

2009

De la hoguera medieval a la sala de torturas: Centroamérica como "espectáculo de la crueldad"

Claudia Ferman

University of Richmond, cferman@richmond.edu

Follow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications>

 Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#)

Recommended Citation

Ferman, Claudia. "De la hoguera medieval a la sala de torturas: Centroamérica como "espectáculo de la crueldad" *Boletín de la Asociación para el Fomento de los Estudios Históricos en Centroamérica* 42 (2009). September 22, 2009. http://afehc-historia-centroamericana.org/index.php/index.php?action=fi_aff&id=2252.

This Article is brought to you for free and open access by the Latin American, Latino and Iberian Studies at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

 De la hoguera medieval a la sala de torturas: Centroamérica como “espectáculo de la crueldad”

El análisis de la novela *El niño de los coroneles* (2001) del español Fernando Marías, realizado por Claudia Ferman, pone de relieve la mirada estereotipada y reductora que propone este autor español sobre la violencia en Centroamérica y sus implicaciones: se banaliza la representación de la tortura, apropiándose de paso de la historia centroamericana.

Palabras claves

:

Tortura,



Representación de la violencia, Centroamérica, Fernando Marías, *El Niño de los Coroneles*

Autor(es):

Claudia Ferman

Fecha:

Septiembre de 2009

Texto íntegral:

1

2

El primero de los torturadores demolió a martillazos los dientes del prisionero, el segundo arrancó con alicates las esquirlas adheridas a las encías y el tercero clavó en éstas largos clavos gruesos que el cuarto utilizó como conductores eléctricos; parecía imposible que el joven, puntualmente reanimado tras cada desvanecimiento, pudiese seguir encontrando fuerzas para gritar; y sin embargo lo hizo cuando el quinto hombre aplicó la llama de un diminuto soplete a las heridas de su castigada boca.

3

Fernando Marías, *El Niño de los Coroneles*¹

4

La cita no pertenece al testimonio de una víctima de la represión política reciente, ni es una mala traducción de la descripción que abre *Vigilar y castigar*, el estudio de Michel Foucault sobre el origen de la prisión². La cita pertenece a la novela que me interesa discutir en esta presentación, *El niño de los coroneles*; su autor es español, Fernando Marías, y la novela obtuvo el prestigioso Premio Nadal, en el año 2001, otorgado por la editorial española Destino. Este corto fragmento que he leído es una buena muestra del material narrativo que se presenta en la novela. Se podría decir que uno de sus núcleos temáticos más importantes es, precisamente, la investigación que hace el personaje eje de la historia, Víctor Lars, de los alcances y la efectividad de la tortura en los seres humanos, y para ello, más que elucubraciones o teorías, lo que Marías escribe es profusas y detalladas descripciones de operaciones de tortura sobre cuerpos de hombres, mujeres y niños (activistas políticos, indígenas, militantes de la resistencia francesa), en fin, todo cuerpo del que este personaje pueda echar mano, o si no es él, sus asociados nazis, o un grupo de militares españoles transplantados ad hoc a Latinoamérica, o estereotipados dictadorzuelos.

5

En un reciente artículo, el psicólogo sueco Andrzej Werbart se pregunta si es posible describir todo, y cuándo la descripción de la realidad deja de ser ética. La preocupación de Werbart se relaciona con la postulación de límites para la representación y la relación que existiría entre la desactivación de los tabúes, la desintegración del ego, y la creciente violencia real y ficcional desplegada en los medios. Mi interés, si bien asociado con los cuestionamientos de Werbart, se centra en cuestiones de índole estética, que definiremos como el “potencial” que tiene la tortura como entretenimiento. Por otra parte, propongo discutir algunos de los mecanismos político-culturales que se ponen en juego en la apropiación, llamémosla transatlántica, de la historia centroamericana reciente, o dicho de otro modo, las relaciones que pueden establecerse entre representación de la violencia y memoria.

6

“El dolor revela” afirma Simon Richter cuando analiza la estatua del Laocoon (siglo I), descubierta en 1506 y que hoy es exhibida en el Vaticano³, en su discusión sobre las teorías estéticas del siglo XVIII. Para Richter, la estatua representa la relación entre la belleza y el sufrimiento, es decir, el punto en el que el sufrimiento plasma lo bello. El sufrimiento concentra la atención, atrapa el momento estético, sublime, en que se produce el reconocimiento del dolor. El dolor hace visible el cuerpo, como en los experimentos de Albrecht Von Haller, famoso fisiólogo alemán, quien obtuvo una primera descripción rigurosa de la fisiología del cuerpo animal gracias a la aplicación de dolor en el cuerpo de esos animales⁴ (1753). El dolor descentra la belleza y produce visibilidad, pero como afirma Elaine Scarry, “el sufrimiento es el sufrimiento y no una metáfora del sufrimiento⁵”, es decir, los límites entre realidad y ficción no son endeble.

7 Si el dolor visibiliza, atrae la atención, la violencia sin dolor opaca, cubre lo que yace bajo la superficie, lo que es real. Pero, ¿cuáles son las condiciones ético-estéticas que ordenan y dan sentido al contrato de lectura del texto de Marías?

8 Para pensar las relaciones entre memoria e historia, Dominique LaCapra se pregunta: “¿Qué aspectos del pasado deben ser recordados y cómo deben ser recordados⁶?” En el prólogo a su ya famosa colección sobre la historia de Francia, Pierre Nora define “los lugares de la memoria” como aquellos momentos del pasado de una comunidad que le permiten establecer una imagen de sí misma y su relación con los otros⁷. Se trata de “lugares” básicamente positivos. Complementariamente, Claude Lanzmann, director de la famosa película *Shoah*, define los “no-lugares” de la memoria, en palabras de LaCapra, los lugares traumáticos. El trauma, dice LaCapra, es precisamente la herida abierta en el pasado que se resiste a cerrar completamente, a curar, a armonizar con el presente: “In a sense it is a nothing that remains unnamable”, es decir “una nada que permanece innombrable⁸”. Existen fenómenos cuya naturaleza traumática bloquea la comprensión y perturba la memoria, al mismo tiempo que producen efectos tardíos que tienen impacto en los intentos de representar o aproximarse de otra manera al pasado. Por otra parte, hay hechos del pasado que implican cuestiones morales y problemas de representación aun para grupos que no están directamente implicados⁹.

9 En el manifiesto “Au sujet de *Shoa*”, Lanzmann afirma que la inmediatez de la transmisión del horror tiene precedencia sobre la inteligibilidad: el acto de la transmisión de la orden para ejercer la violencia excede a la comprensión de la orden. Por lo tanto, para Lanzmann, no se trata de presentar el documento sino investigar el nazismo hoy. El documento, así como la pregunta sobre la “razón” del Holocausto (¿por qué fueron asesinados los judíos?), constituirían, según Lanzmann, “la obscenidad absoluta”. En la misma línea, Griselda Gambaro afirma que la representación documental, mimética, es “amoral”; el escritor debe buscar formas de representación alternativas, alegorías que permitan relatar el pasado. Esta representación mimética, historizante, puede constituirse en duplicación del tormento: el espectador (el lector), la víctima y también la comunidad vuelven a ser objeto de la tortura, reviven su condición de víctimas. En todo caso, la estética realista debería ser aplicada contra los perpetradores de la violencia inicial.

10 La paradoja de la literatura de la memoria es precisamente el hecho de que se propone representar un vacío, el vacío del trauma. Esta indecibilidad asociada a la prohibición “moral” de representar duplicando y a la imposición de las fuerzas de ese vacío (el lugar del trauma) resulta en una suerte de esquizofrenia: por un lado la necesidad de representación de la “memoria” y por el otro la dificultad de hacerlo. En esa imposibilidad, en ese momento esquizofrénico, se debaten las producciones culturales. De ahí que suela ser necesario un tiempo (o mucho tiempo) para encontrar los lenguajes de expresión artística y cultural de las grandes crisis nacionales.

11 Volvamos al texto de Marías. La tortura es una técnica, dice Foucault, ni irregular ni primitiva, que descansa en el arte cuantitativo del dolor. La estrategia narrativa que Marías utiliza para eliminar cualquier tabú o imposibilidad de una descripción pormenorizada de los copiosos actos de tortura que dominan su narración es la elección de la voz: es el mismo torturador (o iniciador de la violencia, desde su posición de poder), Víctor Lars, quien narra en una extensa carta su teoría y práctica de la “tortura eficaz”:

12 *El camino que separa la felicidad del terror sólo requiere el estímulo adecuado para ser recorrido en condiciones óptimas¹⁰.*

13 La elección como voz del agente, ejecutor del terror (y no de la víctima), propone una representación que escatima en su totalidad el impacto de la violencia, sus consecuencias, en una palabra, el dolor. Si el dolor revela, la violencia sin dolor oscurece. La ceremonia del poder (el patíbulo, o la celda donde se realiza la tortura, en este caso) nunca restaura la justicia, dice Foucault, restaura el poder. Y cuando no hay identificación posible por parte del lector con esa restauración del poder (y la elección de una voz paródica sólo admite la lectura desde la distancia y no en la identificación), la

frucción sólo puede instaurarse en el placer sadomasoquista, o en su defecto, es el cuerpo del lector, junto al de la víctima ficcional, el cuerpo violentado¹¹.

14 William Ian Miller sostiene que la violencia puede tener un valor moralizante en determinadas situaciones, pero que la crueldad raras veces la tiene: la crueldad siempre lleva consigo desproporcionalidad¹². La representación de la crueldad puede presentarse disfrazada bajo difusos justificativos políticos como en *El niño de los coroneles*, pero la manipulación estética termina sirviendo al terror como refuerzo de las hegemonías, a la dominación y al disciplinamiento¹³. Por otra parte, como señala Enders, la ubicuidad de la violencia insensibiliza al espectador. Si el dolor hace visible, y la violencia opaca, la acumulación reiterativa de la violencia insensibiliza y anestesia.

15 En el precario equilibrio bio-económico actual¹⁴ post-industrial, post-trabajo, el poder del trabajo, y por lo tanto del cuerpo humano (producción económica y producción violenta, es decir, “el cuerpo del guerrero, militar”), sufre una depreciación sistemática, contrabalanceada por el coeficiente de valor potencial que tiene todo cuerpo humano de convertirse en consumidor o en mercancía. El factor obtenido mostraría la alta precariedad que detenta hoy el cuerpo humano colonial, femenino, subalterno, periférico¹⁵.

16 Si como dijimos el dolor hace visible, y la violencia oculta, cabría preguntarse qué se hace visible en el texto de Marías, y qué se oculta: a través de la supuesta aplicación de una violencia fabulosa, se oculta Latinoamérica y su historia. En realidad, la totalidad del libro no es sino llamémoslo “comentario” de una escena inicial a la que se denomina “el calcetín morado”: la doble violación de una mujer malamente herida en el barrio de Triana, en Sevilla, que es la única violencia histórica, “real”, y también alegórica del texto, que remite al gran trauma español del siglo XX, la Guerra Civil, y a la que se vuelve más de una vez en el texto.

17 En este punto, propongo una postulación interpretativa de la novela de Marías: el episodio del calcetín morado está en la génesis de la totalidad del vocabulario violento del texto. Este episodio que representa y alegoriza la Guerra Civil Española es un “sitio traumático”, un “no-lugar de la memoria” que, como propone Lanzmann, es “actuado” (“acted-out”) en la novela. Los múltiples episodios de tortura que tienen lugar en la novela, ya fuera de España y del contexto de la Guerra Civil, no serían otra cosa que actuaciones maníacas del episodio del calcetín morado: el pasado revivido en un proceso de transferencia no mediado.

18 *In acting-out, on the contrary, one reincarnates or relives the past in an unmediated transferential process that subjects one to possession by haunting objects and to compulsively repeated incursions of traumatic residues (hallucinations, flashbacks, nightmares¹⁶).*

19 El trauma es la “herida abierta” que se resiste a cerrar, a armonizarse con el presente. Se trata de un inexplicable “retorno a lo reprimido” en la forma de un ritualismo fóbico y un sacrificialismo paradójico asociado con un deseo purificador y regenerativo, incluso de redención, hacia las víctimas¹⁷.

20 De los dos legionarios violando a una mujer que sangra por las dos heridas de bala que tiene en el costado en las calles de Sevilla, a la dramatización de sucesivas escenas de tortura; desde Francia, a un nación imaginaria de Centroamérica; desde el nazismo, hasta la “dictadura de los coroneles” (en obvia paráfrasis a la dictadura argentina de los generales) se puede establecer una línea clara, no de lógica narrativa e histórica como propone Marías, sino de lógica traumática. La novela se construye con “la incursión repetida en los residuos traumáticos”, y se desarrolla en los tres términos que propone LaCapra: “alucinaciones, regresión al pasado, pesadillas”.

21 Desde el *racconto* con el que comienza el libro, las calles de Triana y la violación, hasta la alucinación y la pesadilla (una estereotipada Centroamérica, que también recoge rasgos sudamericanos), Marías propone una “explicación” de la historia contemporánea centroamericana, cuyo origen estaría en las fuerzas fachistas europeas (el nazismo, las fuerzas opuestas a la República española), y su

salvación, en Europa, la España humanista y liberal, testigo pero no actora, de la historia del desastre del siglo XX en Europa y Latinoamérica. Efectivamente, las más de 500 páginas de esta novela terminan con una imagen pacificadora de justicia poética que seguramente repugnará a muchos: el periodista español protagonista de la investigación que organiza la trama de la novela va a un orfanato en Leonito (el imaginario país “caribeño” centroamericano en el que ocurre la historia) a recoger a una bebita que ha sido torturada en el vientre de su madre (!!!), quien a su vez ha muerto a causa de las torturas recibidas:

22 *La monjita acarició la mejilla de la pequeña:*

– ¡Ay, chiquilina! ¡Qué suerte! Vas a vivir a Madrid, a España¹⁸...

23 Situar-se frente al espectáculo de la violencia ejercida por (o contra) “los otros” supone siempre una instancia de superioridad moral. En un desafortunado movimiento para evitarla, Marías propone una identificación, un origen común, entre la violencia europea y la violencia de la exótica Centroamérica. Pero ese origen no es común, porque tiene su nacimiento en el otro de Europa: la política nazi, la violencia nazi. Esa débil identificación propuesta por Marías no logra desarticular la obvia superioridad moral sobre la que se sostiene la narración, superioridad que se subraya en este final con la propuesta de una España ideal, “civilizada”.

24 Foucault termina su libro con una nota optimista (estaba escribiendo en la década del 70): “Estamos lejos del país de las torturas, las ruedas, las horcas, las picotas¹⁹”. Nosotros (reinterpretando la *deixis*) no estamos lejos del país de la tortura y sus instrumentos. En Guantánamo, Afganistán, el Cono Sur, Abu Graib, Centroamérica, para mencionar sólo algunos, pueden rastrearse hoy las huellas de la tortura y el terror. En estos últimos años, Centroamérica está comenzando a presenciar las nuevas figuraciones literarias y cinematográficas de esa estrecha familiaridad con el terror. No hay ninguna novedad en la violencia como expresión artística, pero la ética de la representación sólo puede basarse, en palabras de Jody Enders²⁰, en la exploración de lo que las propias comunidades que han sido víctimas de la violencia han logrado hacer para replicar y contrarrestar las estructuras opresivas.

25 _____
26 **Notas de pie de página**

27 ¹ Fernando Marías, *El niño de los coroneles* (Barcelona: Ediciones Destino, 2001), pág. 158. Otro ejemplo, págs. 299-300: “Una vez desnudados los presos (...), los Pumas embutieron sus bocas con bolas de trapo y taponaron sus ojos con vendas empapadas de líquido inflamable, detalle que los mantuvo en tensión permanente cuando fueron colgados por las manos desde alturas individualmente calculadas (...) Al amanecer de este sexto día (...) ordené a mis hombres encender los sopletes y me acomodé para estudiar la silenciosa orgía de cuerpos amordazados retorciéndose por las caricias del fuego. Curtidos en la vejación de mujeres y el apaleamiento de hombres, a los Pumas les desconcertaba la rigurosa prohibición de aplicar quemaduras mortales (...) les ordené abandonar los cuerpos quemados a otros cinco días de reposo atroz. Cuando éstos transcurrieron entré a solas a mi jardín de estalactitas humanas: ciegos y mudos pero no sordos (...) los cuerpos se tensaban patéticamente ante los sonidos reposados que revelaban mi desplazamiento entre ellos.”

28 ² Michel Foucault, *Surveiller et Punir. Naissance de la prison* (París: Gallimard, 1975).

29 ³ Simon Richter *Laocoon's Body and the Aesthetic of Pain. Winckelmann, Lessing, Herder, Moritz, Goethe* (Detroit: Wayne State U P, 1992).

30 ⁴ Para Simon Richter se trata de “la instrumentalidad del dolor”. Dice Von Haller: “I have indeed had to carry out hateful cruelties”; citado en Richter, *Laocoon's Body*, pág. 33.

31 ⁵ Citado en Jody Enders, *The Medieval Theater of Cruelty. Rhetoric, Memory, Violence* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1999), pág. 9.

32 **6** “What aspects of the past should be remembered and how should they be remembered?”; véase la introducción de Dominick LaCapra, *History and Memory after Auschwitz* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1998), pág. 1.

33 **7** “Lieux de mémoire” o “trauma sites”, discutido en LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*, pag. 10.

34 **8** Véase LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*, pág. 109.

35 **9** Los siguientes extractos expanden los conceptos citados: “Are there phenomena whose traumatic nature blocks understanding and disrupts memory while producing belated effects that have an impact on attempts to represent or otherwise address the past? Are there phenomena whose traumatic nature block understanding and disrupts memory while producing belated effects that have an impact on attempts to represent or otherwise address the past?”; en LaCapra, *History and Memory*, “Introduction”, pág. 1. Y Claude Lanzmann, citado en D. LaCapra, *History and Memory*, pág. 105: “The worst crime, simultaneously moral and artistic, that can be committed when it is a question of realizing a work dedicated to the Holocaust is to consider the latter as past. The Holocaust is either legend or present. It is no case of the order of memory. A film consecrated to the Holocaust can only be a countermyth, that is, an inquiry into the present of the Holocaust or at the very least into a past whose scars are still so freshly and vividly inscribed in places and consciences that it gives itself to be seen in a hallucinatory intemporality.”

36 **10** Marías, *El niño de los coroneles*, pág.17.

37 **11** Los posibles procesos de identificación que se verifican serían: la observación exterior del espectáculo como placer sadomasoquista; la identificación con la víctima; y la identificación con la restauración del poder que se ejerce sobre la víctima (que también envolvería un placer sadomasoquista).

38 **12** Véase Jody Enders, *The Medieval Theater of Cruelty*, pág. 11.

39 **13** Véase Jody Enders, *The Medieval Theater of Cruelty*, pág. 17.

40 **14** “Effect of system of production in which labor power, and therefore the human body, has neither the utility nor the commercial value that are conferred on them in an economy of an industrial type.” Rusche, Goerg and Otto Kirscheimer, *Punishment and Social Structure* (1939), citado en Michel Foucault, *Discipline and Punish. The Birth of the Prison* (New York: Vintage Books, 1979).

41 **15** La elevación del criminal a héroe literario que se produce en el siglo XVIII en Europa es producto de una profunda reacomodación de instituciones contra la criminalidad y de valores en relación con ella. De esa transformación es producto el moderno anti-héroe literario, y probablemente también su pariente cercano, el héroe posmoderno de la negatividad.

42 **16** LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*, pág. 104.

43 **17** LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*, pag. 3.

44 **18** Marías, *El niño de los coroneles*, pág. 526.

45 **19** “We are now far away from the country of tortures, dotted with wheels, gibbets, gallows, pillories.” En Michel Foucault, *Discipline and Punish*, pág. 307.

46 **20** Jody Enders, *The Medieval Theater of Cruelty*, pág. 10.