).

²⁴⁶ Término popularizado por Selasie a partir de su ensayo «Bye-Bye, Babar (Or: What is an Afropolitan?)» publicado el tres de marzo de 2005 en el volumen sobre África de la revista *LIP Magazine*. Véase: <http://thelip.robertsharp.co.uk/?p=76>

También se hacía eco de esta tendencia consumista-hibridista, «afro-chic» y pseudocriolla, acuñando para ello el neologismo de «Afropolita», la anglo-nigeriano-ghanesa Taiye Selasie (recibiendo, en el proceso de darle/se publicidad, fuertes críticas por parte de intelectuales tanto africanos como no africanos):

«Si hubieras de preguntarle a estas personas hermosas de piel color marrón esa pregunta básica –“¿De dónde sois?”– no obtendrías ninguna respuesta única de ningún bailarín sonriente [la escena transcurre en una discoteca londinense]. Éste vive en Londres pero creció en Toronto y nació en Acra; el otro trabaja en Lagos pero se crió en Houston, Texas. “Hogar” para este grupo, es muchas cosas: de donde son sus padres; adonde van de vacaciones; adonde fueron al instituto; donde ven a viejos amigos; donde viven (o donde viven este año). Al igual que tantos jóvenes africanos que trabajan y viven en ciudades alrededor del globo, no pertenecen a una única geografía, pero se sienten como en casa en muchas. Ellos (léase: nosotros) somos afropolitas: la nueva generación de emigrantes africanos, viniendo próximamente o ya agrupados en un despacho de abogados/laboratorio químico/sala de jazz más cercana. Nos reconocerás por nuestra graciosa mezcla de moda londinense, jerga neoyorquina, ética africana, y éxito académico. [...] Somos afropolitas: no ciudadanos, sino africanos del mundo» (Selasie, 2005: s.p.).

Más allá de su controvertido artículo, por su parte y siguiendo la fuerte tradición filosófica y de revisión historiográfica que caracteriza su trabajo, Achille Mbembe, en su ensayo *Sortir de la grande nuit. Essai sur l’Afrique décolonisée* (2010) apuntará su concepto filosófico (y divergente, respecto del anterior) de *Afropolitanisme*, a saber, una conciencia posesencialista y revisionista, que se adscribe a dos momentos específicos: por un lado, el período propiamente poscolonial inaugurado según él, por Kourouma con *Les soleils des indépendances* (1968) y por Ouologuem con *Le devoir de violence* (1968), obras que se desmarcan del movimiento de la Negritud a partir de la relativización del «fetichismo de los orígenes» (siendo que para Mbembe, todo origen es bastardo), y un segundo momento, que supone la entrada de África en una nueva era de dispersión y circulación en el que se intensifican las migraciones y las nuevas diásporas africanas por el mundo: citando, no casualmente *Black Bazar* (2008) de Alain Mabanckou, África ahora será concebida como un «gran intervalo». A partir de este nuevo paradigma de nuevas identidades bifurcativas, Odile Cazenave, apuntará que a diferencia del fenómeno de la Negritud, las obras producidas por las nuevas diásporas no constituyen ni mucho menos un movimiento, según Mbembe (2010: 221) articulado a partir de los tres paradigmas y discursos político-intelectuales anteriores, a saber: (1) variantes del nacionalismo anticolonial, (2) relecturas del marxismo o socialismo africano, y (3) movimiento panafricanista de dos naturalezas, la de la solidaridad racial y transnacional por un lado, y la de la solidaridad internacionalista y antiimperialista por

otro). Estas nuevas voces deslocalizadas y diaspóricas se reducen a la expresión de una fuerte tendencia individual más que a la configuración de una agenda colectiva, siendo su carácter singular su característica principal. La novela del togolés Sami Tchak es buen ejemplo de ello:

«Y ahora, padre, ¿me pides a mí que vaya a vivir allá? Pero ¿estás de broma o qué? ¡No digo que Francia sea mejor! Pero he nacido francés. Soy francés, incluso aunque no sea automáticamente francés, puesto que mi piel no se corresponde con mis papeles. Pero sé que no soy de allá tampoco, porque no tengo nada que ver con aquello. Aquello es algo así como una postal. Eso puede ser hermoso o triste. En todo caso, no me sirve de nada. Quiero decir que Francia es mi país natal, pero no es mi patria. Quiero decir que en verdad no tengo ninguna patria. La gente cree que basta con nacer en algún lado para tener patria. [...] Bueno, si continúo hablando así, la gente va a creer que hago política. Y qué va: la política y yo somos como el Polo Norte y el Polo Sur»²⁴⁷ (Tchak, 2003: 26-27).

Mientras que para Cazenave la anterior generación migratoria estaba conformada por un grupo de intelectuales que compartían la experiencia de la descolonización como un factor unificador y aglutinante, la experiencia de la diáspora contemporánea se veía marcada por una elección personal, sumado a una aspiración a enrolarse en una escena literaria global que se dissociaba de la novela africana en sentido estricto (2007: 161). Pensemos por ejemplo, en el siguiente ejemplo tomado de *Verre Cassé*:

«[...] y respondió que no quería que el *Crédito se fue de viaje*²⁴⁸ desapareciera un día por las buenas, añadió que la gente de este país no era propensa a conservar la memoria, que la época de las historias contadas por la abuela achacosa había terminado, que ahora lo que se llevaba era lo escrito porque es lo que perdura, la palabra es humo negro, pipí de gato salvaje, al dueño del *Crédito se fue de viaje* no le gustan las frases hechas del tipo “en África, cuando muere un anciano muere, arde una biblioteca”, y cuando oye este tópico manido, se enfada un montón y suelta al momento “depende del anciano, dejaos de chorradas, yo sólo me fío de lo que está escrito”» (2007 [2005]: 11).

Así, lo que cultivaba la anterior generación (o las obras contemporáneas que estructuran una poética de la violencia desde un marcado compromiso social) se fractura frente a esta veta fragmentaria de la «Blank Generation» [Generación vacía/en blanco] cuya exposición de la violencia, aunque también extrema, parecía buscar únicamente escandalizar al lector, producir una reacción de disgusto vaciada de contenido político o colectivo. Por el contrario, John Walsh, en su sugerente lectura del *African Psycho* de Mabanckou apuntaría que sin embargo:

²⁴⁷ Nuestro énfasis.

²⁴⁸ Nombre del bar.

«Su escritura está marcada por un sentido del humor exagerado, pero en más ocasiones que en pocas, da voz a juicios mordaces sobre ciertas convenciones sobre África que son generalmente aceptadas sin ser cuestionadas. Una lectura rápida de las novelas de Mabanckou revelan los objetivos claros de su ficción: inmigración, pobreza, corrupción gubernamental, la manipulación del mito, y el retrato mediático de África son revertidos. El estilo de Mabanckou, sin embargo, no es pesado ni didáctico –sus novelas no son panfletos ideológicos– pero, por otra parte, tampoco son lecturas livianas. Existen capas de sátira que evidencian sutilmente una sincera perspectiva moral» (2009: 153).

Así, y dejando de lado las lecturas más livianas que se han hecho de estas novelas, también habría que cuestionarnos desde la crítica, qué mensajes podría esconder o encriptar esta «literatura de la ciudad hiperviolenta», que aunque en algunos casos no plantea debates más allá de los que introduce la experiencia personal e individual, en otros sí que podría estar transmitiendo una forma específica y novedosa de crítica social y política desde la esfera de lo marginal, lo desgarrado, lo irreverente, lo egocéntrico, y desde un supuesto de desinterés político absoluto: los autores que escriben *sobre* algo, siempre escriben *contra* algo, y consideramos que este grupo de textos debería estudiarse con mayor profundidad, o al menos con mayor atención en relación a lo que encierra tanto su profundo desencanto político así como su rabiosa ironía social.

Por otra parte, no podemos dejar de mencionar la presencia del motivo de la locura en estos textos, como indudable metáfora tanto de los ritmos de las ciudades africanas, así como la presencia literal de personajes trastornados ante situaciones políticas, sociales y culturales igualmente trastornadas,²⁴⁹ (pensemos en el *African Psycho* de Mabanckou) otra constante en esta literatura, siendo el protagonista de *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams* un ejemplo claro de este motivo:

«Debo de estar muerto; el proceso de pensamiento sólo se detiene cuando uno deja de respirar, de existir. [...] No obstante, como el pensamiento había desaparecido allí donde estaba, como el acto de pensar había sido prohibido por las autoridades hasta el extremo de que los pensamientos, no tan sólo las palabras, tenían que ser disfrazados y ocultados tras capas de miel que llegaban hasta la orejas, sabía –no me quedaba más remedio que creerlo– que incluso el sistema de codificación de mi proceso mental había cesado. En consecuencia, estaba muerto. No obstante ¿cómo me morí?, ¿y cuándo? No recordaba haberme suicidado [...]. Al despertar a la mañana siguiente, no perdí más el tiempo pensando en este asunto. –Solicito una investigación– dije con resolución a las enfermeras que me sirvieron el desayuno» (Bandelet-Thomas, 2003: 128-129).

²⁴⁹ Otro ejemplo interesante de este fenómeno, podemos encontrarlo en el relato «Bola» (pp. 47-76) de *Waiting for an Angel* de Helon Habila, aunque en este caso el contenido crítico está servido, y dicho relato resulta más significativo respecto de la paranoia política en la Nigeria de Sani Abacha que de la descomposición social de la ciudad hiperviolenta. La novela de Bandelet-Thomas también sugiere que la pérdida de cordura de Rayo no es puramente anecdótica, sino que también funciona de forma simbólica siendo que el personaje comienza a desafiar los sistemas de autoridad que van desde episodios escolares hasta universitarios. No ocurre lo mismo con el protagonista de *African Psycho* de Mabanckou, un «hipotexto tercermundista» respecto del *American Psycho* (1991) de Bret Easton Ellis.

Rayo, el protagonista de la novela del escritor nigeriano 'Biyi Bandele-Thomas, tras un intento de suicidio y convencido de que ha muerto, apuntará sugerentemente, que no es él el que está loco sino que «Es tu maldito mundo de ahí fuera, tu asquerosa sociedad la que se ha salido por la tangente» (Ibíd., 148). Especialmente significativa resulta la reflexión de Rayo sobre la imposición de una lógica sin sentido, cuando apunta «Esta cordura me está volviendo realmente loco» (Ibíd., 113). No son pocos los personajes del «loco-cuerdo» en la literatura africana moderna y contemporánea: recordemos sin ir más lejos aquellos que retrata K. Sello Duiker o Dambudzo Marechera, personajes concebidos como mentalmente trastornados por su entorno pero cuyas reflexiones vitales e intelectuales ponen en duda si en el mundo moderno el supuesto «loco» es tan sólo aquél que reflexiona introspectivamente y se ocupa de decir las verdades incómodas que pasan desapercibidas en el ruido de un continente acelerado en algunos aspectos, retrasado en otros, y por lo general, concebido por algunos autores como un espacio verdaderamente esquizoide. En este sentido, el caos y la desorientación que genera la habitación de una ciudad corrupta, de lógicas irracionales y de miseria material y moral, traducirá la violencia citadina en historias y personajes que reflejen la citada hiperviolencia posmoderna de la capital, en abierta oposición a la realidad rural o de aldea.

En el caso de la literatura hispanoaficana, por el contrario, la experiencia narrativa de la absoluta marginalidad urbana del dislocado geográfico y cultural, se traslada a dos escenarios muy específicos aunque liminares: por un lado al Estrecho («Literatura de Pateras»), y por otro, al de la propia experiencia precaria vital, emocional y laboral en España de los inmigrantes irregulares una vez han conseguido realizar la travesía, cargada ésta a su vez de penurias, privaciones, violencia sexual y simbólica, racismo y explotación por parte de las mafias e intermediarios responsables de estos viajes. En el seno de este contexto, no es casual que la reforma y endurecimiento de la Ley de Asilo y Extranjería en España aprobada en 1994 coincida con la publicación del libro del poeta y novelista guineoecuadoriano Francisco Zamora Lobo, *Cómo ser negro y no morir en Aravaca* (1994). A partir de este momento, y cada vez con más asiduidad, estos textos hispanoaficanos tanto novelísticos como de ficciones autobiográficas o de memorias escritas en español por inmigrantes –tales como *Dormir al raso* (1994) de Pasqual Moreno y Mohamed El Gheryb, *Construcción ¿Trabajo o esclavitud?* (2011) del angoleño Jordao Miguel Quizembe, *3052. Persiguiendo un sueño* (2013) del senegalés Mamadou Dia, o *Partir para contar* (2012

[2014]) de Mahmud Traoré y Bruno Le Dantec—recogen obsesivamente la experiencia literaria del paso por el Estrecho y de la vivencia cotidiana de la inmigración irregular. Dada la situación geográfica de España como corredor de entrada hacia Europa, parece claro que esta temática surge en la narrativa contemporánea como un tema de preocupación social y moral recurrente en nuestro país, y no sólo en la literatura anglófona, francófona o lusófona. Libros como *La patera* (2000) del marroquí Mahi Binebine o *Diario de un ilegal* (2002) del también marroquí Rachid Nini (cuyo destino, en ambos casos, será España), *Calella sen saída* ([2001] 2005), del camerunés Víctor Omgbá, «África en versos mojados» y «Desde la otra orilla» de Abderrahman El Fathi, «La Atlántida» de Ahmed El Gamoun, *El Metro* de Donato Ndong-Bidyogo, «En un lugar bajo el océano» de César Mba Abogo, «Emigración» de Maximiliano Nkogo Esono, *El diablo de Yudis* de Ahmed Daoudi, «Bea» de Francisco Zamora Lobo, y «El Sueño», también de Donato Ndong-Bidyogo son casos paradigmáticos en este sentido, y el citado motivo literario también encuentra un hueco en el seno de la literatura saharauí en castellano, que en casos puntuales y muy recientes, ha llegado a recoger la experiencia diaspórica de la inmigración clandestina («Lavapiés» de Bahía Mahmud Awah, «Un día sin papeles» o «Los Olivos y la Escarcha» ambos de Limam Boicha). En la mayoría de los casos citados, es necesario apuntar que el Estrecho adquiere unas dimensiones simbólicas incalculables. La experiencia hiperviolenta, traumática y aniquiladora a través del «Atlántico negro»²⁵⁰ de marcha forzada hacia el Nuevo Mundo se desliza y resemantiza hacia un nuevo cronotopo, el «Estrecho negro» sin perder ciertos rasgos de transdiegetización, ofreciendo un Atlántico reconvertido en Estrecho en una travesía igualmente épica y trágica, de marcha al Viejo Mundo. De hecho, en la última novela del escritor guineoecuatorial Donato Ndong-Bidyogo, el protagonista anotaba la siguiente reflexión: «No estaba encadenado de pies y manos, pero experimentaba las mismas sensaciones que los esclavos en aquellos barcos negreros de un tiempo anterior» (2007: 291). Como afirmaba Ryan Prout, esta narrativa del Estrecho, presenta a éste «[...] no sólo como la barrera física entre España y Marruecos, sino como la distancia insalvable entre Europa y las Américas» (2008: 67),

²⁵⁰ El cronotopo de la «embarcación» como un símbolo de «sistema vivo y micropolítico en movimiento» (Gilroy, 1992: 4), el esclavismo como experiencia migratoria de terror, y el *Middle Passage* planteado por Gilroy, podría ofrecer una plataforma teórica interesante para estudiar los signos diferenciados de estas otras travesías, y su relación o diferenciación respecto de las nuevas migraciones del Estrecho, y su impacto en la producción literaria hispanoaficana contemporánea.

e indicativo resulta el título de la novela del nigeriano Michael Ohan, *En ruta hacia una nueva esclavitud* (2004) en donde se dirá:

«El patrón llamado Pedro se hizo cargo de Nosa y de mí. Así fue cómo nos repartieron a los seis entre nuestros futuros dueños, como si fuéramos esclavos. Todo eso me hizo pensar que la historia se estaba repitiendo; que los africanos volvían a Europa como esclavos, pero esta vez no por la fuerza de las armas, como sucedió en el pasado, sino por la promesa de un Eldorado y con riesgo de perder la vida» (2006: 108).

No son pocos los paralelismos temáticos que se pueden trazar: esclavización/explotación, anonimato de las víctimas que fallecen en el viaje, peligro de muerte asociado a la travesía y secuestro/anulación identitaria. Pero sobre todo, destacar la violencia excepcional de este corpus hispanoaficano que retrata y denuncia, ya sea en el género de ficción, o en forma de testimonio, la experiencia traumática del paso por el Estrecho, así como de la ciudad «de acogida» violenta.

4.2.5. LA FICCIÓN DE LA TORTURA. ¿Un «género de la cámara de tortura» o un «cameo» transtextual?

Aunque la cuestión que titula este subepígrafe ya se ha tratado en profundidad en el curso de este trabajo²⁵¹ y no es nuestra intención volver a repetir las ideas propuestas así como desarrolladas sobre esta cuestión, sí que nos interesa reflexionar brevemente en este apartado, sobre la existencia de un «género de la cámara de tortura» tal y como indicaba J.M. Coetzee, o si por el contrario, todas las categorías que componen una poética de la violencia, la incluyen en mayor o menor grado. Parece lógico pensar que toda guerra, genocidio, encarcelación, obligación militar de excepción o régimen de terrorismo de Estado, aplicará esta práctica (simbólica, física o psicológica) en algún momento, y no casualmente así lo reflejan la mayoría –si no todas– las obras consultadas: de ahí que aunque el título de este subepígrafe esté enunciado en forma de pregunta, nosotros consideremos que la tortura existe como género en casos tan puntuales, que no nos permitiría afirmar la existencia de dicho género sino de un motivo al que se recurre de forma transtextual en toda poética de la violencia.

Para Coetzee (1992: 365) sin embargo, la tortura ha sido un tema que ha obsesionado a muchos novelistas debido a dos razones. Por un lado debido a que dicha práctica ofrece una metáfora excepcional para las relaciones entre el autoritarismo y sus víctimas, y en segundo lugar a causa de que dicha experiencia humana extrema parece

²⁵¹ Véase: 3.1.2. «Tortura. Violencia interrogativa, lenguaje privado y colapso representativo»

accesible únicamente a sus participantes, citando para explicar esta fascinación que ejerce la cámara de tortura sobre el carácter del novelista, una reflexión de John T. Irwin en su estudio²⁵² sobre Faulkner:

«Es precisamente debido a que [él] se encuentra fuera de la puerta oscura, queriendo entrar al cuarto oscuro pero no pudiendo hacerlo, que *es* un novelista, por lo que debe imaginar qué se desarrolla más allá de la puerta. De hecho, es justamente esa tensión hacia el cuarto oscuro en el que no puede entrar el que hace sitio para el origen de todas sus imaginaciones: el útero de su arte» (Irwin, 1996, cit. en Coetzee, 1992: 363).

Así, para Coetzee, el novelista (sudafricano) desde la prohibición y la censura, crea, en el sitio donde ocurre aquella escena que le está vetada observar o testimoniar, una representación de dicha escena, y una historia de sus actores así como de la forma en que llegaron hasta allí. La ficción de la cámara de tortura que se aproxima a dicha práctica, estará asimismo plagada de obstáculos (algo de lo que ya nos hacíamos eco en el epígrafe correspondiente), y más de un autor habría caído en ellos.

Sin embargo, se ha escrito llamativamente poco sobre la tortura, la literatura y las políticas de representación de la misma, y trabajos ya comentados como el de Paul Gready o el de Michael Richardson, son recientes e incipientes cara a un tema que debería entenderse desde la complejidad que rezuma, ya que la relación entre cuerpo/cuerpo político, escritura/inscripción, lenguaje/colapso, y discurso/inarticulación, resulta un cruce de caminos tan fructífero como sugerente para poder debatir qué papel juega no sólo el lenguaje (cf. Scarry, 1985) sino el embate discursivo y narrativo entre lo oficial y lo subalterno en la pugna por dominar las políticas de representación del dolor extremo para evidenciar la experiencia así como la acuciante necesidad de codificar estratégicamente aquello que está concebido desde la invisibilidad social y política. Para Gready, el objetivo del novelista de la tortura era: «[...] recuperar la voz, el Yo, y el mundo del cuerpo envuelto en silencio; infligir retornos, y documentar e inspirar resistencia; leer entre líneas en el documento oficial escrito, enunciar sus silencios, y desvelar sus hipocresías» (2003: 123). Y sin embargo, más allá de afirmar la necesidad de arrojar luz y sacar de la clandestinidad a la «cámara de tortura», Gready también se cuestionaba sobre la ética de esta representación extrema, apuntando que abrazar el dilema de escribir el Estado de la opresión, generaba un amplio espectro de cuestiones problemáticas, tales como las implicaciones y

²⁵² Irwin, John T. (1996) *Doubling and Incest / Repetition and Revenge: A Speculative Reading of Faulkner*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

responsabilidades implícitas en utilizar la violación de un sujeto como motivo para la imaginación: afortunadamente, para él «El resultado es una verdad ficcional más persuasiva que las ficciones verdaderas del archivo del Estado» (Ibíd., 124). En relación a estos interrogantes, que surgen espontánea y automáticamente al lidiar con este tema, creemos que muy por el contrario, dichos retratos, representaciones o recreaciones, constituyen en sí mismo gestos subversivos que funcionan contestando la escritura oficial (paradójicamente, tan imborrable como invisible).

Aunque existen obras que lidian específicamente y reflexionan no sólo sobre la tortura, sino sobre su significado, su sentido, y su impacto (el ejemplo paradigmático será sin duda *Waiting for the Barbarians* de Coetzee, incluso *In the Fog of the Seasons' End* de LaGuma o *La vie et demie* de Sony Labou Tansi, aunque de ninguna manera en el mismo grado y profundidad que la primera) no creemos que éste se pueda constituir como una categoría en sí misma, sino que por el contrario, se erigiría más bien como un motivo transversal en la abrumadora mayoría de las obras sobre la violencia política extrema, siendo la tortura una práctica característica e ineludible del Estado de excepción (y lamentablemente, de los Estados democráticos y de derecho, tal y como se continúa denunciando en la actualidad). Por tanto, consideramos, a diferencia de Coetzee –sin olvidar que él escribía desde la Sudáfrica de finales del Apartheid– que no existe un género de la cámara de tortura como tal, sino que dicha práctica funcionaría más bien como un motivo transtextual que recoge una poética de la violencia, y que estará presente en la mayoría de sus obras debido al carácter extremo y excepcional de las mismas.

4.2.6. LA LITERATURA DEL GENOCIDIO Y DEL APARTHEID. Ruanda y Sudáfrica: los casos paradigmáticos

«Querido extraño: bienvenido a esta narrativa, en la que el único superviviente será usted» (*The Past Ahead*. Gilbert Gatore, 2012 [2008]: 1).

Dentro de esta tipología, los dos casos más destacados en relación a su naturaleza no sólo paradigmática sino sobre todo panafricana, y obsesivamente retratados por autores tanto africanos como no africanos, serán los textos producto del Apartheid sudafricano,

así como los textos sobre el genocidio ruandés.²⁵³ No parece casual que ambos casos «de excepción» extrema, se escribieran con insistencia como manera de reafirmar el carácter colectivo de dicha experiencia. La gravedad de ambos eventos, así como la implicación y repercusión internacional que los marcó y aún los evoca, los convierte en una categoría en sí misma, por haber afectado no sólo a las naciones que participaron en ellos y los padecieron, sino también al resto de naciones contemporáneas. Y es que esta «literatura de supervivencia supranacional» reafirma, en nuestra opinión, que ambas ocurrencias fueron y son generadoras de un sentido de supervivencia y de luto no sólo en los supervivientes directos, sino también en el resto de la Humanidad. Como apuntará Véronique Tadjó, una de las participantes en el proyecto *Rwanda: écrire par devoir de mémoire*.²⁵⁴ «No quería que Ruanda permaneciera para siempre una pesadilla, un miedo primario. *Partía de una premisa particular: lo que había ocurrido allí nos concernía a todos*».²⁵⁵

Al igual que consideramos que existe un abultado corpus de «Literatura del Apartheid» que ya se ha comentado en el curso de este trabajo, La «Literatura genocidiaria» ya se había visto aislada como categoría con entidad propia por Hagop Oshagan, escritor y crítico armenio que consideraba que dicha literatura era un género en sí mismo y debía estudiarse desde una aproximación y metodología específicas (Perroomian, 1999: 175). Más allá de estas cuestiones que no nos ocupan en este trabajo, lo que sí quedaba claro es que en ambos casos, al tratarse de eventos tan fuertemente marcados en el imaginario histórico reciente de la violencia extrema, la literatura sobre ambos fenómenos se apropiaba el derecho, como apuntaba el escritor chadiano Koulsy Lamko, «[...] de la paráfrasis de la historia» (2012: 13). Y éste no era un detalle menor, sobre todo cuando tanto la literatura del Apartheid como la de Ruanda se enfrentaban a un problema adicional: el del testimonio como género y las relaciones que éste podía generar ocupando el mismo nicho textual que las falsas memorias (cf. Arva, 2011), la ficción, e incluso la ficción realista-mágica o fabular. Indudablemente, «El arte subraya la constructividad del testimonio, enfatizando que es la representación de la atrocidad

²⁵³ Aunque algunos críticos han apuntado que los eventos de Darfur también pueden caer en la categoría de genocidio, la producción literaria sobre la cuestión (en su mayoría, literatura testimonial) no es ni mucho menos comparable cuantitativamente a la producida tras Ruanda.

²⁵⁴ Como ya hemos apuntado en otro apartado, los escritores que participaron en esta iniciativa fueron Koulsy Lamko (Chad), Boubacar Boris Diop (Senegal), Monique Ilboudo (Burkina Faso), Tierno Monémbo (Guinea), Meja Mwangi (Kenia), Abdourrahman Waberi (Yibuti), Jean-Marie Vianney Rurangwa (Ruanda), Kalissa Tharcisse Rugano (Ruanda), Véronique Tadjó (Costa de Marfil) y Nocky Djedanoun (Chad).

²⁵⁵ Nuestro énfasis.

con su propio y particular modo de expresión. La imaginación es un punto esencial de partida. La imaginación o la invención precisamente enriquecen y complican el significado del testimonio» (Bisschoff y Van de Peer, 2013: 12). Tanto es así, que el proyecto de escritura posgenocidiaria organizado por Fest' Africa, posicionaba/dislocaba a los autores –como ya hemos apuntado, no exclusivamente ruandeses– en un espacio complejo y difuminado, siendo que habían viajado para ver las ruinas del genocidio, habían hablado con los supervivientes, y habían escrito sobre éste desde la ficción, convirtiéndose así en voces inestables respecto de su papel como testigos indirectos, custodios de un testimonio directo, portadores de un proceso creativo interpersonal, semifactográfico²⁵⁶ pero sobre todo novedoso, y (re)creadores de una violencia extrema supranacional. Para Vickroy, si uno de los objetivos más relevantes de las narrativas del trauma era remodelar la memoria cultural a través de contextos personales, *adoptando rasgos testimoniales*²⁵⁷ para prevenir y dar testimonio contra la repetición del horror (2002: 5) consideramos que tanto la ficción del Apartheid así como la del genocidio ruandés jugaban un papel relevante en la conservación de un patrimonio histórico memorializante a partir de una reconstitución ficcional que ofrecía, en nuestra opinión, más y mejores elementos de acceso a la experiencia que los documentos oficiales o las investigaciones socio-científicas, poco democratizadas y menos accesibles cara a un primer acercamiento a las citadas realidades.

Otro punto de interés que ofrecen las narrativas de Ruanda, es, como bien apunta Applegate, que a diferencia de la literatura anterior a 1994 (en las que los escritores africanos habían sido considerados por la crítica occidental como «testigos internos/directos» de la historia africana, siendo que comunicaban experiencias o realidades ajenas a un público lector europeo), será a partir del año 2000 con la organización de Fest' Africa que los escritores implicados en el proyecto fueron considerados tanto por la crítica como por ellos mismos como «testigos externos/indirectos» que no habían experimentado la experiencia de violencia extrema de primera mano:

²⁵⁶ No es nuestra intención desarrollar aquí las problemáticas relaciones entre géneros factográficos y géneros de ficción, pero sí que nos interesa apuntar que en una poética de la violencia, debido a su carácter esencialmente contestatario, existe una vocación de «testimoniar» incluso desde la ficción más satírica. Consideramos así, que incluso las «African Dictator Novels» también se constituyen con una tendencia clara a ofrecer un «testimonio» secundario o indirecto respecto de las violaciones sistemáticas del autoritarismo africano neocolonial.

²⁵⁷ Nuestro énfasis.

«Muy pocos “testigos internos” han escrito ficción sobre el genocidio; la mayoría han preferido el testimonio como una forma más directa de dar testimonio. Por tanto, se introdujo la cuestión del derecho a ficcionalizar el genocidio entre los escritores tanto africanos como europeos. Ya no se les adjudicaba autoridad, simplemente por el hecho de ser africanos, para ficcionalizar una historia africana» (Applegate, 2012: 78).

Sin embargo, en la literatura del genocidio ruandés hemos detectado dos casos especialmente sorprendentes que interesa sobremanera reseñar, y que sobresalen del resto, tanto por su originalidad estratégica respecto de los demás, así como por la demostración de que incluso lo decididamente inenarrable puede servirse de estilos intuitivamente impropios y de perspectivas no esperables. Por un lado interesa mencionar la novela del autor chadiano Koulsy Lamko *La phalène des collines* (2002). La idea de Lamko será, a través de una trama fabular y alegórica, contar la historia de una reina ruandesa víctima de una matanza en una iglesia (¿Nyamata?) que se ha convertido en una mariposa nocturna, intercalando esta línea narrativa con la historia de su sobrina, perteneciente a un organismo internacional, que ha decidido viajar para conocer la tragedia familiar y el lugar donde podría encontrar el cuerpo de su tía:

«Yo, desde entonces, soy una falena, una enorme mariposa nocturna con colores de suelo quemado. No nací de hombre ni de mujer, sino de la rabia. Surgí de una nada de fantasma y de los restos secos de una mujer anónima en medio de otros cadáveres amontonados en una iglesia-museo-sitio del genocidio. Antes del caos, el universo entero me conoció y me aduló. Yo había vivido en la carne de una auténtica reina [...]» (2012 [2002]: 15).

El recurso a la «deshabitación» de un cuerpo de mujer terriblemente violentado, y la reconversión en una mariposa nocturna, resulta sugerente en tanto el grado de horror es de tal calibre que la única forma de poder contar su propia historia, será a partir del surgimiento de una suerte de «identidad en fuga» hermosa y volátil, a lo mejor, la transmutación o vía de escape menos lesiva para poder finalmente ver y asimilar el horror desde una perspectiva externa y por lo tanto menos dolorosa. El segundo caso que también sorprende por su originalidad, será *Le passé devant* (2012 [2008]) del ruandés Gilbert Gatore. Esta novela se estructura a partir de dos historias: por un lado la de Isiro, una hermosa y talentosa joven ruandesa, adoptada por una pareja de vecinos europeos tras la masacre de su familia, que emprende el proyecto de entrevistar a los perpetradores encarcelados por su participación en el genocidio, y por otro la de Niko, un joven desgarrado y trágico que a medida que avanza la historia, conoceremos, ha participado en el genocidio como perpetrador. En el curso de la novela, se revelará que la historia de Niko no es más que una novela que está escribiendo Isiro, para,

extrañamente, ofrecer –tanto desde su proyecto de entrevistas a prisioneros como desde su novela sobre Niko el perpetrador– la voz del victimario en lugar de la voz de la víctima (ella misma), en una aproximación a la tragedia poco común, pero que posibilite de esta forma hacer inteligible el horror más extremo. Adicionalmente, una de las reflexiones que hace Isaro respecto de su proyecto de recopilación de testimonios de los perpetradores al presentarlo a la comisión de la Fundación que podría financiarlo, se hace eco de una de las ideas en las que hemos insistido en el curso de nuestro trabajo:

«Otro miembro del jurado le preguntó cómo esperaba garantizar la objetividad y la buena voluntad de los testimonios. Les recordó que ella, tal y como se mencionaba en su solicitud, no tenía intención de convertir éste en un trabajo sociológico o periodístico. “Incluso las mentiras de las personas, sus omisiones y exageraciones son de interés para mí. No olvidéis que el objetivo de esta empresa es precisamente la de arrojar luz sobre la subjetividad, ya que es sobre ésta en las que el odio y la violencia se basan» (Gatore, 2012: 47).

Además de éstas y otras iniciativas textuales, sí que nos interesa dejar constancia de una reflexión que proponía el especialista en las escrituras del genocidio ruandés, Alexandre Dauge-Roth respecto del potencial peligro presente en los «excesos de la memoria» («fervor y reverencia archivística») si éstos no se traducían en formas de acción política concretas en el presente, y haciéndose eco del trabajo de Henry Rousso,²⁵⁸ introducía la idea de que ambos síntomas, la negación de la violencia pasada así como una atención obsesiva hacia la misma, desembocaba en una clara dificultad para asumir ese pasado, especialmente cuando en este proceso la presencia del Estado así como de las complicidades colectivas jugaban un papel de indudable relevancia (2010: 4).

En este capítulo hemos intentado ofrecer un mapa de las categorías que consideramos constituyen nuestro proyecto teórico y tipológico, y que conforman una Poética de la Violencia en la literatura africana. Aunque algunas de las obras mencionadas se deslizan del cronotopo original, parecía relevante incluirlas debido al peso que éstas guardan en la generación y constitución de una diacronía no discreta de la presencia de la violencia como tema, motivo, función o estrategia en la literatura del continente. Como ya hemos apuntado en otros apartados, resta decir que este proyecto «cartográfico» es eminentemente preliminar, y que debería seguir ampliándose y profundizándose, pero sobre todo, deberíamos seguir reflexionando sobre los debates

²⁵⁸ Rousso, Henry (1998) *La hantise du passé. Entretien avec Philippe Petit*. París: Textuel.

que éste genera automáticamente en la sociedad envolvente, contando para ello con un grupo mayor de especialistas, incluyendo obligadamente a otras disciplinas que pudieran aportar nuevas perspectivas o reflexiones para enriquecer un marco teórico novedoso que permitiera estudiar una cuestión apremiante y necesaria, como es el papel de la ficción de la violencia política extrema en contextos de conflicto y posconflicto, así como el papel que ésta podría jugar en el diseño de programas de prevención, intervención, y rehabilitación social y cultural.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

«Inscribir lo irreparable es intentar una lectura en torno a lo que hay allí de radicalmente ilegible. Lectura difícil que impuso un tiempo de trabajo y una cuidadosa elección de los términos para producir *otra* lectura, intentando un bien decir aun a riesgo de decir mal; intentando leer lo mudo por sobre las lecturas que han enmudecido lo imposible de decir. Producir términos de legibilidad que vuelvan a distanciar lo silenciado de lo indecible. Leer aun sin consenso, porque el horror consensuado que hoy reina con respecto a la matanza no deja de evocar la unanimidad del desentendimiento de antaño. Leer, evitando tanto la banalización como la sacralización. La apuesta es producir significantes que hagan cesar el fenómeno, su vigencia, su reproducción»

Perla Sneh y Juan Carlos Cosaka (1999)

La Shoa en el siglo. Del lenguaje del exterminio al exterminio del discurso

CONCLUSIONES

La Dimensión Extradiscursiva: De una «Literatura de Secuelas» hacia una rehabilitación socio-textual



Lo crítico (en el sentido literario) y lo clínico (en el sentido médico) podrían estar destinados a entrar en una nueva relación de aprendizaje mutuo.

GILLES DELEUZE (1989: 14)

De hecho, en el mejor de los casos, la escritura creativa compromete al lector en un proceso interactivo constante entre el pasado, el presente y el futuro, calculado para convertir a personas formadas no en meros sufridores de las condiciones presentes, sino en protagonistas activos conscientes de las causas del pasado, y dispuestos a utilizar esa conciencia para ayudar a configurar futuros resultados.

AYI KWEI ARMAH (1985: 994)

Nuestra tesis ha planteado la introducción, en el seno interseccionado de lo social, lo artístico y lo est-ético, de un proyecto interdisciplinar y de carácter teórico-crítico para el que diseñamos y describimos un dispositivo tanto heurístico como descriptivo, denominado «Poética de la violencia». A partir del estudio de sus principales características y debates (lingüísticos autoriales, representativos, etc.) –que también hemos desglosado y analizado en profundidad– nuestro trabajo propone un conjunto de textos que responden y se ajustan a dicha unidad teórico-crítica. Dichos textos adscritos al cronotopo africano entre los años 1980-2010, también han sido tipologizados de forma inicial según categorías diseñadas *ad hoc* dentro de la poética mencionada. Nuestra vocación ha sido en todo momento, no sólo de carácter innovador, sino también apuntando a un comparatismo multilingüe y supranacional de la novela africana moderna de la violencia extrema, admitiendo de antemano los problemas y la condición de preliminaridad implícita en una propuesta de características tan exhaustivas, en la que se han seleccionado, estudiado, y repertoriado obras de amplio espectro estilístico, formal, cultural, histórico, geográfico y lingüístico. La facilidad con la que dichas obras

entablaron el citado diálogo «transautorial» fue suficiente prueba de la entidad y del potencial analítico de nuestra categoría teórica, así como de la confirmación de que en situaciones o «E/estados» de excepción (en calidad de perturbaciones sociales, políticas y culturales masivas y profundas) tanto los autores, como los temas tratados –independientemente de otros factores que sí afectan a otros corpus, como estilo, época, motivos, etc.– dichos textos se prestan a unas estrategias, propiedades, preocupaciones, respuestas, dilemas y especificidades que por su cualidad extrema, se alzan sobre particularismos e individualismos de voz y de época. Asimismo, el cruce de caminos entre producción de conocimiento, expresión artística, e intervención social ha quedado de manifiesto, a partir de la idea de abrir el camino para un futuro emprendimiento académico-institucional de transferencia de conocimiento práctico en el seno de sociedades posconflictivas (como herramienta rehabilitadora) así como en el tejido social mayor (como herramienta preventiva). La literatura de la violencia, simultáneamente individualizante y sinecdótica, demuestra con su corpus, su efectiva contestación discursiva y práctica, cara a otros discursos hegemónicos y verticales, no inclusivos, como los institucionales, oficiales o académicos, en la mayoría de los casos desestabilizando la naturaleza teleológica, seudoreparativa, encubridora o neutralizante de instancias narrativas no-artísticas.

Igualmente, este trabajo se decantó por asumir un carácter rizomático, transautorial e interdisciplinar. Así, hemos querido dejar de manifiesto las múltiples problemáticas, características y debates –no sólo filológicos– que surgen desde una Teoría de la Literatura al plantear la definición y la cartografía de una literatura de la violencia que se escapa definitivamente de los parámetros tradicionales que requiere el necesario «mestizaje» disciplinar, transtextual y teórico-crítico que aquí exponemos. De igual forma, a pesar de que todo trabajo de investigación debe indudablemente, ser generador no sólo de resultados y sus correspondientes interpretaciones en un marco coherente que confirme o refute las hipótesis de trabajo iniciales (o bien, por qué no, surgidas durante el desarrollo del trabajo), una propuesta de estas características también admite un grupo de premisas que parten de un principio de «inconclusiones» fértiles, a lo mejor más fructíferas que su contraparte afirmativa.

Nuestra intención inicial fue, siguiendo a Thomas y Rappaport, indizar una parte de la producción creativa literaria, considerando que ésta es a su vez una manera poderosa de «indizar» simultáneamente, eventos, hechos e historias que apuntan a construir –en el proyecto de una Poética de la Violencia– un contradiscurso que desafíe,

y hasta deconstruya la escritura y las inscripciones del poder sobre el cuerpo/político, además de sacar a la luz una ética escritural que se desmarque de las omisiones y silencios hegemónicos. También creemos que la narrativa de ficción africana de las últimas décadas asume un compromiso autorial, social, político y cultural en relación con otros discursos científicos o institucionales que, aún hoy, y lamentablemente, no entablan el necesario diálogo interdiscursivo, ya que todavía la literatura no es considerada como una práctica estructurante, y en ocasiones queda reducida a un mero discurso evasivo o escapista de ficción. Sin embargo:

«El arte por tanto tiene varias responsabilidades. Uno de sus objetivos es abordar lo indecible. Otro objetivo es transportar al espectador/lector oyente al ámbito de la experiencia. [...] “El Arte no es pasivamente consumido, *es una actividad. El Arte no es sólo recepción, sino que implica una participación activa. El significado del arte se genera entre el espacio de la obra y el espectador/lector oyente*”²⁵⁹ (Kaplan, 2005)» (Bisschoff y Van de Peer, 2013: 13).

No es casual que Sonia Núñez-Hidalgo también apuntara que en las representaciones literarias de la tortura y de la violencia extrema, no sólo el autor debía desarrollar un papel específico, sino que representaciones de esta índole requerían a su vez un lector activo que fuera capaz de entablar un diálogo ético con una representación estética de estas características, así como comprender las implicaciones de dicha recepción (2007: 197). Así, parecería apropiado defender la necesidad de formar una comunidad interpretativa específica cara a la literatura de la violencia. Pero ¿cómo se podría conseguir este objetivo de dimensiones extradiscursivas, y más próximo a la construcción de una pedagogía afirmativa y rehabilitativa en pleno sentido freireriano? El especialista Hernán Vidal ofrecía una respuesta tentativa aunque convincente: institucionalizar la literatura producida bajo los Estados de excepción con el propósito de incluir este corpus como materia de estudio, para que éste colabore en una democratización de esta literatura de la violencia política: «La contribución que pueda hacer este proceso de canonización de obras representativas [en su caso, del terrorismo de Estado del Cono Sur] está en proveer a las nuevas generaciones de estudiantes e intelectuales un material de discusión y estudio [...]» (1985: 56). Así, para él, este proyecto podría tener una trascendencia social y política en tanto este corpus sea concebido y entendido como un esfuerzo por reconstruir las naciones como comunidades en las que se respeten los derechos humanos. En este punto, proponemos

²⁵⁹ Nuestro énfasis.

un matiz respecto a la propuesta de Vidal: la violencia extrema, por su naturaleza intrínseca, engendra un fenómeno supranacional, en el sentido de que crímenes de lesa humanidad afectarían no sólo a las naciones víctimas de dichos fenómenos, sino a todas las naciones, ya que violaciones flagrantes de derechos humanos como las que se retratan en una literatura de la violencia extrema, comprometen a toda la comunidad internacional, y reafirman la necesidad de asumir un proceso de superación colectiva de traumas indudablemente universales, o que al menos, así deberían ser entendidos. Como apuntaba Cathy Caruth, nuestro lugar en la Historia nunca es sólo nuestro, de forma que la literatura de la violencia nos posiciona de manera relacional con los procesos histórico-políticos propios y ajenos, ya que la experiencia de confrontar nuestro lugar en el espacio de lo colectivo no es tanto un acto comunitario como un acto de construcción de lo comunitario (Durrant, para el caso de las narrativas poscoloniales: 2004: 11). Sin embargo, defender que la canonización y el estudio de una Poética de la Violencia debería posicionarse como un patrimonio de rehabilitación colectiva, no significa negar su singular potencial reparativo como herramienta transformativa en comunidades específicamente marcadas por procesos de violencia extrema.

Igualmente, este trabajo ha apuntado a demostrar que en casos de violencia extrema, el poder de la ficción, guarda una capacidad decididamente revulsiva en el retrato de aquello que se resiste a ser codificado, y cuyos interrogantes respecto de los sociolectos de la violencia sólo parece plantearse la literatura, admitiendo de antemano que el lenguaje y el método descriptivo propios de las Ciencias Sociales y Políticas no asumen en las investigaciones que le atañen, debates de esta índole. La reflexión de Adorno, surgida no casualmente a partir de la poesía del rumano Paul Celan sobre el Holocausto, iba claramente dirigida contra los escritores, pero de ninguna manera contra historiadores, sociólogos o politólogos –que con una premura por otra parte comprensible– se lanzaron de lleno en el análisis de las causas, condiciones y consecuencias del régimen del Tercer Reich. Los escritores, por su parte, fueron más cautelosos, y sus profundos cuestionamientos éticos, sobre cómo escribir tras Auschwitz son indicativos de que el discurso poético de la violencia extrema afronta con mayor reflexividad la problemática de la representación de lo aparentemente inefable. Igualmente hemos de señalar la utilidad de dichas representaciones en tanto que funcionan como versiones alternativas y en ocasiones como contestaciones, respecto a otros discursos (históricos, políticos, sociológicos, etc.) con una mayor pretensión de objetividad, y en menor grado pausados en relación a la ética de la voz y de la

experiencia ajena en la transmisión de eventos de alta conflictividad y de graves consecuencias sociales. En este sentido, el trabajo de Michael Mack (cf. 2012) sobre la forma en que la literatura modifica nuestra forma de pensar en/contra la Realidad, converge con una de las hipótesis de este trabajo: aunque el conflicto entre retórica (un discurso que obstruiría nuestra comprensión del Mundo) y acción (praxis) ha caracterizado gran parte de la teoría y crítica literaria precedente, Mack propone desafiar el paradigma que subyace a nuestra aproximación tradicional al Arte y a las Humanidades, con el fin de reconceptualizarlas como fuerzas disruptivas y resilientes:

«Aquí la estética se encuentra con la ética. [...] La ética del arte es una de resiliencia. A cuenta de su distancia respecto del mundo real –su carácter virtual, en otras palabras– lo estético tiene la capacidad singular de ayudarnos a explorar formas de acción y de interacción diferentes y hasta el momento impensables. La resiliencia aquí denota más que estrategias para asumir el cambio. El arte desempeña una ética de la resiliencia que resiste la repetición, y por tanto la repetición de prácticas nocivas [estereotipia, estigma, exclusión, ejercicio de la violencia, etc.]» (2012: 2).

Asimismo, para él, la forma en la que la transformación artística interactúa con la política y la sociedad envolvente, no ha sido suficientemente apreciada ni estudiada, apuntando que la literatura interviene e interfiere con el *statu quo*, interrumpiendo prácticas nocivas que han moldeado y aún moldean el panorama político de una determinada sociedad. Es decir, tal y como afirmábamos, Mack se hace eco de la idea de que la literatura es altamente crítica de las «ficciones destructivas» y representaciones rígidas presentes en escenarios biopolíticos que vehiculan fenómenos como la exclusión social, la estereotipia de determinados grupos y configuraciones intergeneracionales, la estigmatización, e incluso las fórmulas genocidiarias (Ibíd., 7).

En relación a la citada dimensión extradiscursiva de la literatura de la violencia, James W. Pennebaker en su trabajo sobre los efectos de la narración en el bienestar individual y social –y aceptando la controversia que suponía reintroducir «universales» culturales en el paradigma particularista posmoderno– también sugería que el acto de traducir experiencias terribles en palabras, se asociaba a una mejor salud tanto física como mental virtualmente en todas las sociedades humanas. Un segundo universal de su tesis, proponía que todos los grupos humanos utilizaban el lenguaje, y de mano de éste, la narración de relatos estructuraba la experiencia de un pueblo para que éste pudiera adjudicarle un sentido a eventos tan complejos como impredecibles (2003: 19). Así, los hechos traumáticos, podían ser codificados por un grupo humano en sus propios términos, más allá de las versiones oficiales o científicas a relativa disposición del

grupo en cuestión, versiones que además de ser hegemónicas eran simultáneamente herméticas, es decir, que no podían ser fácilmente negociadas o interceptadas, ni siquiera por las voces y los discursos de sus propios protagonistas. Aunque queda claro que el trabajo de rehabilitación individual o social no puede ser enteramente asumido por la práctica literaria, la lectura del trauma en la expresión artística africana –Tim Woods secundaba esta idea– podría comprometer al lector en un diálogo que ofrece nuevas rutas de conocimiento en la admisión y el reconocimiento de la presencia tantas veces cohibida de la violencia colectiva. Y él apuntaba, que a pesar de que África es abrumadora en este sentido, el impacto de las violencias de la modernidad se encuentra aún, reprimido (2007: 39).

«La narrativa poscolonial, estructurada a partir de una tensión entre la memoria opresiva del pasado y la promesa liberadora del futuro, está necesariamente involucrada con un proceso de luto. Su principal objetivo será el de engendrar una conciencia de las fundaciones injustas del presente y abrir las posibilidades de un futuro justo» (Durrant, 2004: 1).

Sin embargo, Nasrin Qader, en su estudio sobre las narrativas de la catástrofe en la literatura africana, también nos advertía del peligro de infantilizar/utopizar las verdaderas posibilidades de la literatura como «giro afirmativo», y nos aconsejaba no ser demasiado exultantes en nuestra promoción de esta idea, olvidando la dimensión absolutamente destructiva de la catástrofe. Aunque también puntualizaba que la inscripción de los eventos catastróficos en la literatura, abre, de hecho, una semilla afirmativa en el corazón de la destitución total, de manera que mientras existiese la narración, podía existir algo, más allá de la destitución en sí misma: «Este recordatorio debe ser pensado ya que esta posibilidad literaria es ética y políticamente necesaria. Finalmente, cuando todo ha caído en el abismo de la aniquilación, *la supervivencia debe ser imaginada, inscrita, pensada*»²⁶⁰ (2009: 6). Pero para que ello ocurra, debe existir, insistimos, un diálogo abierto y comprometido entre la comunidad académica y la comunidad artística, que no sólo existe muy tímidamente –cuando existe– sino que se entabla a partir de una configuración asimétrica de relaciones de poder/capital simbólico (crítica literaria = producción *activa* de conocimiento vs. producción/productores artísticos = objeto/sujeto de estudio *pasivo*). A pesar de que ambas comunidades, (incluida la comunidad receptora no académica, a saber, los lectores) esbozan y articulan ideas respecto de las inscripciones contestatarias, en ocasiones la generación

²⁶⁰ Nuestro énfasis.

de éstas se construye desde el prejuicio; el ámbito investigador debería integrar la aportación de artistas y de lectores/espectadores/oyentes para que éstos puedan ser considerados como productores activos de conocimiento, planteándose los académicos, poder actuar como promotores, en un acercamiento interdisciplinar y horizontal, de un proyecto de intervención, diseminación y responsabilidad social en conjunción con los artistas y la sociedad inmediata. En todo caso, hasta que no se promuevan más proyectos que demuestren las posibilidades reales de estas iniciativas *posibles*, seguiremos siendo cómplices de unas relaciones superficiales e inútiles entre dos formas de producir (y reconocer) distintos tipos de conocimiento, que podrían y deberían ser concebidos como un desafío necesario de carácter epistemológico, y como una clave relevante para asumir procesos de rehabilitación sociopolítica y cultural en escenarios de posconflicto. Dicha «estética del cambio social» (Lederach, 2005) debería apuntar a deconstruir ese enroque entre comunidades de producción cultural y cambio social, e integrar a los escritores y a los lectores en el proceso que asumen los técnicos y académicos, tal y como proponía la crítica de Zimbabwe Anna Chitando:

«Los autores literarios africanos han sido ignorados en los discursos sobre actividades en la consolidación de la paz y del desarrollo. Los políticos, científicos sociales, tecnócratas y demás expertos africanos, se han arrogado la responsabilidad de encontrar soluciones a los múltiples problemas del continente. *Al prestar ninguna o poca atención a la contribución de los autores literarios, los políticos africanos se están perdiendo los conocimientos que esta particular categoría de pensadores están aportando a la recreación/reconstrucción del continente*»²⁶¹ (2009: 157).

Sin embargo, la cuestión que nos interesa plantear en estas conclusiones, que hemos denominado «Rehabilitación socio-textual», es mucho más compleja, y para determinar no sólo la eficacia latente de una «literatura de secuelas» en el diseño de un programa adecuado así como de una ejecución óptima y una rentabilidad reparativa, necesitaríamos diseñar un nuevo proyecto que contara con especialistas de otras disciplinas, así como un cambio de actitud que apuntara a un quehacer científico sinérgico. Para conseguir que este corpus pudiera funcionar pedagógica, social y políticamente como una «herramientas preventiva de futuro» (Bisschoff y Van de Peer, 2013), la literatura de la violencia debería ser utilizada, ya no únicamente como una formulación teórica puramente anecdótica o un mero material antológico, sino como un punto de partida en la configuración de un plan intervencionista debidamente estructurado, ya que como bien se preguntaban Fernández Sedano y Pennebaker en la

²⁶¹ Nuestri énfasis.

edición de su magnífico monográfico *Superando la violencia colectiva y construyendo la cultura de la paz* (2011): «Ahora bien, ¿qué condiciones deben producirse para que el ejercicio de poner en palabras nuestros sentimientos y pensamientos sea beneficioso para la salud? ¿Por qué dependiendo del tipo de palabras que escribamos puede resultar eficaz o no?» (2011: 343). Es decir que no podemos agotar nuestros recursos en la pura exposición a la lectura del *cronotopo del shock*, sino que se debe poder trabajar *a partir de éste*. Así, Dawes se interrogaba también: «¿Cómo, por ejemplo, podría traducirse nuestra capacidad para la tristeza o la furia en respuesta a una injusticia retratada en una novela, en nuestra relación con el mundo social y político, si es que lo consiguiera?» (2007: 7). Estas son respuestas que merecen una indagación más profunda y de otra naturaleza, frente a la delimitación y definición de una poética específica que hemos ido esbozando en el curso de este trabajo, y que nos interesa comenzar a explorar en un proyecto posdoctoral subsiguiente.

Por otra parte, aunque queda claro que el impacto social de la novela es un tema que ya ha sido investigado, lo ha sido sobre todo desde una perspectiva histórica (preactiva). Por ejemplo, Javier Moscoso, apuntaba en su estudio sobre la producción de empatía en las novelas del siglo dieciocho –y el aprovechamiento de esta coyuntura político-literaria por parte de Jean-Jacques Rousseau en Francia, o de Samuel Richardson en Inglaterra– que estos procesos culturales de identificación empática o formas contrafácticas de experimentar el dolor ajeno, consiguieron que la práctica mimética se convirtiera en un afecto potencialmente universal y de justicia (2011: 103-104). Zoe Norridge, se hacía eco exactamente de la misma idea al apuntar que la percepción literaria del dolor, obliga al lector a responder a las demandas de ese sufrimiento ajeno, de manera que la recepción del dolor es un gesto que exige acción (2013: 166). En definitiva, la apuesta era, como decían Sneh y Cosaka, «[...] producir significantes que hagan cesar el fenómeno, su vigencia, su reproducción» (1999: 22), conseguir detener la turbulencia que es el recuerdo sin caer en el olvido, o en palabras de Julio Cortázar, escribir determinados textos convirtiéndolos paulatinamente en un acto extraliterario, para que finalmente podamos afirmar que «Escribir y leer es una forma de acción» (1984: 89).

Este trabajo defiende que la escritura de la violencia extrema –y correlativamente del dolor ajeno– construye una literatura de secuelas que imbrica a un lector activo con unos protagonistas y unas historias/memorias, a la vez que los engarza de manera interpersonal con la Historia y los grupos sociales víctimas y ejecutores de esa

experiencia. La literatura de la violencia, indudablemente deconstruye el acto de lectura como algo puramente íntimo o individual, y lo eleva a un acto de contestación interpersonal, política y comunitaria. Tras los años sesenta (pensemos, por ejemplo, el impacto social y la agencia moral que propiciaron en su momento las *Slave Narratives* en el proceso abolicionista como las *Neo-Slave Narratives* en la lucha contra la segregación), la idea de que la Palabra guardaba un papel transformativo o rehabilitador habría pasado de moda. Tanto Norrdige (cf. 2013), Mullings (cf. 2010), Hunt²⁶² (cf. 2007), como Slaughter (cf. 2007) nos recordaban que en la actualidad, con la línea de investigación que filiaba los estudios en Derechos Humanos y la relacionaba con la Literatura, había resurgido la idea de que el texto literario podía cambiar el estado de las cosas promoviendo el trabajo de los profesionales de la justicia universal y de la defensa de los derechos humanos:

«Reconocer la alianza socio-histórica entre la *Bildungsroman* y los derechos humanos como ficciones mutuamente habilitadoras que institucionalizan y naturalizan los términos de incorporación (y exclusión de) una comunidad imaginada de lectores y poseedores de derechos, significa también reconocer que nuestros actos de lectura tienen implicaciones no sólo en la imaginación sino en la legislación de una comunidad internacional de derechos humanos. [...] Es decir, los textos que leemos –y cómo leemos, enseñamos, hablamos y escribimos sobre ellos– tienen un efecto (a pesar de su imprevisibilidad) en la posibilidad de que la proyección de un mundo basado en los derechos humanos se hagan legibles, articulables, y a lo mejor, incluso de sentido común» (Slaughter, 2007: 328).

De hecho, el brillante estudio de Joseph R. Slaughter, apuntaría a la confluencia entre dos *tecnologías discursivas* (los discursos legales de los derechos humanos así como el discurso de la novela del *Bildungsroman*) o dos regímenes discursivos que constituyen y regulan, imaginan y ponen a prueba, tipos de sujetos, subjetividades y aglomerados sociales. De hecho para él –y en este sentido su trabajo coincide con el nuestro– la novela iniciática poscolonial (que utilizaba un hipertexto alemán dieciochesco pero se constituía como el género por antonomasia en el alzamiento de las voces de las minorías y los estratos político-sociales marginales) se configuraba como una suerte de trabajo social literario con una función o práctica que articulaba determinadas relaciones sociales en un sistema internacional e intertextual (2007: 7 y 25). Para él, al reconocer algunas implicaciones de los derechos humanos en las formas literarias, surgía una forma inusitada para poder estudiar y analizar los resultados impredecibles que podían

²⁶² Lynn Hunt conectaba directamente el surgimiento y consolidación de la novela con la emergencia de los derechos humanos (2007: 41) aunque cae en la trampa conceptual de confundir el sentimentalismo del siglo XVIII y XIX con la empatía transformativa de otro tipo de interpretaciones, como la que hace Joseph R. Slaughter.

tener nuestras prácticas de lectura en la posibilidad y en el proyecto de Mundo basado en esos derechos. (Ibíd., 44). Nuestro dispositivo de literatura de la violencia se desliza de la *Bildungsroman* para integrar más géneros, ya que no todas pueden conceptualizarse como novelas de aprendizaje, error en el que a veces cae Slaughter.

En su libro *Experiencing Narrative Worlds. On the Psychological Activities of Reading* (1993), Richard Gerrig apuntaba que las reacciones emocionales del lector, habían sido por lo general, caracterizadas como «paradójicas» –la paradoja de la ficción de Colin Radford,²⁶³ la paradoja de la preocupación de Gregory Curry,²⁶⁴ la teoría de la analogización de Simon Lesser,²⁶⁵ la tríada de agitación emocional de Norman N. Holland²⁶⁶–, en el sentido de que para muchos psicólogos sociales, filósofos y neurobiólogos, los lectores no deberían, *a priori*, tener sentimientos respecto de situaciones no-reales siendo que la irrealidad debería militar contra una respuesta emocional: ¿Cómo es posible que nos importe el destino de gente en la que no creemos?, se preguntaba en este sentido Currie (1997: 63). Su respuesta era sugerente: la cuestión radicaba en el hecho de que la clave para comprender nuestra respuesta hacia personajes de ficción se encontraba en nuestras respuestas hacia personas reales. Y es que los lectores experimentan una fuerte respuesta afectiva aún ante la pura invención (Gerrig, 1993: 180). Aunque para Gerrig la suscitación de emociones en la ficción raramente despierta en el lector una motivación conductual abierta (a diferencia de cuando experimenta dichas emociones en el mundo real, en el que existe una disposición a hacer algo al respecto), nosotros consideramos que más allá de las teorías acerca de la «no-penetración de la creencia en la experiencia emocional», o de «la inhibición conductual» en la ficción, la literatura de la violencia contraviene esta distancia estética, y no sólo genera empatía sino que, utilizada adecuadamente en contextos específicamente diseñados para promover su efectividad práctica, podría ser generadora de respuestas conductuales de cambio en el mundo real. La literatura, y esto queda especialmente claro para el corpus que nos ocupa, no sólo representa el mundo en el que vivimos, sino que ofrece formas alternativas de ocuparnos de los problemas que allí se plantean, ofreciéndonos recursos y estrategias tanto políticas como cognitivas (y afectivas), para lidiar con el Mundo, pero también para cambiarlo, para adaptarnos y al

²⁶³ Véase: «How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?» [«¿Por qué nos conmovemos por el destino de Ana Karenina?»] (1975).

²⁶⁴ Véase: «The Paradox of Caring. Fiction and the Philosophy of the Mind» (1997).

²⁶⁵ Véase: *Fiction and the Unconscious* (1957).

²⁶⁶ Véase el capítulo: «Why do we care?» en su monográfico *Literature and the Brain* (2009).

mismo tiempo para subvertirlo en un dispositivo que Mack denominaba la «ética de la resiliencia en una lectura original de la relevancia social de la literatura» (2012: 11). En este sentido la literatura africana contemporánea no sólo tiene mucho que decir, sino también, mucho por hacer.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

BIBLIOGRAFÍA



TEORÍA: MONOGRAFÍAS

- A.A.V.V. (2004) *Literary Responses to Mass Violence*. Waltham: Brandeis UP.
- ABBINK, Jon (2000) «Preface: Violation and Violence as Cultural Phenomena», en AIJMER, Göran y Jon ABBINK (eds.) *Meanings of Violence. A Cross Cultural Perspective*. Oxford y Nueva York: Berg. (pp. xi-xvii)
- ABRAHAM, Nicolas y Maria TOROK (eds.) (1994) *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- ACHEBE, Chinua (2010 [1988]) «The Truth of Fiction», en OLANIYAN, Tejumola y Ato QUAYSON (eds.) *African Literature. An Anthology of Criticism and Theory*. Malden, Oxford y Victoria: Blackwell Publishing. (pp. 107-114)
- ADAM, Ian y Helen TIFFIN (1991) *Past the Last Post: Theorising Post-Colonialism and Post-Modernism*. Londres: Harvester.
- ADEBAYO, Akanmu G. (2012) *Managing Conflicts in Africa's Democratic Transitions* (ed.). Maryland: Lexington Books.
- AFIFI MATTAR, Muhammad (2002 [1992]) «Testimony», en MAPANJE, Jack (ed.) *Gathering Seaweed. African Prison Writing*. Oxford, Portsmouth y Johannesburg: Heinemann. (pp. 187-189)
- AGAMBEN, Giorgio (2005) *State of Exception*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- AHMED, Sara (2004) *The Cultural Politics of Emotion*. Nueva York: Routledge.
- AIJMER, Göran (2000) «Introduction: The Idiom of Violence in Imagery and Discourse», en AIJMER, Göran y Jon ABBINK (eds.) *Meanings of Violence. A Cross Cultural Perspective*. Oxford y Nueva York: Berg. (pp. 1-21)
- AIJMER, Göran y Jon ABBINK (eds.) (2000) *Meanings of Violence. A Cross Cultural Perspective*. Oxford y Nueva York: Berg.
- ALEGRÍA, Fernando (1972) «Antiliteratura», en AA. VV., *América Latina en su literatura*. México D.F. y París: Siglo Veintiuno. (pp. 243-258)
- AMADIUME, Ifi y Abdullahi AN-NA'IM (eds.) (2000) *The Politics of Memory: Truth, Healing and Social Justice*. Londres y Nueva York: Zed.
- ANOZIE, Sunday O. (1981) *Structural Models and African Poetics. Towards a Pragmatic Theory of Literature*. Londres, Boston y Henley: Routledge y Kegan Paul.

- APPIAH, Kwame Anthony (2001) «African Identities», en SEIDMAN, Steven y Jeffrey C. ALEXANDER (eds.) *The New Social Theory Reader*. Nueva York: Routledge. (pp. 362-370)
- (1992) *In my Father's House. Africa in the Philosophy of Culture*. Nueva York y Oxford: Oxford UP.
- ARENDET, Hannah (2004) «From *On Violence*», en SCHEPER-HUGHES, Nancy y Philippe BOURGOUIS (eds.) *Violence in War and Peace. An Anthology*. Malden, Oxford y Victoria: Blackwell Publishing. (pp. 236-243)
- ARMSTRONG, Nancy y Leonard TENNENHOUSE (eds.) (1989) *The Violence of Representation. Literature and the History of Violence*. Londres y Nueva York: Routledge.
- (1989) «Introduction. Representing violence, or “how the west was won”», en *The Violence of Representation. Literature and the History of Violence*. Londres y Nueva York: Routledge. (pp. 1-26)
- ARVA, Eugene L. (2011) *The Traumatic Imagination: Histories of Violence in Magical Realist Fiction*. Amherst, Nueva York: Cambria Press.
- ASHCROFT, Bill (2013) «Menippean Marechera», en HAMILTON, Grant (ed.) *Reading Marechera*. Suffolk y Nueva York: James Currey. (pp. 76-98)
- ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS y Helen TIFFIN (1989) *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Postcolonial Literatures*. Londres y Nueva York: Routledge.
- ATKINSON, Meera y Michael RICHARDSON (eds.) (2013) *Traumatic Affect*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- AVELAR, Idelbar (2004) *The Letter of Violence. Essays on Narrative, Ethics, and Politics*. Nueva York y New Hampshire: Palgrave Macmillan.
- (1999) *The Untimely Present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durban y Londres: Duke UP.
- AWOONOR, Kofi (2002) «On Being Told of Torture», en MAPANJE, Jack (ed.) *Gathering Seaweed. African Prison Writing*. Oxford, Portsmouth y Johannesburgo: Heinemann. (pp. 153-154)
- BAJTÍN, Mijaíl (1989) *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus.
- BALLENGEE, Jennifer R. (2009) *The Wound and the Witness: The Rhetoric of Torture*. Nueva York: SUNY Press.
- BAR-ON, Dan (1999) *The Indescribable and the Undiscussable. Reconstructing Human Discourse after Trauma*. Budapest: Central European UP.
- BASAGLIA, Franco (1987) «Institutions of Violence», en SCHEPER-HUGHES, Nancy (ed.) *Psychiatry Inside Out: Selected Writings of Franco Basaglia*. Nueva York:

Columbia UP. (pp. 59-85)

- BAUDRILLARD, Jean (2009 [1990]) *The Transparency of Evil. Essays on Extreme Phenomena*. Londres y Nueva York: Verso.
- BAUMAN, Zygmunt (1992) *Mortality, Immortality, and Other Life Strategies*. Stanford: Stanford UP.
- BAUMEISTER, Roy F. (2000 [1997]) *Evil: Inside human violence and cruelty*. Nueva York: W. H. Freeman and Company.
- BAY, Edna G. y Donald L. DONHAM (eds.) (2006) *States of Violence. Politics, Youth, and Memory in Contemporary Africa*. Charlottesville y Londres: University of Virginia Press.
- BEHAR, Ruth (1996) *The Vulnerable Observer. Anthropology That Breaks Your Heart*. Boston: Beacon Press.
- BERENDSE, Gerrit-Jan y Mark WILLIAMS (eds.) (2005) *Terror and Text. Representing Political Violence in Literature and the Visual Arts*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- BERENDSE, Gerrit-Jan y Mark WILLIAMS (eds.) (2005) «Introduction», en *Terror and Text. Representing Political Violence in Literature and the Visual Arts*. Bielefeld: Aisthesis Verlag. (pp. 9-33)
- (1990) *Literature and Politics in the Central American Revolutions*. Austin: University of Texas Press.
- BETHLEHEM, Louise (2006) *Skin Tight. Apartheid Literary Culture and its Aftermath*. Pretoria y Leiden: University of South Africa Press y Koninklijke Brill NV.
- BEVERLEY, John (1992) «The Margin at the Center: On *Testimonio* (Testimonial Narrative)», en SMITH, Sidonie y Julia WATSON (eds.) *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*. Mineápolis: University of Minnesota Press. (pp. 91-111)
- BISIKISI, Tandundu E. A. (2002) «The Theatre», en MAPANJE, Jack (ed.) *Gathering Seaweed. African Prison Writing*. Oxford, Portsmouth y Johannesburgo: Heinemann. (pp. 278-285)
- BISSCHOFF, Lizelle y Stefanie VAN DE PEER (eds.) (2013) *Art and Trauma in Africa: Representations of Reconciliation in Music, Visual Arts, Literature and Film*. Londres y Nueva York: I. B. Tauris.
- (2013) «Representing the Unrepresentable», en BISSCHOFF, Lizelle y Stefanie VAN DE PEER (eds.) *Art and Trauma in Africa: Representations of Reconciliation in Music, Visual Arts, Literature and Film*. Londres y Nueva York: I. B. Tauris. (pp. 3-25)
- BLANCH, Antonio (1995) *El hombre imaginario. Una antropología literaria*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas.
- BLANCHOT, Maurice (1995 [1980]) *The Writing of the Disaster*. Lincoln y Londres:

University of Nebraska Press.

- BLOK, Anton (2000) «The Enigma of Senseless Violence», en AIJMER, Göran y Jon ABBINK (eds.) *Meanings of Violence. A Cross Cultural Perspective*. Oxford y Nueva York: Berg. (pp. 23-38)
- BLUMBERG, Marcia (2000) «Re-Membering History, Staging Hybridity», en WYLIE, Hal y Bernth LINDFORS (eds.) *Multiculturalism and Hybridity in African Literatures*. Trenton y Asmara: Africa World Press. (pp. 309-318)
- BOROWSKI, Tadeusz (2004) «From *This Way for the Gas, Ladies and Gentleman*», en SCHEPER-HUGHES, Nancy y Philippe BOURGOIS (eds.) *Violence in War and Peace. An Anthology*. Malden, Oxford y Victoria: Blackwell Publishing. (pp. 109-117)
- BOURDIEU, Pierre (2008 [1984]) *Homo Academicus*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
– (1995 [1992]) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
– (1977) *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge UP.
- BOURGOIS, Philippe (2004) «The Continuum of Violence in War and Peace: Post-Cold War Lessons from El Salvador», en SCHEPER-HUGHES, Nancy y Philippe BOURGOIS (eds.) *Violence in War and Peace. An Anthology*. Malden, Oxford y Victoria: Blackwell Publishing. (pp. 425-434)
– (1995) *In Search of Respect: Selling Crack in El Barrio*. Nueva York: Cambridge UP.
- BOWMAN, Glenn (2001) «The violence in identity», en SCHMIDT, Bettina E. e Ingo W. SCHRÖDER (eds.) *Anthropology of Violence and Conflict*. Londres y Nueva York: Routledge. (pp. 25-46)
- BOYCE DAVIES, Carole (2007 [1986]) «Some Notes on African Feminism», en OLANIYAN, Tejumola y Ato QUAYSON (eds.) *African Literature. An Anthology of Criticism and Theory*. Malden, Oxford y Victoria: Blackwell Publishing. (pp. 561-569)
- BREYTENBACH, Breyten (2002 [1982]) «I am not an Afrikaner any more», en MAPANJE, Jack (ed.) *Gathering Seaweed. African Prison Writing*. Oxford, Portsmouth y Johannesburg: Heinemann. (pp. 302-312)
- BROCH-DUE, Vigdis (2005) *Violence and Belonging. The Quest for Identity in Post-Colonial Africa*. Londres y Nueva York: Routledge.
- BROWN, Andrew y Karin Samuel (en conversación) (2009) «Reflections on *Inyenzi*», en NDIBE, Okey y Chenjerai HOVE (eds.) *Writers, Writing on Conflicts and War in Africa*. Londres: Adonis y Abbey Publishers Ltd. (pp. 171-183)
- BRUTUS, Dennis (1969 [1971]) «Protest Against Apartheid. Alan Paton, Nadine Gordimer, Athol Fugard, Alfred Hutchinson and Arthur Nortje», en PIETERSE, Cosmo y Donald MUNRO (eds.) *Protest and Conflict in African Literature*. Nueva York: Africana Publishing Corporation. (pp. 93-100)

- BUTLER, Judith (2004) *Precarious Life: the Powers of Mourning and Violence*. Londres y Nueva York: Verso.
- CALLINICOS, Alex (1995) «Wonders Taken for Signs: Homi Bhabha's Postcolonialism», en ZAVARZADEH, Mas'ud, Teresa EBERT y Donald MORTON (eds.) *Post-Ality: Marxism and Postmodernism*. Washington D.C.: Maisonneuve Press.
- CARAMÉS LAGE, José Luis (1980) *El totemismo en la poesía de Ted Hughes*. Salamanca: Ediciones Almar.
- CARUTH, Cathy (1996) *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- CAZENAVE, Odile (2007 [2005]) *Afrique sur Seine. A New Generation of African Writers in Paris*. Plymouth: Lexington Books.
- CELA, Susana (comp.) (1998) *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada.
- CESAREO, Mario (1985) «Cuerpo humano e historia en la novela del Proceso», en VIDAL, Hernán (ed.) *Fascismo y experiencia literaria: Reflexiones para una recanonización*. Mineápolis: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures. (pp. 501-531)
- CHABAL, Patrick (2009) *Africa: The Politics of Suffering and Smiling*. Londres, Nueva York y Pietermaritzburg, Sudáfrica: Zed Books y University of KwaZulu-Natal Press.
- CHAITIN, Gilbert (1998) «Otriedad. La literatura comparada y la diferencia», en VEGA, José María (ed.) *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos. (pp. 145-165)
- CHÉRIF DIOP, Oumar (2009) «The Rhetoric of Violence in African Literature», en GUGGISBERG, Marika y David WEIR (eds.) *Understanding Violence: Contexts and Portrayals*. Oxford: Inter-Disciplinary Press. (pp. 289-300)
- CHEVRIER, Jacques (2002 [1981]) *Anthologie africaine I: Roman, nouvelle*. París: Monde Noir Poche.
– (1986) *L'arbre à palabres. Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*. París: Hatier.
- CHINWEIZU, Onwuchekwa JEMIE e Ihechukwu MADUBIKE (1983) *Toward the Decolonization of African Literature*. Washington D.C.: Howard UP.
- CHITANDO, Anna (2009) «Fictional Works of Ayi Kwei Armah as a basis for Democracy and Reconstruction in West Africa», en NDIBE, Okey y Chenjerai HOVE (eds.) *Writers, Writing on Conflicts and War in Africa*. Londres: Adonis y Abbey Publishers Ltd. (157-163)
- CHOW, Rey (1993) *Writing Diaspora. Tactics of Intervention in Contemporary Cultural*

Studies. Bloomington e Indianápolis: Indiana UP.

- CHUKWUDI EZE, Emmanuel (2001) «La moderna filosofía occidental y el colonialismo africano», en CHUKWUDI EZE, Emmanuel (ed.) *Pensamiento africano. Ética y Política*. Barcelona: Ediciones Bellaterra. (pp. 53-69)
- COETZEE, J.M. (1992) «Into the Dark Chamber: The Writer and the South African State», en ATTWELL, David (ed.) *Doubling the Point: Interviews and Essays*. Harvard UP: Cambridge y Londres.
- COHEN, Stanley (2001) *States of Denial*. Cambridge: Polity Press.
- COLOMBRES, Adolfo (1997) *Celebración del lenguaje. Hacia una teoría intercultural de la literatura*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- CONTE, Rafael (1972) *Lenguaje y violencia*. Madrid: Al-Borak.
- CONTEH-MORGAN, Earl (2004) *Collective Political Violence. An Introduction to the Theories and Cases of Violent Conflicts*. Nueva York y Londres: Routledge.
- COOPER, Barry (1981) *Michel Foucault: An Introduction to the Study of His Thought*. Nueva York y Toronto: The Edwin Mellen Press.
- CORTÁZAR, Julio (1984) *Argentina: años de alambradas culturales*. Barcelona: Muchnik Editores.
- COUNDOURIOTIS, Eleni (1999) *Claiming History*. Nueva York: Columbia UP.
- COULIBALY, San Simon (2010) *La culture de la paix dans la littérature africaine*. París: L'Harmattan.
- COUSSY, Denise (2000) *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*. París: Karthala.
- COYNE, John (ed.) (1999) *Living on the Edge. Fiction by Peace Corps Writers*. Connecticut: Curbstone Press.
- CRELISTEN, Ronald D. (1995) «In Their Own Words: The World of the Torturer», en CRELISTEN, Ronald D. y Alex P. SCHMID (eds.) *The Politics of Pain. Torturers and Their Masters*. Boulder, San Francisco y Oxford: Westview Press. (pp. 35-64)
- CRELISTEN, Ronald D. y Alex P. SCHMID (eds.) (1995) *The Politics of Pain. Torturers and Their Masters*. Boulder, San Francisco y Oxford: Westview Press.
- CROS, Edmond (1988) *Theory and Practice of Sociocriticism*. Mineápolis: University of Minnesota Press.
- CURRIE, Gregory (1997) «The Paradox of Caring. Fiction and the Philosophy of the Mind», en HJORT, Mette y Sue LAVER (eds.) *Emotion and the Arts*. Nueva York y Oxford: Oxford UP. (pp. 63-77)

- DAMROSCH, David (2003) *What is World Literature?* Pinceton y Oxford: Oxford UP.
- DANIEL, E. Valentine (1996) *Charred Lullabies. Chapters in and Anthropography of Violence*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton UP.
- DANIEL, E. Valentine y Jeffrey M. PECK (eds.) (1996) *Culture/Contexture*. Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press.
- DANIELS, Celia A. (1989) «The Poet as Anthropologist», en DENNIS, Philip A. y Wendell AYCOCK (eds.) *Literature and Anthropology*. Tejas: Texas Tech UP. (pp. 181-192)
- DANQUAH, Meri Nana-Ama (2009) *The Black Body*. Nueva York: Seven Stories Press.
- DAS, Veena (2007) *Life and Words: Violence and the Descent into the Ordinary*. Berkeley: University of California Press.
- (1997) «Language and Body: Transactions in the Construction of Pain», en KLEINMAN, A., V. DAS y M. M. LOCK (eds.) *Social Suffering*. Berkeley: University of California Press. (pp. 67-91)
- (1995) *Critical Events. An Anthropological Perspective on Contemporary India*. Delhi: Oxford UP.
- DAUGE-ROTH, Alexandre (2010) *Writing and Filming the Genocide of the Tutsis in Rwanda. Dismembering and Remembering Traumatic History*. Plymouth: Lexington Books.
- DAVIES, Ioan (1990) *Writers in Prison*. Oxford y Cambridge: Basil Blackwell.
- DAVOBE, Juan Pablo (2009) «Ciudad Letrada (def.)», en SZURMUK, Mónica y Robert MCKEE IRWIN (coords.) *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México, Buenos Aires y Madrid: Siglo XXI. (pp. 55-60)
- DAWES, James (2007) *That the World May Know. Bearing Witness to Atrocity*. Cambridge y Londres: Harvard UP.
- DEBOEK, Filip (1996) «Postcolonialism, Power and Identity: Local and Global Perspectives from Zaire», en WERBNER, Richard y Terence RANGER (eds.) *Postcolonial Identities in Africa*. Londres: Zed Books. (pp. 75-106)
- DECALO, Samuel (1989) *Psychoses of Power. African Personal Dictatorships*. Boulder y Londres: Westview Press.
- DECKER, Alicia C. (2010) «Pedagogies of Pain. Teaching “Women, War, and Militarism in Africa», en FALOLA, Toyin y Hetty Ter HAAR (eds.) *Narrating War and Peace in Africa*. Nueva York y Suffolk: University of Rochester Press. (pp. 79-97)
- DEGRUY LEARY, Joy (2005) *Post Traumatic Slave Syndrome. America's Legacy of Enduring Injury and Healing*. Milwaukie, Oregon: Uptone Press.
- DENOV, Myriam (2010) *Child Soldiers. Sierra Leone's Revolutionary United Front*.

Cambridge: Cambridge UP.

- DERRICOURT, Robin (2011) *Inventing Africa. History, Archaeology and Ideas*. Londres y Nueva York: Pluto Press.
- DERY, Mark (1994) *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*. Durham: Duke University Press.
- DIOP, Boubacar Boris (2004) «African Authors in Rwanda: Writing by Duty of Memory», en A.A.V.V., *Literary Responses to Mass Violence*. Waltham: Brandeis UP. (pp. 109-124)
- DIOP, Oumar Chérif (2012a) «Traumatics: The Representation of Trauma in Yvonne Vera's *Without a Name*», en ADEBAYO, Akanmu G. *Managing Conflicts in Africa's Democratic Transitions* (ed.) Maryland: Lexington Books. (pp. 37-50)
- DIRLIK, Arif (1997) *The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism*. Boulder: Westview Press.
- DONHAM, Donald L. (2006) «Staring at Suffering. Violence as a Subject», en BAY, Edna G. y Donald L. DONHAM (2006) *States of Violence. Politics, Youth, and Memory in Contemporary Africa*. Charlottesville y Londres: University of Virginia Press. (pp. 16-33)
- DORFMAN, Ariel (1972 [1970]) *Imaginación y violencia en América*. Barcelona: Anagrama.
- DRURY, M. O'C. (1996) *The Danger of Words and writings on Wittgenstein*. Bristol: Thoemmes Press.
- DUBOIS, Page (1991) *Torture and Truth*. Nueva York y Londres: Routledge.
- DUCHET, Claude (1979) «Posiciones y perspectivas sociocríticas», en MALCUZYNSKI, M.-Pierrette (ed. y coord.) *Sociocríticas. Prácticas textuales / Cultura de fronteras*. Ámsterdam y Atlanta: Rodopi. (pp. 43-49)
- DU PREEZ, Peter (1994) *Genocide*. Londres: Bayers/Bowerdean.
- DURAND, Gilbert (2004 [1992]) *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: FCE.
- DURRANT, Sam (2004) *Postcolonial Narrative and the Work of Mourning*. Nueva York: State University of New York Press.
- EKINE, Sokari (2013) «Contesting Narratives of Queer Africa», en EKINE, Sokari y Hakima ABBAS (eds.) *Queer African Reader*. Dakar, Nairobi y Oxford: Pambazuka Press. (pp. 78-91)
- EKINE, Sokari y Hakima ABBAS (eds.) (2013) *Queer African Reader*. Dakar, Nairobi y Oxford: Pambazuka Press.

- EMECHETA, Buchi (2007 [1988]) «Feminism with a small “f”!», en OLANIYAN, Tejumola y Ato QUAYSON (eds.) *African Literature. An Anthology of Criticism and Theory*. Malden, Oxford y Victoria: Blackwell Publishing. (pp. 551-557)
- ELSAESSER, Thomas (2002) «One Train May Be Hiding Another: History, Memory, Identity, and the Visual Image» en BELAU, Linda y Petar RAMADANOVIC (eds.) *Topologies of Trauma: Essays on the Limit of Knowledge and Memory*. Nueva York: Other Press. (pp. 61-71)
- EPPRECHT, Marc (2013) *Sexuality and Social Justice in Africa. Rethinking Homophobia and Forging Resistance*. Londres y Nueva York: Zed Books.
- ESCOBEDO DE TAPIA, Carmen y José Luis CARAMÉS LAGE (1994) *El comentario de textos antropológico-literario: Análisis de cinco casos representativos de la novela indo-angla contemporánea*. Oviedo: SP Universidad de Oviedo.
- ETHERTON, Michael (ed.) (2006) *African Theatre: Youth*. Oxford y Hollywood: James Currey y African Academic Press.
- EZEIGBO, Akachi (2000) «Biafran War Literature and Africa’s Search for Social Justice», en AMADIUME, Ifi y Abdullahi AN-NA’IM (eds.) *The Politics of Memory: Truth, Healing and Social Justice*. Londres y Nueva York: Zed. (pp. 56-67)
- FANON, Frantz (1963) *The Wretched of the Earth*. Nueva York: Grove Press.
- FALCONER, Rachel (2005) *Hell in Contemporary Literature: Western Descent Narratives since 1945*. Edimburgo: Edinburgh UP.
- FALKOFF, Marc (2007) *Poems from Guantánamo. The Detainees Speak*. Iowa: University of Iowa Press.
- FALOLA, Toyin y Hetty Ter HAAR (eds.) (2010) *Narrating War and Peace in Africa*. Nueva York y Suffolk: University of Rochester Press.
- FARAH, Nuruddin (2000) *Yesterday, Tomorrow. Voices from the Somali Diaspora*. Londres y Nueva York: Cassell.
- FARISANI, Tshenuwani Simon (2002 [1987]) «The Wait is Over», en MAPANJE, Jack (ed.) *Gathering Seaweed. African Prison Writing*. Oxford, Portsmouth y Johannesburg: Heinemann. (pp. 157-167)
- FARMER, Paul (2004) «On Suffering and Structural Violence: A View from Below», en SCHEPER-HUGHES, Nancy y Philippe BOURGOUIS (eds.) *Violence in War and Peace. An Anthology*. Malden, Oxford y Victoria: Blackwell Publishing. (pp. 281-289)
- FATUNDE, Tunde (1985) «Images of Working People in two African Novels: Ouologuem and Iyayi», en GUGELBERGER, Georg M. (ed.) *Marxism and African Literature*. Trenton: African World Press. (pp. 110-117)

- FEITLOWITZ, Marguerite (2011 [1998]) *A Lexicon of Terror. Argentina and the Legacies of Torture*. Oxford: Oxford UP.
- FELDMAN, Allen (2004) «On Cultural Anesthesia: From *Desert Storm* to *Rodney King*», en SCHEPER-HUGHES, Nancy y Philippe BOURGOUIS (eds.) *Violence in War and Peace. An Anthology*. Malden, Oxford y Victoria: Blackwell Publishing. (pp. 207-216)
- (1995) «Ethnographic States of Emergency», en NORDSTROM, Carolyn y Antonius C. G. M. ROBBEN (eds.) *Fieldwork Under Fire. Contemporary Studies of Violence and Survival*. Berkeley, Los Ángeles y Londres: University of California Press. (pp. 224-252)
- FELMAN, Shoshana y Dori LAUB (1992) *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Nueva York y Londres: Routledge.
- FERNÁNDEZ SEDANO, Itziar y James W. PENNEBAKER (2011) «La superación del trauma a través de la escritura», en PÁEZ ROVIRA, Darío, Carlos MARTÍN BERISTAIN, José Luis GONZÁLEZ-CASTRO, Nekane BASABE BARAÑANO y Joseph DE RIVERA (eds.) *Superando la violencia colectiva y construyendo cultura de la paz*. Madrid: Fundamentos. (pp. 343-351)
- FIGUEIRA, Dorothy M. (2008) *Otherwise Occupied. Pedagogies of Alterity and the Brahmanization of Theory*. Nueva York: State University of New York Press.
- FOSTER, Don, Paul HAUPT y Marésa DE BEER (2005) *The Theatre of Violence. Narratives of Protagonists in the South African Conflict*. Ciudad del Cabo: James Currey.
- FOUCAULT, Michel (2008 [2004]) *Seguridad, territorio, población*. Madrid: Akal.
- (2007 [2004]) *El nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- (1998 [1976]) *Historia de la Sexualidad. Vol. I: La voluntad de saber*. Madrid. Siglo Veintiuno.
- FRANCO, Jean (2002) *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*. Cambridge y Londres: Harvard UP.
- FRANK, Arthur W. (1999) *The Wounded Storyteller. Body, Illness, and Ethics*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- FRASER, John (1976) *Violence in the Arts*. Cambridge: Cambridge UP.
- FRASER, Robert (2002) *Ben Okri: Towards the Invisible City*. Plymouth: Northcote House.
- FREIRE, Paulo (2013 [1970]) *Pedagogía del oprimido*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- FROHOCK, Wilbur Merrill (1957 [1946]) *The Novel of Violence in America*. Boston: Beacon Press.

- FURNISS, Graham y Liz GUNNER (1995) *Power, Marginality and African Oral Literature*. Nueva York: Cambridge UP.
- GAGIANO, Annie (2005) «Marechera's wordhorde and the scrapiron of war», en MUPONDE, Robert y Ranka PRIMORAC (eds.) *Versions of Zimbabwe: New Approaches to Literature and Culture*. Harare: Weaver Press. (pp. 41-54)
 – (2000) *Achebe, Head, Marechera. On Power and Change in Africa*. Boulder y Londres: Lynne Rienner Publishers.
- GALCHINSKY, Michael (2012) «Framing a Rights Ethos: Artistic Media and the Dream of a Cultures without Borders», en BORER, Tristan (ed.) *Mediating Atrocity: Media, Mobilization and Human Rights*. Nueva York: Zed Books. (pp. 67-95)
- GARCÍA CANCLINI, Néstor ([2008] 2004) *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- GARCÍA PINTO, Magdalena (1988) *Historias íntimas: Conversaciones con diez escritoras latinoamericanas*. Hanover: Ediciones del Norte.
- GATES, Henry Louis Jr. (2011) *Black in Latin America*. Nueva York y Londres: New York UP.
 – (1992) *Loose Canons. Notes on the Culture Wars*. Nueva York y Oxford: Oxford UP.
- GAYLARD, Gerald (1999) «Marechera's Politic Body: The Menippeanism of a "Lost Generation" in Africa?», en VEIT-WILD, Flora y Anthony CHENNELLS (eds.) *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton y Asmara: Africa World Press. (pp. 75-91)
- GEERTZ, Clifford (1995) *After the Fact: Two Countries, Four Decades, One Anthropologist*. Cambridge, Mass.: Harvard UP.
 – (1993) *The Interpretation of Cultures*. Londres: Fontana Press.
- GERRIG, Richard J. (1993) *Experiencing Narrative Worlds. On the Psychological Activities of Reading*. New Haven y Londres: Westviews Press.
- GIKANDI, Simon (1987) *Reading the African Novel*. Londres, Nairobi y Portsmouth: James Currey/Heinemann.
- GILES, James Richard (2006) *The Space of Violence*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- GILMAN, Claudia (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- GLYPH, Thavolia (2008) *Out of the House of Bondage. The Transformation of the Plantation Household*. Nueva York: Oxford UP.
- GOLSTON, Joan C. (2007) «Torturer's Apprentice: The Creation of Cruelty», en SCHULZ, William E. (ed.) *The Phenomenon of Torture. Readings and Commentary*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press. (pp. 124-126)

- GOODHEART, Eugene (2004) «Reflections on Our Murderous Century», en A.A.V.V., *Literary Responses to Mass Violence*. Waltham: Brandeis UP. (pp. 125-135)
- GOODIN, George (1985) *The Poetics of Protest: Literary Form and Political Implication in the Victim-of-Society Novel*. Carbondale y Edwardsville: Southern Illinois UP.
- GORDIMER, Nadine (1988) *The Essential Gesture: Writing, Politics and Places*. Londres: Jonathan Cape.
- GRANOFFSKY, Ronald (1995) *The Trauma Novel: Contemporary Symbolic Depictions of Collective Disasters*. Nueva York: Peter Lang.
- GREADY, Paul (2003) *Writing as Resistance. Life Stories of Imprisonment, Exile, and Homecoming from Apartheid South Africa*. Maryland y Oxford: Lexington Book.
- GREEN, Melanie C., Jeffrey J. STRANGE y Timothy C. BROCK (eds.) (2002) *Narrative Impact. Social and Cognitive Foundations*. Nueva York y Hove: Taylor & Francis Group.
- GREEN, Linda (1995) «Living in a State of Fear», en NORDSTROM, Carolyn y Antonius C. G. M. ROBBEN (eds.) *Fieldwork Under Fire. Contemporary Studies of Violence and Survival*. Berkeley, Los Ángeles y Londres: University of California Press. (pp. 105-127)
- GRISWOLD, Wendy (2000) *Bearing Witness. Readers, Writers, and the Novel in Nigeria*. Princeton: Princeton UP.
- GUGELBERGER, Georg M. (1986) «Marxist Literary Debates and their Continuity in African Literary Criticism», en GUGELBERGER, Georg M. (ed.) *Marxism and African Literature*. Trenton: African World Press. (pp. 1-20)
- GUGGISBERG, Marika y David WEIR (eds.) (2009) *Understanding Violence: Contexts and Portrayals*. Oxford: Inter-Disciplinary Press.
- GUILLÉN, Claudio (2005) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets.
- GUNNER, Liz (2007) «Africa and Orality», en OLANIYAN, Tejumola y Ato QUAYSON (eds.) *African Literature. An Anthology of Criticism and Theory*. Malden, Oxford y Victoria: Blackwell Publishing. (pp. 67-73)
- HALE, Jane Alison (2004) «Literature and Testimony», en A.A.V.V., *Literary Responses to Mass Violence*. Waltham: Brandeis UP. (pp. 13-16)
- HAMILTON, Grant (ed.) (2013) *Reading Marechera*. Suffolk y Nueva York: James Currey.
- HAN, Byung-Chul (2012 [2010]) *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- HANSEN, Beatrice (2000) *Critique of Violence. Between Poststructuralism and Critical*

Theory. Londres y Nueva York: Routledge.

HARITOS-FATOUROS, Mika (1995) «The Official Torturer: A Learning Model for Obedience to the Authority of Violence», en CRELINSTEN, Ronald D. y Alex P. SCHMID (eds.) *The Politics of Pain. Torturers and Their Masters*. Boulder, San Francisco y Oxford: Westview Press. (pp. 129-146)

HARLOW, Barbara (1987) *Resistance Literature*. Nueva York y Londres: Methuen.

HAYNER, Priscilla B. (2001) *Unspeakable Truths. Confronting State Terror and Atrocity*. Nueva York y Londres: Routledge.

HERMAN, Judith (1992) *Trauma and Recovery*. Nueva York: Basic Books.

HILLMAN, James (2009 [1983]) *Healing Fiction*. Putnam, Connecticut: Spring Publications Inc.

HJORT, Mette y Sue LAVER (eds.) (1997) *Emotion and the Arts*. Nueva York y Oxford: Oxford UP.

HONWANA, Alcinda (2006) *Child Soldiers in Africa*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

HOLLAND, Norman N. (2009) *Literature and the Brain*. Gainesville: The PsyArt Foundation.

HOVANNISIAN, Richard G. (1999) *Remembrance and Denial. The Case of the Armenian Genocide*. Detroit: Wayne State UP.

HOVE, Chenjerai (2009) «Small People, Big Wars: A Personal Memoir», en NDIBE, Okey y Chenjerai HOVE (eds.) *Writers, Writing on Conflicts and War in Africa*. Londres: Adonis y Abbey Publishers Ltd. (pp. 33-42)

HUNT, Lynn (2007) *Inventing Human Rights. A History*. Nueva York y Londres: W. W. Norton & Company.

ILIE, Paul (1985) «Exolalia and Dictatorship: The Tongues of Hispanic Exile», en VIDAL, Hernán (ed.) *Fascismo y experiencia literaria: Reflexiones para una recanonización*. Mineápolis: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures. (pp. 222-252)

IRELE, Abiola (1981) *The African Experience in Literature and Ideology*. Londres, Ibadan y Nairobi: Heinemann.

ISER, Wolfgang (1993) *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins UP.

– (1993 [1989]) *Prospecting: From Reader to Response to Literary Anthropology*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins UP.

JACKSON, Richard (1997) *Black Writers and the Hispanic Canon*. Nueva York: Twayne

Publishers.

- JAMESON, Fredric (1988) «Periodizing the 60s», en *The Ideologies of Theory: Essays, 1971-1986*, Vol. 2, *The Syntax of Theory*. Mineápolis: University of Minnesota Press. (pp. 178-208)
- JANMOHAMED, Abdul R. (1983) *Manichean Aesthetics: The Politics of Literature in Colonial Africa*. Amherst: The University of Massachusetts Press.
- JED, Stephanie (1989) «The scene of tyranny. Violence and the humanistic tradition», en ARMSTRONG, Nancy y Leonard TENNENHOUSE (eds.) *The Violence of Representation. Literature and the History of Violence*. Londres y Nueva York: Routledge. (pp. 29-44)
- JONES, Peter G. (1976) *War and the Novelist. Appraising the American War Novel*. Columbia y Missouri: University of Missouri Press.
- JULIEN, Eileen (2006) «Foreword: An Urn for the Dead, an Hourglass for the Living», en DIOP, Boubacar Boris, *Murambi, The Book of Bones*. Bloomington e Indianápolis: Indiana UP. (pp. ix-xii)
– (1992) *African Novels and the Question of Orality*. Bloomington e Indianápolis: Indiana UP.
- KALIDOU BA, Mamadou (2012) *Nouvelles tendances du roman africain francophone contemporain (1990-2010). De la narration de la violence à la violence narrative*. París: L'Harmattan.
- KALISA, Chantal (2009) *Violence in Francophone African and Caribbean Women's Literature*. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press.
- KANNEH, Kadiatu (1997) «What is African Literature?: Ethnography and Criticism», en MSISKA, Mpalive-Hangson y Paul HYLAND (eds.) *Writing and Africa*. Londres y Nueva York: Longman. (pp. 69-86)
- KAPLAN, Brett Ashley (2007) *Unwanted Beauty. Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.
- KAPTEIJNS, Lidwien (2010) «Making Memories of Mogadishu in Somali Poetry about the Civil War», en KAPTEIJNS, Lidwien y Annemiek RICHTERS (eds.) *Mediations of Violence in Africa. Fashioning New Futures from Contested Pasts*. Leiden: Brill. (pp. 25-74)
- KAPTEIJNS, Lidwien y Annemiek RICHTERS (eds.) (2010) *Mediations of Violence in Africa. Fashioning New Futures from Contested Pasts*. Leiden: Brill.
- KAARSHOLM, Preben (2005) «Coming to terms with violence: literature and the development of a public sphere in Zimbabwe», en MUPONDE, Robert y Ranka PRIMORAC (eds.) *Versions of Zimbabwe: New Approaches to Literature and Culture*. Harare: Weaver Press. (pp. 3-23)

- KEEN, Suzanne (2007) *Empathy and the Novel*. Oxford y Nueva York: Oxford UP.
- KELMAN, Herbert y V. Lee HAMILTON (1989) *Crimes of Obedience*. New Haven: Yale UP.
- KERTÉSZ, Imre (2004) *Diario de la galera*. Barcelona: Acantilado.
- KILLAM, Douglas y Alicia L. KERFOOT (2008) *Student Encyclopedia of African Literature*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- KITENGE-NGOY, T. (2004) «The Novel of Postindependence Disillusionment in Central Africa», en LOSAMBE, Lokangaka (ed.) *An Introduction to the African Prose Narrative*. Trenton y Asmara: Africa World Press Inc. (pp. 169-183)
- KLEIN, Tobias Robert (2013) «“It was a terrible time to be alive”: Narrative Reconciliation in Contemporary West African Fiction», en BISSCHOFF, Lizelle y Stefanie VAN DE PEER (eds.) *Art and Trauma in Africa: Representations of Reconciliation in Music, Visual Arts, Literature and Film*. Londres y Nueva York: I. B. Tauris. (pp. 155-169)
- KOFF, Clea (2004) *The Bone Woman. A Forensic Anthropologist's Search for Truth in the Mass Graves of Rwanda, Bosnia, Croatia, and Kosovo*. Nueva York: Random House.
- KROG, Antjie (2004a) «The Wet Bag and Other Phantoms», en SCHEPER-HUGHES, Nancy y Philippe BOURGOUIS (eds.) *Violence in War and Peace. An Anthology*. Malden, Oxford y Victoria: Blackwell Publishing. (pp. 372-377)
- (2004b) «Nations, Population, Language/Country of Grief and Grace», en A.A.V.V., *Literary Responses to Mass Violence*. Waltham: Brandeis UP. (pp. 57-74)
- LABAN HINTON, Alexander (2004) «Why Did You Kill? The Cambodian Genocide and the Dark Side of Face and Honor», en SCHEPER-HUGHES, Nancy y Philippe BOURGOUIS (eds.) *Violence in War and Peace. An Anthology*. Malden, Oxford y Victoria: Blackwell Publishing. (pp. 157-168)
- LACAPRA, Dominick (2001) *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- LANDSBERG, Alison (2004) *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Nueva York: Columbia UP.
- LANG, Berel (1988) «Language and Genocide», en ROSENBERG, Alan y Gerald MYERS (eds.) *Echoes from the Holocaust: Philosophical Reflections on a Dark Time*. Philadelphia: Temple UP. (pp. 341-361)
- LANGTON, Rae (2013) «Beyond Belief: Pragmatics in Hate Speech and Pornography», en MAITRA, Ishani y Mary Kate MCGOWAN (eds.) *Speech and Harm: Controversies Over Free Speech*. Oxford: Oxford UP. (pp. 72-93)
- LARSON, Charles L. (2001) *The Ordeal of the African Writer*. Londres y Nueva York:

Zed Books.

- LAW, Robin (1997) «Oral Tradition as history», en MSISKA, Mpalive-Hangson y Paul HYLAND (eds.) *Writing and Africa*. Londres y Nueva York: Longman. (pp. 159-173)
- LAZARUS, Neil (1990) *Resistance in Postcolonial African Fiction*. New Haven y Londres: Yale UP.
- LEDBETTER, Mark (1996) *Victims and the Postmodern Narrative or Doing Violence to the Body. An Ethic of Reading and Writing*. Londres: Macmillan.
- LEDERACH, John Paul (2005) *The Moral Imagination. The Art and Soul of Building Peace*. Oxford y Nueva York: Oxford UP.
- LESLIE, Robyn (2013) «Truth Will Set You Free: Implications of a Creative Narrative for the “Official” Discourse of the South African Truth and Reconciliation Commission», en BISSCHOFF, Lizelle y Stefanie VAN DE PEER (eds.) *Art and Trauma in Africa: Representations of Reconciliation in Music, Visual Arts, Literature and Film*. Londres y Nueva York: I. B. Tauris. (pp. 170-191)
- LESSER, Simon (1957) *Fiction and the Unconscious*. Boston: Beacon UP.
- LEVI, Primo (2013 [1986]) *The Drowned and the Saved*. Londres: Abacus.
- LIMA LINS, Ronaldo (1990) *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- LINDFORS, Bernth (1994) *Comparative Approaches to African Literature*. Ámsterdam y Atlanta: Rodopi.
- LIONNET, Françoise (1995) «Spaces of Comparison», en BERNHEIMER, Charles (ed.) *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: Johns Hopkins UP. (pp. 165-174)
- LIONNET, Françoise y Shu-mei SHIH (eds.) (2011) *The Creolization of Theory*. Durham y Londres: Duke UP.
- (2011) «Introduction», en *The Creolization of Theory*. Durham y Londres: Duke UP. (pp. 1-33)
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo (1995) *Antropología y Literatura*. Aragón: Gobierno de Aragón / Dpto. de Educación y Cultura.
- LÓPEZ-BARALT, Mercedes (2005) *Para decir al Otro. Literatura y antropología en nuestra América*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert.
- LORIGGIO, Fernando (1988) «The Anthropology in/of Fiction: Novels about Voyages», en POYATOS, Fernando (ed.) *Literary Anthropology*. Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins Publishing Company. (pp. 305- 326)
- LOVEJOY, Paul E. (2000 [1983]) *Transformations in Slavery. A History of Slavery in*

Africa, Second Edition. Nueva York: Cambridge UP.

- LUCKAY, Zuzana (2009) «Representations of Violence in Contemporary South African Fiction», en GUGGISBERG, Marika y David WEIR (eds.) *Understanding Violence: Contexts and Portrayals*. Oxford: Inter-Disciplinary Press. (pp. 83-91)
- LUCKHURST, Roger (2008) *The Trauma Question*. Londres y Nueva York: Routledge.
- LYOTARD, Jean-François (1991 [1988]) *The Inhuman: Reflections on Time*. Stanford: Stanford UP.
- MACHEREY, Pierre (1978 [1966]) *A Theory of Literary Production*. Londres, Henley y Boston: Routledge y Kegan Paul.
- MAFUNDIKWA, Saki (2004) *Afrikan Alphabets. The story of writing in Africa*. Nueva York: Mark Batty Publisher.
- MAHON, Peter (2010) *Violence, Politics and Textual Interventions in Northern Ireland*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- MAITRA, Ishani y Mary Kate MCGOWAN (eds.) (2013 [2012]) *Speech and Harm: Controversies Over Free Speech*. Oxford: Oxford UP.
- MAJA-PEARCE, Adewale (1992) *A Mask Dancing: Nigerian Novelists of the Eighties*. Londres: Hans Zell.
- MAMDANI, Mahmood (2001) *When Victims Become Killers: Colonialism, Nativism, and the Genocide in Rwanda*. Princeton: Princeton UP.
- MALCUZYNSKI, M.-Pierrette (1991) *Sociocríticas. Prácticas textuales / Cultura de fronteras*. Ámsterdam y Atlanta: Rodopi.
- MALKKI, Liisa H. (2004) «From *Purity and Exile: Violence, Memory, and National Cosmology among Hutu Refugees in Tanzania*», en SCHEPER-HUGHES, Nancy y Philippe BOURGOUIS (eds.) *Violence in War and Peace. An Anthology*. Malden, Oxford y Victoria: Blackwell Publishing. (pp. 129-135)
- MAPANJE, Jack (1997) «The changing fortunes of the writer in Africa?», en MSISKA, Mpalive-Hangson y Paul HYLAND (eds.) *Writing and Africa*. Londres y Nueva York: Longman. (pp. 216-233)
- MARTIN, Gerard (2000) «The “Tradition of Violence” in Colombia: Material and Symbolic Aspects», en AIJMER, Göran y Jon ABBINK (eds.) *Meanings of Violence. A Cross Cultural Perspective*. Oxford y Nueva York: Berg. (pp. 161-191)
- MARTÍN-BERISTAIN, Carlos et al. (2011) «La superación de la violencia colectiva: Impactos y problemas de los rituales de la justicia transicional», en PÁEZ ROVIRA, Darío, Carlos MARTÍN BERISTAIN, José Luis GONZÁLEZ-CASTRO, Nekane BASABE BARAÑANO y Joseph DE RIVERA (eds.) *Superando la violencia colectiva y construyendo cultura de la paz*. Madrid: Fundamentos. (pp. 475-492)

- MARZOUKI, Moncef (2002) «Winning Freedom», en MAPANJE, Jack (ed.) *Gathering Seaweed. African Prison Writing*. Oxford, Portsmouth y Johannesburgo: Heinemann. (pp. 43-46)
- MASTERSON, John (2013) «Re-fathoming the Dark of Heartness: Contrapuntal Representations of the Rwandan Genocide», en BISSCHOFF, Lizelle y Stefanie VAN DE PEER (eds.) *Art and Trauma in Africa: Representations of Reconciliation in Music, Visual Arts, Literature and Film*. Londres y Nueva York: I. B. Tauris. (pp. 192-210)
- MAZRUI, Ali (1986) «Cultural Forces in African Politics: In Search of a Synthesis», en MOWOE, Isaac James y Richard BJORNSON (eds.) *Africa and the West: Legacies of Empire*. Nueva York: Greenwood Press. (pp. 33-53)
– (1969) *Violence and Thought*. Londres: Longman.
- MBEMBE, Achille (2013) *Critique de la raison nègre*. París: La Découverte.
– (2010) *Sortir de la grande nuit. Essai sur l’Afrique décolonisée*. París: La Découverte.
- MCGONEGAL, Julie (2009) *Imagining Justice. The Politics of Postcolonial Forgiveness and Reconciliation*. Montreal y Kingston, London e Ítaca: McGill-Queen’s UP.
- MC LAUGHLIN, Fiona (2006) «Introduction: “To call a monster by its name”», en DIOP, Boubacar Boris, *Murambi, The Book of Bones*. Bloomington e Indianápolis: Indiana UP. (pp. xv-xix)
- MEFFAN, James (2005) «Terror, Writing and Responsibility», en BERENDSE, Gerrit-Jan y Mark WILLIAMS (eds.) *Terror and Text. Representing Political Violence in Literature and the Visual Arts*. Bielefeld: Aisthesis Verlag. (pp. 37-59)
- MERTUS, Julie (2000) «Truth in a Box: The Limits of Justice through Judicial Mechanisms», en AMADIUME, Ifi y Abdullahi AN-NA’IM (eds.) *The Politics of Memory: Truth, Healing and Social Justice*. Londres y Nueva York: Zed. (pp. 142-161)
- MIANO, Léonora (2012) *Habiter la frontière*. París: L’Arche.
- MILGRAM, Stanley (1974) «Behavioral Study of Obedience», en RUBIN, Zack (ed.) *Doing Unto Others: Joining, Molding, Conforming, Helping, Loving*. Nueva Jersey: Prentice Hall. (pp. 98-108)
- MILLER, Christopher L. (1993) «Literary Studies and African Literature: The Challenges of Intercultural Literacy», en BATES, Robert H., MUDIMBE, V. Y. y Jean O’BARR (eds.) *Africa and the Disciplines. The Contributions of Research in Africa to the Social Sciences and Humanities*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press. (pp. 213-231)
– (1990) *Theories of Africans. Francophone Literature and Anthropology in Africa*. Chicago y Londres: Chicago UP.
- MILLER, Nancy K. y Jason TOUGAW (2002) «Introduction», en MILLER, Nancy K. y Jason TOUGAW (eds.) *Extremities. Trauma, Testimony and Community*. Urbana y

- Chicago: University of Illinois Press. (pp.1-21)
- MILNE, Lorna (ed.) (2007) *Postcolonial Violence, Culture and Identity in Francophone Africa and the Antilles*. Berna: Peter Lang.
- MITCHELL, Tamsin y J. S. TENNANT (eds.) (2012) *Escribe contra la impunidad / Write against impunity*. Londres: PEN International.
- MLAMBO, A. S. (2009) «From the Second World War to UDI, 1940-1965», en RAFTOPOULOS, Brian y Alois MLAMBO (eds.) *Becoming Zimbabwe. A History from the Pre-Colonial Period to 2008*. Harare y Johannesburgo: Weaver Press. (pp. 75-114)
- MOCLAIR, Paul (2006) «The Impact of Child Rights Theatre in Sierra Leone», en ETHERTON, Michael (ed.) *African Theatre: Youth*. Oxford y Hollywood: James Currey y African Academic Press. (pp. 122-137)
- MORANA, Mabel (1985) «Autoritarismo y discurso lírico en el Uruguay», en VIDAL, Hernán (ed.) *Fascismo y experiencia literaria: Reflexiones para una recanonización*. Mineápolis: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures. (pp. 407-468)
- MORENO FELIU, Paz (2012) *En el corazón de la zona gris. Una lectura etnográfica de los campos de Auschwitz*. Madrid: Trotta.
- MORRIS, David. B. (1991) *The Culture of Pain*. Berkeley, Los Ángeles y Londres: University of California Press.
- MOSCOSO, Javier (2011) *Historia cultural del dolor*. Madrid: Taurus.
- MPASU, Sam (2002 [1995]) «The Interrogation», en MAPANJE, Jack (ed.) *Gathering Seaweed. African Prison Writing*. Oxford, Portsmouth y Johannesburgo: Heinemann. (pp. 66-77)
- MSISKA, Mpalive-Hangson y Paul HYLAND (eds.) (1997) *Writing and Africa*. Londres y Nueva York: Longman.
- MUANA, Patrick K. (2003) «Re-Presenting Violence / Representations of Violence: Art about the Sierra Leone Civil War», en MUANA, Patrick K. y Chris CORCORAN (eds.) *Representations of Violence: Art about the Sierra Leone Civil War*. Wisconsin: University of Wisconsin. (pp. 7-10)
- MUDIMBE, Valentin Yves (1988) *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*. Bloomington, Indianápolis y Londres: Indiana UP/James Currey.
- MUHOLI, Zanele (2004) «Thinking Through Lesbian Rape», en *Agenda*, Vol. 18, No. 61, pp. 116-125
- MUPONDE, Robert y Ranka PRIMORAC (eds.) (2005) *Versions of Zimbabwe: New*

Approaches to Literature and Culture. Harare: Weaver Press.

- MUTHIEN, Bernedette (2013) «Queering borders: an Afrikan activist perspective», en EKINE, Sokari y Hakima ABBAS (eds.) *Queer African Reader*. Dakar, Nairobi y Oxford: Pambazuka Press. (pp. 211-219)
- MUZONDIDYA, James (2009) «From Buoyancy to Crisis, 1980-1997», en RAFTOPOULOS, Brian y Alois MLAMBO (eds.) *Becoming Zimbabwe. A History from the Pre-Colonial Period to 2008*. Harare y Johannesburg: Weaver Press.(pp. 167-200)
- MURRAY, Stuart (2005) «“A Limb Remembering the Body”: Slavery, Mutilation and Healing in the Caribbean Writing of Wilson Harris, V.S. Naipaul and Derek Walcott», en BERENDSE, Gerrit-Jan y Mark WILLIAMS (eds.) *Terror and Text. Representing Political Violence in Literature and the Visual Arts*. Bielefeld: Aisthesis Verlag. (pp. 61-81)
- NAUROY, Gérard (ed.) (2004) *L'écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe*. Berna: Peter Lang.
- NAGENDA, John (1969 [1971]) «Generations in Conflict. Ama Ata Aidoo, J. C. De Graft and R. Sarif Easmon», en PIETERSE, Cosmo y Donald MUNRO (eds.) *Protest and Conflict in African Literature*. Nueva York: Africana Publishing Corporation. (pp. 101-108)
- NAUMANN, Michel (2001) *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération (Une littérature «voyoue»)*. París: L'Harmattan.
- NDIBE, Okey (2009) «Writing Between the Spaces of Conflict», en NDIBE, Okey y Chenjerai HOVE (eds.) *Writers, Writing on Conflicts and War in Africa*. Londres: Adonis y Abbey Publishers Ltd. (pp. 27- 32)
- NDIBE, Okey y Chenjerai HOVE (eds.) (2009) *Writers, Writing on Conflicts and War in Africa*. Londres: Adonis y Abbey Publishers Ltd.
- NDLOVU-GATSHENI, Sabelo J. (2009) «Mapping Cultural and Colonial Encounters, 1880s-1930s», en RAFTOPOULOS, Brian y Alois MLAMBO (eds.), *Becoming Zimbabwe. A History from the Pre-Colonial Period to 2008*. Harare y Johannesburg: Weaver Press. (pp. 39-74)
- NGAL, Georges (1994) *Création et ruptures en littérature africaine*. París: L'Harmattan.
- NGANANG, Patrice (2007) *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*. París: Homnisphères.
- NGANDU NKASHAMA, Pius (1997) *Ruptures et écritures de violence. Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*. París: L'Harmattan.
- N'GOM, M'bare (2003) «Tradición oral africana y su pervivencia en la transafricanía: El caso de Perú» en ESPINO RELUCÉ, Gonzalo (comp.) *Tradición oral, culturas peruanas: Una invitación al debate*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM. (pp.

27-38)

- NÍ LOINGSIGH, Aedín (2007) «Lying to tell the truth: fiction and the Rwandan genocide in Véronique Tadjo's *L'Ombre d'Imana*, en MILNE, Lorna (ed.) *Postcolonial Violence, Culture and Identity in Francophone Africa and the Antilles*. Berna: Peter Lang. (pp. 83-102)
- NKOSI, Lewis (1981) *Tasks and Masks. Themes and Styles of African Literature*. Essex: Longman.
- NORDSTROM, Carolyn y Antonius C. G. M. ROBBEN (eds.) (1995) *Fieldwork Under Fire. Contemporary Studies of Violence and Survival*. Berkeley, Los Ángeles y Londres: University of California Press.
- NORDSTROM, Carolyn (1995) «War on the Front Lines», en NORDSTROM, Carolyn y Antonius C. G. M. ROBBEN (eds.) *Fieldwork Under Fire. Contemporary Studies of Violence and Survival*. Berkeley, Los Ángeles y Londres: University of California Press. (pp. 129-153)
- NORRIDGE, Zoe (2013) *Perceiving Pain in African Literature*. Londres: Palgrave Macmillan
- NORRIS, Christopher (1993) *The Truth About Postmodernism*. Oxford: Blackwell.
- NUSSBAUM, Martha C. (1995) *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*. Boston: Beacon Press.
- OBI, Joseph (2002) «Literature and the Social Functions of Language: Critical Notes on an African Debate», en OJAIDE, Tanure y Joseph OBI (eds.) *Culture, Society, and Politics in Modern African Literature. Texts and Contexts*. Durham: Carolina Academic Press. (pp. 159-172)
- OHA, Obododimma (2000) «The Testament of a "Penful" Prisoner: Ken Saro Wiwa's Literary Dialogue with the Prison», en OKOME, Onookome (ed.) *Before I Am Hanged: Ken Saro Wiwa, Literature, Politics, and Dissent*. Trenton y Asmara: Africa World Press Inc. (pp. 1-16)
- OJAIDE, Tanure (2007) *Ordering the African Imagination. Essays on Culture and Literature*. Lagos: Malthouse Press Ltd.
- OJAIDE, Tanure y Joseph OBI (eds.) (2002) *Culture, Society, and Politics in Modern African Literature. Texts and Contexts*. Durham: Carolina Academic Press.
- OKOME, Onookome (ed.) (2000) *Before I Am Hanged: Ken Saro Wiwa, Literature, Politics, and Dissent*. Trenton y Asmara: Africa World Press Inc.
- OKOLO, M. S. C. (2007) *African Literature as Political Philosophy*. Londres y Nueva York: Zed Books.
- OLANIYAN, Tejumola (1995) *Scars of Conquest / Masks of Resistance. The Invention of*

Cultural Identities in African, African-American and Caribbean Drama. Nueva York y Oxford: Oxford UP.

OLANIYAN, Tejumola y Ato QUAYSON (eds.) (2007) *African Literature. An Anthology of Criticism and Theory*. Malden, Oxford y Victoria: Blackwell Publishing.

OMONIYI OGUNFOLABI, Kayode (2010) «Representations of War and Peace in Selected Works of Ben Okri», en FALOLA, Toyin y Hetty Ter HAAR (eds.) *Narrating War and Peace in Africa*. Nueva York y Suffolk: University of Rochester Press. (pp. 180-194)

OPKEWHO, Isidore (1991) *African Oral Literature*. Bloomington e Indianápolis: Indiana UP.

OSORIO, Oscar (2005) *Violencia y marginalidad en la Literatura Hispanoamericana*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.

OWUOR, Yvonne A. (2009) «Contemporary Projections: Africa in the Literature of Atrocity (*Aftrocity*)», en NDIBE, Okey y Chenjerai HOVE (eds.) *Writers, Writing on Conflicts and War in Africa*. Londres: Adonis y Abbey Publishers Ltd. (pp. 17-26).

OYÉTADÉ, B. Akíntúndé y Victor FASHOLE-LUKE (2003) «Representations of Civil War Violence in Sierra Leone Krio», en MUANA, Patrick K. y Chris CORCORAN (eds.) *Representations of Violence: Art about the Sierra Leone Civil War*. Wisconsin: University of Wisconsin. (pp. 91-100)

PÁEZ ROVIRA, Darío, Carlos MARTÍN BERISTAIN, José Luis GONZÁLEZ-CASTRO, Nekane BASABE BARAÑANO y Joseph DE RIVERA (eds.) (2011) *Superando la violencia colectiva y construyendo cultura de la paz*. Madrid: Fundamentos.

PALMER, Alan (2004) *Fictional Minds*. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press.

PALUMBO-LIU, David (1996) «The Politics of Memory: Remembering History in Alice Walker and Joy Kogawa», en Singh AMRITJIT, Joseph T. SKERRETT JR. y Robert E. HOGAN (eds.) *Memory and Cultural Politics*. Boston: Northeastern UP. (pp. 211-226)

PARKER, David (1994) *Ethics, Theory and the Novel*. Cambridge, Nueva York y Melbourne: Cambridge UP.

PARRY, Benita (2004) *Postcolonial Studies. A Materialist Critique*. Londres: Routledge.

PATTISON, David (2001) *No Room for Cowardice. A View of the Life and Times of Dambudzo Marechera*. Treton y Asmara: African World Press, Inc.

P'BITEK, Okot (1986) *Artist, the Ruler. Essays on Art, Culture and Values*. Nairobi: Heinemann.

PENNEBAKER, James W. (2003) «Telling Stories. The Health Benefits of Disclosure», en

- WILCE, James W. Jr. (ed.) *Social and Cultural Lives of Immune Systems*. Londres: Routledge. (pp. 19-34)
- PEROOMIAN, Rumina (1999) «Problematic Aspects of Reading Genocide Literature. A Search for a Guideline or a Canon», en HOVANNISIAN, Richard G. (ed.) *Remembrance and Denial. The Case of the Armenian Genocide*. Detroit: Wayne State UP. (pp. 175-186)
- PIETERSE, Cosmo y Donald MUNRO (eds.) (1969 [1971]) *Protest and Conflict in African Literature*. Nueva York: Africana Publishing Corporation.
- (1969 [1971]) «Introduction», en *Protest and Conflict in African Literature*. Nueva York: Africana Publishing Corporation. (pp. ix-xii)
- PIETERSE, Cosmo (1969 [1971]) «Conflict in the Germ. William Plomer and Benedict Vilakazi», en PIETERSE, Cosmo y Donald MUNRO (eds.) *Protest and Conflict in African Literature*. Nueva York: Africana Publishing Corporation. (pp. 1-25)
- PLASTOW, Jane (1998) «Uses and Abuses of Theatre for Development: political struggle and development theatre in the Ethiopia-Eritrea war», en SALHI, Kamal (ed.) *African Theatre for Development. Art for self-determination*. Exeter: Intellect. (pp. 97-114)
- PLOTNIK, Viviana (1985) «Alegoría y Proceso de Reorganización Nacional: Propuesta de una categoría de mediación socio-histórica para el análisis discursivo», en VIDAL, Hernán (ed.) *Fascismo y experiencia literaria: Reflexiones para una recanonización*. Mineápolis: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures. (pp. 532-577)
- POPE, Randolph D. (1984) *Novela de emergencia: España, 1939-1954*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- POPESCU, Lucy y Carole SEYMOUR-JONES (eds.) (2007) *Writers Under Siege. Voices of Freedom From Around the World*. Nueva York: New York UP.
- POVEY, John F. (1993) «English-Language Fiction from South Africa», en OWOMOYELA, Oyekan (ed.) *A History of Twentieth-Century African Literature*. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press. (pp. 85-104)
- POYATOS, Fernando (ed.) (1988) *Literary Anthropology*. Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins Publishing Company.
- PRIMORAC, Ranka (2006) *The Place of Tears. The Novel and Politics in Modern Zimbabwe*. Londres y Nueva York: Tauris Academic Studies.
- QADER, Nasrin (2009) *Narratives of Catastrophe*. Nueva York: Fordham UP.
- RAFTOPOULOS, Brian y Alois MLAMBO (eds.) (2009) *Becoming Zimbabwe. A History from the Pre-Colonial Period to 2008*. Harare y Johannesburgo: Weaver Press.
- RAMADANOVIC, Petar (2002) «In the Future...: On Trauma and Literature», en BELAU,

- Linda y Petar RAMADANOVIC (eds.) *Topologies of Trauma: Essays on the Limit of Knowledge and Memory*. Nueva York: Other Press. (pp. 179-209)
- RAMAZANI, Vaheed (2007) *Writing in Pain. Literature, History and the Culture of Denial*. Nueva York y Hampshire: Palgrave Macmillan.
- RAND, Nicholas T. (1994) «Introduction: Renewals of Psychoanalysis», en ABRAHAM, Nicolas y Maria TOROK (eds.) *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis*. Chicago: University of Chicago Press. (pp. 1-22)
- REATI, Fernando O. (1992) *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina 1975-1985*. Buenos Aires: Legasa.
- RICHARDSON, Alan y Ellen SPOLSKY (eds.) (2006) *The Work of Fiction: Cognition, Culture and Complexity*. Burlington, VT: Ashgate.
- RICHARDSON, Michael (2013b) «Torturous Affect: Writing and the Problem of Pain», en ATKINSON, Meera y Michael RICHARDSON (eds.) *Traumatic Affect*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. (pp. 148-170)
- RICHES, David (ed.) (1986) *The Anthropology of Violence*. Oxford: Basil Blackwell.
- RICHTERS, Annemiek (2010) «Suffering and Healing in the Aftermath of War and Genocide in Rwanda: Mediations through Community-Based Socioterapy», en KAPTEIJNS, Lidwien y Annemiek RICHTERS (eds.) *Mediations of Violence in Africa. Fashioning New Futures from Contested Pasts*. Leiden: Brill. (pp. 173-210)
- RIES, Lawrence R. (1977) *Wolf Masks: Violence in Contemporary Poetry*. Port Washington, Nueva York y Londres: Kennikat Press/National University Publications.
- RIFFATERRE, Michael (1990) *Fictional Truth*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins UP.
- ROBBEN, Antonius C. G. M. y Marcelo M. SUÁREZ-OROZCO (eds.) (2000) *Cultures under Siege. Collective Violence and Trauma*. Cambridge: Cambridge UP.
- ROBBEN, Antonius C. G. M. (2000) «Interdisciplinary perspectives on violence and trauma», en ROBBEN, Antonius C. G. M. y Marcelo M. SUÁREZ-OROZCO (eds.) *Cultures under Siege. Collective Violence and Trauma*. Cambridge: Cambridge UP. (pp. 1-41)
- (1995) «The Politics of Truth and Emotion among Victims and Perpetrators of Violence», en NORDSTROM, Carolyn y Antonius C. G. M. ROBBEN (eds.) *Fieldwork Under Fire. Contemporary Studies of Violence and Survival*. Berkeley, Los Ángeles y Londres: University of California Press. (pp. 81-103)
- ROSA, Nicolás (1998) «Liturgias y Profanaciones», en CELLA, Susana (comp.) *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada. (pp. 59-83)

- ROSEN, Ilana (2004) «Literaried Testimonies: Life Histories of Holocaust Survivors of Austro-Hungarian Origin», en A.A.V.V., *Literary Responses to Mass Violence*. Waltham: Brandeis UP. (pp. 17-34)
- ROSENFELD, Alvin H. (1980) *A Double Dying. Reflections on Holocaust Literature*. Bloomington y Londres: Indiana UP.
- ROTHBERG, Michael (2009) *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford UP.
- (2000) *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*. Mineápolis y Londres: University of Minnesota Press.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier (1982) «El coneiximent como a ficció», en RAMONEDA, Josep, Xavier RUBERT DE VENTÓS y Eugenio TRÍAS (eds.) *Coneiximent, memoria, invenció*. Barcelona: Edicions 62. (pp. 89-122)
- SAFO-ADU, Kwame (2002 [1972]) «It Is Darkest Before Dawn», en MAPANJE, Jack (ed.) *Gathering Seaweed. African Prison Writing*. Oxford, Portsmouth y Johannesburgo: Heinemann. (pp. 89-94)
- SAINTOUL, Catherine (1988) *Racismo, etnocentrismo y literatura*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- SAINVILLE, Léonard (1963) *Anthologie de la littérature négro-africaine: romanciers et contours*. París: Présence Africaine.
- SAN JUAN, Epifanio Jr. (2002) *Racism and Cultural Studies. Critiques of Multiculturalist Ideology and the Politics of Difference*. Durham y Londres: Duke UP.
- (1999 [1998]) *Beyond Postcolonial Theory*. Nueva York: St. Martin's Press.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2010) *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración*. Barcelona: Intervención Cultural/Montesinos.
- SANDERS, Mark (2004) «Reparation and Translation: Primo Levi's "Letters from Germans"», en A.A.V.V., *Literary Responses to Mass Violence*. Waltham: Brandeis UP. (pp. 75-84)
- SALHI, Kamal (ed.) (1998) *African Theatre for Development. Art for self-determination*. Exeter: Intellect.
- SARO WIWA, Ken (2002 [1995]) «To Mandy Garner», en MAPANJE, Jack (ed.) *Gathering Seaweed. African Prison Writing*. Oxford, Portsmouth y Johannesburgo: Heinemann. (pp. 121-123)
- SCANLAN, Margaret (2001) *Plotting Terror. Novelists and Terrorists in Contemporary Fiction*. Charlottesville y Londres: UP of Virginia.
- SCARRY, Elaine (1985) *The Body in Pain. The Making and the Unmaking of the World*. Nueva York y Oxford: Oxford UP.

- SCHAWB, Gabriele (2010) *Haunting Legacies. Violent Histories and Transgenerational Trauma*. Nueva York: Columbia UP.
- (1994) *Subjects without Selves: Transitional Texts in Modern Fiction*. Cambridge, Mass.: Harvard UP.
- SCHEFF, Thomas J. (1979) *Catharsis in healing, ritual, and drama*. Berkeley: University of California Press.
- SCHEPER-HUGHES, Nancy (2004) «Undoing: Social Suffering and the Politics of Remorse in the New South Africa», en SCHEPER-HUGHES, Nancy y Philippe BOURGOUIS (eds.) *Violence in War and Peace. An Anthology*. Malden, Oxford y Victoria: Blackwell Publishing. (pp. 459-467)
- SCHEPER-HUGHES, Nancy y Philippe BOURGOUIS (eds.) (2004) *Violence in War and Peace. An Anthology*. Malden, Oxford y Victoria: Blackwell Publishing.
- SCHMIDT, Bettina E. e Ingo W. SCHRÖDER (eds.) (2001) *Anthropology of Violence and Conflict*. Londres y Nueva York: Routledge.
- SCHULZ, William E. (ed.) (2007) *The Phenomenon of Torture. Readings and Commentary*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- SCOTT, Jill (2010) *A Poetics of Forgiveness. Cultural Responses to Loss and Wrongdoing*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- SCRIPNIC, Gabriela et al. (2009) «Preventing “Ideal” Communication by Linguistic Violence», en GUGGISBERG, Marika y David WEIR (eds.) *Understanding Violence: Contexts and Portrayals*. Oxford: Inter-Disciplinary Press. (pp. 151-161)
- SEREQUEBERHAN, Tsenay (2001) «El colonialismo y el colonizado: violencia y contra-violencia», en CHUKWUDI EZE, Emmanuel (ed.) *Pensamiento africano. Ética y Política*. Barcelona: Ediciones Bellaterra. (pp. 95-132)
- SHIRINIAN, Lorne (1999) «Survivor Memoirs of Armenian Genocide as Cultural History», en HOVANNISIAN, Richard G. (ed.) *Remembrance and Denial. The Case of the Armenian Genocide*. Detroit: Wayne State UP. (pp. 165-173)
- SHAW, Drew (1999) «Transgressing Traditional Narrative Form», en VEIT-WILD, Flora y Anthony CHENNELLS (1999) *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton y Asmara: Africa World Press. (pp. 3-22)
- SICHROVSKY, Peter (1988) *Born guilty: Children of Nazi families*. Nueva York: Basic Books.
- SLAUGHTER, Joseph R. (2007) *Human Rights Inc. The World Novel, Narrative Form, and International Law*. Nueva York: Fordham UP.
- SNEH, Perla y Juan Carlos COSAKA (1999) *La Shoa en el siglo. Del lenguaje del exterminio al exterminio del discurso*. Buenos Aires: Xavier Bóveda Ediciones.

- SONTAG, Susan (2003) *Regarding the Pain of Others*. Nueva York: Picador.
- SOREL, Georges (2013 [1915]) *Reflections on Violence*. Londres: General Books.
- SPENCE, Donald P. (1982) *Narrative Truth and Historical Truth: Meaning and Interpretation in Psychoanalysis*. Nueva York: Norton.
- SPIVAK, Gayatri (1988) «Can the Subaltern Speak?», en NELSON, Cary & Lawrence GROSSBERG (eds.) *Marxism and the Interpretation of Culture*. Londres: Macmillan. (pp. 46-111)
- STAUB, Ervin (1995) «Torture: Psychological and Cultural Origins», en CRELINSTEN, Ronald D. y Alex P. SCHMID (eds.) *The Politics of Pain. Torturers and Their Masters*. Boulder, San Francisco y Oxford: Westview Press. (pp. 99-111)
- STEINER, George (1967) *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*. Nueva York: Atheneum.
- STRATHERN, Andrew, Pamela J. STEWART y Neil L. WHITEHEAD (eds.) (2006) *Terror & Violence. Imagination and the Unimaginable*. Londres y Ann Arbor: Pluto Press.
- STRATHERN, Andrew y Pamela J. STEWART (2006) «Introduction: Terror, the Imagination, and Cosmology», en STRATHERN, Andrew, Pamela J. STEWART y Neil L. WHITEHEAD (eds.) *Terror & Violence. Imagination and the Unimaginable*. Londres y Ann Arbor: Pluto Press. (pp. 1-39)
- SUÁREZ-OROZCO, Marcelo M. (2004) «The Treatment of Children in the “Dirty War”: Ideology, State Terrorism, and the Abuse of Children in Argentina», en SCHEPER-HUGHES, Nancy y Philippe BOURGOUIS (eds.) *Violence in War and Peace. An Anthology*. Malden, Oxford y Victoria: Blackwell Publishing. (pp. 378-387)
- SWIGART, Leigh (2004) «Nations, Populations, Language», en A.A.V.V., *Literary Responses to Mass Violence*. Waltham: Brandeis UP. (pp. 47-52)
- TAKAKI, Ronald T. (1993) *Violence in the Black Imagination. Essays and Documents*. Nueva York y Oxford: Oxford UP.
- TAMZALI, Wassyla (2010) *El burka como excusa: terrorismo intelectual, religioso y moral contra la libertad de las mujeres*. Barcelona: Saga Editorial.
- TAL, Kalí (1996) *Worlds of Hurt. Reading the Literatures of Trauma*. Nueva York: Cambridge UP.
- TALSHIR, Rachel (2004) «A Personal Story», en A.A.V.V., *Literary Responses to Mass Violence*. Waltham: Brandeis UP. (pp. 89-96)
- TAYLOR, Cristopher C. (2004) «Deadly Images. King Sacrifice, President Habyarimana, and the Iconography of Pregenocidal Rwandan Political Literature», en WHITEHEAD, Neil L. (ed.) *Violence*. Sante Fe y Oxford: School of American Research Press / James Currey. (pp. 79-105)

- TAYLOR, Diana (1997) *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "dirty War"*. Durham: Duke UP.
- TAYLOR, Kathleen (2009) *Cruelty. Human Evil and the Human Brain*. Oxford: Oxford UP.
- TERRIS, Daniel (2004) «Introduction», en A.A.V.V., *Literary Responses to Mass Violence*. Waltham: Brandeis UP. (pp. 7-12)
- TESKEY, Gordon (1996) *Allegory and Violence*. Ítaca y Londres: Cornell UP.
- THIELMANN, Pia (2006) «Three Malawian Student Performances. Playing pains», en ETHERTON, Michael (ed.) *African Theatre: Youth*. Oxford y Hollywood: James Currey y African Academic Press. (pp. 23-30)
- THOMAS, Dominic (2011) «Sony Labou Tansi – The Conscience of Africa and the Voice of the People», en LABOU TANSI, Sony, *Life and a Half. A Novel*. Bloomington e Indianápolis: Indiana UP. (pp. ix-xii)
- (2002) *Nation-Building, Propaganda, and Literature in Francophone Africa*. Bloomington e Indianápolis: Indiana UP.
- THOMAS, R. Elizabeth y Julian RAPPAPORT (1996) «Art as Community Narrative: A Resource for Social Change», en LYKES, M. Brinton (ed.) *Myths about the Powerless: Contesting Social Inequalities*. Filadelfia: Temple UP. (pp. 317-337)
- TIGHE, Carl (2005) *Writing and Responsibility*. Londres y Nueva York: Routledge.
- TILLY, Charles (2003) *The Politics of Collective Violence*. Cambridge: Cambridge UP.
- TIRRELL, Lynne (2013) «Genocidal Language Games», en MAITRA, Ishani y Mary Kate MCGOWAN (eds.) *Speech and Harm: Controversies Over Free Speech*. Oxford: Oxford UP. (pp. 174-221)
- TODOROV, Tzvetan (2008 [1995]) *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- TURNER, Edith (1990) «The Literary Roots of Victor Turner's Anthropology», en ASHLEY, Kathleen M. (ed.) *Victor Turner and the Construction of Cultural Criticism*. Bloomington e Indianápolis: Indiana UP. (pp. 163-169)
- UNNOLD, Yvonne S. (2002) *Representing the Unrepresentable: Literature of Trauma Under Pinochet in Chile*. Nueva York: Peter Lang.
- VAN STAPELE, Naomi (2010) «Maisha bora, kwa nani? A Cool Life, for Whom? Mediations of Masculinity, Ethnicity and Violence in a Nairobi Slum», en KAPTEIJNS, Lidwien y Annemiek RICHTERS (eds.) *Mediations of Violence in Africa. Fashioning New Futures from Contested Pasts*. Leiden: Brill. (pp. 107-140)
- VANCE, Norman (2002) *Irish Literature Since 1800*. Edinburgo y Londres: Longman.

- VANSINA, Jan (1997 [1985]) *Oral Tradition as History*. Londres: James Currey.
- VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco (2009) *La invención del racismo*. Madrid: Akal.
- VEIT-WILD, Flora (2006) *Writing Madness. Borderlines of the Body in African Literature*. Oxford: James Currey.
- (2004) *Dambudzo Marechera: A Source Book on His Life and Work*. Trenton y Asmara: Africa World Press.
 - (1999) «Carnival and Hybridity in Marechera and Lesego Rampolokeng», en VEIT-WILD, Flora y Anthony CHENNELLS (eds.) *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton y Asmara: Africa World Press. (pp. 93-104)
 - (1992) *Dambudzo Marechera: A Source Book on his Life and Work*. Londres: Hans Zell Publishers.
- VEIT-WILD, Flora y Anthony CHENNELLS (1999) *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton y Asmara: Africa World Press.
- VICKROY, Laurie (2002) *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*. Charlottesville y Londres: University of Virginia Press.
- VIDAL, Hernán (ed.) (1985) *Fascismo y experiencia literaria: Reflexiones para una recanonización*. Mineápolis: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures.
- VILA, María del Pilar (2010) «Escritura de la violencia. La narrativa de Horacio Castellanos Moya», en SALTO, Graciela (ed.) *Memorias del silencio. Literaturas en el Caribe y en Centroamérica*. Buenos Aires: Corregidor. (pp. 321-342)
- VOLK, Daniela (1999): «“In Search of my True People”: Universal Humanism in Marechera’s Writing», en VEIT-WILD, Flora y Anthony CHENNELLS (eds.) *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton y Asmara: Africa World Press Inc. (pp. 299-312)
- WA THIONG’O, Ngũgĩ (2007) «Writing Against Neo-Colonialism», en OLANIYAN, Tejumola y Ato QUAYSON (eds.) *African Literature. An Anthology of Criticism and Theory*. Malden, Oxford y Victoria: Blackwell Publishing. (157-164)
- WALKER, Alice (2010) *Overcoming Speechlessness. A Poet Encounters the Horror in Rwanda, Eastern Congo, and Palestine/Israel*. Nueva York: Seven Stories Press.
- WEINER, Marli F. (1998) *Mistresses and Slaves. Plantation Women in South Carolina, 1830-80*. Illinois: University of Illinois Press.
- WHITE, Hayden (1985 [1978]) *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins UP.
- WHITEHEAD, Anne (2004) *Trauma Fiction*. Edimburgo: Edimburgo UP.
- WHITEHEAD, Neil L. (ed.) (2004) *Violence*. Sante Fe y Oxford: School of American Research Press / James Currey.

- (2004a) «Introduction. Cultures, Conflicts, and the Poetic of Violent Practice», en WHITEHEAD, Neil L. (ed.) *Violence*. Sante Fe y Oxford: School of American Research Press / James Currey. (pp. 3-23)
 - (2004b) «On the Poetics of Violence», en WHITEHEAD, Neil L. (ed.) *Violence*. Sante Fe y Oxford: School of American Research Press / James Currey. (pp. 55-77)
- WRIGHT, Alan (2005) «Torture in the Name of Cinema: Bazin, Rosellini, Godard», en BERENDSE, Gerrit-Jan y Mark WILLIAMS (eds.) *Terror and Text. Representing Political Violence in Literature and the Visual Arts*. Bielefeld: Aisthesis Verlag. (pp. 273-287)
- WEBER, Max (2009) *La política como vocación*. Madrid: Alianza Editorial.
- WILLIAMS, Eric (2005) «El origen de la esclavitud de los negros», en CHUKWUDI EZE, Emmanuel (ed.) (2001 [1998]) *Pensamiento africano. Ética y Política*. Barcelona: Ediciones Bellaterra. (pp. 169-198)
- WRIGHT, Alan (2005) «Torture in the Name of Cinema: Bazin, Rossellini, Godard», en BERENDSE, Gerrit-Jan y Mark WILLIAMS (eds.) *Terror and Text. Representing Political Violence in Literature and the Visual Arts*. Bielefeld: Aisthesis Verlag. (pp. 273-278)
- WOODS, Tim (2007) *African Pasts. Memory and History in African Literatures*. Manchester y Nueva York: Manchester UP.
- YAEGER, Patricia (2002) «Consuming Trauma; or, The Pleasures of Merely Circulating», en MILLER, Nancy K. y Jason TOUGAW (eds.) *Extremities. Trauma, Testimony and Community*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press. (pp. 25-51)
- ZERAFFA, Michel (1976 [1971]) *Fictions. The Novel and Social Reality*. Middlesex: Penguin Books.
- ZIEGLER, Jean (2008) *El odio a Occidente*. Barcelona: Ediciones Península.
- ZOLKOS, Magdalena (2010) *Reconciling Community and Subjective Life: Trauma Testimony as Political Theorizing in the Work of Jean Améry and Imre Kertész*. Nueva York y Londres: The Continuum International Publishing Group.
- ZUNSHINE, Lisa (2006) *Why we read fiction. Theory of the mind and the novel*. Columbus: The Ohio State UP.
- ZULAIKA, Joseba (2004) «The Anthropologist as Terrorist», en SCHEPER-HUGHES, Nancy y Philippe BOURGOIS (eds.) *Violence in War and Peace. An Anthology*. Malden, Oxford y Victoria: Blackwell Publishing. (pp. 416-419)

TEORÍA: ARTÍCULOS

- AGOSIN, Marjorie (1988) «So We Will Not Forget: Literature and Human Rights in Latin America», en *Human Rights Quarterly*, Vol. 10, No. 2, pp. 177-192.
- AHMAD, Aijaz (1996) «The Politics of Literary Postcoloniality», en *Race and Class*, Vol. 36, No. 3, pp. 1-20.
- AIJMER, Göran (2001) «The Symbological Project», en *Cultural Dynamics*, Vol. 13, No. 1, pp. 66-91.
- AMADIUME, Ifi (2002) «Bodies, Choices, Globalizing Neo-Colonial Enchantments: African Matriarchs and Mammy Water», en *Meridian*, Vol. 2, No. 2, pp. 41-66.
- ANDRIAMIRADO, Virginie en conversación con Jean-Luc RAHARIMANANA (16 de mayo, 2008) «Publier peut être une provocation, mais pas écrire», en *Africultures*.
[<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=7446>]
[entrevista periodística]
- APPEL, Markus (2008) «Fictional Narratives Cultivate Just-World Beliefs», en *Journal of Communication*, Vol. 58, No. 1, pp. 62-83.
- APPLEGATE, Elizabeth (2012) «Reimagining the Swallow and the Toad: Narrating Identity and Reconciliation in Postgenocide Rwanda», en *Research in African Literatures*, Vol. 43, No. 1, pp. 70-88.
- ARGULLOL, Rafael (5 de abril, 2014) «La cultura enclaustrada», en *El País*.
[http://elpais.com/elpais/2014/03/25/opinion/1395742979_031566.html]
[artículo periodístico]
- ARMAH, Ayi Kwei (1985) «Teaching Creative Writing», en *West Africa*, Vol. 20, pp. 994-995.
- ART SECTION (2003) «Keeping Memory Alive in Rwanda», en *Journal of Genocide Research*, Vol. 5, No. 1, pp. 149-151.
- ASPIUNZA, Jaime (2009) «La expresión en la escritura de Imre Kertész», en *Estudios Filológicos*, No. 44, pp. 7-26.
- BAJO ERRO, Carlos (8 de mayo, 2013) «Black to the future (VI): Musodza. Ciencia ficción rasta shona», en *Wiriko*.
[<http://www.wiriko.org/letras-africanas/black-to-the-future-vi-musodza-ciencia-ficcion-rasta-shona/>] [artículo periodístico]
- BAL, P. Matthijs y Martjin VELTKAMP (2013) «How Does Fiction Reading Influence Empathy? An Experimental Investigation on the Role of Emotional Transportation», en *PLoS ONE*, Vol. 8, No. 1, pp. 1-12.
- BALAEV, Michelle (2008) «Trends in Literary Trauma Theory», en *Mosaic*, Vol. 41, No. 2, pp. 149-165.

- BANDURA, Albert (1999) «Moral Disengagement in the Perpetration of Inhumanities», en *Personality and Social Psychology Review*, Vol. 3, pp. 193-209.
- BARKER, Derek Alan (2008) «Escaping the Tyranny of Magic Realism? A Discussion of the Term in Relation to the Novels of Zakes Mda», en *Postcolonial Text*, Vol. 4, No. 2, pp. 1-20.
- BEVERLEY, John (1987) «Anatomía del testimonio», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XIII, No. 25, pp. 7-16.
- BILLINGTON, Josie (2011) «“Reading for Life”: Prison Reading Groups in Practice and Theory», en *Critical Survey*, Vol. 23, No. 3, pp. 67-85.
- BONNET, VÉRONIQUE (2002) «Villes africaines et écritures de la violence», en *Penser la violence. Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, No. 148, pp. 20-25.
- BRINK, André (1984) «Writing Against Big Brother: Notes on Apocalyptic Fiction in South Africa», en *World Literature Today*, Vol. 58, No. 2, pp. 189-194.
- BRODSKY, Patricio A. (2008) «El uso político del eufemismo en la jerga política nazi: de la exclusión de la lengua al exterminio de los sujetos»
[\[http://www.patriciobrodsky.com.ar/08.htm#_ftn1\]](http://www.patriciobrodsky.com.ar/08.htm#_ftn1)
- BROWN, Michielle Lynn (2010) «Bleeding for the Mother(Land): Reading Testimonial Bodies in Nuruddin Farah’s *Maps*», en *Research in African Literatures*, Vol. 41, No. 4, pp. 125-143.
- CARLIN, Deborah (1995) «Trauma, Testimony, and Fictions of Truth: Narrative in *When Rabbit Howls*», en *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 37, No. 4, pp. 475-492.
- CAZENAVE, Odile (2005) «Writing the Child, Youth, and Violence into the Francophone Novel from Sub-Saharan Africa: The Impact of Age and Gender», en *Research in African Literatures*, Vol. 36, No. 2, pp. 59-71.
- CÉLÉRIER, Patricia (2002) «Engagement et esthétique du cri», en *Penser la violence. Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, No. 148, pp. 60-63.
- CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette (1991) «Violence destructrice, violence régénératrice: originalité de la littérature africaine subsaharienne», en *La deriva delle francofonie. Figures et fantasmes de la violence dans les Littératures francophones de l’Afrique subsaharienne et des Antilles*, Vol. 1, No. 5, pp. 13-32.
- CHEVRIER, Jacques (2002) «Des formes variées du discours rebelle», en *Penser la violence. Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, No. 148, pp. 64-70.
- (1991) «Visages de la tyrannie dans le roman africain contemporain», en *La deriva delle francofonie. Figures et fantasmes de la violence dans les Littératures francophones de l’Afrique subsaharienne et des Antilles*, Vol. 1, No. 5, pp. 33-52.
- CHOW, Rey (1995) «The Fascist Longings in Our Midst», en *ARIEL: A Review of*

International English Literature, Vol. 26, No. 1, pp. 23-50.

- COOPER, Frederick (1994) «Conflict and Connection: Rethinking Colonial African History», en *The American Historical Review*, Vol. 99, No. 5, pp. 1516-1545.
- COPLAN, Amy (2004) «Empathic Engagement with Narrative Fictions», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 62, No. 2, pp. 141-152.
- CORANZI, Jack (1992) «La littérature face à la violence. Les cas des Antilles-Guyane», en *La deriva delle francofonie. Figures et fantasmes de la violence dans les Littératures francophones de l'Afrique subsaharienne et des Antilles*, Vol. 2, No. 6, pp. 13-38.
- CORONIL, Fernando (1994) «Listening to the Subaltern: The Poetics of Neocolonial States», en *Poetics Today*, Vol. 15, No. 4, pp. 645-658.
- COULOUBALY, Adama (2003) «Le récit de guerre: une écriture du tragique et du grotesque», en *Ethiopiennes. Littérature, philosophie, art et conflits*, No. 71, s.p.
- CRAPS, Stef y Gert BUELENS (2008) «Introduction: Postcolonial Trauma Novels», en *Studies in the Novel*, Vol. 40, No. 1-2, pp. 1-12.
- DANDY, Jo (2002) «The Representation of Violence, the Individual, History & the Land in Chinodya's *Harvest of Thorns* & Nyamfukudza's *The Non-Believer's Journey*», en *African Literature Today*, Vol. 23, pp. 91-100.
- DIOP, Oumar Chérif (2012b) «Violence and the Ethics of Reading: The "Body" as Site of Violence in Alex LaGuma's *In the Fog of the Seasons' End* and Sony Labou Tansi's *La Vie et Demie*», en *Journal of Third World Studies*, Vol. 29, No. 2
[<http://www.thefreelibrary.com/Violence+and+the+ethics+of+reading%3A+the+'body'+as+site+of+violence...-a0316795714>]
- DJIKIC, Maja, Keith OATLEY y Mihnea C. MOLDOVEANU (2013) «Reading other minds. Effects of literature on empathy», en *Scientific Study of Literature*, Vol. 3, No. 1, pp. 28-47.
- DJIKIK, Maja, Keith OATLEY, Sara ZOETERMAN, y Jordan B. PETERSON (2009) «On Being Moved by Art: How Reading Fiction Transforms the Self», en *Creativity Research Journal*, Vol. 21, No. 1, pp. 24-29.
- DUDUR, Jill (2000) «At a Loss for Words: Reading the Silence in South Asian Women's Partition Narratives», en *Topia: A Journal for Canadian Cultural Studies*, Vol. 4, pp. 53-71.
- EAGLESTONE, Robert (2008) «"You would not add to my suffering if you knew what I have seen": Holocaust Testimony and Contemporary African Trauma Literature», en *Studies in the Novel*, Vol. 40, No. 1-2, pp. 72-85.
- FEINSTEIN, Stephen C. (2005) «Destruction has no covering: artists and the Rwandan genocide», en *Journal of Genocide Research*, Vol. 7, No. 1, pp. 31-46.

- FISH, Stanley (1997) «Boutique Multiculturalism or Why Liberals Are Incapable of Thinking About Hate Speech», en *Critical Inquiry*, Vol. 23, No. 2, pp. 378-395.
- FOSTER, Kevin (1992) «Soul-Food for the Starving: Dambudzo Marechera's *House of Hunger*», en *Journal of Commonwealth Literature*, Vol. 27, No. 1, pp. 58-70.
- FOUCAULT, Michel (1984) «Des espaces autres», en *Architecture / Mouvement / Continuité*, No. 5, pp. 46-49.
- FRANZAK, Judith y Elizabeth NOLL (2006) «Monstrous Acts: Problematizing Violence in Young Adult Literature», en *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, Vol. 49, No. 8, pp. 662-672.
- GANAN, Nouri y Heike HÄRTING (2008) «Introduction: Narrative Violence: Africa and the Middle East», en *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, Vol. 28, No. 1, pp. 1-10.
- GARNIER, Xavier (2002) «Les formes "dures" du récit: enjeux d'un combat», en *Penser la violence. Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, No. 148, pp. 54-58.
- GARUBA, Harry (2003) «Exploration in Animist Materialism: Notes on Reading/Writing African Literature, Culture, Society», en *Public Culture*, Vol. 15, No. 2, pp. 261-285.
- GERMANOTTA, Maria Angela (2010) «L'écriture de l'inaudible. Les narrations littéraires du génocide au Rwanda», en *Interfrancophonies*, pp. 1-34.
- GORELICK, Nathan (2008) «Imagining Extraordinary Renditions: Terror, Torture and the Possibility of an Excessive Ethics in Literature», en *Theory & Event*, Vol. 11, No. 2, pp. 1-14.
- GORMAN, Rachel y Onyinyechkwu UDEGBE (2010) «Disabled Woman/Nation. Re-narrating the Erasure of (Neo)Colonial Violence in Ondjaki's *Good Morning Comrades* and Tsitsi Dangarembga's *Nervous Conditions*», en *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, Vol. 4, No. 3, pp. 309-325.
- GOYTISOLO, Juan (31 de marzo, 1974) «Writing in an Occupied Language», en *The New York Times Book Review*, Sección 7, p. 47.
[\[artículo periodístico\]](#)
- GREADY, Paul (2009) «Novel Truths: Literature and Truth Commissions», en *Comparative Literature Studies*, Vol. 46, No. 1, pp. 156-176.
- GUGELBERGER, Georg y Michael KEARNEY (1991) «Voices for the Voiceless: Testimonial Literature in Latin America», en *Latin American Perspectives*, Vol. 18, No. 3, pp. 3-14.
- GUGLER, Josef (1988) «African Literary Comments on Dictators: Wole Soyinka's Plays and Nuruddin Farah's Novels», en *The Journal of Modern African Studies*, Vol. 26, No. 1, pp. 171-177.

- HARTMAN, Geoffrey (2006) «Shoah and Intellectual Witness», en *Reading On*, Vol. 1, No. 1, pp. 1-8.
- (2004) «On Traumatic Knowledge and Literary Studies», en *PSYART: A Hyperlink Journal for the Psychological Study of the Arts*, pp. 40-54.
- HAAS, Nadine (2010) «Representaciones de la violencia en la literatura centroamericana» (Serie *Working Papers*), en *GIGA Research Unit: Institute of Latin American Studies*, No. 148, pp. 1-25.
- HODGES, Hugh (2009) «Writing Biafra: Adichie, Emecheta and the Dilemmas of Biafran War Fiction», en *Postcolonial Text*, Vol. 5, No. 1, pp. 1-13.
- JAMESON, Fredric (1986) «Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism», en *Social Text*, Vol. 15, No. 3, pp. 65-88.
- JEAN-FRANÇOIS, Emmanuel B. (2010) «Jean-Luc Raharimanana ou l'expérience de la violence», en *Loixas*, Vol. 30, pp. 1-15.
- KALISA, Marie-Chantal (2006) «Theatre and the Rwandan Genocide», en *Peace Review: A Journal of Social Justice*, Vol. 18, No. 4, pp. 515-521.
- KARIM, Aisha (2009) «Crisis of Representation in Wole Soyinka's *Season of Anomy*», en *Mediation*, Vol. 24, No. 2, pp. 102-121.
- KIDD, David Comer y Emanuele CASTANO (2013) «Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind», en *Scienceexpress*, informe publicado online 3/10/2013.
- KIDD, Ross (1983) «Popular theatre and popular struggle in Kenya: the story of Kamiriithu», en *Race & Class*, Vol. 24, No. 3, pp. 287-304.
- KOHUT, Karl (2002) «Política, Violencia y Literatura», en *Anuario de Estudios Americanos*, Tomo LIX, No.1, pp. 193-222.
- KRUGER, Marie (2012) «“The only truth I know is what I felt with my entire body”: Traumatic Memory in *Zulu Love Letter*», en *Research in African Literatures*, Vol. 43, No. 1, pp. 136-150.
- KUIKEN, Don, David S. MIALL y Shelley SIKORA (2004) «Forms of Self-Implication in Literary Reading», en *Poetics Today*, Vol. 25, No. 2, pp. 171-203.
- KYULANOVA, Irina (2010) «From Soldiers to Children: Undoing the Rite of Passage in Ishmael Beah's *A Long Way Gone* and Bernard Ashley's *Little Soldier*», en *Studies in the Novel*, Vol. 42, No. 1-2, pp. 28-47.
- LAGARRIGA, Dídac P. (Diciembre, 2005) «El Madagascar agridulce. Entrevista al escritor Raharimanana», en *Africaneando*, s.n.
[\[artículo digital de archivo\]](#)
[\[http://www.ozebap.org/text/index.htm\]](http://www.ozebap.org/text/index.htm)

- LINDFORS, Bernth (1968) «Robin Hood Realism in South African English Fiction», en *Africa Today*, Vol. 14, No. 4, pp. 16-18.
- LIONNET, Françoise (1993) «Geographies of Pain: Captive Bodies and Violent Acts in the Fictions of Myriam Warner-Vieyra, Gayl Jones, and Bessie Head», en *Callaloo*, Vol. 16, No. 1, pp. 132-152.
- LOOMBA, Ania y Suvir KAUL (1994) «Introduction: Location, Culture, Post-Coloniality», en *Oxford Literary Review*, Vol. 16, No. 1-2, pp. 3-30.
- MAGNIER, Bernard (1990) «Beurs noirs à Black Babel», en *Notre Librairie. Dix ans de Littératures*, Vol. 1, No. 103, pp. 102-107.
- MAR, Raymond A. y Keith OATLEY (2008) «The Function of Fiction is the Abstraction and Simulation of Social Experience», en *Perspectives on Psychological Science*, Vol. 3, No. 3, pp. 173-192.
- MAR, Raymond A., Keith OATLEY y Jordan B. PETERSON (2009) «Exploring the link between reading fiction and empathy: Ruling out individual differences and examining outcomes», en *Communications*, Vol. 34, No. 4, pp. 407-428.
- MARAIS, Mike (2011) «Violence, Postcolonial Fiction, and the Limits of Sympathy», en *Studies in the Novel*, Vol. 43, No. 1, pp. 94-114.
- MARECHERA, Dambudzo (1987) «The African Writer's Experience of European Literature», en *Zambezia*, Vol. 14, No. 2, pp. 99-105.
- MARX, John (2008) «Failed-State Fiction», en *Contemporary Literature*, Vol. 49, No. 4, pp. 597-633.
- MBEMBE, Achille (2003) «Necropolitics», en *Public Literature*, Vol. 15, No. 1, pp. 11-40.
- MDA, Zakes (1997) «Acceptance Speech for the Oliver Schreiner Prize», en *English Academy Review*, Vol. 14, pp. 279-281.
- MERCER, Kobena (1996) «To Unbury the Dismembered Body», en *New Histories: The Institute of Contemporary Art*, pp. 161-166.
- MEYERS, Jeffrey (2007) «The Literature of Pain», en *Human Rights Review*, Vol. 8, No. 4, pp. 409-417.
- MIALL, David S. y Don KUIKEN (1994) «Beyond Text Theory: Understanding Literary Response», en *Discourse Processes*, Vol. 17, No. , pp. 337-352.
- MONCEL, Corinne (2000) «Engagement d'écriture», en *Africultures*, No. 30, s.p.
- MORIN, Edgar (1960) «Intellectuelles: critique du mythe et mythe de la critique», en *Arguments*, No. 20, 4to. Trim, pp. 35-40.

- MOUDILENO, Lydie (2006) «Magical Realism: “Arme miraculeuse” for the African Novel», en *Research in African Literatures*, Vol. 37, No. 1, pp. 28-41.
- (1998) «Labou Tansi’s *La vie et demie*, or The Tortous Path of the Fable», en *Research in African Literatures*, Vol. 29, No. 3, pp. 21-33.
- MOURALIS, Bernard (2002) «Les disparus et les survivantes», en *Penser la violence. Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, No. 148, pp. 12-18.
- (1991) «La figuration de la violence et ses enjeux dans la fiction africaine», en *La deriva delle francofonie. Figures et fantasmes de la violence dans les Littératures francophones de l’Afrique subsaharienne et des Antilles*, Vol. 1, No. 5, pp. 69-84.
- MUDIMBÉ-BOYI, Elizabeth (1991) «Langue volée, langue violée: pouvoir, écriture et violence dans le roman africain», en *La deriva delle francofonie. Figures et fantasmes de la violence dans les Littératures francophones de l’Afrique subsaharienne et des Antilles*, Vol. 1, No. 5, pp. 101-118.
- (1999) «The State, the Writer and the Politics of Memory», en *Studies in 20th. Century Literature*, Vol. 23, No. 1, pp. 143-161.
- MUKHERJEE, Bharati (2011) «Immigrant Writing: Changing the Contours of a National Literature», en *American Literary History*, Vol. 23, No. 3, pp. 680-696.
- MULLINS, Greg A. (2010) «Atrocity, Literature, Criticism», en *American Literary History*, Vol. 23, No. 1, pp. 217-227.
- MURPHY, Laura (2007) «In the Bush of Ghosts: Specters of the Slave Trade in West African Fiction», en *Research in African Literatures*, Vol. 38, No. 4, pp. 141-152.
- NGABO-SMART, Francis (1997/98) «Science and the Re-presentation of African Identity in *Major Genti and the Achimota Wars*», en *Connotations*, Vol. 7, No. 1, pp. 58-79).
- NGALASSO, Mwatha Musanji (2002) «Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français», en *Penser la violence. Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, No. 148, pp. 73-79.
- NORRIDGE, Zoe (2012) «Sex as Synechdoche: Intimate Languages of Violence in Chimamanda Ngozi Adichie’s *Half of a Yellow Sun* and Aminatta Forna’s *The Memory of Love*», en *Research in African Literatures*, Vol. 43, No. 2, pp. 18-39.
- NWANKWO, Chimalum (2008) «The Muted Index of War in African Literature & Society», en *War in African Literature Today*, Vol. 26, pp. 1-14.
- OATLEY, Keith (1999) «Why Fiction May Be Twice as True as Fact: Fiction as Cognitive and Emotional Simulation», en *Review of General Psychology*, Vol. 3, No. 2, pp. 101-117.
- OBIANG, Ludovic Emame (2002) «Sans père mais non sans espoir: figure de l’orphelin dans les écritures de la guerre», en *Penser la violence. Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, No. 148, pp. 31-35.

- ODERA OUTA, George (2001) «The Dramaturgy of Power and Politics in Post-colonial Kenya: A Comparative Re-reading of “Forms” in Texts by Ngugi wa Thiong’o and Francis Imbuga», en *Nordic Journal of African Studies*, Vol. 10, No. 3, pp. 344-365.
- OLUSOLA, Afolayan S. (2010) «Pragma-criticism: An Afriurocentric Reaction to the Bolekaja Agenda on the African Novel», en *The Journal of Pan African Studies*, Vol. 3, No. 10, pp. 85-103.
- OSOFISAN, Femi (1999) «Theater and Rites of “Post-Negritude” Remembering», en *Research in African Literatures*, Vol. 30, No. 1, pp. 1-11.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (2012) «Entre hybridité postcoloniale et néo-baroque: une voie pour le “grotesque” africain», en *Afriques: Le grotesque en littérature africaine*, Vol. 7, s.p.
- PALUCK, Elizabeth Levy (2009) «Reducing Intergroup Prejudice and Conflict Using the Media: A Field Experiment in Rwanda», en *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol. 96, No. 3, pp. 524-587.
- PARRY, Benita (1997) «The Postcolonial: Conceptual Category or Chimera?», en *The Yearbook of English Studies*, Vol. 27, pp. 3-21.
- PIZARRO, Judith (2004) «The Efficacy of Art and Writing Therapy: Increasing Positive Mental Health Outcomes and Participant Retention After Exposure to Traumatic Experience», en *Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association*, Vol. 21, No. 1, pp. 5-12.
- POLLOCK, Griselda (2009) «Art/Trauma/Representation», en *Parallax*, Vol. 15, No. 1, pp. 40-54.
- POYATOS, Fernando (1977) «Forms and Functions of Nonverbal Communication in the Novel: A New Perspective of the Author-Character-Reader Relationship», en *Semiotica*, Vol. 21, No.3-4, pp. 295-337.
- PROUT, Ryan (2008) «*Inmenso Estrecho*. Obstacles to Achieving Post-Immigration Identity Change in Spanish Short Fiction», en *Tejuelo*, Vol. 1, No. 2, pp. 66-77.
- QUIROZ, Sandra (20 de abril, 2013) «Mia Couto: África está lleno de Macondos, de pueblos así, como el de Gabo», en *Afribuku*.
[\[http://www.afribuku.com/miacouto/\]](http://www.afribuku.com/miacouto/)
 [artículo periodístico]
- RADFORD, Colin (1975) «How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?», en *Proceedings of the Aristotelian Society*, Vol. 49, pp. 67-80.
- RAYNOR, Cecily (2011) «La función del testimonio en *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman», en *Nomenclatura: Aproximaciones a los estudios hispánicos*, Vol. 1, No. 1, pp. 1-14.

- RIBERA, Ricardo (1998) «Cultura de la paciencia», en *Estudios Centroamericanos*, No. 600, s.p.
- RICHARDSON, Michael (2013a) «Writing Trauma: Affected in the Act», en *New Writing: The International Journal for the Practice and Theory of Creative Writing*, Vol. 10, No. 2, pp. 154-162.
- ROTHBERG, Michael (2006) «Between Auschwitz and Algeria: Multidirectional Memory and the Counterpublic Witness», en *Critical Inquiry*, Vol. 33, No. 1, pp. 158-184.
- RUIZ, Sebastián (23 de abril, 2013) «Black to the future (V): Frente a narrativas pesimistas, dosis de ficción», en *Wiriko*.
[\[http://www.wiriko.org/wiriko/black-to-the-future-v-alternativas-para-que-futuro/\]](http://www.wiriko.org/wiriko/black-to-the-future-v-alternativas-para-que-futuro/)
 [artículo periodístico]
- SAN JUAN, Epifanio Jr. (1991) «The Cult of Ethnicity and the Fetish of Pluralism: A Counterhegemonic Critique», en *Cultural Critique*, Vol. 18, pp. 215-229.
- SARRO, Damián Leandro (2006) «La *Weltliteratur* de Goethe: Una reflexión sobre Literatura Comparada», en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, No. 34, s.p.
- SCHEPER-HUGHES, Nancy (1998) «Undoing – Social Suffering and the Politics of Remorse in the New South Africa», en *Social Justice*, Vol. 25, No. 4, pp. 126-39.
 – (1997) «Peace-Time Crimes», en *Social Identities*, Vol. 3, No. 3, pp. 71-97.
- SCHIAPPA, Edward, Peter B. GREGG y Dean E. HEWES (2005) «The Parasocial Contact Hypothesis», en *Communication Monographs*, Vol. 72, No. 1, pp. 92-115.
- SCHULBERG, Cecilia H. (1997) «An Unwanted Inheritance: Healing Transgenerational Trauma of the Nazi Holocaust Through the Bonny Method of Guided Imagery and Music», en *The Arts in Psychotherapy*, Vol. 24, No. 4, pp. 323-345.
- SCHWAB, Gabriele (2006) «Writing against Memory and Forgetting», en *Literature and Medicine*, Vol. 25, No. 1, pp. 95-121.
- SCOTT, David (2008) «Introduction: On the Archaeologies of Black Memory», en *Small Axe*, Number 26, Vol. 12, No. 2, pp. v-xvi.
- SCOTT, Joan W. (1991) «The Evidence of Experience», en *Critical Inquiry*, Vol. 17, No. 4, pp. 773-797.
- SLOVIC, Paul (2007) «“If I look at the mass I will never act”: Psychic numbing and genocide», en *Judgement and Decision Making*, Vol. 2, No. 2, pp. 79-95.
- SOLÉS I COLL, Gemma (18 de abril, 2013) «Black to the future (III): Futurismo(s) Afrosónico(s)», en *Wiriko*.
[\[http://www.wiriko.org/wiriko/black-to-the-future-iii-futurismos-afrosonicos/\]](http://www.wiriko.org/wiriko/black-to-the-future-iii-futurismos-afrosonicos/)
 [artículo periodístico]
- SYLVESTER, Christine (2006) «Bare Life as Development/Postcolonial Problematic», en

The Geographical Journal, Vol. 172, No. 1, pp. 66-77.

TAFALLA, Marta (2007) «Violencia y memoria en Milan Kundera», en *Enharonar*, Vol. 38-39, pp. 89-100.

TCHEUYAP, Alexie (2003) «Le littéraire et le guerrier: typologie de l'écriture sanguine en Afrique», en *Études littéraires*, Vol. 35, No. 1, pp. 13-28.

TCHIVELLA, Tchitchelle (1988) «Une parenté outre-atlantique», en *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, No. 92-93, pp. 30-34.

UTAS, Mats (2005) «Victimcy, Girlfriending, Soldiering: Tactic Agency in a Young Woman's Social Navigation of the Liberian War Zone», en *Anthropological Quarterly*, Vol. 78, No. 2, pp. 403-430.

VERMAAK, Olivia (2004) «Language Play and Humanism in Dambudzo Marechera's *The Black Insider*», en *Alternation*, Vol. 11, No. 1, pp. 186-216.

WALKOWITZ, Rebecca L. (2006) «The Location of Literature: The Transnational Book and the Migrant Writer», en *Contemporary Literature*, Vol. 47, No. 4, pp. 527-545.

WALONEN, Michael K. (2011) «Power, Patriarchy, and Postcolonial Nationalism in the African Dictator Novel», en *ALLA Bulletin: A Publication of the African Literature Association*, Vol. 6, No. 1, pp. 104-117.

WALSH, John (2009) «Psycho Killer, *Qu'est-ce que c'est?* Reflections on Alain Mabanckou's *African Psycho*», en *Transition*, Issue 2009, pp. 152-163.

WHITEHEAD, Anne (2008) «Journeying Through Hell: Wole Soyinka, Trauma and Postcolonial Nigeria», en *Studies in the Novel*, Vol. 40, No. 1-2, pp. 13-30.

WILLS, Clair (1991) «Language Politics, Narrative, Political Violence», en *Oxford Literary Review*, Vol. 13, No. 1-2, pp. 20-60.

ZIOLKOWSKI, Theodore (1977) «The Literature of Atrocity», en *The Sewanee Review*, Vol. 85, No. 1, pp. 135-143.

OTRAS FUENTES (TESIS DOCTORALES, CONFERENCIAS, CATÁLOGOS...)

- AHIMANA, Emmanuel. «Les violences extrêmes dans le romannégro-africain francophone: le cas du Rwanda. Étude de langue et de style». Burdeos: Universidad de Michel de Montaigne-Bordeaux III. Facultad de Filosofía y Letras. 2009. Tesis doctoral.
- BRINK, André P. «An Act of Violence: Thoughts on the Functioning of Literature». Ciudad del Cabo: Universidad de Ciudad del Cabo. Octubre, 16, 1991. Conferencia Inaugural.
- BROWN, Jeffrey «Somali Author Reflects on Conflict in Native Country». PBS Arts. Febrero, 27, 2007. Transcripción.
[http://www.pbs.org/newshour/bb/africa-jan-june07-farah_02-27/#editors-picks]
- BROWN, Mychelle Lynn. «Screams Somehow Echoing: Trauma and Testimony in Anglophone African Literature». Maryland: Universidad de Maryland. Facultad de Artes y Humanidades. 2008. Tesis doctoral.
- DIOP, Oumar Chérif. «Violence in African Literature». Connecticut: Universidad de Connecticut. 2002. Tesis doctoral.
- HASLETT, Timothy G. «The Fright of Real Tears: Slavery, Trauma, and Transgenerational Haunting in African Diasporic Lifeworlds». Nueva York: New York University. 1999. Tesis de maestría.
- NÚÑEZ-HIDALGO, Sonia. «Tortura y literatura en el Cono Sur: Los límites de la representación literaria». Iowa: Graduate College of The University of Iowa. 2007. Tesis doctoral.
- JACKSON, Peter. «La littérature Africaine et la Politique (une étude comparée entre la littérature africaine d'expression anglaise et d'expression française)». Burdeos: Universidad de Burdeos III. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. 1977. Tesis doctoral.
- MAESTRO, Jesús G. «Crítica contra las interpretaciones contemporáneas sobre el canon contemporáneo». Madrid: XII Simposio Nacional de la Federación de Asociaciones de Profesores de Español. Julio, 3, 2009. Conferencia.
- MINGA, Katunga Joseph. «Child Soldiers as Reflected in the African Francophone War Literature of the 1990s and 2000s». Johannesburgo: Universidad de Witwatersrand. Facultad de Humanidades. 2012. Tesis doctoral.
- MUANA, Patrick K. y Chris CORCORAN. «Representations of Violence: Art about the Sierra Leone Civil War». Wisconsin: Port Butts Gallery. Universidad de Wisconsin. 28 de febrero – 30 de marzo, 2003. [Catálogo de la muestra y actas de conferencia].
- NDLOVU, Thabisani. «The Family as Contested Arena: Voices of Discontent in Charles Mungoshi's Works in Shona and English». Johannesburgo: Universidad de

Witwatersrand. Facultat de Humanidades y Ciencias Sociales. 2011. Tesis doctoral.

NORRIDGE, Zoe Cecilia. «Perceptions of Pain: Narratives of Hurt and Healing in Contemporary African Literature». Londres: Universidad de Londres. School of Oriental and African Studies. 2007. Tesis doctoral.

SCOTT, Jill. «The Quasi-Judicial Imagination: Restoring and Generating Justice in Post-Unification German Literature». Winnipeg: Universidad de Manitoba. Octubre, 13, 2013. Conferencia Inaugural.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

FUENTES PRIMARIAS

A.A. V.V. (2011) *To See the Mountain and other stories*. Oxford: Cassava Republica, Jacana, Kwani? y New Internationalist.

A.A. V.V. (2014 [2013]) *Los deseos afines. Narraciones africanas contra la homofobia*. Madrid: Editorial Dos Bigotes.

A.A. V.V. (2013) *Picture Frames and Other Stories. The Writivism Anthology*. Londres: Kushinda.

ABANI, Chris (2004) *Graceland*. Nueva York: Picador Africa.

ABOULELA, Leila (2010) *Lyrics Alley*. Nueva York: Grove Press.
– (1999) *The Translator*. Johannesburgo: Heinemann.

AGUALUSA, José Eduardo (2007 [2008]) *My Father's Wives*. Londres: Arcadia Books.
– (2006 [2004]) *The Book of Chameleons*. Nueva York: Simon y Schuster.
– (1996 [2009]) *Rainy Season*. Londres: Arcadia Books.

AMÉRY, Jean (1980) *At the Mind's Limits: Contemplations by a Survivor on Auschwitz and Its Realities*. Bloomington: Indiana UP.

ARMAH, Ayi Kwei (1968) *The Beautiful Are Not Yet Born*. Boston: Houghton Mifflin Company.

BAINGANA, Doreen (2005) *Tropical Fish. Tales from Entebbe*. Nueva York: Harlem Books.

BEAH, Ishmael (2007) *A Long Way Gone. Memoirs of a Boy Soldier*. Nueva York: Sarah Crichton Books.

BEUKES, Lauren (2013) *The Shining Girls*. Londres: Harper.

BISIKISI, Tandundu E.A. (1984) *Quand les Afriques s'affrontent*. París: L'Harmattan.

BREYTENBACH, Breyten (1985) *The True Confessions of an Albino Terrorist*. Londres: Faber & Faber.

BULAWAYO, NoViolet (2013) *We Need New Names*. Londres: Chatto & Windus

CÉSAIRE, Aimé (1969) *Cuadernos de un retorno al país natal*. México: Ediciones Era.

CHINODYA, Shimmer (1989) *Harvest of Thorns*. Harare: Baobab Books.

COETZEE, J.M. (2004 [1980]) *Waiting for the Barbarians*. Londres: Vintage Books.

DANGAREMBGA, Tsitsi (1988) *Nervous Conditions. A Novel*. Seattle: The Seal Press.

DE LA HAYE, Joan (2012) «The Trial», en HARTMAN, Ivor W. (ed.) *AfroSF. Science*

Fiction by African Writers. Londres: Storytime. (pp. 268-276)

DELILLO, Don (1992) *Mao II*. Londres: Vintage.

DIOP, Boubacar Boris (2006 [2000]) *Murambi, The Book of Bones*. Bloomington e Indianápolis: Indiana UP.

DLUNGWANA, Pamella (2013) «The Portrait», en EKINE, Sokari y Hakima ABBAS (eds.) *Queer African Reader*. Dakar, Nairobi y Oxford: Pambazuka Press. (pp. 372-375)

DONGALA, Emmanuel (2005 [2002]) *Johnny Mad Dog*. Nueva York: Picador.

DUIKER, K. Sello (2001) *The Quiet Violence of Dreams*. Ciudad del Cabo: Kwela Books
– (2000) *Thirteen Cents*. Claremont: New Africa Books.

EMETA, Buchi (1982) *Destination Biafra*. Londres y Nueva York: Allison & Busby.

FARAH, Nuruddin (1992 [1979]) *Sweet and Sour Milk*. Minnesota: Graywolf Press.
– (2000 [1986]) *Maps*. Londres: Penguin Books.
– (2005) *Links*. Londres: Duckworth.

GATORE, Gilbert (2012 [2008]) *The Past Ahead*. Bloomington e Indianápolis: Indiana UP.

GRACE, Fraser (2005) *Breakfast with Mugabe*. Londres: Oberon Books.

GRANQVIST, Raoul J. (2005) *Michael's Eyes. The War against the Ugandan Child*. Umeå: Umeå Universitet.

GREY, S. L. (2012 [2011]) *The Mall*. Londres: Corvus.

GURNAH, Abdulrazak (2004 [1994]) *Paradise*. Londres: Bloomsbury.

HABILA, Helon (ed.) (2011) *The Granta Book of the African Short Story*. Londres: Granta.
– (2007) *Measuring Time*. Nueva York y Londres: W. W. Norton & Company.
– (2002) *Waiting for an Angel*. Londres: Penguin Books.
– (2000) *Prison Stories*. Lagos: Epik Books.

HARTMAN, Ivor W. (ed.) (2012) *AfroSF. Science Fiction by African Writers*. Londres: Storytime.

HERNE, Lily (2013 [2011]) *Dead Lands*. Croydon: Much-in-Little.

HUCHU, Tendai (2013 [2010]) *The Hairdresser of Harare*. Glasgow: Freight Books.

ISEGAWA, Moses (2000 [1998]) *Abyssinian Chronicles*. Londres: Macmillan.

IWEALA, Uzodinma (2005) *Beasts of no Nation*. Londres: John Murray.

- IYAYI, Festus (1979) *Violence*. Washington D.C.: Three Continents Press.
- KELMAN, James (2001) *Translated Accounts*. Londres: Secker & Warburg.
- KERTÉSZ, Imre (2007) *Liquidation*. Londres: Vintage Books.
- KOUROUMA, Ahmadou (2006 [2000]) *Allah Is Not Obliged*. Londres: Heinemann.
- MAGONA, Sindiwe (1998) *Mother to Mother*. Ciudad del Cabo: David Philip.
- MAPANJE, Jack (ed.) (2002) *Gathering Seaweed. African Prison Writing*. Oxford, Portsmouth y Johannesburg: Heinemann.
- MARECHERA, Dambudzo (2009a [1978]) *The House of Hunger*. Essex: Heinemann.
 – (2009b [1980]) *Black Sunlight*. Johannesburg: Penguin.
 – (1994) *Scrapiron Blues*. Harare: Baobab Books.
 – (1990) *The Black Insider*. Harare: Baobab Books.
- MDA, Zakes (1995) *Ways of Dying*. Ciudad del Cabo: Oxford UP.
- MENDICUTTI, Eduardo (2014 [2013]) «Prólogo. En el corazón gay de África», en A.A. V.V., *Los deseos afines. Narraciones africanas contra la homofobia*. Madrid: Editorial Dos Bigotes. (pp. 9-11)
- MEYER, Deon (2012 [2007]) *Blood Safari*. Londres: Hodder.
- MONÉNEMBO, Tierno (2004 [2000]) *The Oldest Orphan*. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press.
- MUNGOSHI, Charles (1997) *Walking Still*. Harare: Baobab Books.
- MUTAHI, Wahome (1991) *Three Days on the Cross*. Nairobi: Heinemann.
- NIDBE, Okey (2014) *Foreign Gods, Inc*. Nueva York: Soho.
 – (2000) *Arrows of Rain*. Oxford, Portsmouth y Johannesburg: Heinemann.
- NDONGO-BIDYOGO, Donato (2007) *El Metro*. Barcelona: El Cobre.
- NKOGO ESONO, Maximiliano (2006) *Nambula*. Madrid: Morandi.
- NWAPA, Flora (1992 [1975]) *Never Again*. Trenton y Nueva Jersey: Africa World Press, Inc.
- LABOU TANSI, Sony (2011 [1979]) *Life and a Half. A Novel*. Bloomington e Indianápolis: Indiana UP.
 – (1989 [1985]) *Las siete soledades de Lorsa López*. Barcelona: Muchnik Editores.
- LAING, B. Koyo (1992) *Major Genti and the Achimota Wars*. Oxford: Heinemann.
 – (1986) *Search Sweet Country*. Londres: Heinemann.

LAMKO, Koulsy (2012 [2002]) *La falena de las colinas*. Ciudad de México: Vanilla Planifolia.

LAMWAKA, Beatrice (2014 [2013]) «El señor de la casa», en A.A. V.V. *Los deseos afines. Narraciones africanas contra la homofobia*. Madrid: Editorial Dos Bigotes. (pp. 99-105)

– (2011) «Butterfly Dreams», en A.A. V.V. *To See the Mountain and other stories*. Oxford: Cassava Republica, Jacana, Kwani? y New Internationalist. (pp. 49-59)

LA GUMA, Alex (1992 [1972]) *In The Fog of The Seasons' End*. Essex y Johannesburgo. Heinemann.

LOMAX, Eric (2009 [1995]) *The Railway Man*. Londres: Vintage.

LOPES, Henri (1987 [1982]) *The Lauging Cry, an African Cock and Bull Story*. Nueva York y Londres: Readers International.

OHAN, Michael (2006 [2004]) *En ruta hacia una nueva esclavitud. El trágico y mortal viaje de africanos a Europa a través del Sáhara y del Mediterráneo*. Madrid: Mundo Negro.

OKORAFOR, Nnedi (2010) *Who Fears Death*. Nueva York: Daw Books.

OKPARANTA, Chinelo (2013) *Happiness, Like Water*. Londres: Granta.

OKRI, Ben (1986) «Laughter beneath the Bridge», en *Incidents at the Shrine*. Londres: Heinemann.

OMOTOSO, Kole (2007 [1972]) *The Combat*. Johannesburgo: Penguin.

ONDJAKI (2005) *Y si mañana el miedo*. Zaragoza: Xordica.

PAELO, Anthea (2013) «Picture Frames», en A.A. V.V. *Picture Frames and Other Stories. The Writivism Anthology*. Londres: Kushinda. (pp. 1-3)

PHETO, Molefe (1985) *And Night Fell: Memoirs of a Political Prisoner in South Africa*. Londres: Heinemann.

SCHUYLER, George S. (2011 [1931]) *Black no more*. Mineola y Nueva York: Dover Publications.

SEMPRÚN, Jorge (1995) *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets.

SIMON, Njami (1989) *African Gigolo*. París: Seghers.

SOLZHENISTYN, Alexandr (1998 [1973-1980]) *Archipiélago Gulag, 1918-1956. Ensayo de investigación literaria*. Barcelona. Tusquets.

SPILLMAN, Rob (2009) *Gods and Soldiers. The Penguin Anthology of Contemporary African Writing*. Londres: Penguin Books.

TADJO, Véronique (2002 [2000]) *The Shadow of Imana. Travels in the heart of Rwanda*. Oxford: Heinemann.

TULBA, Majok (2013) *Beneath the Darkening Sky*. Londres: Oneworld Publications.

VERA, Yvonne (2002) *Without a Name and Under the Tongue*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.

WA WAMWERE, Koigi (1988) *Conscience on Trial. Why I was Detained: Notes of a Political Prisoner in Kenya*. Trenton y Nueva Jersey: Africa World Press, Inc.

WA THIONG'O, Ngũgĩ (1981) *Detained: A Writer's Prison Diary*. Londres: Heinemann.

WABERI, Abdourahman A. (2011 [2009]) *Passage of Tears*. Londres, Nueva York y Calcuta: Seagull Books.

– (2009 [2006]) *In the United States of Africa*. Lincoln: University of Nebraska Press.

WAINANA, Binyavanga (2012 [2012]) *One Day I Will Write About This Place*. Londres: Granta.

WARINDA, Nancy Lylac (2013) «The vampire bite that brought me to life», en EKINE, Sokari y Hakima ABBAS (eds.) *Queer African Reader*. Dakar, Nairobi y Oxford: Pambazuka Press. (pp. 73-77)


WEISS, Peter (1966) *The Investigation*. Nueva York: Atheneum.

ZAMORA LOBOCH, Francisco (1994) *Cómo ser negro y no morir en Aravaca*. Barcelona: Ediciones B.

ZEPHANIAH, Benjamin (2001) *Refugee Boy*. Londres: Bloomsbury.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

 Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2 0 1 4