



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

**Representaciones de la violencia urbana en los cuentos
de Ciudad de papel, de Miguel Ruiz Effio**

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Escritura
Creativa

AUTOR

Miguel Alfonso RUIZ EFFIO

ASESOR

Dr. Carlos Manuel ARÁMBULO LÓPEZ

Lima, Perú

2021



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Ruiz, M. (2021). Representaciones de la violencia urbana en los cuentos de Ciudad de papel, de Miguel Ruiz Effio. Tesis para optar el grado de Magíster en Escritura Creativa. Unidad de Posgrado, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

HOJA DE METADATOS COMPLEMENTARIOS

Código ORCID del autor	0000-0003-3812-9996
DNI o pasaporte del autor	DNI N.º 07524759
Código ORCID del asesor	0000-0002-4970-3765
DNI o pasaporte del asesor	DNI N.º 07853912
Grupo de investigación	—
Agencia financiadora	—
Ubicación geográfica donde se desarrolló la investigación	Lugar: calle Los Titanes 185, dpto. 404-B, urbanización La campiña, Chorrillos. Lima, Perú Coordenadas geográficas: -12.1813927, -76.9973118
Disciplinas OCDE	Literaturas Específicas https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.05 Estudios de literatura general, http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03

**UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER**

A los trece días del mes de enero de dos mil veintiuno, siendo las 15.00 horas, vía Google Meet, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores Dr. Carlos García Bedoya Maguiña (Presidente), Dr. Carlos Arámbulo López (Asesor), Dr. Mauro Mamani Macedo (Informante) y Mg. Luis Eduardo Lino Salvador (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada <<**Representaciones de la violencia urbana en los cuentos de Ciudad de papel, de Miguel Ruiz Effio**>>, presentada por el señor **Miguel Alfonso Ruiz Effio** Bachiller en Ciencias Administrativas, para optar el Grado de Magíster en Escritura Creativa.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

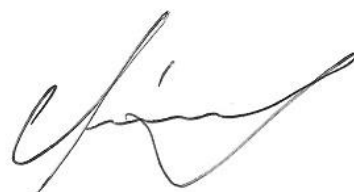
Excelente (19)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Escritura Creativa al bachiller **Miguel Alfonso Ruiz Effio**.

El acto académico de sustentación concluyó a las 16 horas.



Dr. Carlos García Bedoya Maguiña
(Presidente)
Profesor Principal T.C.



Dr. Carlos Arámbulo López
Asesor
Profesor Auxiliar T.P.



Dr. Mauro Mamani Macedo
Informante
Profesor Principal D.E.



Mg. Luis Eduardo Lino Salvador
Informante
Profesor Asociado T.C.

Dedicatoria

A Mili

Resumen

La modernización de las ciudades contemporáneas ha dado lugar a nuevas formas de interacción entre sus habitantes, lo que se refleja en nuevos tipos de violencia que han cobrado auge en años recientes. Caroline Moser y Cathy McIlwaine (2009) establecen cuatro categorías de la violencia urbana que permiten comprender —y contener, combatir y erradicar, desde la posición del Estado— sus nuevas manifestaciones en las ciudades latinoamericanas de los primeros años del siglo XXI.

Asimismo, la representación de hechos de violencia implica enunciar un discurso desde el trauma, y esta elaboración, para mostrarse verosímil, requiere dar cuenta de la violencia en la estructura del discurso y en sus formas retóricas.

El presente trabajo analiza el libro de cuentos *Ciudad de papel*, de Miguel Ruiz Effio, con el objetivo de identificar los mecanismos de representación de la violencia urbana y sus marcas en el texto, tanto en el argumento como en los elementos retóricos del discurso.

Palabras clave: Narrativa; cuentos; literatura realista; violencia urbana; Miguel Ruiz Effio

Abstract

The modernization of contemporary cities has given rise to new forms of interaction between their inhabitants, which is reflected in new types of violence that have taken off in recent years. Caroline Moser and Cathy McIlwaine (2009) establish four categories of urban violence that allow us to understand—and contain, combat and eradicate, from the position of the State—its new manifestations in Latin American cities in the early years of the 21st century.

Likewise, the representation of acts of violence implies stating a discourse from the trauma, and this elaboration, to be credible, requires accounting for the violence in the structure of the discourse and in its rhetorical forms.

This study analyzes the story book *Ciudad de papel*, by Miguel Ruiz Effio, with the aim of identifying the mechanisms employed in the depiction of urban violence and its expression within the text, both in the plot and its rhetorical discourse.

Keywords: Narrative; stories; realist literature; urban violence; Miguel Ruiz Effio

TABLA DE CONTENIDOS

Introducción / 1

CAPÍTULO 1

Algunas reflexiones preliminares sobre violencia, ciudad y violencia urbana / 5

- 1.1. Nuevos tipos de violencia en la ciudad moderna / 6
- 1.2. Relación entre violencia y ciudad / 8
- 1.3. La violencia como producto de las urbes modernas / 11
- 1.4. La violencia urbana como condicionante del discurso literario / 12
- 1.5. Categorías de la violencia urbana / 15

CAPÍTULO 2

Representaciones de la violencia urbana en el cuento peruano de la segunda mitad del siglo XX e inicios del siglo XXI / 19

- 2.1. La literatura realista como representación social de la violencia / 19
- 2.2. La violencia urbana en el cuento peruano de la segunda mitad del siglo XX e inicios del siglo XXI / 21
 - 2.2.1. Cuentos peruanos de la violencia política / 22
 - 2.2.2. Cuentos peruanos de la violencia institucional / 25
 - 2.2.3. Cuentos peruanos de la violencia institucional/económica / 26
 - 2.2.4. Cuentos peruanos de la violencia económica / 28
 - 2.2.5. Cuentos peruanos de la violencia económica/social / 29
 - 2.2.6. Cuentos peruanos de la violencia social / 30

CAPÍTULO 3

Representaciones de la violencia urbana en los cuentos de *Ciudad de papel* / 36

- 3.1. Representaciones de la violencia de género en los cuentos «Misa dominical» y «Cristo de luto», del libro *Ciudad de papel* / 37
 - 3.1.1. Poder, religión y violencia de género en el cuento «Misa dominical» / 38
 - 3.1.1.1. Análisis del cuento «Misa dominical» / 39
 - 3.1.1.2. El poder ideológico de la religión y la violencia de género en el cuento «Misa dominical» / 42

3.1.2. Violencia de género y libertad individual en el cuento «Cristo de luto» / 46	
3.1.2.1. Análisis del cuento «Cristo de luto» / 46	
3.1.2.2. Violencia contra la mujer en el cuento «Cristo de luto» / 55	
3.2. Violencia institucional y marginalidad en los cuentos «Vecinos» y «La visita» / 56	
3.2.1. Violencia institucional y estrategias narrativas del cuento «Vecinos» / 58	
3.2.1.1. Análisis del cuento «Vecinos» / 58	
3.2.1.2. Violencia y marginalidad en el cuento «Vecinos» / 64	
3.2.2. Violencia institucional y marginalidad en el cuento «La visita» / 66	
3.2.2.1. Análisis del cuento «La visita» / 67	
3.2.2.2. Violencia y marginalidad en el cuento «La visita» / 72	
3.3. Violencia social en el cuento «El dedo en el disparador» / 74	
3.3.1. Armamentismo y violencia social en las ciudades contemporáneas / 75	
3.3.2. Los recursos del periodismo como herramientas contemporáneas para el registro de la violencia urbana / 77	
3.3.3. Análisis del cuento «El dedo en el disparador» / 79	
3.3.4. Armamentismo y violencia social en el cuento «El dedo en el disparador» / 84	
3.4. Apreciaciones finales / 87	

CONCLUSIONES / 89

BIBLIOGRAFÍA / 92

ANEXO: *Ciudad de papel*

ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS

Tabla 1 / 17

Tabla 2 / 34

Tabla 3 / 88

Figura 1 / 41

Figura 2 / 42

Figura 3 / 52

Figura 4 / 63

Figura 5 / 70

Figura 6 / 82

INTRODUCCIÓN

Este trabajo ha sido elaborado para describir e identificar las representaciones de la violencia urbana presentes en mi libro de cuentos *Ciudad de papel* (2019, inédito), relacionando, en primer lugar, cada uno de los cinco cuentos que lo integran con la propuesta de Caroline Moser y Cathy McIlwaine (2009), quienes establecen cuatro categorías de la violencia urbana que permiten comprender —y contener, combatir y erradicar, desde la posición del Estado— los nuevos tipos de violencia que se manifiestan en las ciudades latinoamericanas de los primeros años del siglo XXI.

Establezco este marco temporal por el contexto dentro del cual ha sido desarrollada mi producción narrativa, compuesta por *La habitación del suicida* (2006), *Un nombre distinto* (2011), *Y si el olvido un día nos* (2012) y *La carne en el asador* (2016); pero sin que esta premisa impida revisar los modelos canónicos del cuento peruano que abordan esta misma temática en sus argumentos —la violencia urbana, aun cuando sean anteriores a este concepto— y que considero antecedentes literarios del realismo¹ en el que se inscriben los cuentos del libro *Ciudad de papel*.

Recurro a la violencia urbana como la temática que articula el conjunto de cuentos porque entiendo que la poética de mi escritura, desarrollada dentro de los márgenes de la literatura realista, aspira a reproducir mi época y denunciar la problemática de un periodo de tiempo que coincide con la génesis de mi universo creativo y mi experiencia vital. Esta reflexión parte de las características que Giselle Sapiro (2016) atribuye a la literatura realista, así como a la definición de violencia urbana que Fernando Carrión (2008) desarrolla para explicar sus manifestaciones contemporáneas, a las que califica de inéditas, lo que coincide con las categorías de Moser y McIlwaine (2009), diseñadas como una manera de contribuir con los estudios sobre la presencia en años recientes de este fenómeno en Centroamérica.

Asimismo, al comprobar que la violencia urbana es un tema que atraviesa mi proyecto literario —predomina en mi obra desde *Un nombre distinto*, del 2011, y vuelve

¹ Usaremos la categoría «realismo» o el adjetivo «realista» para aludir a un tipo de texto que Albaladejo clasifica dentro del tipo II de los mundos posibles, el modelo de *mundo ficcional verosímil*, definido como aquel donde «las reglas, principios y normas no son las del mundo real objetivo, pero están construidas de acuerdo con estas» (Espezúa, 2006, pp. 86-87).

a aparecer en *La carne en el asador*, de 2016— se puede inferir que representa una obsesión de la cual da cuenta mi escritura, de impronta realista, en la línea de lo que Néstor Braunstein (2012) dilucida como las *marcas* de la época, ya que es posible identificar una reelaboración de estos *traumas* en los temas de mis cuentos —las múltiples manifestaciones de la violencia urbana en la *inventio* de mi discurso— para historizarlo, domesticarlo y procesarlo de distintas maneras. En el caso de *Un nombre distinto*, los seis cuentos que lo integran constituyen distintas representaciones de la violencia urbana², mientras que en *La carne en el asador* podemos identificar con certeza que seis de los ocho cuentos la representan³. Slavoj Žižek (2009) agrega, además, que el trauma traslada sus marcas al discurso del sujeto que lo ha padecido, y que la ausencia de aquellas nos podría hacer desconfiar de la veracidad del relato. Por ello, rastrearemos también de qué maneras la violencia deja sus marcas en los elementos retóricos de *Ciudad de papel*, es decir, en su *dispositio* y su *elocutio*.

En la línea de análisis que bosquejamos hasta aquí, postularemos que las representaciones de la violencia que se encuentran en el volumen de cuentos responden a nuevas modalidades que se han desarrollado en las urbes latinoamericanas. Estas manifestaciones de la violencia proceden de otras que ya existían y han recrudecido o han surgido como consecuencia del progreso económico y de la modernización de la infraestructura de las ciudades contemporáneas, como se explicará detalladamente en su oportunidad. La violencia de género, la inseguridad ciudadana y el armamentismo, por mencionar solo tres tipos de violencia que se han vuelto recurrentes en años recientes, forman parte de un imaginario colectivo que se nutre de estos temas y que son denunciados a través de la ficción. Puesto que, como dice Sapiro (2016), la literatura realista se presta para concebir representaciones sociales de una época, de modo que es posible rastrear la inserción de este imaginario de violencia en mi obra.

En efecto, acerca de *Un nombre distinto* (Ruiz Effio, 2011), Augusto Higa afirmaba que los personajes «se ven obligados por circunstancias de la vida a reaccionar

² *Un nombre distinto* (Ruiz Effio, 2011) contiene los cuentos «Dos pájaros un tiro», «Descifrando a Lulú», «Raimondi 904», «Seguridad ciudadana», «Aunque la muerte nos espere» y «Laura».

³ Estos seis cuentos de *La carne en el asador* (Ruiz Effio, 2016) son «Devastación», «Simbiosis», «Una estrella en cada niño», «Alma en el exilio», «Ángel del hartazgo» y «Ya sabes cómo somos». Los otros dos —«Lecciones para Joe Cartwright» y «Mecenazgo»— tienen como tema principal la infidelidad. Todavía no existe acuerdo sobre si esta constituye otro tipo de violencia, a pesar de que se le empieza a considerar como un tipo de maltrato psicológico dentro de una relación, sobre todo en el ámbito del Derecho.

con sus primitivos instintos. A veces matan, otras veces apelan a la crueldad o al cinismo, o a la violencia, sin dejar de ser humanos y oscuros». De igual modo, sobre *La carne en el asador* (Ruiz Effio, 2016), Jorge Valenzuela apuntaba que «sea mediante el tratamiento de la enfermedad, la violencia o el terror, cada texto logra constituirse en una amplia ventana que nos permite observar la complejidad del ser humano»; y Javier Agreda, a su vez, que alguno de sus cuentos se enfocaba en el machismo y la violencia contra la mujer^{4, 5}.

Por ello, a propósito de *La carne en el asador*, afirmé que:

[...] en la mayoría de los cuentos donde se toca el tema [la violencia política] esta aparece en un segundo plano [...]. Y en otros casos [...] es más un telón de fondo, por el tema de los apagones. Quise darle un giro distinto al tema de la violencia para ponerlo casi como ambiente o atmósfera, más que sumarme al corpus que sí existe ya sobre la violencia explícita (Silva, 2016)

Y sobre la violencia contra la mujer:

[...] escuchaba a mujeres que hablaban de problemas de manutención. Ese tipo de violencia contra la mujer parece ser normal en algunas ciudades del país, pero cuando lo escuchamos acá (en Lima) nos damos cuenta de que no es normal... Y cuando esa «normalidad» pasa a niveles de violencia intolerables, como crímenes, recién nos damos cuenta (Vílchez, 2016)

De este modo, la violencia presente en la temática de los cuentos de *Ciudad de papel* representa una evolución dentro del abanico de intereses narrativos de mi obra, con la particularidad de que en este volumen los temas se concentran en la violencia institucional («Vecinos» y «La visita») y la violencia social («Misa dominical», «Cristo de luto» y «El dedo en el disparador»), mientras que en los libros anteriores se ha explorado en otras categorías, además de la social.

Este trabajo representa una oportunidad muy particular de confrontar mi propia poética y asediarla con las herramientas de la academia. Debo agradecer, por ello, a los docentes de la Maestría de Escritura Creativa del Posgrado de Letras de mi Alma Mater, cuyas enseñanzas alimentaron la reflexión sobre mi escritura, enriqueciendo mi quehacer con las posibilidades expresivas del guion de teatro, el guion cinematográfico y la poesía,

⁴ «Esto es especialmente cierto en el caso del cuento “Alma en exilio”, acaso el mejor del conjunto, que trata también sobre una pareja, pero enfocándose en la problemática del machismo y la violencia contra la mujer» (Agreda, 2016).

⁵ Todos los subrayados son nuestros.

así como con la identificación de los mecanismos de producción de textos y la metodología del pensamiento crítico. Por las razones anteriores, este trabajo representa, también, un pretexto inmejorable para explicar algunos de los mecanismos de mi quehacer literario, con el espacio que me brinda una tesis para investigar sobre mis intereses y obsesiones y su transformación en un discurso literario, algo imposible de desarrollar, por ejemplo, en cualquier entrevista. A pesar de la subjetividad que implica una empresa de este tipo, procuraré guardar una distancia reflexiva que me permita examinar mi propio trabajo creativo sin asumir una posición de defensa, sino, más bien, la de un lector especializado y riguroso. Por ello asumiré, a partir de este texto introductorio, la identidad del investigador que diserta sobre un trabajo ajeno.

Miguel Ruiz Effio
Chorrillos, 2 de febrero de 2020

CAPÍTULO 1

Algunas reflexiones preliminares sobre violencia, ciudad y violencia urbana

En este primer capítulo revisaremos varios conceptos necesarios para caracterizar las representaciones de la violencia del libro de cuentos *Ciudad de papel* (Ruiz Effio, 2019), lo que nos permitirá relacionar cada uno de los cinco cuentos que lo integran con la propuesta de Caroline Moser y Cathy McIlwaine (2009) para describir los nuevos tipos de violencia que se manifiestan en las ciudades latinoamericanas de los primeros años del siglo XXI. Antes que un tratado exhaustivo sobre la violencia y su especial repercusión en las ciudades latinoamericanas y peruanas —una disección rigurosa de la naturaleza de la violencia requeriría un corpus teórico mayor que, necesariamente, procedería de la sociología y la antropología—, repasaremos algunas consideraciones y conceptos ampliamente aceptados acerca de la violencia urbana tal como se presenta en las ciudades peruanas (entendidas como microcosmos latinoamericanos), lo que contribuirá con la identificación de las representaciones que nos proponemos mostrar.

Es importante señalar que el periodo del conflicto armado interno en el Perú, establecido entre los años 1980 y 2000 en el *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (Comisión de Entrega de la CVR, 2008), ha dado lugar a una extensa muestra de obras literarias que pretenden representarla desde casi todos los géneros, de modo que podemos afirmar que, con relación a las categorías de la violencia urbana que desarrollaremos más adelante, la mayor cantidad de cuentos peruanos escritos sobre este tópico se ocupan de las manifestaciones de las subcategorías política e institucional. Esto se debe a que el periodo mencionado constituye una experiencia *traumática* en la historia del Perú, que los escritores peruanos han testificado de diversas maneras, pues, como afirma Néstor Braunstein (2012), el *trauma* o *impresión del acontecimiento* se vuelve dominante en la consciencia del sujeto o víctima —en nuestro caso, el ciudadano, el creador de ficciones—, quien busca recuperarse a través de una reelaboración discursiva.

Estas primeras consideraciones guiarán nuestras pesquisas, pues, además de estudiar y caracterizar la temática de los cuentos del libro y establecer un vínculo con la violencia en el plano argumental, nos interesa identificar si esta se manifiesta también en la estructura de la obra y en las estrategias narrativas que el autor elige para dar cuenta del trauma de las violencias, es decir, si esto da origen a un tipo de relato particular.

En primer lugar, revisaremos algunas ideas desarrolladas por Fernando Carrión (2008) y Fausto Garmendia (2016) acerca de las peculiaridades de la violencia urbana de los primeros años del siglo XXI. A continuación, nos detendremos en una caracterización de la violencia propuesta por Slavoj Žižek (2009), para luego desarrollar un análisis de las reflexiones de Carrión (2008) acerca de la ciudad como un espacio que genera hechos de violencia *típicamente ciudadanos* y que recibe el impacto de estas violencias, así como en el énfasis que Mónica Colombara (2011) hace de la violencia de género como un producto de las ciudades modernas. También recogeremos algunos conceptos de Gisèle Sapiro (2016), Itamar Even-Zohar (2017) y Stefano Arduini (2000) que nos ayudarán a dilucidar de qué manera la violencia urbana se transfiere al *repertorio* de un escritor y, además, si condiciona el discurso que da cuenta del trauma de la violencia. Finalmente, presentaremos la distinción cuádruple entre violencia social, económica, institucional y política que proponen Moser y McIlwaine (2009) y que nos servirá como herramienta de diagnóstico de la violencia urbana presente en los cuentos de *Ciudad de papel*.

1.1. Nuevos tipos de violencia en la ciudad moderna

Los primeros años del siglo XXI fueron testigos de un periodo de relativa estabilidad económica en el Perú, que permitió la disminución de los índices de pobreza del país, la reaparición de una renovada clase media y la reinvención y modernización de las ciudades peruanas debido a la interacción de sus habitantes con otros espacios geográficos —en otros países e, incluso, otros continentes—, que permitieron replicaren nuestras ciudades las manifestaciones del progreso que aprendíamos de otras naciones. Un importante vehículo de esta modernización fue el acceso a la comunicación digital y el auge de las redes sociales, que facilitan el intercambio de bienes, servicios y cultura. Este inédito escenario originó, a su vez, nuevas formas de interacción, reflejada en nuevos tipos de violencia que, en los últimos años, han cobrado importancia en los países

latinoamericanos y que permiten comprobar que la violencia se muestra en nuestras ciudades modernas con mayor grado e impacto, en mayor magnitud y con nuevas modalidades (Carrión, 2008). Coincidimos con el autor en que:

La violencia se ha extendido [...] con peculiaridades y ritmos propios, provocando varios cambios: en la lógica del urbanismo (blindaje de la ciudad, nuevas formas de segregación residencial); en los comportamientos de la población (angustia y desamparo); en la interacción social (reducción de ciudadanía, nuevas formas de socialización); y en la militarización de las ciudades (mano dura, ejército en las calles), todo esto amén de la reducción de la calidad de vida de la población (homicidios, pérdidas materiales) (Carrión, 2008, p. 112).

Las grandes ciudades del continente latinoamericano han dado lugar a nuevas interacciones entre sus habitantes, las que se manifiestan, a su vez, en renovadas tensiones entre los intereses y aspiraciones de los diversos grupos humanos que pueblan los países. El progreso hace evidente, también, factores de exclusión y acceso desigual al sistema para los grupos de menores ingresos económicos (Moser y McIlwaine, 2009, p. 13).

En el caso peruano, el largo y doloroso conflicto armado interno remeció las bases del país durante dos décadas y explica la huella que la violencia dejó en su ciudadanía:

El amedrentamiento, el terror, como métodos de protestar, de imponer ideas y suscitar respuestas sumisas, parece haberse instalado en el sentido común de muchos peruanos. La violencia en distintos grados se ha convertido en un recurso a la mano para enfrentar conflictos, para compensar sentimientos de impotencia, tanto al interior de la familia y la escuela, como en el barrio y la comunidad. El que todos los actores de la violencia política recurrieran a iguales acciones y métodos transmitió la idea a la población de que eran «posibles de ser usados por todos». La insuficiente condena de los mismos hizo que el estilo terrorista y violento se reprodujera en la vida social (Comisión de Entrega de la CVR, 2008, p. 371).

Las cifras estadísticas de 2015 permitían afirmar a Garmendia (2016)⁶ que existen formas de violencia que se han agudizado en los últimos años y otras que han aparecido como consecuencia de las nuevas características de las ciudades⁷. Para ilustrar su idea, menciona dos tipos de violencia que se han vuelto notorios (y recurrentes) en los últimos

⁶ Desde la posición privilegiada que le otorgó su condición de decano de la facultad de Medicina de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, institución académica que fue convocada por el gobierno central, en el 2003, para crear el Programa Permanente de Capacitación para la Atención Integral de las Víctimas de la Violencia (PPCAIVV).

⁷ La actividad inicial del PPCAIVV se concentró en las víctimas de la violencia política, de las que Garmendia comparte las siguientes cifras: 20.000 viudas, 40.000 huérfanos, 435 comunidades arrasadas y de 1,5 a 2 millones de afectados. Posteriormente, el PPCAIVV identificó que otros tipos de violencia se incrementaron a partir del periodo del conflicto.

años: el incremento alarmante de la violencia de género, que se manifiesta en mayores índices de casos de feminicidios (mucho más visibles en zonas urbanas, pero no solo circunscritas a ellas), como consecuencia negativa de los nuevos espacios ocupados por las mujeres en distintos ámbitos de la vida social⁸; y el acoso escolar, conocido frecuentemente como *bullying* (Garmendia, 2016), mucho más evidente y condenado gracias a la difusión de nuevas formas de crianza en las familias y de educación en los centros de formación escolar. En su trabajo, Garmendia propone considerar también otras manifestaciones emergentes de violencia, como las de carácter económico (corrupción, evasión tributaria), laboral (maltrato en los centros de trabajo, mafias de «seudosindicatos», sistema de transporte deficiente) y contra la naturaleza (violencia o discriminación contra la libertad sexual y agresión al medioambiente, que perjudica la salud y la vida de los ciudadanos). De este modo, cada ámbito de la vida ciudadana es el germen potencial de una nueva modalidad de violencia, en tanto implica fricciones entre los intereses de grupos sociales heterogéneos.

1.2. Relación entre violencia y ciudad

La violencia es un fenómeno complejo que abarca una amplia diversidad de actos y cuya definición requiere una revisión constante, pues, al ser una cuestión de apreciación, ha evolucionado al mismo tiempo que los valores y las normas sociales (OMS, 2002). Una definición ampliamente aceptada para la violencia es la propuesta por la Organización Mundial de la Salud:

El uso deliberado de la fuerza física o el poder, ya sea en grado de amenaza o efectivo, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones (OMS, 2002, p. 5).

Slavoj Žižek (2009) identifica dos tipos de violencia a los que estamos expuestos: la *violencia subjetiva*, que es visible e identificable con facilidad, pues se contrasta con «un fondo de nivel cero de violencia» y se percibe como «una perturbación del estado de

⁸ El incremento de feminicidios se ha dado de modo alarmante, también, debido a que la mujer muestra mucho menos tolerancia y sumisión ante las manifestaciones de la violencia de género, que surge como una expresión *normalizada* del machismo de las sociedades latinoamericanas. La rebelión de la mujer contra la violencia sufrida da lugar a crímenes ejercidos por varones violentos que no toleran el cuestionamiento a su visión tergiversada del mundo o a sus privilegios de género.

cosas “normal” y pacífico»; y la *violencia objetiva*, que puede manifestarse, a su vez, como *violencia simbólica* y *violencia sistémica*:

En primer lugar, hay una violencia «simbólica» encarnada en el lenguaje y sus formas⁹, la que Heidegger llama nuestra «casa del ser». [...] Esta violencia no se da solo en los obvios —y muy estudiados— casos de provocación y de relaciones de dominación social reproducidas en nuestras formas de discurso habituales: todavía hay una forma más primaria de violencia, que está relacionada con el lenguaje como tal, con su imposición de cierto universo de sentido. En segundo lugar, existe otra a la que llamo «sistémica», que son las consecuencias a menudo catastróficas del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económico y político (Žižek, 2009, p. 10).

Carrión (2008) afirma que la relación entre ciudad y violencia ha sido poco estudiada y que ello permite la manifestación de un anti-urbanismo nocivo, pues se establece una correspondencia unívoca de causalidad entre ciudad y violencia. Él postula, sin embargo, que la violencia debe entenderse como «una relación particular del conflicto social», una «condición social» con actores, circunstancias y condiciones históricas que la explican (Carrión, 2008, p. 115). A partir de esta premisa, ensaya un concepto de *violencia urbana*:

[...] una violencia particular, que se desarrolla en la ciudad (como escenario) y en un tipo de urbanización proclive a la generación de una violencia específica, generalmente vinculada a los asuntos de convivencia social (Carrión, 2008, p. 118).

Carrión se pregunta si la relación ciudad-violencia genera hechos de violencia que podrían considerarse *típicos* de las urbes modernas. En esa línea de análisis, el autor identifica que los sucesos violentos y sus consecuencias forman parte de una relación que progresa en ambas direcciones, es decir, que la ciudad (territorio) es un escenario que influye «en el comportamiento de ciertos tipos de violencias» y que, del mismo modo, la violencia urbana retorna e impacta en el comportamiento de las urbes (Carrión, 2008, p. 119-122).

En el esquema de análisis planteado por Carrión (2008), la primera relación —de la ciudad hacia las formas de violencia— comprende una serie de situaciones que pueden vincularse, en su mayoría, con políticas urbanas y respuestas institucionales de la

⁹ El subrayado es nuestro. La frase que mostramos nos permitirá, más adelante, desarrollar una idea de Žižek (2009) acerca de que las marcas de la violencia en el sujeto que da cuenta de un trauma se manifiesta también en el lenguaje con el que reelabora su experiencia.

ciudadanía: 1) el uso del suelo urbano, que origina una organización particular de la violencia como respuesta, por ejemplo, a la *gentrificación*¹⁰ de la ciudad; 2) la segregación residencial, que crea barreras entre los habitantes de las urbes y los agrupa de acuerdo con su poder adquisitivo (violencia sistémica, Žižek, 2009); 3) la *foraneidad* del ciudadano, como consecuencia de la fragmentación de la ciudad, lo que lleva a percibir que la inseguridad es un peligro exclusivo de los espacios ajenos; y 4) el temor, que construye un imaginario de riesgo en las urbes de América Latina y que retrae al ciudadano en los espacios domésticos. La segunda relación —el impacto de la violencia en la ciudad—, se manifiesta en 1) la erosión de la condición del ciudadano y la modificación de sus hábitos, así como en el debilitamiento del compromiso con su ciudad; 2) la imposición de una *cronología de la violencia*, que responde al instinto de protección de los ciudadanos y que se manifiesta en toques de queda o en la reducción de la vida útil de las urbes; 3) la reducción del espacio público, debido al desarrollo de una *agorafobia urbana* (que ha permitido, por ejemplo, el progreso de emprendimientos de servicios a domicilio que aíslan a los ciudadanos); y 4) el impacto de las violencias *subjetiva* y *objetiva* (Žižek, 2009) en la estructura urbana y que se aprecia en la reciente proliferación de centros comerciales y clubes sociales privados, así como en el auge de la verticalización de las edificaciones (Carrión, 2008)¹¹.

1.3. La violencia como producto de las urbes modernas

La violencia como *expresión urbana* tiene una larga historia y es indesligable como una de las características de la ciudad, debido a que «las violencias viven un proceso

¹⁰ Se entiende por *gentrificación* a los «procesos de desplazamiento o despojo inducidos por agentes inmobiliarios, grupos sociales portadores de mayores capitales o políticas urbanas» (Cevallos-Aráuz, 2018). La modernización de los espacios urbanos de bajo valor debido a, por ejemplo, nuevas políticas de desarrollo urbano, encarece el valor de suelo, originando un desplazamiento *aparentemente voluntario* de los residentes de la zona, y una nueva categorización del espacio urbano. Es un fenómeno netamente ciudadano, de modo que sus consecuencias también deberían considerarse así.

¹¹ Un caso reciente es el de la imposición de un paso a desnivel en las afueras de la ciudad universitaria de la UNMSM, durante la administración del alcalde Luis Castañeda Lossio. La estructura fue colocada en la intersección de las avenidas Venezuela y Universitaria, como parte de un plan para aliviar el tráfico de la zona, e incluía una oreja vial que se construiría dentro del campus de la universidad. Al no contar con estudios técnicos que demostraran su utilidad, la obra fue rechazada por la comunidad sanmarquina y quedó inconclusa. El paso a desnivel deterioró el paisaje urbano y convirtió la mencionada intersección en un espacio peligroso, debido a que varios tramos de las aceras se volvieron intransitables y desolados, lo que se agrava por la mala iluminación de la zona y el caos del tráfico vehicular.

de cambio constante, sea por la vía del incremento de su magnitud o de la transformación de sus características» (Carrión, 2008). Es por ello que:

[...] a las dinámicas en los cambios de la violencia y de la ciudad les corresponde la mutación de la relación entre ellas, que desemboca en una concentración de hechos de violencia y en la existencia de una violencia típicamente urbana (Carrión, 2008, p. 117).

Carrión añade que es imposible no reconocer que «la producción social de un territorio sí es un elemento importante en el comportamiento de ciertos tipos de violencias» (Carrión, 2008, p. 119)¹², aun cuando lo urbano no necesariamente constituye una condición determinista. Por ello, cuando habla de una *geografía de la violencia*, el autor alude a la ciudad como escenario o contenedor —un territorio donde se manifiesta la violencia—, pero también como elemento productor de un tipo de violencia que convenimos en considerar como *urbana*.

Tres casos mencionados por Carrión pueden considerarse *típicamente urbanos*, originados a partir de su tránsito desde ámbitos privados hacia ámbitos públicos:

- 1) La violencia de género, visible a partir de que se le enfoca como parte de la seguridad ciudadana, en la medida que excede el ámbito doméstico en el que se expresó durante mucho tiempo y se manifiesta como parte del proceso de ciudadanización de las mujeres¹³.
- 2) La violencia de las pandillas, originada a partir del surgimiento de estas nuevas microcomunidades a las que se adhieren los jóvenes en busca de libertad y de nuevos vínculos de pertenencia, socialización y reconocimiento¹⁴.
- 3) La seguridad privada, que transita desde lo público-estatal hacia lo privado-empresarial, para retornar, por la ineficiencia de los Estados, al espacio público, de modo que la seguridad solo está al alcance de quienes pueden

¹² Más adelante trataremos de dilucidar si este fenómeno, a su vez, produce un tipo de texto literario que responde a su contexto de violencia.

¹³ Este proceso, afirma Carrión, ha prosperado mucho más en las ciudades que en el campo, pues las primeras han sido escenarios ideales para una evolución de los roles de género.

¹⁴ Agregaríamos que, mientras el fenómeno del pandillaje —tal como lo describe Carrión— es usual en los países de América Central y del Norte, en la zona sudamericana predominan las microcomunidades vinculadas alrededor del fútbol, en el fenómeno particular de las *barras bravas*.

pagarla (incluido el Estado como cliente), lo que constituye una evidente manifestación de *violencia sistémica* (Žižek, 2009).

Siguiendo el desarrollo de ideas de Carrión (2008), Mónica Colombara hace énfasis en que «la vida urbana reproduce el juego inequitativo de poder entre los géneros» (Colombara, 2011, p. 5). Así, la mujer de la ciudad percibe la violencia simbólica en relación con los riesgos que asume al recorrer por ciertos espacios y en determinadas fechas y horarios. Por ello afirma que:

La violencia urbana tiene múltiples expresiones que impactan de manera diferenciada entre hombres y mujeres. Esas diferencias se traducen en distintas formas de discriminación, subordinación e inclusive violencia hacia las mujeres. Estas sufren expresiones violentas tanto en el mundo privado como en el público: es un *continuum*. Hay un proceso de articulación y retroalimentación entre diferentes escalas de la violencia de género que pasa desde la violencia doméstica o intrafamiliar [...] a la escala urbana: agresiones, acoso sexual, criminalidad y violaciones ocurren en las calles, en los espacios públicos, en los medios de transporte y también en los hogares (Colombara, 2011, p. 14).

Por todo lo anterior, es válido inferir que nuevos modos de interacción en las ciudades originan, también, manifestaciones inéditas de la violencia que son propias de las urbes y que las complementan (Carrión, 2008). Estas manifestaciones encontrarán su correlato natural en los discursos literarios que dan cuenta de los traumas producidos por las violencias (Žižek, 2009).

1.4. La violencia urbana como condicionante del discurso literario

Gisèle Sapiro (2016) sostiene que, así como la literatura se ha impregnado de los distintos campos del saber humano —y entre ellos, de la sociología—, las obras producidas por la literatura devienen en fuentes útiles de estudio como representaciones sociales de su época. Además, enfatiza en que, por sus pretensiones de reproducir la realidad del modo más verosímil que le es posible a un autor, la literatura realista «se presta especialmente bien» al ejercicio de *leer una época* a través de las obras producidas por sus escritores (Sapiro, 2016, pp. 79-80).

La afirmación anterior encuentra un antecedente en lo que Raymond Williams (2009) proponía sobre lo que entiende como la relación que vincula a la literatura y la sociedad:

[...] existen relaciones sociales e históricas evidentes entre las formas literarias particulares y las sociedades o periodos en que se originaron o practicaron; segundo, que existen indudables continuidades de las formas literarias entre —y más allá de— las sociedades y los periodos con que mantienen tales relaciones (Williams, 2009, p. 244).

Resulta interesante leer y vincular ambas posturas porque coinciden en que la literatura es una respuesta del escritor frente a una época determinada, sea como testimonio (Sapiro, 2016) o como continuidad discursiva (Williams, 2009). En el primer caso, el contexto originaría un tipo particular de discurso que contendría las *marcas* —o los traumas— de su época (Braunstein, 2012 pp. 81-82). En el segundo caso, las sociedades proporcionarían a las literaturas de determinados periodos, los motivos y las formas literarias que les permitan asegurar la continuidad del discurso. Estos motivos y formas del discurso constituyen una suerte de *caja de herramientas* —más bien, referentes culturales múltiples—, lo que Itamar Even-Zohar (2017) definió como *repertorio* en su Teoría de los Polisistemas. Para efectos de este trabajo, acogeremos el modo como Carlos Arámbulo (2016) resume y caracteriza el concepto:

El repertorio, constituye una suerte de reglas o parámetros y materiales que regulan la construcción y manipulación (producción y consumo) de un producto dado. [...] Un repertorio es una lista de elección múltiple y de lectura múltiple; un mayor o menor grado de manejo del código (lo que Bourdieu llama *habitus*) determina una mayor o menor innovación o potencial de innovación en el sistema y su mayor o menor grado de comprensión, ergo aceptación (Arámbulo, 2016, p. 46).

En ese orden de ideas, podemos establecer que la violencia urbana de las sociedades contemporáneas se refleja en la literatura de su época como motivo —en historias que dan testimonio de este fenómeno y que la incorporan a la *inventio*¹⁵ de su discurso (Arduini, 2000)— o a través de la incorporación de un conjunto de posibilidades literarias —temas, estilos, opciones lingüísticas (Even-Zohar, 2017)— para dar forma a este testimonio. Esto último nos llevaría a preguntarnos si la violencia urbana, al incorporarse como elemento condicionante del *repertorio* del escritor, puede modificar

¹⁵ La *inventio* es la operación de la retórica a través de la cual el discurso acoge un tema de referencia y define la extensión, alcances y punto de vista para el material textual (Arduini, 2000).

su discurso, es decir, integrarse también en la elección de las formas retóricas¹⁶ que utiliza —en la *elocutio*— o, más aún, re-crear un orden artificial para la estructura de la obra— la *dispositio*— de modo que refleje mejor el trauma (Braunstein, 2012)¹⁷. Podríamos aventurar una respuesta preliminar citando a Žižek (2009), quien señala que para admitir la veracidad del testimonio de un sujeto víctima de un trauma se requiere que sea posible reconocer alguna *marca* en su discurso que aluda a dicho trauma, pues no sería verosímil un recuento ordenado y perfectamente estructurado:

Un análisis conceptual desapasionado de la tipología de la violencia debe por definición ignorar su impacto traumático. Aun así, hay un sentido en el que un análisis frío de la violencia de algún modo reproduce y participa de su horror. [...] Las deficiencias factuales del informe del sujeto traumatizado confirman la veracidad del testimonio, puesto que señalan que el contenido narrado «contamina» el modo de «informar» acerca de él (Žižek, 2009, p. 12).

En esa misma línea de razonamiento, recurramos ahora a Braunstein (2012), quien afirma que:

[...] La memoria es la más importante defensa contra el «trauma» pues lo presenta como fantasma de un pasado perimido, de un «pasado pisado». ¿*Qué es un recuerdo sino un fantasma, una construcción imaginaria en torno a un episodio del ayer*, un objeto al que se puede domesticar mediante la anamnesis y la puesta en palabras o en representaciones teatrales? (Braunstein, 2012, p. 109)

Braunstein sostiene también que solo la *historización* del trauma hace posible convertirlo en un recuerdo manejable e, incluso, olvidable. Por ello, las secuelas de la violencia urbana en el escritor de ficciones —padecida directamente o como testigo— implica que el autor traduzca su experiencia en palabras, en un texto con características especiales que, al aludir a la violencia urbana —y a los actos y situaciones que aparecen como consecuencia o respuesta a este fenómeno—, muestra un discurso contaminado (Žižek, 2009, p. 12) en las estrategias de elaboración del testimonio, es decir, en la *dispositio* del texto (Arduini, 2000).

De este modo, la violencia urbana de las sociedades contemporáneas «contamina» el discurso del autor de una obra literaria, lo que se manifiesta como un recurso que

¹⁶ Para Williams, «el problema de la forma es el problema de las relaciones entre los modos sociales (colectivos) y los proyectos individuales (Williams, 2009, p. 250).

¹⁷ Entendemos como *dispositio* a la fase en que el discurso se dispone como material textual, eligiendo el orden de la exposición y, por lo tanto, articulando su estructura. La *elocutio* es la expresión lingüística de ese material y su enriquecimiento a través de las formas retóricas (Arduini, 2000).

contribuye a dar cuenta de la naturaleza de lo que refleja (lo que narra). Es decir, no solo como mimesis de su tiempo sino, también, como alegoría (Aristóteles, 1979).

En un siguiente capítulo utilizaremos todas estas consideraciones para analizar los cuentos que conforman el libro *Ciudad de papel* (Ruiz Effio, 2019) y las representaciones de las violencias urbanas que contiene, así como las marcas de esta en sus elementos retóricos.

1.5. Categorías de la violencia urbana

A partir de evaluaciones de participación urbana realizadas en Colombia y Guatemala, Moser y McIlwaine (2009) proponen un marco para clasificar la violencia urbana a partir de «cómo las personas entienden y perciben la complejidad de la violencia cotidiana en sus comunidades» (Moser y McIlwaine, 2009, p. 14). Por ello llegan a una cuádruple distinción entre violencia política, económica, social e institucional, con la advertencia de que las tres primeras categorías toman en cuenta la motivación principal de la violencia identificada, mientras que la institucional distingue la personalidad del perpetrador o los medios de violencia. Sin embargo, se insiste en que esta última merece distinguirse de modo enfático, porque la violencia estatal suele invisibilizarse (Moser y McIlwaine, 2009, p. 19).

Una primera categoría, *violencia política*, incluye actos de violencia cuyo fin es ganar o mantener poder político y, aunque suele estar relacionada con conflictos y guerras, se le puede identificar también en periodos de paz.

La siguiente categoría, *violencia institucional*, estuvo vinculada a instituciones estatales, sistema judicial, fuerzas policiales, ministerios e instituciones extra estatales, como patrullas ciudadanas o paramilitarismo. En los últimos años ha sido necesario ampliar el concepto para incluir actos de violencia perpetrados desde instituciones formales del sector privado.

La *violencia económica* se origina por la búsqueda de ganancias materiales o la protección de intereses comerciales y se manifiesta en múltiples tipos de delincuencia,

muy cercanos a las otras categorías, pues el acto violento afecta la supervivencia económica de la víctima.

Por último, los actos de *violencia social* buscan obtener o mantener poder social, y se manifiestan principalmente en violencia de género, étnica e intrafamiliar. En esta categoría está comprendida la violencia contra la mujer, que en nuestro país muestra índices elevados en violencia psicológica (rango del 70% en el 2014) y violencia sexual contra mujeres mayores de 18 años (cerca de 1600 casos denunciados en el 2013), por mencionar solo dos modalidades (Garmendia, 2016).

Asimismo, la clasificación anterior toma en cuenta los vínculos y transversalidades que se desarrollan entre las violencias, pues

[...] ya que cualquier clasificación es estática, esta tipología cuádruple se concibe como un continuo interrelacionado o superpuesto con importantes interconexiones de refuerzo entre los diferentes tipos de violencia.
(Moser y McIlwaine, 2009, p. 17)

Esto se debe a que la complejidad de los nuevos actos de violencia que se manifiestan en las urbes pueden responder a motivaciones múltiples o que se concatenan unas tras otras, lo que vuelve más difícil la estructuración de políticas para su erradicación. La violencia intrafamiliar (una subcategoría de la violencia social), por ejemplo, provoca la huida de los jóvenes de sus hogares y, en muchos casos, su adhesión a pandillas (violencia económica), lo que nos muestra un suceso que se desplaza entre dos categorías de violencias y que Moser y McIlwaine (2009) clasifican como *violencia económica/social*. Se distinguen, también, varias manifestaciones de la violencia denominadas *robo* o *robos*, que responden a distintos tipos de violencia y a las cuatro categorías, con sus intersecciones.

La tabla 1 nos permitirá apreciar mejor las categorías que acabamos de mencionar, los tipos de violencia y sus manifestaciones.

Tabla 1
Categorías de la violencia urbana, por Moser y McIlwaine (2009)

Categoría de violencia	Tipos (por agresores y/o víctimas)	Manifestaciones
A Política	a Violencia del Estado y de otros agentes en situaciones de conflicto político	1 Conflictos paramilitares y guerrillas 2 Conflictos armados entre partidos políticos 3 Asesinatos políticos
B Institucional	b Violencia del Estado y otras instituciones «formales», incluido el sector privado	4 Asesinatos extrajudiciales por parte de fuerzas de seguridad 5 Limpieza social dirigida por la comunidad o el Estado 6 Linchamiento 7 Abuso entre paciente y doctor y entre estudiante y profesor
C Institucional/económica	c Crimen organizado d Protección de intereses comerciales	8 Secuestros 9 Robos armados 10 Narcotráfico 11 Robo de automóviles y otro contrabando 12 Negocio de armas pequeñas 13 Tráfico de prostitutas 14 Violencia o intimidación para resolver problemas económicos
D Económica	e Delincuencia f Robo	15 Hurto callejero 16 Robos
E Económica/social	g Pandillas juveniles	17 Violencia colectiva de pandillas 18 Robo
	h Niños de la calle	19 Hurtos
F Social	i Violencia sexual, basada en el género, en adultos y parejas	20 Abuso psicológico, sexual o físico
	j Abuso y maltrato infantil	21 Abuso sexual y físico, en especial en los hogares
	k Conflicto intergeneracional entre padres e hijos (jóvenes o adultos)	22 Abuso psicológico y físico
	l Violencia cotidiana, rutinaria e inmotivada	23 Falta de ciudadanía en situaciones como el tráfico 24 Agresiones en la carretera Peleas en bares 25 Confrontaciones en la calle 26

Recuperado de Moser y McIlwaine (2009), adaptado por las autoras de Moser y Winton (2002).

Las categorías propuestas por Moser y McIlwaine (2009) nos servirán de marco para describir cómo los distintos tipos de violencia urbana encuentran correlato y representaciones en los cuentos del libro *Ciudad de papel* (Ruiz Effio, 2019). Por esta razón, volveremos con frecuencia a la tabla 1 para señalar las violencias identificadas, para lo cual hemos rotulado las categorías de la violencia, los tipos y sus manifestaciones, de modo que podamos aludir con facilidad a alguna violencia específica. Por ejemplo, las claves F-i-20, F-j-21 y F-k-22 nos permitirá distinguir, dentro de la categoría F) *violencia social*, i) el abuso psicológico ejercido entre adultos por género, del k) abuso psicológico por conflicto intergeneracional entre padres e hijos; y j) el abuso físico infantil del k) abuso físico intergeneracional entre padres e hijos. Asimismo, identificada la violencia como insumo de cada texto, describiremos las marcas de aquella en los elementos retóricos del discurso elaborado para los cuentos del libro *Ciudad de papel*.

CAPÍTULO 2

Representaciones de la violencia urbana en el cuento peruano de la segunda mitad del siglo XX e inicios del siglo XXI

En este capítulo rastreamos las representaciones de la violencia en la tradición literaria peruana, siguiendo la línea de análisis establecida en el capítulo anterior. Para ello, revisaremos la propuesta de Dulcinea Tomás (2014), quien, en la línea de lo que Sapiro entiende por «representaciones del mundo social» en la literatura realista, establece una correlación entre el espacio social y la literatura de la violencia, que considera como *espacio textual* (Tomás, pp. 140-141), recurriendo para ello al triángulo de la violencia descrito por David Riches (1986). Luego de esta introducción, revisaremos una lista de cuentos peruanos escritos a partir de la segunda mitad del siglo XX, que constituyen representaciones de la violencia urbana, según las categorías establecidas por Moser y McIlwaine (2009) en la tabla 1, reproducida en el capítulo anterior.

2.1. La literatura realista como representación social de la violencia

Habíamos recogido la propuesta de Carrión (2008), quien sostiene que las ciudades contemporáneas acogen modos de interacción inéditos que, a su vez, incuban nuevas manifestaciones de la violencia. La propuesta de Moser y McIlwaine (2009) que vimos al final del capítulo anterior, precisamente, intenta establecer una serie de categorías que permitan abordar y comprender estas expresiones violentas que encuentran, de manera natural, un correlato en el discurso literario de índole realista, pues el hecho violento requiere que el escritor de ficciones lleve a cabo una *historización* del trauma, una domesticación de sus secuelas en la memoria (Braunstein, 2012), a través de un discurso que se muestra, inevitablemente, contaminado en sus formas retóricas (Žižek, 2009).

Sobre la literatura que aspira al realismo —a la representación objetiva de los hechos—, habíamos visto que Sapiro (2016) señala a la vertiente realista de la literatura como idónea para estudiar una época. Y, asimismo, sostiene que:

[...] la obra singular se define por su relación con otras producciones a partir del tema, el género, la composición, los procedimientos. Esta transmite representaciones del mundo social, que pueden compartir en mayor o menor medida sus contemporáneos (en función del grupo social: clase, género, nación, etnia...) y que también pueden encontrarse en textos no literarios (Sapiro, 2016, p. 14).

Sobre la relación entre violencia y literatura (y en consonancia con las mencionadas ideas de Žižek), Tomás (2014) postula, en su tesis doctoral, que:

[...] 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 extrema (Tomás, 2014, p. 208).

Tomás (2014) recupera el modelo de violencia propuesto por Riches en 1986 —quien identificaba la intervención de tres roles en la violencia: víctima, perpetrador y observador o testigo—, para proponer un triángulo de roles que se produce en el espacio social y que halla su correspondencia en el espacio textual, donde los roles del modelo de Riches (1986) encuentran su reflejo de la siguiente manera (Tomás, 2014, p. 144):

- La víctima del modelo de Riches, en el espacio social, corresponde al rol del *escritor* en el espacio textual, quien puede ser una víctima directa, un testigo que da cuenta de la violencia a través de la autobiografía, la crónica o el diario; o indirecta, a través de la recreación de un testimonio secundario, que el escritor asume (ficcionaliza) como propio.
- El rol del perpetrador en el espacio social (Riches, 1986) corresponde, en el espacio textual, a *un tipo de escritor* que produce narrativas tóxicas y propagandísticas que incitan a la violencia y la preceden¹⁸, a diferencia de la

¹⁸ Dulcinea Tomás cita el caso de la poesía somalí *gubaabo qabil*, que se nutre de narrativas de odio y ha sido usada para justificar actos de violencia comunitaria (Tomás, 2014, p. 147).

literatura de la violencia que —en todos los casos— la sucede (Tomás, 2014, pp. 149)¹⁹.

- El observador (espacio social) corresponde al *lector* (espacio textual), quien recibe la información, empatiza con ella y la convierte en motivo de su reflexión, crítica y compromiso. El lector se convierte, de este modo, en portador de un traumatismo secundario y agente activo en el diálogo sobre la violencia (Tomás, 2014, pp. 151-152).

Con estas ideas podemos entender a Teresa Basile (2015), quien se refiere a la literatura que da cuenta del horror como «avatares de una lengua dañada», «desgarrada por la catástrofe histórica y por el vértigo del lenguaje» (Basile, 2015, p. 8), y a Gustavo Lespada (2015) quien se pregunta:

¿Cómo se puede narrar la violencia, sobre todo cuando alcanza niveles de desmesura y horror que arrasan con todo lo que de humano hay en el hombre? La violencia de género, la violencia sobre los niños y los ancianos, la que conlleva la desigualdad y toda forma de segregación, la violencia, en suma, que se ejerce sobre los más débiles. ¿Cómo poner en palabras el dolor ante lo irreparable que transforma cualquier adjetivo en eufemismo y en pueril entelequia toda disquisición lógica? (Lespada, 2015, p. 35)

Por lo expuesto hasta aquí, y acogiendo los postulados de los autores citados, podemos esperar que un texto realista dé cuenta de la violencia urbana mostrando las marcas de esta no solo en su temática, sino también en el discurso y, por ello, en sus elementos retóricos.

2.2. La violencia urbana en el cuento peruano de la segunda mitad del siglo XX e inicios del siglo XXI

En el capítulo 1 habíamos expuesto que el periodo del conflicto armado interno peruano (1980-2000) había dado lugar a una amplia muestra de obras literarias que

¹⁹ Nos parece interesante la propuesta de Dulcinea Tomás en la medida que establece una correspondencia específica entre los espacios social y textual, concordando de este modo con los postulados de Sapiro (2016), pero nos parece artificioso el desdoblamiento que propone para la figura del escritor, pues el rol del perpetrador no estaría representado en todos los casos, cosa que sí sucede en el triángulo de Biches. Sugeriríamos, más bien, que el rol del perpetrador varía de acuerdo con las manifestaciones específicas de la violencia que nutren el discurso literario, pero que siempre se hace presente como el agente que origina la *inventio* del discurso.

pretenden representarlo y reflexionar sobre él desde casi todos los géneros²⁰. Sin embargo, a pesar del predominio del tópico de la violencia política en la narrativa peruana de los últimos años del siglo XX y los primeros del siglo XXI, creemos que podemos mencionar una serie de cuentos que abordan otras manifestaciones de la violencia urbana, y que pueden ser clasificados en las categorías propuestas por Moser y McIlwaine (2009), sin que estos componentes sean restrictivos, sino, más bien, predominantes. Asimismo, mencionaremos para cada caso cómo la vertiente realista hace posible que la obra represente la problemática de su época (Sapiro, 2016) y, en los casos que corresponda, señalaremos las marcas de la violencia que aparecen en los elementos retóricos de los trabajos elegidos (Žižek, 2009; Arduini, 2000).

Nuestra elección de los cuentos es arbitraria y responde a la necesidad de ejemplificar las categorías de la propuesta de Moser y McIlwaine (2009) detalladas en la tabla 1 del capítulo anterior, así como al conocimiento previo que hemos podido acumular acerca de la narrativa breve peruana. Por ello, este listado no debe considerarse como el producto de una investigación exhaustiva ni, tampoco, como un inventario pormenorizado de lo producido en el periodo de tiempo abordado.

2.2.1. Cuentos peruanos de la violencia política

Para ceñirnos al orden propuesto para las categorías de la violencia en la tabla 1, empezaremos este recuento con los cuentos peruanos escritos como representaciones de la categoría *violencia política*. En este primer apartado, destacaremos «Los días y las horas», de Pilar Dughi, y «En el vientre de la noche», de José de Piérola.

²⁰ Sobre esto, podemos afirmar que el conflicto armado interno, en su condición de experiencia traumática en la vida de nuestro país, ha dado lugar a un amplio muestrario de la violencia política en casi todas las artes, destacando, por ejemplo, en un resumen muy rápido y apretado, *La cautiva* (Adrianzén et al., 2013) en el teatro, *Magallanes* (Martínez, F. [productor], 2014) en el cine, *Abril rojo* (Roncagliolo, 2006) en la novela, y *Guerra a la luz de las velas* (Alarcón, 2006) en el cuento, entre otras muchas obras artísticas que dan cuenta de este periodo de la historia del Perú desde las herramientas propias de los géneros artísticos mencionados y los puntos de vista de sus creadores. Las obras mencionadas corresponden a manifestaciones del arte que se originan desde un texto escrito o que lo producen; en el caso de las artes plásticas podríamos mencionar, por ejemplo, *Tiempo detenido*, la instalación de Carlos Runcie Tanaka, presentada en la I Bienal Iberoamericana de Lima (1997).

«Los días y las horas», de Pilar Dughi, pertenece a su libro *La premeditación y el azar* (Dughi, 2017)²¹ y da cuenta de la rutina de una muchacha que vive con su anciana madre, a quien ayuda con las labores de la casa mientras espera una hora pactada en la noche para reunirse con sus compañeros senderistas que recorren la capital. Podemos relacionar la temática de este cuento —su *inventio*— con la clave A-a (violencia política estatal, durante un conflicto político)²² de la tabla 1. En su cuento, Dughi retrata una atmósfera donde se manifiestan la precariedad económica de la protagonista y su madre y sugiere los primeros indicios del accionar de Sendero Luminoso en Lima a fines de los años ochenta y principios de los noventa, desde la dificultad que los autores de su generación tuvieron para obtener información confiable sobre un fenómeno que padecían y del que les urgía dar cuenta²³. Ello explicaría las alusiones a la presencia terrorista en la capital, que el texto muestra como fognazos de la memoria, como rezagos de un trauma que se hubiera encubierto dentro de la *elocutio* del cuento y pugnara por volver a la superficie²⁴: «Escurre la masa varias veces con sus manos y comprueba que el agua vuelve a ser otra vez clara y pura y el arroz queda limpio, como el partido, piensa» (Dughi, 2017, p. 68). En el fragmento mostrado, se describen las labores domésticas y cotidianas de la protagonista y se les contrasta con sus actividades clandestinas —la asociación entre ambas es libre—.

«En el vientre de la noche», de José de Piérola (2008), es la historia de un asesinato extrajudicial que se lleva a cabo durante los años del conflicto armado interno. El oficial Ubilluz recibe la orden de ejecutar a un hombre que ha sido detenido en una vivienda universitaria. La narración lineal de la noche del asesinato muestra la inserción de numerosos *flashbacks* que revelan al lector varios elementos de la vida familiar de

²¹ Nos referimos a la edición del cuento publicada en 2017, donde se contrastan las versiones distintas que recogen *La premeditación y el azar* (1989) y *La horda primitiva* (2008). Es importante observar que, luego de los años transcurridos después de su publicación original en 1989, Dughi revisó y reescribió varios de los cuentos que se incorporaron en la edición póstuma del libro de 2008, que constituye una especie de testamento literario de su autora. En el caso de «Los días y las horas», se reforzó el énfasis en varias características que convierten al texto en una representación literaria de la violencia política. Asimismo, el trabajo de corrección, varios años después de su redacción original, habla de una realidad que la misma autora tardó en conocer y comprender en su real magnitud.

²² En lo sucesivo describiremos brevemente cada clave entre paréntesis, como ayuda para descifrarla. Para una descripción detallada de cada clave, véase la tabla 1 en la página 17 de este trabajo.

²³ Al respecto, Jorge Valenzuela, escritor y compañero de generación de Dughi, manifiesta: «[...] creo que nos sucedió, guardando la distancia de las circunstancias y los temas, lo mismo que a los de la generación del cincuenta: solo veíamos fragmentos de realidad, trozos inconexos que fuimos conectando a través de nuestra obra y que en conjunto permiten tener una visión general de lo que sucedía entonces a nivel nacional» (Cortez, 2018, p. 324).

²⁴ El énfasis en la cita es nuestro.

Ubilluz, su deseo de pasar al retiro por petición de su esposa, con quien acaba de tener un hijo hace ocho meses. En la escena final, Ubilluz se ve obligado a disparar por órdenes del capitán Basurto, su superior, pues hasta ese instante ha retrasado la directriz debido a la familiaridad que había establecido con su víctima. De este modo, podemos relacionar la *inventio* del cuento con la clave A-a-1 (violencia política estatal, durante un conflicto político, ejercida por paramilitares y guerrillas), pues se trata de una manifestación de violencia que tiene lugar dentro del conflicto armado interno, inspirada en la desaparición y asesinato de nueve estudiantes y un profesor de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, La Cantuta (Comisión de Entrega de la CVR, 2008, pp. 320-321)²⁵, aunque la escena de una ejecución extrajudicial podría corresponder con mayor precisión a los crímenes documentados en la Universidad Nacional del Centro, en Huancayo²⁶. En cualquier caso, la naturaleza realista de este cuento extrae su génesis del contexto inmediato y lo reelabora para dar cuenta de una experiencia traumática que el autor hace suya (Braunstein, 2012; Tomás, 2014). En cuanto a los elementos retóricos de la *elocutio*, podríamos destacar el humor negro que el autor dosifica a lo largo del texto para aliviar —o eludir— el dramatismo de la escena: «Ubilluz se sorprendió. Carajo, ¿por qué mierda hablaba con tanta naturalidad, como si fueran compadres, como si estuvieran preparando una pachamanca?» (De Piérola, 2008, p. 21); así como el inquebrantable anonimato del detenido, de quien no sabemos el nombre —se le llama «indio jijuna», al inicio, y luego «el indio con voz de otro» en el resto del cuento—. Esta última estrategia alude a la identidad arrebatada a los desaparecidos: «El indio jijuna que caminaba frente a él era solo una respiración pausada, una silueta sin rostro, un ser sin nombre; uno más» (De Piérola, 2008, p. 17).

²⁵ El 18 de julio de 1992, la incursión de un grupo de agentes del Servicio de Inteligencia del Ejército en la Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle terminó con el secuestro y desaparición de nueve alumnos y un profesor. El 3 de julio de 1993, un grupo autodenominado León Dormido dio a conocer un documento que informaba que los desaparecidos habían sido secuestrados, asesinados y enterrados en secreto por un escuadrón militar que operaba con autorización de altos mandos del Ejército y del Servicio de Inteligencia Nacional. Meses después fueron hallados los cuerpos calcinados de varios de ellos, enterrados en fosas a las afueras de Lima. Sin embargo, la CVR ha establecido que este *modus operandi* —secuestro y desaparición selectiva— fue utilizado también en la Universidad Nacional del Centro entre 1990 y 1992 (CVR, 2008, pp. 264, 266, 320-321).

²⁶ «En el vientre de la noche» obtuvo el XII Premio Internacional de Cuentos 1998 *Max Aub*, otorgado por la Fundación Max Aub de España, de modo que podríamos rastrear su fecha de composición hasta pocos años después de los hechos de La Cantuta y Huancayo. El cuento fue publicado por la editorial Pre-Textos en el 2000, ocho años antes de su incorporación al libro *Sur y Norte*.

2.2.2. Cuentos peruanos de la violencia institucional

En cuanto a la categoría de *violencia institucional*, recordemos que sus manifestaciones ocurren fuera de contextos de conflictos internos. En este apartado, examinaremos los cuentos «No juegues con fuego», de Jorge Valenzuela, y «Luna llena para la siembra», de Roberto Reyes Tarazona.

«No juegues con fuego», de Jorge Valenzuela (2011), refiere la historia del asesinato repentino e inexplicable del inquilino de un departamento. La Policía cumple con interrogar a todas las personas cercanas al occiso; entre ellas, a la dueña del departamento y a su hermano, que es el narrador homodiegético de la historia. Las investigaciones avanzan de modo que los interrogados sienten que la Policía intenta incriminarlos, hasta que se produce un careo entre el narrador y el portero de un edificio cercano al lugar del crimen, tras lo cual termina absuelto de toda sospecha. En la última secuencia, el narrador y protagonista revela que es el culpable del asesinato. De acuerdo con el resumen esbozado, podemos relacionar el cuento con la clave B-b-5 de la tabla 1 (violencia institucional, ejercida como limpieza social desde el sector público o privado), pues se describe la ejecución de un crimen contra un elemento que el narrador considera desechable, es decir, un acto de violencia que se conoce como *limpieza social*, llevada a cabo por un miembro de la comunidad contra quien considera un «[...] bastardo [que] llevaba cuatro años sin pagarle el alquiler y ella lo odiaba con todas sus fuerzas» (Valenzuela, 2011, p. 13). Por otro lado, encontramos en este cuento una representación de su época (Sapiro, 2016) en lo referente a su *inventio*, que alude a dos tipos de violencia contemporánea, la limpieza social y el sicariato; y en su *elocutio*, pues en la tercera parte del texto se incrustan diálogos telescópicos de filiación vargasllosiana, lo que da cuenta de un repertorio alimentado con técnicas introducidas en las novelas del Nobel peruano.

«Luna llena para la siembra», de Roberto Reyes Tarazona (2017) describe, no sin ironía, un enredo que termina con el linchamiento de un pícaro en Cocabamba, una comunidad campesina ubicada en un cruce de caminos de la Sierra. El narrador autodiegético de la historia, un ingeniero que termina sus vacaciones en Cocabamba, cuenta los pormenores de la confusión mientras él mismo corre también el riesgo de ser linchado hacia el final del relato, debido a que los pobladores de Cocabamba lo relacionan con Hilario, quien, por usurpar la profesión de ingeniero en una visita anterior, dio consejos que ocasionó la pérdida de las cosechas y el ganado de los campesinos, lo que

ha ocasionado pobreza y hambre en la comunidad (y su ejecución pública). Este breve resumen nos permitirá relacionar el cuento con la clave B-b-6 (violencia institucional desde una comunidad que ejerce el linchamiento), pues se nos relatan los casos de linchamientos como manifestaciones de violencia en el interior de una comunidad campesina, que ocupa la posición de una institución formal. En cuanto a la representación de su contexto, el propio autor ha manifestado que su escritura parte de experiencias personales y ajenas que reelabora desde su visión de sociólogo²⁷. En un pasaje del cuento, el ingeniero narrador se pregunta si los comuneros que han golpeado a Hilario no son senderistas e, incluso, se pregunta: «¿No era que ya estaban aniquilados?» (Reyes Tarazona, 2017, p. 54), de modo que se ficcionaliza con un temor muy contemporáneo de la sociedad peruana, que aún se sobrecoge cuando recibe noticias sobre la violencia ejercida por los rezagos de Sendero Luminoso.

2.2.3. Cuentos peruanos de la violencia institucional/económica

Las manifestaciones de esta categoría implican cierto grado de organización de parte de los agentes de violencia, que buscan proteger intereses de índole económica. Encontramos representaciones de violencia institucional/económica en los cuentos «We can be heroes», de María José Caro, y «Lecciones de origami», de Augusto Effio Ordóñez.

En «We can be heroes», de María José Caro (2019), la protagonista recurre a una narración homodiegética para describir el nacimiento de su sobrina, mientras recuerda dos anécdotas que su padre acostumbra contar con orgullo. La familia se ha reunido en la clínica para presenciar el parto, aun cuando los padres se han separado y ahora tienen nuevos compromisos sentimentales. El discurso está elaborado con oraciones muy breves, que podrían interpretarse como señales de algo que se teme recordar o confesar. En la primera anécdota, la narradora cuenta que, años atrás, su padre salvó la vida de su

²⁷ Reyes afirma, sobre su más reciente libro de cuentos, en el que está incluido «Luna llena para la siembra»: «*Composición en sombras* es un conjunto de relatos que encaran el tema de la violencia desde diversas perspectivas; es decir, no solo la violencia política, sino la derivada de los hechos que suceden en nuestro entorno familiar, interpersonal, urbano, etc. En conjunto, diría que ofrecen una visión del drama que significa vivir en el Perú actual. [...] Y, aunque no me lo propongo, creo que a veces aparece por ahí el sociólogo que me dicta interpretaciones de hechos que integro a los sucesos puramente imaginarios» (En Lima. Agenda Cultural, 2017).

hermano Sergio —que acaba de convertirse en padre—, quien se había atragantado frente a la madre y los abuelos. La resolución con la que actuó el padre en aquella situación contrasta con la mediocridad que muestra para conducir su vida, marcada por un segundo matrimonio que no duró más de cinco años y proyectos financieros para aliviar sus deudas que jamás ha realizado. Por ello, contar la segunda anécdota lo enorgullece más: su defensa del automóvil de su hermana frente a un ladrón armado que pretendía arrebatarárselo. Aunque pierde en el enfrentamiento contra el malhechor, logra retardar los acontecimientos y evita el robo. Por esto último, relacionamos al cuento con la clave C-c-11 de la tabla 1 (violencia institucional/económica, en la modalidad de robo de automóviles), en la medida de que, en el texto, esta anécdota cumple la función de revelar un rasgo imprevisto del padre, convertido hacia el final del cuento en su personaje principal.

«Lecciones de origami», de Augusto Effio Ordóñez (González Vigil, 2013)²⁸, cuenta la historia de una funcionaria del Ministerio de Educación que, por orden de su jefe, desvía una serie de montos de dinero de los pagos correspondientes a profesores (en su mayoría, jubilados), hasta acumular pequeñas fortunas. De pronto, al ver pasar ese dinero frente a sus ojos, la narradora (autodiegética y con focalización interna) decide traicionar a esta mafia de la que su jefe es parte y apropiarse de los fondos que ha acumulado, pero luego de ser delatada termina secuestrada y golpeada por sus captores. Por ello, el desarrollo y conclusión del cuento nos permite vincularlo con la clave C-c-14 de la tabla 1 (violencia institucional/económica e intimidatoria), pues apreciamos violencia e intimidación hacia la protagonista para resolver un problema económico que ella le ha creado a un grupo criminal organizado, todo ello dentro de la categoría de violencia institucional/económica. Asimismo, la *inventio* del discurso asimila y reelabora los casos de corrupción recogidos por los medios de prensa en los primeros años del siglo XXI, en los cuales se denunciaba la existencia de mafias en la administración pública que perjudican a sus funcionarios, lo que evidencia que el cuento deviene en una representación realista de su época²⁹ (Sapiro, 2016). Asimismo, «Lecciones de origami»

²⁸ «Lecciones de origami» recibió el Premio Copé de Plata de la XIII Bienal de Cuento «Premio Copé 2004», según acta del jurado del 29 de marzo de 2005, y apareció publicado en la compilación *Historia del jabón y los cuentos ganadores y finalistas del premio Copé 2004* (Ediciones Copé, 2006). Posteriormente dio nombre al volumen de cuentos *Lecciones de origami*, publicado por Effio (Matalamanga, 2006).

²⁹ El propio autor afirma, en entrevista para el diario *Trome*, sobre los temas que aborda en sus cuentos: «[...] la generación de los noventa tuvimos que sobrevivir al *fujishock*, a las privatizaciones de empresas públicas, [a] un magnate televisivo, a los periódicos que fabrican psicosociales, temas que abordo en estos cuentos» (Muñoz, 2019).

se abre y se cierra con escenas que remiten a contextos de violencia o a sus elementos más inmediatos (fluidos corporales): en la introducción, una donación de sangre sugiere la posibilidad de la muerte accidental de la protagonista, y, en el epílogo, se describen sensorialmente los golpes y la sangre de la protagonista luego de recibir una paliza por la traición a su jefe (González Vigil, 2013, pp. 989-1004).

2.2.4. Cuentos peruanos de la violencia económica

Esta categoría de la violencia afecta a la víctima en términos económicos. «*Taxi Driver* sin Robert De Niro», de Fernando Ampuero, es el cuento que revisaremos como parte de nuestra exposición.

En «*Taxi Driver* sin Robert de Niro» (Ampuero, 2013)³⁰, un exabogado de la rama laboral que sobrevive como taxista —un narrador homodiegético, con focalización externa— cuenta sus experiencias nocturnas con la venta de borrachos en zonas apartadas de Lima, negocio al que lo ha introducido su amigo Raimundo, quien se dedica a esa actividad desde hace un año atrás y lo ha convertido en un conocedor del «negocio». Esto nos permite afirmar que el cuento constituye una representación de la clave D-e-15 (hurto callejero, consecuencia de la violencia económica). Debido a que la táctica de los taxistas consiste en despojar a sus víctimas cuando se quedan dormidos por la borrachera dentro de sus vehículos —sin el uso de la fuerza o la intimidación—, el acto constituye un hurto³¹ llevado a cabo en la calle. Por ello, si tomamos en cuenta que Ampuero es periodista y que ha reconocido que el cuento procede de varias leyendas urbanas oídas sobre los taxistas limeños que trabajan de noche³², podemos considerar a «*Taxi Driver* sin Robert de Niro» como una representación de un tipo de violencia que se apoya en la vertiente realista para dar cuenta de la problemática de su tiempo (Sapiro, 2016). Por otro lado, no

³⁰ «*Taxi Driver* sin Robert de Niro» apareció publicado originalmente en el libro *Malos modales* (Jaime Campodónico, 1994).

³¹ El hurto se define, según el DRAE, como el «delito consistente en tomar con ánimo de lucro cosas muebles ajenas contra la voluntad de su dueño, sin que concurran las circunstancias que caracterizan el delito de robo», es decir, sin intervención de la intimidación o la fuerza».

³² Sobre la anécdota de «*Taxi Driver* sin Robert de Niro», que luego fue material para la escritura de su novela *Hasta que me orinen los perros*, Ampuero relata: «Curiosamente la escuché en un bar. Estaba por irme a hacer una entrevista, pero estaba haciendo un poco de frío y decidí entrar a tomarme una copa de jerez. Unas personas estaban contando lo que le había pasado a un amigo suyo, que lo habían vendido como borracho en un hueco y luego había aparecido desnudo al amanecer en ropa interior, pelado, "calato", como dicen en Perú» (El Universal, 2010).

percibimos en este caso una marca de la violencia en los elementos retóricos del cuento, pues su desarrollo es lineal.

2.2.5. Cuentos peruanos de la violencia económica/social

Esta categoría procede de la violencia económica y origina repercusiones complejas, a su vez, de índole social. Encontramos representaciones de violencia económica/social en los cuentos «El coyote», de Martín Roldán Ruiz, y «El niño de junto al cielo», de Enrique Congrains.

«El coyote», de Martín Roldán Ruiz (González Vigil, 2013)³³, es un cuento cuya acción —a partir de la anécdota de un integrante de la barra de Alianza Lima, conocido como *Coyote*— retorna a los años del conflicto armado interno para representar la identificación de un sujeto con su institución deportiva, lo que condiciona un accionar pandillesco en la conducta de su grupo (la barra). Recordemos que habíamos dicho que la violencia de pandillas que Carrión (2008) identifica en países de América Central y del Norte —y la tabla 1 de Moser y McIlwaine (2009) como una manifestación de violencia económica/social— hallaba su equivalencia en el fenómeno de las *barras bravas* de la zona sudamericana. Por ello, identificamos que la *inventio* del cuento es una representación de la clave E-g-17 (violencia económica/social de pandillas), pues aunque su contexto remite a la violencia política, se subraya la valoración de la vida que realiza el *Coyote* por razones de afiliación deportiva: «[...] no le dije que me había convencido, que estaba de acuerdo en que haya matado a su oficial. *No porque el terruco era aliancista* [...] o por los campesinos inocentes que pagaron la culpa de los verdaderos culpables, *sino porque ese capitán era una gallina de mierda*»³⁴ (González Vigil, 2013, p. 575). La narración homodiegética discurre de manera cronológica al inicio, hasta que se muestra una fragmentación para recoger la anécdota del *Coyote*, es decir, una marca de la violencia en la *dispositio*. Sobre la función del texto como representación de su época, concordamos con la expresión de su autor acerca de la temática de sus cuentos: «[...] me parece bastante importante porque es un fenómeno relativamente reciente que ha

³³«El coyote» forma parte del libro de cuentos *Este amor no es para cobardes*, de Martín Roldán Ruiz (Norma, 2009).

³⁴ Los énfasis son nuestros.

moldeado la forma de vida y la manera de pensar de un grueso sector de la juventud posguerra interna»³⁵.

«El niño de junto al cielo», de Enrique Congrains (1954) —un referente de las letras peruanas—, desarrolla en su argumento la relación que se produce entre dos niños: uno de ellos, Esteban, llegado recién de Tarma para habitar en el cerro El Agustino, y Pedro, quien por las referencias que él mismo brinda es un niño de la calle, huérfano, que sobrevive en el Mercado Mayorista. Identificamos la *inventio* de este relato con la clave E-h-19 (hurto de niños de la calle) de la tabla 1 de Moser y McIlwaine (2009), pues se trata de un hurto donde participa un niño de la calle (Pedro) —mientras que Esteban vive con su madre y su padrastro—; por lo tanto, una manifestación de violencia económica/social. En el cuento revisado, Pedro hurta el dinero a Esteban mediante la astucia y el engaño. El cuento se enmarca dentro de la estética realista y, por su fecha de composición y publicación, hace referencia a las migraciones del campo a la ciudad producidas a mitad del siglo XX en el Perú, fenómeno que el autor retrata en su escritura como representación de su época (Sapiro, 2016). La narración heterodiegética de los sucesos es lineal y los desarrolla siguiendo un esquema clásico, de modo que no hallamos una marca evidente en la *elocutio* del cuento que haga referencia al trauma de la violencia.

2.2.6. Cuentos peruanos de la violencia social

Para esta categoría de violencia —que se manifiesta en múltiples modalidades, con gran impacto social— revisaremos sus representaciones en los cuentos «El microbús», de Mariella Sala, «Algo se perdió», de Katya Adai, y «El próximo mes me niveló», de Julio Ramón Ribeyro.

³⁵ Roldán Ruiz reflexiona sobre el surgimiento de este tipo de violencia en nuestro país: «Ante una clase política venida a menos, con una crisis económica aún latente, con los supuestos revolucionarios que por años pregonaban una aurora de justicia e igualdad y solamente se dedicaron al terror, la juventud buscó espacios como lo había hecho mi generación, y encontraron en los estadios esa identidad que un país destruido les había negado. Dentro de esa crisis de valores, el equipo pasó a ser la religión en que creer, y la barra la patria por la cual luchar» (Ruiz, 2009).

«El microbús», de Mariella Sala (2019)³⁶, cuenta la travesía de una mujer en el transporte público, rumbo a su trabajo. Esto le permite atestiguar una serie de situaciones normalizadas de acoso sexual —«Si armo un escándalo por los pellizcos en las nalgas, por los codazos en las tetas, nada sucederá» (Sala, 2019, p. 63)—, así como el robo a una pasajera. En las últimas líneas, la narración autodiegética compara la atmósfera asfixiante del microbús con el que la protagonista vive en su centro de trabajo. Dado que el énfasis está puesto en la descripción de las situaciones mencionadas antes que en alguna transformación de la protagonista, podemos relacionar el cuento con la clave F-i-20 de la tabla 1 (abuso psicológico y sexual en adultos), es decir, una manifestación de la violencia sexual basada en el género, que se expresa como abuso psicológico y físico de connotación sexual. Asimismo, comprobamos el interés de la autora —connotada feminista cuya actividad se remonta a la década de los ochenta— por reflejar la violencia en la *inventio* del cuento, como afirma Yolanda Westphalen en el colofón del libro: «el punto de vista en el que se narra la historia es quizás lo más importante, el de una mujer trabajadora sin nombre, porque en realidad puede ser cualquiera, gente como uno en la que se entrelazan todas las violencias [...]» (Sala, 2019, pp. 114-115). Nos resulta evidente que «El microbús» ha sido concebido como una representación social de la problemática de su época³⁷ y su estilo, de oraciones cortas, simula una voz que ha empezado a ocupar un lugar de enunciación y denuncia.

En «Algo se perdió», de Katya Aduai (González Vigil, 2013, pp. 861-867)³⁸, se describe una relación tensa entre madre e hija, quienes deben nadar en una piscina por prescripción médica —ambas sufren de males en la columna— y deciden hacerlo juntas. Se ha dicho que en este cuento «las frases breves se tornan eficazmente incisivas para desnudar las pulsiones internas de sus personajes, al borde siempre de la explosión incontrolable, presas de fobias, angustias o frustraciones [...]» (González Vigil, 2013, p.

³⁶ *Desde el exilio* (Sala, 2019) apareció publicado en 1984 y tuvo una segunda edición en 1988. Para este trabajo hemos recurrido a la versión más reciente del libro, cuyo proyecto de tercera edición ganó uno de los Estímulos Económicos para la Cultura 2018.

³⁷ El pensamiento feminista de su autora resulta indesligable de su actividad literaria y, sin caer en el panfleto, asume su posición política, como lo ha revelado en entrevistas: «El feminismo de mi generación también pasó por una etapa instituyente, en la que pusimos sobre el tapete temas [...] como que la violación sexual tenía que ser penalizada [...]; que la violencia contra las mujeres no era un problema cultural en el cual las mujeres “limeñas” no debíamos meternos (según nos dicen los intelectuales de izquierda y derecha), pues había que respetar la cultura andina [...], entre otras tantas demandas que planteábamos en esa época» (López, 2018).

³⁸ «Algo se perdió» forma parte de la colección de cuentos *Algo se nos ha escapado*, de Katya Aduai (Borrador Editores, 2011).

858). En efecto, la narración autodiegética, con focalización interna, hace énfasis en una atmósfera de encierro y se desarrolla con oraciones breves, como si hubiera que eludir algo doloroso, lo que identificamos como la representación de una experiencia traumática en la *elocutio* del discurso (Braunstein, 2012). Además, si bien los sucesos se cuentan en orden cronológico, aparecen atravesados por recuerdos —también brevísimos— que fragmentan la estructura del discurso (su *dispositio*). En cuanto a la *inventio* del cuento, podemos vincularla con la clave F-k-22 de la tabla 1 (abuso psicológico en conflictos intergeneracionales entre padres e hijos), en la categoría de violencia social. Por último, aunque existe una reelaboración literaria de la propia experiencia, el tema desarrollado por la autora en el cuento representa una problemática de su tiempo (Sapiro, 2016): las cada vez más complicadas relaciones entre padres e hijos y en las familias disfuncionales³⁹.

«El próximo mes me niveló», de Julio Ramón Ribeyro (2009)⁴⁰ es la narración pormenorizada de una pelea entre los representantes de dos *colleras* mirafloresinas. Se trata de un combate a puño limpio entre Alberto y el *Cholo* Gálvez —con códigos de honor que ambos deben respetar—, pactado como revancha de la paliza que este último propinó a Cieza, miembro del grupo de Alberto. La narración heterodiegética es minuciosa para describir la lucha, y triunfa en el recurso de postergar hasta el final la revelación de la razón por la cual Alberto estuvo alejado de la collera y su falta de forma para el combate: está próximo a casarse, situación que lo ha obligado a ocuparse de su vida de manera más responsable y evitar las peleas, pues debe pagar las letras de las compras a plazos que ha realizado para su boda con Berta. Es evidente que reconocemos en este cuento una representación de la clave F-l-26 (violencia cotidiana en la calle) de la tabla de Mosser y McIlwaine (2009), pues se trata de una extensa confrontación llevada a cabo en las calles de Miraflores, como una muestra de violencia cotidiana, sin fuertes motivaciones. Asimismo, la fecha de su composición remite a una época donde la violencia entre las *colleras* de un barrio no ha alcanzado la crudeza de años más recientes, pues se respetan

³⁹ Sobre el componente autobiográfico en sus historias, Adauí ha declarado: «Yo creo que la familia va a ser siempre un tema recurrente en mí. Yo vengo de una familia bastante disfuncional, muy complicada. Yo he tenido que ganarme mi lugar en la familia. Y escribo sobre la familia porque para mí es una fuente inagotable» (Sotomayor, 2011).

⁴⁰ «El próximo mes me niveló» se publicó en 1972, como parte del segundo tomo de *La palabra del mudo* (Editorial Milla Batres, 1973), aunque tras las líneas finales lleva la anotación «París, 1969». Para nuestro análisis usaremos la reedición de 2009 de *La palabra del mudo*.

códigos de sentido común, lo que permite diferenciar a estos grupos de jóvenes de fenómenos posteriores como el pandillaje o las barras bravas.

Este repaso de cuentos peruanos contemporáneos nos permite comprobar que la violencia urbana contemporánea ha sido un insumo frecuente de la narrativa breve de orientación realista en el Perú, lo que se ha materializado en representaciones exhaustivas de la mayoría de las categorías y tipos de violencia que establecen Moser y McIlwaine (2009) para entender sus manifestaciones *típicamente ciudadinas* (Carrión (2008). Por ello, a la luz del análisis que hemos realizado a lo largo del presente capítulo, nos permitiremos intervenir la tabla 1 para resumir la correspondencia entre los cuentos reseñados hasta aquí y los tipos y manifestaciones de la violencia urbana:

Tabla 2

Algunos cuentos peruanos y su relación con las categorías de la violencia urbana propuestas por Moser y McIlwaine (2009)

Categoría de violencia	Tipos (por agresores y/o víctimas)	Manifestaciones
A Política	a Violencia del Estado y de otros agentes en situaciones de conflicto político «Los días y las horas», de Pilar Dughi	1 Conflictos paramilitares y guerrillas «En el vientre de la noche», de José de Piérola
B Institucional	b Violencia del Estado y otras instituciones «formales», incluido el sector privado	5 Limpieza social dirigida por la comunidad o el Estado «No juegues con fuego», de Jorge Valenzuela 6 Linchamiento «Luna llena para la siembra», de Roberto Reyes
C Institucional/económica	c Crimen organizado d Protección de intereses comerciales	11 Robo de automóviles y otro contrabando «We can be heroes», de María José Caro 14 Violencia o intimidación para resolver problemas económicos «Lecciones de origami», de Augusto Effio
D Económica	e Delincuencia f Robo	15 Hurto callejero «Taxi Driver sin Robert de Niro», de Fernando Ampuero
E Económica/social	g Pandillas juveniles	17 Violencia colectiva de pandillas «El coyote», de Martín Roldán
	h Niños de la calle	19 Hurtos «El niño de junto al cielo», de Enrique Congrains
F Social	i Violencia sexual, basada en el género, en adultos y parejas	20 Abuso psicológico, sexual o físico «En el microbús», de Mariella Sala
	k Conflicto intergeneracional entre padres e hijos (jóvenes o adultos)	22 Abuso psicológico y físico «Algo se perdió», de Katya Adai
	l Violencia cotidiana, rutinaria e inmotivada	26 Confrontaciones en la calle «El próximo mes me niveló», de Julio Ramón Ribeyro

Adaptación nuestra, a partir de Moser y McIlwaine (2009).

Como se puede apreciar hasta aquí, hemos utilizado los conceptos y consideraciones del capítulo 1 para aplicarlos a una revisión muy escueta de la narrativa breve desarrollada en el Perú a partir de la segunda mitad del siglo XX, extendiendo nuestra lectura hasta los años más recientes del siglo XXI. En el siguiente capítulo aplicaremos, con mayor extensión y rigor, esta misma metodología al libro de cuentos *Ciudad de papel* (Ruiz Effio, 2019).

CAPÍTULO 3

Representaciones de la violencia urbana en los cuentos de *Ciudad de papel*

En este tercer capítulo retomaremos la caracterización de la violencia urbana propuesta por Moser y McIlwaine (2009) para establecer hasta qué punto los argumentos de los cuentos de *Ciudad de papel* (Ruiz Effio, 2019) devienen en representaciones literarias de la violencia urbana y de qué modo las estrategias narrativas la reproducen o aluden. Asimismo, puesto que el objeto de nuestro estudio es una obra de creación literaria, corresponde que dediquemos especial atención a los recursos retóricos empleados para la confección de los cuentos, para lo cual usaremos el modelo desarrollado por José Miguel Oviedo (1970) para estudiar la obra narrativa de Mario Vargas Llosa. Un análisis exhaustivo nos permitirá reducir los textos a las acciones básicas de sus argumentos, identificar los elementos del *repertorio* (Even-Zohar, 2017) que el autor utiliza para la creación de los cuentos y caracterizar los tipos de violencia urbana aludidos en ellos, así como las tensiones que la violencia origina en el discurso literario.

En la primera parte de este trabajo nos preguntamos si durante el proceso de incorporación de las herramientas retóricas representativas de la violencia, esta se convertía en elemento condicionante el discurso narrativo, integrándose no solo en su *elocutio*, sino también en la *dispositio* del texto (Arduini, 2000)⁴¹. Para responder esa interrogante, citamos a Žižek (2009), quien señala que la verosimilitud de un testimonio que da cuenta de un trauma de violencia requiere la posibilidad de identificar huellas de la violencia en el discurso. En coincidencia con esta idea, vimos que Braunstein (2012)

⁴¹ Para efectos didácticos, José Antonio Bravo (1999) compara la escritura de una obra literaria con la construcción de un edificio y postula —a partir de un planteamiento de Raúl Castagnino (1970)— que solo después de *estructurado* el armazón del edificio (entiéndase como la *dispositio*) es posible avanzar con las paredes y sus acabados, las instalaciones eléctricas, sanitarias y demás (el punto de vista y el lenguaje necesario para que la historia discurra, es decir, la *elocutio*). Para él, la estructura y la técnica, están íntimamente relacionadas, pues, aunque es común separarlas y relacionar la técnica con el estilo (en su razonamiento, este es «un problema de carácter idiolectal»), la estructura de la obra literaria es prediseñada también desde la técnica de su autor.

sostiene que el trauma puede ser domesticado mediante la anamnesis del recuerdo y su conversión en palabras que lo vuelvan tolerable e, incluso, olvidable. Podemos intuir, entonces, que el escritor de ficciones transforma su experiencia con la violencia urbana —acaso, el trauma sufrido por ella— en un discurso que la alude y que lleva sus señales.

Dicho de otro modo, creemos que identificar las tensiones que la violencia urbana origina en el discurso literario implica que el análisis no se debe limitar a reconocer su presencia en la *inventio* y *elocutio* del discurso, sino que, para mayor interés del estudio, debe rastrear también las huellas que el trauma de la violencia impregna en la *dispositio*. Desde estas consideraciones abordaremos cada uno de los cuentos de *Ciudad de papel*.

3.1. Representaciones de la violencia de género en los cuentos «Misa dominical» y «Cristo de luto», del libro *Ciudad de papel*

En la primera parte de este trabajo, mencionamos que Carrión (2008) sostiene que la violencia de género⁴² ha sido reconocida como un tipo de violencia específica a partir de que su ocurrencia abandona el ámbito doméstico-privado —en el que siempre se manifestó y normalizó— para exponerse en el espacio público, donde se convierte en una preocupación de la seguridad ciudadana. Ello ocurre gracias a un largo proceso de *ciudadanización* de las mujeres y a la conquista de sus derechos civiles (Carrión, 2008, p. 125). En el Perú hemos sido testigos de que la inquietud por los altos índices anuales de feminicidios⁴³ ha cobrado mayor notoriedad, gracias a que el activismo de los movimientos feministas ha concientizado a la ciudadanía para rechazar este tipo de violencia.

⁴² Entendemos como *género* al conjunto de reglas según las cuales las sociedades transforman las condiciones biológicas de la diferencia en normas sociales (Colombara, s.f., p. 1). La *violencia de género*, por lo tanto, es aquella que se ejerce contra las personas que cuestionan o transgreden el sistema de género existente (MIMP, 2016, p. 23). Por último, la *violencia contra las mujeres* se refiere a «una violencia enraizada en relaciones de poder históricamente desiguales entre mujeres y hombres, que fuerza a las primeras a una situación de subordinación respecto de los segundos» (MIMP, 2016, pp. 23-24).

⁴³ Definimos *feminicidio* como «el asesinato de las mujeres perpetrado por los hombres por el solo hecho de ser mujeres y que tiene como base la discriminación de género» (MIMP, 2016, p. 29).

En los análisis que desarrollaremos a continuación, abordaremos específicamente la violencia masculina contra las mujeres, puesto que es la única modalidad que aparece representada en el libro de cuentos *Ciudad de papel*.

En primer lugar, sobre la relación de la mujer con la ciudad, Colombara (s.f.) afirma que:

La ciudad, como las demás instituciones humanas, segrega especialmente a las mujeres. [...] La ciudad refleja, entre otros aspectos, la división sexual del trabajo, entre el espacio de la producción [...] y el espacio de la reproducción [...] (Colombara, s.f., p. 1).

En otro de sus trabajos, Colombara afirma que la violencia urbana hacia las mujeres tiene distintas manifestaciones, pero que un denominador común es que

[...] los agresores son varones en la mayoría de los casos, desdibujando las fronteras de la violencia vivida en el espacio privado (ejercida por individuos pertenecientes al círculo familiar cercano) y la violencia en el espacio público (ejercida por desconocidos) (Colombara, 2011, p. 6).

Es por ello que la perspectiva de género⁴⁴ concibe la violencia contra las mujeres como «un abuso de poder en una estructura social que favorece que los hombres agredan a las mujeres (Walker, 2004) y que privilegia los elementos masculinos sobre los femeninos» (Ferrández, 2006)» (De Alencar-Rodrigues y Cantera, 2012, p. 119).

Considerando las ideas anteriores, creemos que en los cuentos «Misa dominical» y «Cristo de luto» podemos encontrar representaciones sutiles de la violencia de género, en ambos casos ejercida por un personaje masculino contra un personaje femenino, aunque con variantes, como se explicará en el análisis de cada uno de los cuentos.

3.1.1. Poder, religión y violencia de género en el cuento «Misa dominical»

«Misa dominical» es un cuento breve que aborda la relación que se establece entre los sacerdotes y su feligresía, con especial énfasis en la condición de poder que ejercen los primeros sobre su comunidad gracias a la autoridad que les confiere la Iglesia Católica. El protagonista y narrador de la historia es un sacerdote que celebra la misa ante unos

⁴⁴ La perspectiva de género «prioriza el modelo patriarcal para explicar el maltrato que impera en la sociedad contra la mujer» (De Alencar-Rodrigues y Cantera, 2012, p. 119).

pocos feligreses, mientras reflexiona sobre la escasa atención que los habitantes del puerto de Huanchaco muestran por la liturgia de los domingos. Al mismo tiempo que el flujo de su pensamiento alterna entre la ejecución del rito de la misa y la descripción de la actitud de los asistentes, nos enteramos de hechos sucedidos con su predecesor en el puesto y la atracción sexual que ejerce sobre él una adolescente que concurre a confesarse.

En estas líneas argumentales, identificaremos las estrategias literarias desarrolladas en la composición del cuento y, a continuación, analizaremos la representación de violencia urbana que podemos identificar en él.

3.1.1.1. Análisis del cuento «Misa dominical»

El cuento fluye como un *soliloquio* o *monólogo citado*, referido por un narrador *autodiegético* (Genette, 1989) que participa de los hechos como oficiante de una ceremonia litúrgica alrededor de la cual aparecen y desaparecen otros personajes, cuyos movimientos dentro de la parroquia —escenario donde ocurren los hechos— se describen con minuciosidad mediante una *focalización interna*.

El cuento se inscribe dentro de la estética realista urbana y la progresión de los sucesos es lineal. La historia está contenida en un solo bloque continuo que contiene hasta cuatro *flashbacks*, cuya irrupción permite completar la historia de la feligresía del puerto de Huanchaco y el pasado del protagonista. Del mismo modo, el discurso ironiza sobre la situación del protagonista y los sucesos narrados, mediante la alternancia de las descripciones y las letanías y canciones de la misa, estas últimas aludidas mediante el recurso del juego de palabras para cambiarles su significado natural. Para ilustrar este último recurso, revisemos un par de fragmentos⁴⁵:

En el altillo levantado sobre la puerta de ingreso al templo, el coro de jóvenes cantará Señor, me has mirado a los ojos, sonriendo has dicho mi nombre, encabezados por la voz de Mayra, quien precisamente miró a los ojos al padre Eleuterio —no sé bien si en la arena o en una barca— y ocasionó su deportación de Huanchaco (Ruiz Effio, 2019, p. 2).

[...] en verdad les digo que el hombre dejará a su padre y a su madre y tomará a su mujer, y con ella será una sola carne y una sola sangre, Fátima: mirada altiva desde la primera banca del templo, entre sus padres. [...] Una sola carne, Fátima,

⁴⁵ En ambos párrafos, los subrayados son nuestros.

y lo que Dios una que no lo separe el hombre, ni tus padres, ni los vecinos que no se enterarán de nada [...] (Ruiz Effio, 2019, p. 3).

Podemos apreciar que, en las frases subrayadas de ambos fragmentos, el discurso narrativo del cuento incide en el texto sacro a través de múltiples alusiones —en el primer caso, se trata de una canción de la liturgia y, en el segundo, de una cita bíblica que institucionaliza el sacramento del matrimonio—, lo *violenta* y deforma su sentido, por cuanto es este aspecto —el texto— el que predomina en la construcción del discurso por encima de la escena, a la que se describe y dilucida solo a partir de los elementos retóricos.

A partir de estas primeras consideraciones, ampliaremos la descripción del argumento de «Misa dominical» para incidir en las estrategias narrativas usadas en su composición.

El cuento inicia *in medias res*, con el flujo mental de un sacerdote protagonista que se coloca la indumentaria para celebrar la misa dominical en la parroquia del balneario de Huanchaco, mientras refiere que muy pocos feligreses responden a la convocatoria que realiza el monaguillo a través de las campanas. Un primer *flashback* retrae la acción a algún domingo anterior al de la narración, cuando es otro sacerdote y no el protagonista quien celebra la misa. El protagonista recuerda que la gente en las calles no se inmuta ante el llamado del campanario, a pesar de la insistencia. Aquí se inserta un segundo *flashback* que alude a la llegada del protagonista, diez meses atrás, como reemplazo del padre Eleuterio, su antecesor. La narración continúa describiendo el arribo y el movimiento de los feligreses dentro de la parroquia, pues el protagonista refiere su desánimo por esta situación, que le permite contar uno por uno a los asistentes a la liturgia. La misa empieza y una de las canciones del coro recuerda al protagonista —tercer *flashback*— la razón del exilio de su antecesor a Mollendo: su relación prohibida con una mujer de la feligresía. Este recuerdo lo conduce a pensar en su propia debilidad: el deseo que siente por Fátima García, quien asiste a la misa con sus padres y pareciera tentarlo cuando asiste al confesionario —aquí se nos muestra el cuarto *flashback*—. Esto le produce un conflicto interior, pues líneas antes ha manifestado su deseo de no repetir los errores de sus predecesores y evitar problemas que comprometan su permanencia en el balneario. La homilía le permite sentarse a oír las lecturas bíblicas y a enlazarlas con su situación, de modo que los versículos de la Epístola a los Corintios parecieran describir su experiencia:

[...] oigo la primera lectura de la mañana en la voz de doña Guillermina: si no tengo amor, dice Pablo de Tarso en su Epístola a los Corintios, soy como metal que resuena o un platillo que retiñe [...]. Cuando era niño —continúa doña Guillermina— hablaba como niño y sentía como un niño, pero cuando me hice hombre dejé las cosas de niño —acepto en secreto y confieso, contrito— y empecé a codiciar a mujeres como Fátima, niña-mujer empeñada en mostrar su escote en el confesionario; quizá su cuerpo, delgado y trémulo, antes de marcharse a la universidad (Ruiz Effio, 2019, p. 3).

El pensamiento del personaje narrador oscila, así, entre la liturgia que celebra y la duda que le ocasiona el reconocimiento de su deseo por Fátima García. Las últimas líneas del cuento reproducen el flujo de la conciencia del sacerdote, que emula las letanías que está pronunciando y, en una asociación libre de ideas, enlaza imágenes del muelle, recuerdos, anhelos y culpas:

[...] esta homilía es una manera de tirar el cordel para cazar en el mar, como hacen ciertos turistas que, en el muelle, compran unas paletas con hilo de nailon y anzuelo y juegan a ser pescadores, pero solo atrapan a los peces más jóvenes, a los diminutos e indefensos, a los que no han aprendido todavía a desconfiar. Por eso [...] elevo la hostia en la yema de mis dedos, hacia tus labios rojos y entreabiertos y, Dios me perdone, hago reposar la oblea sobre tu lengua. Allí se diluirá, como mi deseo, como tu mirada en el suelo, como tu silueta al fondo del templo o sobre la arena del balneario (Ruiz Effio, 2019, pp. 3-4).

Así, de acuerdo con la revisión del argumento del cuento, podemos representar su estructura con el siguiente esquema, que contiene los recursos empleados en su desarrollo:

Escena única			
Soliloquio, narración autodiegética, progresión cronológica de los hechos			
<i>flashback 1</i>	<i>flashback 2</i>	<i>flashback 3</i>	<i>flashback 4</i>

Figura 1. Lista de los recursos usados en el cuento «Misa dominical». Elaboración propia.

Con esta primera herramienta y la descripción anterior podemos mostrar una representación gráfica del ocurrir de la historia con un nuevo esquema, donde la progresión de los hechos es lineal desde un punto de inicio del discurso y durante su desarrollo remite, mediante cuatro *flashbacks*, a distintos puntos en el tiempo anteriores al soliloquio y que ordenaremos cronológicamente. Los cuatro *flashbacks* son aludidos como parte del pasado de los personajes y, si bien cumplen la función de proveer información, no tienen incidencia en el ocurrir de las acciones del soliloquio ni modifican el presente del narrador.

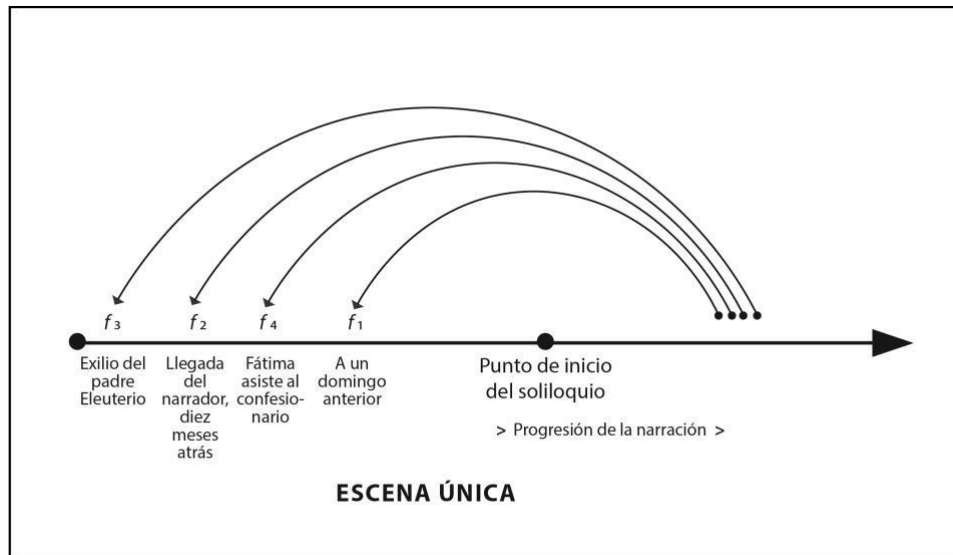


Figura 2. Estructura narrativa del cuento «Misa dominical». Elaboración propia.

La figura anterior nos permite apreciar una estructura lineal que sufre intervenciones temporales que problematizan su discurrir lógico, que lo quiebran. Si el discurso aspiraba a mostrarse como una unidad lógica, este rompimiento de la estructura revela un cuerpo fragmentado. El autor evidencia que su testimonio está *contaminado* por el contenido que intenta comunicar, como si el trauma del que necesita dar cuenta le exigiera volver a sus recuerdos y exhibir sus marcas (Žižek, 2009). Esto evidenciaría que, en el cuento «Misa dominical», la violencia urbana impregna también la *dispositio* del texto, mientras que la *inventio* corresponde a la categoría F-i (violencia sexual en adultos) de la tabla 1 (Moser y McIlwaine, 2009).

3.1.1.2. El poder ideológico de la religión y la violencia de género en el cuento «Misa dominical»

Nos interesa examinar el tratamiento que se le otorga a la presencia de la religión católica en el cuento «Misa dominical» por cuanto creemos que existe una particular relación de poder que se establece entre los representantes eclesiásticos y la comunidad de creyentes. Esto motiva que el fervor religioso de las sociedades latinoamericanas contribuya a invisibilizar las inconductas del clero católico, como sucede, por ejemplo, con las denuncias de los casos de abuso sexual a menores (Rubio y Quijada, 2018).

La comunidad de creyentes de la Iglesia Católica se rige por una ideología religiosa que les proporciona un sistema ortodoxo de creencias y valores (Rubio y Quijada, 2018, párr. 11). Por otro lado, Ignacio Martín-Baró (1985) sostiene que la comprensión de las personas pasa por tomar en cuenta sus raíces sociales y, además, que:

La adquisición de una moral es el proceso socializador por excelencia, a través del cual el individuo adquiere las normas definidoras del bien y del mal en una sociedad y desarrolla los hábitos correspondientes. Con la socialización moral las personas hacen propio el control social requerido por el orden existente, lo que puede ser fuente de contradicciones interpersonales e intrapersonales (Martín-Baró, 1985, p. 181).

Para Fabiola Rubio y Kenia Quijada (2018), además, la Iglesia Católica transmite una visión y comprensión del mundo. Por ello, en el imaginario de la feligresía, los sacerdotes son figuras confiables, intachables y con sólidos valores morales, debido a lo cual resulta conflictivo dar crédito a cualquier testimonio que los aleje de esa imagen (Rubio y Quijada, 2018, párr. 8). De ese modo, «la distribución desigual en la administración y manejo del recurso más sagrado de la comunidad católica: la fe, [...] se convierte en una herramienta de dominación social», que obtiene legitimidad para la Iglesia y sus representantes (Rubio y Quijada, 2018, párr. 12).

Si bien el *control social* es la capacidad de una sociedad o grupo social para regularse de acuerdo con un conjunto de principios y valores (Janowitz, 1978), no es raro que en las sociedades latinoamericanas un grupo social ejerza hegemonía a través del poder coercitivo y, peor aún, que el control social responda a los intereses de ese grupo hegemónico, lo que borra las diferencias entre control social y *control coercitivo*, conceptos que habitualmente son opuestos (Martín-Baró, 1985, p. 146). Por ello, el poder que ejerce la Iglesia Católica en las sociedades latinoamericanas —profundamente religiosas, en su mayoría— representa un tipo de control social que obstruye cualquier crítica que pudiera surgir entre los feligreses, quienes convierten a los sacerdotes en sus guías espirituales e, incluso, en sus modelos de conducta (Rubio y Quijada, 2018, párr. 7).

Tomemos en cuenta, también, que la religión católica niega a las mujeres el reconocimiento y ejercicio de sus derechos reproductivos y sexuales, pues su propio cuerpo es controlado de manera coercitiva, a través de la fe, por los confesores o líderes espirituales (Tamayo, 2011, p. 3). No obstante, las mujeres muestran una fuerte

orientación hacia la práctica de la religión y sus ritos, tal vez porque la educación que reciben pone énfasis en su formación religiosa, aunque esto no evite que su acceso a puestos de poder dentro de las comunidades religiosas siga siendo difícil (Tamayo, 2011, pp. 2-4). En cuanto al catolicismo, es común ver a las mujeres como integrantes de grupos de catequesis o de coros parroquiales, lo que permitiría su mayor cercanía a los sacerdotes de la congregación a la que pertenecen.

Nos interesa relacionar estas ideas con el concepto de violencia de género hacia las mujeres, en su modalidad de violencia sexual, por cuanto esta representa una de las menos denunciadas, menos atendidas y con mayores problemas para su judicialización. Para el MIMP (2016), la violencia sexual es un indicador indiscutible de la desigualdad de género presente en una sociedad y que limita la libertad de la mujer para ejercer sus derechos:

En la Ley 30364, se señala que la violencia sexual se refiere a “acciones de naturaleza sexual que se cometen contra una persona sin su consentimiento o bajo coacción. Incluyen actos que no involucran penetración o contacto físico alguno [...]”⁴⁶ (MIMP, 2016, p. 30-31).

Queremos recalcar que este tipo de violencia ejercida sobre la libertad sexual de una persona hace uso de la coacción, del abuso del poder *dentro de* una estructura social (De Alencar-Rodrigues y Cantera, 2012, p. 119). Asimismo, identifica un grupo de componentes, de distinta naturaleza, asociados al problema:

Los factores asociados al problema son conocidos: las desigualdades de género y discriminación sexual que interactúan con otros estratificadores sociales tales como el estatus socioeconómico, la edad, el nivel educativo, el origen étnico, residencia urbana o rural, estatus migratorio, discapacidad, tipo de trabajo, orientación sexual, religión, entre otros⁴⁷ (MIMP, 2016, p. 31).

En ese sentido, el cuento «Misa dominical» presenta en su argumento dos casos de varones que usan el poder que les otorga el orden eclesiástico para establecer relaciones sentimentales y sexuales con mujeres que, como hemos visto, los ven como líderes espirituales, confiables y de sólidos valores morales. Adicionalmente, se sugiere que la Iglesia Católica ha desarrollado mecanismos de ocultamiento para resolver este tipo de situaciones, pues el protagonista relata que el padre Eleuterio, su antecesor en la parroquia, fue trasladado a Mollendo sorpresivamente por haberse relacionado con

⁴⁶ El subrayado es nuestro.

⁴⁷ El subrayado es nuestro.

Mayra, una muchacha del coro de la parroquia, y él mismo teme que su deseo por Fátima García le ocasione un castigo similar, de lo que se deduce que los sacerdotes conocen que existe una sanción para los actos que contravengan el celibato y que los cambios de localidad que se disponen para los sacerdotes obedecerían a una lógica que se mantiene oculta para la feligresía.

Creemos que el cuento aporta cierta ambigüedad con respecto a la actitud de Fátima García, pues el sacerdote narrador cree descifrar una señal de que ella también acaricia la posibilidad de una relación sentimental entre ambos cuando lo visita con un atuendo escotado en el confesionario y le pregunta: «Padre, ¿es pecado alimentar un amor imposible?» (Ruiz Effio, 2019, p. 2). La interrogante no debería relacionarse con el sacerdote necesariamente, pero este la interpreta como una revelación de que la niña convertida en mujer lo busca a él en el confesionario. Esas líneas son las únicas alusiones —sumamente ambiguas— al comportamiento de Fátima García; a partir de esos recuerdos, todo es una especulación del sacerdote narrador, quien revela en su flujo mental que el deseo sexual lo ha desbordado y que libra una batalla interior para controlarlo. Sin embargo, hemos expuesto que existe un componente de poder en la imagen que el sacerdote proyecta sobre la feligresía (Rubio y Quijada, 2018) y, si atendemos a que el texto no precisa pero sugiere que Fátima García es menor de edad, identificamos el comportamiento del sacerdote protagonista del cuento como una representación *potencial* de la violencia urbana, específicamente del tipo F-i, violencia social, en su modalidad de violencia sexual basada en el género, de acuerdo a lo propuesto en la tabla 1. Enfatizamos que la situación se nos presenta como *potencial* porque el sacerdote narrador no ha llevado a la práctica su deseo, cosa que sí sucedió con su antecesor, el padre Eleuterio. Sin embargo, la similitud de las situaciones nos lleva a establecer un paralelismo entre ambos personajes, que indicaría que han sido diseñados como reflejos distintos del acto que se denuncia.

3.1.2. Violencia de género y libertad individual en el cuento «Cristo de luto»

La violencia contra la mujer por razones de género es un problema social grave que, en cualquiera de sus manifestaciones, priva a la sociedad de la participación femenina en sus distintos ámbitos, pues la relega a los espacios domésticos (Gherardi y

Krichevsky, 2017, p. 6)⁴⁸. No es un problema reciente, pero se ha normalizado debido al profundo arraigo que desarrolló en el imaginario cultural y discriminatorio que se transmitió durante generaciones, no siempre de manera explícita, de modo que constituye una manifestación de la violencia objetiva —e invisible— que sostiene la «normalidad» (Žižek, 2009, p. 10). Por ello, las autoras mencionadas proponen que:

Las distintas formas de violencia se pueden representar como un *iceberg*: algunas de las manifestaciones de la violencia son visibles, y otras son invisibles. Algunas son explícitas (el feminicidio, la violencia física, el abuso sexual) y otras son sutiles (el humor sexista, los comportamientos controladores, las manifestaciones de machismo cotidiano, como las que se ven en las publicidades). Sin embargo, es fácil encontrar los vínculos entre estas formas explícitas y sutiles de la violencia. Son estas últimas las que contribuyen a reforzar la cultura de discriminación hacia las mujeres que permite luego que las formas de violencia más evidentes ocurran (Gherardi y Krichevsky, 2017, p. 12).

En ese orden de ideas, realizaremos un análisis de la estructura del cuento «Cristo de luto» y evidenciaremos las estrategias literarias que encontramos en su desarrollo. Y a continuación, señalaremos el tipo de violencia urbana que encontramos representada en el texto: una alusión sutil a la violencia contra el derecho de una mujer a decidir sobre su cuerpo.

3.1.2.1. Análisis del cuento «Cristo de luto»

En el cuento, debido a su brevedad, es muy común desarrollar la narración a partir de una voz —para la que se elige un foco o un punto de vista—, de modo que los hechos se ordenen y estructuren de acuerdo con esa voz. El mecanismo utilizado para la creación del cuento «Cristo de luto» y el diseño de su estructura, aparece como consecuencia de la elección del narrador: una voz que, con ironía y sarcasmo, refiere las peripecias del grupo de teatro encabezado por Camilo Barrios. El cuento nos presenta a un narrador heterodiegético que, de cuando en cuando, cede la palabra a los personajes a través del *discurso indirecto narrativizado* para crear tensiones en el discurso y, a través de ese recurso, expectativa en el lector.

⁴⁸ Ya hemos visto que Carrión (2008) vincula el incremento de este tipo de violencia con los nuevos roles que la mujer ha asumido en el ámbito público. Por ello, la violencia se traslada a nuevos ámbitos, como, por ejemplo, el laboral (Gherardi y Krichevsky, 2017).

«Cristo de luto» es un cuento inscrito en la estética realista urbana y que cuenta una historia dividida en siete bloques narrativos. Aunque la narración es mayormente lineal, el cuento inicia *in medias res* para crear intriga en el lector y plantear los elementos que configuran la clave irónica bajo la que se relatan los sucesos. Dado que se cuenta las peripecias de un grupo de actores que llevan a cabo una representación del Vía Crucis de Cristo, la narración echa mano de la ambigüedad para tensionar la lectura: los protagonistas del cuento se nos presentan mimetizados con los personajes que *representan* en una segunda ficción —la obra teatral—. Por ello, el modo en que la primera oración del cuento describe la escena inicial, desconcierta al lector por el contraste entre el discurso de inspiración bíblica y la tecnología aludida, así como por la aparente discordancia cronológica entre los hechos que se narran⁴⁹:

Jesús extiende los brazos frente a la multitud. Son trescientas personas, calcula, de las cuales casi la mitad graba con los *smartphones* en lugar de escuchar cuando proclama: Bienaventurados los que lloran, pues serán consolados (Ruiz Effio, 2019, p. 10).

La escena de las Bienaventuranzas pronunciadas por Jesús —ampliamente conocida por los lectores— se ve enrarecida por la mención a los *smartphones*, cuya presencia resultaría imposible si tratamos de entender la escena según el referente de los Evangelios. De este modo, la elección de iniciar el cuento *in medias res*, además de modificar la estructura lineal del cuento, cumple la función de introducir al lector directamente en los hechos narrados y capturar su atención. La razón del uso de este recurso técnico, de evidente procedencia cinematográfica, se desarrollará en las líneas dedicadas al *repertorio* usado en el texto.

A diferencia del cuento que analizamos anteriormente, en este el flujo del relato incide en una serie de escenas sacras a través de su reproducción dramatúrgica —empobrecida o mundanizada—, estrategia mediante la cual se *violenta* y deforma el imaginario religioso católico. Reconocemos, así, que en «Cristo de luto» la articulación de las escenas predomina por sobre la construcción del discurso.

⁴⁹ Los subrayados son nuestros.

Para el análisis de la estructura del cuento, describiremos brevemente el argumento, en el orden en que se desarrolla en el cuento y señalando las particularidades originadas por el montaje:

Bloque 1 [B1]: La acción narrada nos lleva directamente con Camilo Barrios, caracterizado como Jesús, quien está escenificando el sermón de la montaña frente a los espectadores del Vía Crucis que se realiza todos los años durante el Viernes Santo, en Villa María del Triunfo. Otros dos actores mencionan que no debieron realizar la representación ese año (no sabremos porqué hasta llegar a los bloques 3 y 4). Mucho después la historia total se reordenará en la mente del lector para dejar claro que esta escena ocurre luego del bloque 5.

Bloque 2 [B2]: Los hechos narrados en esta parte ocurren hasta cinco años antes de lo que se relata en el bloque 1. Hay una narración lineal de la historia del grupo de teatro que dirige Camilo. Conocemos que el grupo se fundó cinco años atrás y que cumplido el primer año de vida idearon la representación del Vía Crucis. En el cuarto año de la obra recibieron la visita de un canal de televisión para hacerle una entrevista. Y el quinto año es el de la representación que se describirá en el cuento.

Bloque 3 [B3]: El hecho ocurre luego del bloque 2 pero antes del bloque 1. Camilo sube a un ómnibus para pedir dinero a los pasajeros como ayuda económica para su grupo y se nos describe el discurso que utiliza. Al bajar del ómnibus lo atropella una moto y se luxa el hombro.

Bloque 4 [B4]: Lo narrado ocurre luego del bloque 3 y antes del bloque 1. Se describen los ensayos del grupo, dos semanas antes del Domingo de Ramos, y los esfuerzos por recolectar la ayuda prometida a Camilo para la utilería de la obra. Finalmente, una pollada organizada por los alumnos más jóvenes del grupo les permite reunir lo que faltaba para la representación de ese año.

Bloque 5 [B5]: Ocurre luego del bloque 4 y antes del bloque 1. En el local comunal donde se realiza parte de la representación, Camilo repasa con Peter, su asistente, y la actriz que caracteriza a María Magdalena, la producción del Vía Crucis y las modificaciones que deben realizar para ese año, considerando que su físico está mermado. Cuando Peter se retira, Magdalena le revela a Camilo que está embarazada. A través de

esta noticia, nos enteramos de que Camilo tenía una relación amorosa con Magdalena, aunque no conocemos la naturaleza de su vínculo.

Bloque 6 [B6]: Los sucesos ocurren luego del bloque 1. Camilo está escenificando el camino al Gólgota con la cruz en los hombros, específicamente el momento en que cae y Magdalena le limpia el rostro con el sudario. Aquí se inserta una escena que debe ocurrir después del bloque 1, pero antes del 6. En esta escena (**e1**), Camilo le pregunta a Magdalena si quiere tener al hijo que espera.

Bloque 7 [B7]: La secuencia final ocurre después del bloque 6. La representación del Vía Crucis culmina con la crucifixión de Camilo, cuyo pensamiento se nos transmite, lleno de dudas, frente a Magdalena, María y el discípulo amado. Finalmente, la cruz se desploma sobre ellos.

Como se puede apreciar, solo el bloque 6 tiene inserto un *flashback* que hace retroceder las acciones a un punto anterior a lo que se narra dentro de su secuencia. El retroceso que significa la inserción de B1 en el inicio del cuento se nos muestra como parte del montaje de la historia.

Por lo tanto, podemos apreciar que los sucesos narrados en el cuento ocurren en la siguiente secuencia cronológica:

[B2] => [B3] => [B4] => [B5] => [B1 (e1)] => [B6] => [B7]

Sin embargo, la estructura diseñada para el cuento muestra una *re-creación cronológica* de los sucesos narrados, que responde a una estrategia cuyo fin es crear extrañamiento o intriga en el lector.

Cada uno de los bloques, además, muestra distintas estrategias narrativas que les otorgan estructuras particulares. En ese sentido, a pesar de que la narración es heterodiegética y lineal —y, podría pensarse, tradicional—, las técnicas utilizadas irrumpen para renovar el interés en su lectura. Las estructuras para los bloques que fueron descritos argumentalmente líneas atrás son las siguientes:

B1: Se nos presenta una escena a través de una narración extradiegética en la que se incrustan algunos diálogos. La oración de inicio del cuento (que citamos líneas atrás)

nos presenta el punto de vista del narrador de la historia: no participa de las acciones y confunde o disfraza a sus personajes con los nombres de los papeles que representan dentro de la ficción. Esta sensación de que el narrador no se extraña de lo que relata (las discordancias mencionadas) refuerzan su posición de omnisciencia frente al lector.

B2: Se narra la historia del grupo de teatro, respetando la coherencia cronológica en todo el bloque, salvo breves referencias que, sin embargo, se mantienen enmarcadas dentro del periodo descrito. Se refiere la fundación del grupo, cinco años atrás; luego, la entrevista televisiva realizada por el tercer año de la actividad y, finalmente, las condiciones con las que cuenta el grupo para la representación del quinto año. El recuento de cómo las condiciones para el quinto año parecen demostrar ventajas frente a los años anteriores permite hacer breves alusiones a los contratiempos que el grupo tuvo que superar en el pasado.

B3: La estructura del primer párrafo es técnicamente compleja, pues se describe el ómnibus y sus pasajeros en un primer plano, mientras que, sugiriendo simultaneidad, se reproduce en un segundo plano, a manera de acotaciones, el discurso que pronuncia Camilo. Es una clara demostración de que la exigencia de realismo en la historia —la necesidad de reproducir los hechos tal como suceden en la realidad— conduce a complejizar la narración, en la línea de las vanguardias narrativas⁵⁰:

Camilo subió con decisión al tercer ómnibus del día —*señor, señora, niño, niña, joven, señorita, padre, madre*—, seguro de que todo el discurso cristiano que pronunciaría dentro de algunos días le sería inútil aquí, frente a este público —*disculpe que interrumpa su lindo y placentero viaje, su bonita conversación, su hermosa lectura*—, hombres y mujeres soñolientos que marchaban desganados a trabajar —*no te voy a mentir, a engañar, padre, madre*—, como cada lunes o martes o miércoles, como cada detestable jueves, cada maldito viernes [...] (Ruiz Effio, 2019, p. 13).

Ambas líneas siguen su propia secuencialidad: la del primer plano (descriptiva) y la del segundo (reproductora de la oralidad) dan cuenta de un mismo espacio de tiempo —por ello la simultaneidad de acciones⁵¹— y la narración aprovecha las pausas y las inflexiones de voz de los discursos para superponer y entrelazar los planos.

⁵⁰ El énfasis en el segundo plano narrativo es nuestro.

⁵¹ Podríamos sugerir que este recurso se muestra como de una manifestación de *simultaneísmo discursivo*, caracterizado como «variaciones tipográfico-espaciales respecto a la norma convencional pre mallarmeana», que intentan reproducir una mirada móvil en el tiempo y dan cuenta de un *paisaje*

Finalmente, el segundo párrafo de B3 se circunscribe al plano principal y describe el accidente de Camilo.

B4: Las acciones se narran cronológicamente y no se utilizan diálogos, pero en el segundo párrafo se inserta un *discurso directo narrativizado* de Camilo a Peter sin ninguna indicación tipográfica⁵²:

Pedro es el apóstol de confianza de Jesús, le dijeron hace mucho a Camilo durante sus clases de catequesis y él se lo recordó a Peter al encomendarle el papel [...]. Es el líder que vacila y niega a Jesús por miedo y a quien perdonarán para encomendar la dirección de la nueva comunidad cristiana. *Así te enviaré por delante para preparar este Vía Crucis, Peter, hermano, porque el maldito accidente me impide hacerlo personalmente y mi plan de datos no alcanza para hacer todas las llamadas sin consumir el dinero que a duras penas hemos ganado para los otros gastos* (Ruiz Effio, 2019, pp. 14-15).

B5: Se intercala la narración extradiegética y un extenso diálogo. Este último recurso hace avanzar las acciones de este bloque y permite descubrir el detonante de la historia: el embarazo de Magdalena.

B6: Continúa el uso de la narración extradiegética, enriquecida con dos parlamentos que no están relacionados entre sí. Se inserta un *flashback* que describe una escena anterior al suceso principal narrado en el bloque⁵³.

Le hubiese querido hacer alguna seña, preguntarle otra vez si quería un hijo más, si pensaba tener el suyo. *Se lo había preguntado entre las escenas seis y siete, mientras el público imaginaba que lo azotaban y Magdalena le untaba la sangre. «Claro que sí», había respondido Magdalena* con la misma convicción con la que minutos después, cambiadas sus túnicas, había exigido la liberación de Barrabás (Ruiz Effio, 2019, pp. 18-19).

B7: La narración describe las acciones finales de los personajes, sin diálogos. Técnicamente, se nos presentan dos casos de *voz acusmática*⁵⁴ sin diferenciación tipográfica (las cursivas son nuestras):

Cerca de las dos de la tarde sintió un crujido en la madera. Magdalena y María, su madre, se aproximaban a la cruz junto al discípulo amado.

(Arámbulo, 2016a, p. 72 y 99). Recordemos que, en la pintura, el simultaneísmo de Sonia y Robert Delaunay emplea el contraste simultáneo de colores para crear la sensación de espacio y de movimiento. En el cuento estudiado, el paralelismo de las escenas intenta sugerir movimiento, del mismo modo que en la pintura el uso de los colores.

⁵² Las cursivas son nuestras.

⁵³ Las cursivas son nuestras.

⁵⁴ Dolar (2007) la define como una voz cuya fuente u origen es imposible identificar, una voz que no se emite desde un cuerpo.

He allí a tu hijo.

El hombro le dolía y el nuevo crujido podía ser la madera, quebrándose, o su hombro, que también se fracturaba. [...]

Magdalena lo miraba frente a la cruz, bajo su sombra. Imaginó que, tras el crujido, la madera cedía y se desplomaba sobre ella. Deseó un milagro que lo salvara, que borrara del mundo aquel peligro, que corrigiera su situación: un hogar para ambos y una ventana desde donde mirarían el atardecer, sin hijos.

Bienaventuradas las estériles.

La madera crujió con fuerza: algo se descalabraba para siempre.

(Ruiz Effio, 2019, pp. 19-20)

La introducción de ambos parlamentos tiene la finalidad de remarcar el paralelo entre la escenificación del Vía Crucis y su referente original (los Evangelios), pero, al mismo tiempo, enlazan la escenificación con la crisis que vive Camilo frente al embarazo de Magdalena: el primero («He allí a tu hijo») le recuerda de modo imperativo su situación y, de algún modo, le señala un futuro probable, mientras que el segundo («Bienaventuradas las estériles») se convierte en una alusión que potencia lo que Camilo viene acariciando en su imaginación como la solución de su crisis.

De este modo, podemos ensayar un inventario de modalidades de narrador y procedimientos usados en el cuento mediante el siguiente esquema, ordenándolos dentro de la estructura general:

B2	B3	B4	B5	B1	B6	B7
Narración heterodiegética cronológica de un periodo de cinco años	Descripción cronológica de una escena	Repaso cronológico de las dos semanas anteriores al Vía Crucis	Narración heterodiegética	Narración heterodiegética	Narración heterodiegética	Narración heterodiegética
Breves referencias a distintos hechos del periodo mencionado	Narración en dos planos que se presentan simultáneos	Narración heterodiegética, interrumpida por un discurso directo narrativizado	Diálogos	Diálogos	Diálogos <i>Flashback a e1</i>	Voz acusmática

Figura 3. Lista de los recursos empleados en el cuento «Cristo de luto». Elaboración propia.

En cuanto al repertorio desplegado en el cuento, está compuesto por una serie de estímulos que rebasan lo estrictamente literario, abarcando más bien elementos de otras prácticas artísticas que influyen fuertemente en el pensamiento del autor, convirtiéndose en *intuición creativa*. En ese sentido, identificaremos los siguientes elementos como parte del repertorio al que el cuento recurre:

- a) La *dispositio* desarrollada en «Cristo de luto» remite al repertorio contemporáneo utilizado en la estética realista de la escritura de cuentos en

cuanto a la elección del narrador, la modificación del orden cronológico de los hechos narrados, la *re-estructuración* de la historia como estrategia de intriga, el montaje de diálogos directos y narrativizados en la historia y la inserción de una voz acusmática. Todos estos mecanismos resultan ser apropiaciones que proceden de las lecturas literarias del autor, específicamente, técnicas que proceden de la tradición narrativa realista.

- b) El texto es autosuficiente y conclusivo en sí mismo. En cuanto a la temática, respeta de manera escrupulosa las convenciones del realismo, y solo se permite referir un futuro posible al final del texto, de cuyo significado nos ocuparemos más adelante. El texto utiliza el lenguaje estándar de la escritura en castellano.
- c) El cuento toma prestado los recursos y el imaginario de otras artes. Así, los cortes de escenas que permiten un montaje distinto al cronológico son de inspiración cinematográfica. Por ello, el bloque 1, extraído de la secuencia cronológica que le correspondía, cumple la función de iniciar el cuento *in medias res* para generar intriga en el lector, pero su formulación y pertinencia tienen origen en los productos audiovisuales, reproduciendo, de algún modo, el *teaser* que anuncia una película de cine o las secuencias filmicas introductorias de las series modernas y que suelen colocarse antes de los créditos de producción.
- d) En cuanto a su *inventio*, el cuento remite como primera referencia al relato bíblico de la pasión de Cristo, de donde procede la historia que los protagonistas del cuento reproducen en su comunidad. En segundo término, hay un referente real de la historia: la representación anual que un actor de Comas realiza en el Cerro San Cristóbal y que todos los años es cubierto en reportajes periodísticos, como se señala específicamente en el bloque 2 del cuento.
- e) Finalmente, y como componentes del *habitus*⁵⁵ (Bourdieu, 1991) del autor del cuento, la historia dialoga con filmografía bíblica católica o de reflexión laica, como *Jesús de Nazareth* (Franco Zeffirelli, 1977), *La última tentación de*

⁵⁵ «Es un conjunto de principios de percepción, valoración y de actuación debidos a la inculcación generada por el origen y la trayectoria sociales. [...] En cierta manera, podemos entenderlo como un genotipo propio de la posición en el espacio social, siendo el fenotipo los hábitos y las prácticas observadas» (Martínez, 2017).

Cristo (Martin Scorsese, 1988) y, sobre todo, *Jesús de Montreal* (Denys Arcand, 1989). En esta última se usa también como tema principal la representación del Vía Crucis por parte de un grupo de actores; tanto en la película como en el texto estudiado, la narración de sus historias incide en los entretelones de la representación escénica, lo que las vincula con las artes escénicas: véase, en el caso del cuento, el bloque 5, donde Camilo y Peter repasan con detalle las distintas escenas de las que se compone su representación del Vía Crucis, y el bloque 2, donde se menciona el guion de la obra que representan. Sin embargo, la película de Arcand hace énfasis, más bien, en el paralelo entre la vida de Jesús y la del actor que lo encarna en la obra teatral, mientras que el cuento estudiado ironiza sobre las vicisitudes de los actores para llevar a cabo la obra y centra su mirada en su mundanidad. Esta característica, la ironía, crea un tono humorístico en varios pasajes del cuento, sobre todo cuando contrasta la severidad de la representación religiosa y sus ritos con los contratiempos que sufren los personajes.

Una apreciación de la *dispositio* del cuento nos permite reconocer —con mayor claridad que en el cuento «Misa dominical»— una estructura que ha sido quebrada a partir de su discurrir lógico original, a través de montajes que alteran la sucesión de escenas y que las superponen, a la manera de un cuerpo violentado por su contenido y deformado en *otra cosa* que vuelva tolerable su recuerdo (Žižek, 2009; Braunstein, 2012). Es, quizá, una metáfora de la violencia que Camilo ejerce sobre Magdalena y su libertad de decidir sobre su propio cuerpo (Bard Wigdor, Johnson y Vaggione, 2017).

3.1.2.2. Violencia contra la mujer en el cuento «Cristo de luto»

Bard Wigdor, Johnson y Vaggione (2017) afirman que el papel de los varones en episodios de abortos ha sido poco estudiado y discutido, a pesar de que el *paradigma masculinista* da origen al Estado nación (p. 21). Su trabajo recoge testimonios de mujeres que validan la afirmación de que una de las razones para optar por el aborto es la falta de apoyo de la pareja, motivo por el que tipifican las entrevistas como «relatos de violencia de género y que expresan cómo se configura la masculinidad hegemónica y sus efectos en las relaciones sexo-afectivas». Por ello concluyen que:

El entramado de silencios e invisibilidad que resulta de contextos restrictivos y criminalizantes afecta la capacidad de decidir de las mujeres sobre sus cuerpos, sea la de abortar o la de continuar con sus embarazos. Esta otra cara de la ilegalización pone en evidencia que más allá del tema del aborto lo que parece estar en tensión es la decisión autónoma de las mujeres sobre su cuerpo (Bard Wigdor, Johnson y Vaggione, 2017, p. 38).

Gherardi y Krichevsky (2017) mencionan que la violencia *doméstica* ha sido considerada como un tema privado e íntimo que no tolera la intervención de terceros. Volvamos a examinar la siguiente escena de «Cristo de luto» en la que, creemos, se reproduce una modalidad sutil de la violencia que ya hemos descrito (los énfasis son nuestros):

Magdalena lo miraba de lejos, devota, purísima, totalmente travestida en su personaje. Le hubiese querido hacer alguna seña, *preguntarle otra vez si quería un hijo más*, si pensaba tener el suyo. Se lo había preguntado entre las escenas seis y siete [...] «Claro que sí», había respondido Magdalena [...] «¿*Me quieres decir que tú no?*», *preguntó, desilusionada*, aunque lo había deducido (Ruiz Effio, 2019, pp. 18-19).

Camilo Barrios ha recibido la noticia del embarazo de Magdalena y su pregunta, al mismo tiempo que sugiere la posibilidad de interrumpirlo, desliza su escaso compromiso con la situación. Por ello, algunas líneas más adelante, ha radicalizado su postura contraria al embarazo:

Imaginó que, tras el crujido, la madera cedía y se desplomaba sobre ella. Deseó un milagro que lo salvara, que borrara del mundo aquel peligro, *que corrigiera su situación*: un hogar para ambos y una ventana desde donde mirarían el atardecer, sin hijos.
Bienaventuradas *las estériles* (Ruiz Effio, 2019, p. 20).

Camilo ha decidido que no deben tener ese hijo e, incluso, imagina una relación con Magdalena que no permita la posibilidad de futuros embarazos, pues la ansía estéril. Esto permite inferir que, al margen de lo que Magdalena pudiera desear—queda claro tras la lectura que ella siente alegría por su gravidez—, Camilo entiende que la relación solo admite la presencia de los dos (cualquier intromisión debe «corregirse») y descarta totalmente la paternidad. Si bien el descalabro final de la cruz donde ha sido colgado Camilo se menciona como un hecho fortuito («La madera crujió con fuerza: algo se descalabraba para siempre. Cerró los ojos», p. 20), probablemente por el adelgazamiento de los maderos que él mismo solicitó para reducir el peso, el accidente parece simbolizar

una manifestación de su voluntad contra el peligro que representa el embarazo de Magdalena, constituido en el *fantasma* lacaniano de su relación⁵⁶.

De este modo encontramos que, en cuanto a las representaciones de la violencia urbana que venimos caracterizando, la *inventio* de este cuento corresponde a la categoría F-i-20 (abuso psicológico y sexual en adultos) de la tabla 1 (Moser y McIlwaine, 2009), pues se incide en una modalidad de abuso psicológico que busca cambiar la voluntad de una mujer⁵⁷.

32. Violencia institucional y marginalidad en los cuentos «Vecinos» y «La visita»

A continuación, analizaremos dos cuentos vinculados entre sí: «Vecinos» y «La visita». La lectura consecutiva (y en ese orden) de los textos mencionados muestran una primera conexión argumental —el personaje Pablo Mendoza aparece en ambos textos y se alude a una situación de riesgo que solo se revela luego de la doble lectura— que constituye una representación de la subcategoría *violencia institucional* (clave B-b-5, (violencia institucional, ejercida como limpieza social desde el sector público o privado). Sin embargo, estableceremos en ambos casos algunos apuntes que revelan que la violencia urbana y sus consecuencias impregnan, como en los casos anteriores, sus estructuras y las estrategias narrativas utilizadas. Los cuentos no están colocados en el libro de modo consecutivo, sino que se inserta entre ellos, a manera de digresión, el cuento «Cristo de luto», que retoma una escena de «Vecinos», pero independizando su argumento. Por otro lado, ambos son de clara inspiración hemingwayana, tanto en el manejo de los diálogos como en el uso de su teoría del *iceberg* o de la omisión.

Marcela Perelman y Manuel Tufro (2017) explican que la *violencia institucional* es una categoría que los movimientos de derechos humanos de Argentina usan desde hace mucho, para aludir a hechos de violencia policial y penitenciaria o desde la investigación

⁵⁶ Consideraremos la definición de *fantasma* que propone Nasio (2007): «la puesta en escena en la psique de la satisfacción de un deseo imperioso que no puede cumplirse en la realidad».

⁵⁷ La violencia sexual basada en el género, en adultos y parejas, ha sido abordada anteriormente —con amplitud y en sus distintas modalidades— en los cuentos «Descifrando a Lulú», de *Un nombre distinto* (Ruiz Effio, 2011), y «Devastación» y «Alma en el exilio», de *La carne en el asador* (Ruiz Effio, 2016).

académica, pero que ha mostrado su ductilidad para describir otras problemáticas. Aunque «en el universo de las violencias estatales, hablar de violencia institucional implicó el señalamiento de una serie de fenómenos diferente a los del terrorismo de Estado» (Perelman y Tufro, 2017, p. 4), en las décadas de 1980 y 1990, las organizaciones de derechos humanos la usaron para referirse a violaciones de derechos humanos en democracia. Es por ello que el término ha evolucionado para, a pesar de recibir todavía una serie de objeciones, concentrar un grupo de violencias que podríamos delimitar así:

[...] en los últimos años la categoría «violencia institucional» fue ampliada y difundida por diversos actores para interpretar y categorizar vulneraciones de derechos derivadas de desigualdades producidas por el Estado y/o el mercado o vinculadas con omisiones estatales estructurales. De esta forma, la dimensión macro o estructural que en algún momento se puso en juego para impugnar la validez de la categoría, hoy puede reconocerse como una de sus dimensiones (Perelman y Tufro, 2017, p. 4).

Remarcamos entonces la distinción con la subcategoría *violencia política* que, aunque tiene en común al Estado como agente de violencia, circunscribe su contexto 1) a periodos de conflicto y, por supuesto, a su radicalización en la guerra, y 2) como una respuesta a la disputa por el poder político, sea para ganarlo o mantenerlo. Las características de ambas categorías y sus manifestaciones pueden distinguirse claramente en la tabla 1 (Moser y McIlwaine, 2009). Los conceptos anteriores guiarán nuestra lectura de «Vecinos» y «La visita» como representaciones de la violencia institucional que sufre Pablo Mendoza.

En efecto, en «Vecinos», Pablo Mendoza es interrumpido en un ómnibus por un hombre que se presenta como José Carrillo, un antiguo compañero del colegio La Salle. Durante el diálogo, Carrillo mencionará pistas que podrían identificarlo como discípulo del La Salle, pero Pablo no consigue recordarlo. Cuando el cobrador del ómnibus se acerca a pedirles el pago del pasaje, Carrillo muestra una identificación. Unos pocos minutos después, Pablo desciende del ómnibus, espera que este se aleje y camina hasta su departamento, en el interior de un condominio. Una vez dentro, coloca ropa en un maletín y sale del edificio con rumbo indeterminado.

En «La visita» reaparece Pablo Mendoza como protagonista y este detalle vincula a la historia con el cuento anterior. El portero del condominio le anuncia la llegada de dos visitantes: luego de un intento inútil de eludirlo, Mendoza decide recibirlos, pero solo

ingresa uno de ellos. Luego de una conversación tensa donde se revela que Pablo ha estado escondiéndose de un oficial que lo acusa de haber abusado sexualmente de su hija, una elipsis nos conduce a una escena minutos después, en la que el visitante ha sometido a Mendoza y embalsamado su cadáver para eliminarlo, como venganza ordenada por el oficial al que identifican como *coronel*.

El breve resumen de este díptico nos conducirá al análisis de cada uno de los cuentos mencionados, para establecer en qué medida los textos se constituyen en representaciones de las categorías de violencia institucional.

3.2.1. Violencia institucional y estrategias narrativas del cuento «Vecinos»

Con base en las definiciones del punto anterior, identificamos en el cuento «Vecinos» una representación sugerida de violencia institucional, pues, aunque se hace uso de la teoría del *iceberg* o de la omisión de Ernest Hemingway (1932), puede intuirse que el protagonista huye de alguien con el suficiente poder para organizar su cacería.

3.2.1.1. Análisis del cuento «Vecinos»

«Vecinos» es un cuento breve, inscrito en la estética realista urbana y su argumento está distribuido en dos bloques narrativos. La narración es heterodiegética, completamente lineal y sucede en un periodo de tiempo de aproximadamente cuarenta minutos. La historia se instala *in medias res*, con el inicio de un diálogo entre los personajes que se muestra confuso porque Pablo Mendoza no tiene ningún recuerdo de su interlocutor, quien se presentará unas líneas más adelante como José Carrillo, un antiguo compañero del colegio. Esta irrupción del lector en la escena contribuye a captar su atención, incluso con una sugerente línea que se permite interpelarlo: «[...] informó con los gestos y el énfasis de quien revela la solución de un enigma» (Ruiz Effio, 2019, p. 5).

Luego de los parlamentos iniciales de los personajes, se inserta sorpresivamente un primer texto que, pocas líneas después, revela su origen:

—Más o menos —mintió, fastidiado por la interrupción y la voz del cobrador que gritaba la ruta del ómnibus por la ventana: Barranco, avenida Huaylas, Chorrillos, puente Alipio, carro vacío.

disculpe que interrumpa su lindo y placentero viaje, su bonita conversación, su hermosa lectura

Un joven había subido y trataba de vender algo. Por primera vez en mucho tiempo deseó atender su discurso y, quizá, comprar algo (Ruiz Effio, 2019, p. 5).

El parlamento del vendedor irrumpe en el cuento, siempre en cursivas, y solo líneas después se nos explica su procedencia. Esta estrategia narrativa es reveladora al menos por dos motivos:

- 1) El texto en cursivas *violenta* el normal desarrollo de la historia. Con esta operación sobre la *dispositio* del cuento, el autor revela, una vez más, un discurso *contaminado* por la violencia de la que da cuenta (Žižek, 2009), al superponer dos planos que ocurren en simultáneo y de modo independiente (los personajes no interactuarán con el vendedor), para intentar reproducir el ruido que rodea a los personajes principales del cuento —y que constituye otra manifestación de la violencia objetiva (Žižek, 2009)—. Aunque en propuestas como la de Garmendia (2016) la contaminación sonora se clasificaría como *violencia colectiva ecológica*, continuaremos con la propuesta de Moser y McIlwaine (2009) y vincularemos el cuento con la violencia institucional a la que, creemos, alude de manera primordial.
- 2) El texto en cursivas procede del cuento «Cristo de luto», incluido en *Ciudad de papel* a continuación de «Vecinos». De este modo, hay una intersección de escenas entre los cuentos mencionados, donde parte del bloque de «Cristo de luto» —que aparecía como el más complejo técnicamente— rebasa su propia *dispositio* para irrumpir en la de «Vecinos» y crear un lazo entre los cuentos. Sin embargo, comprobamos que la *dispositio* de «Vecinos» es violentada por la operación mediante la cual se incorpora una línea narrativa ajena, como una metáfora de la violencia que se produce entre ambos cuentos. Tal vez por ello resulte iluminadora la recreación de un parlamento que solemos escuchar en este tipo de *performances* y que representa una amenaza *normalizada* (Žižek, 2009):

ayúdame a recuperar y fortalecer esas almas, varón, para que nunca te encuentres con uno de ellos que, por desesperación, se oculte en una esquina

para arrancharte tu bolsa, padre, tu cartera, madrecita (Ruiz Effio, 2019, p. 6)

Aprovecharemos la descripción del argumento para analizar las estrategias narrativas desarrolladas en el cuento.

Bloque 1 [B1]: Un parlamento descontextualizado presenta a los personajes (en realidad, a sus voces), que se han encontrado en un ómnibus. Recién el segundo párrafo brindará las pistas para identificarlos: José Carrillo es quien habla, formula preguntas e intenta dar pistas de una antigua afinidad que parece perdida y, frente a él, Pablo Mendoza escucha e improvisa respuestas mientras trata de recordar a quien ha interrumpido su lectura. La narración, en su mayor parte heterodiegética, vira en algunos fragmentos hacia el discurso directo narrativizado (el énfasis es nuestro):

—Más o menos —mintió, fastidiado por la interrupción y *la voz del cobrador que gritaba la ruta del ómnibus por la ventana: Barranco, avenida Huaylas, Chorrillos, puente Alipio, carro vacío* (Ruiz Effio, 2019, p. 5).

Asimismo, la mención del ambiente del ómnibus y su ruido da pie a que se introduzca una serie de textos en cursivas que dan cuenta de un discurso que sucede en paralelo de la acción principal y que corresponde a un vendedor que pide dinero a los pasajeros. Esta línea, añadida a la interrupción que representa la conversación de José Carrillo —«le provocaba antipatía» (Ruiz Effio, 2019, p. 6)—, contribuyen a crear una atmósfera exasperante para Mendoza. Nótese cómo su poca participación en el diálogo se representa con frases cortas y a manera de acotaciones, mientras que para Carrillo se reserva la reproducción fidedigna mediante el guion (las cursivas son nuestras):

No, no había vuelto a visitar el colegio, respondió por fin [respuesta de Mendoza]. En realidad, no había sentido ganas de mantener ningún vínculo luego de la secundaria.

—*¿Y tu hermanita?* —preguntó Carrillo, casi por sorpresa (Ruiz Effio, 2019, p. 5).

Más adelante, la dinámica cambia: se reserva para Mendoza el uso de guiones y el discurso directo narrativizado para Carrillo, justamente cuando se vuelven más importantes las señales y los actos de este último:

—Patricia vive en Jesús María. Trabaja en un estudio de abogados —informó [Mendoza].

Carrillo hizo puño y levantó el pulgar: qué bien, carajo, se alegraba; ella era la chancona del salón. Qué bien, carajo.

El cobrador dejó su lugar en la ventanilla del ómnibus y se acercó a cobrarles los pasajes antes de que el vendedor les pidiera alguna moneda. Pablo pagó; Carrillo mostró una identificación (Ruiz Effio, 2019, p. 7).

Si Mendoza también vivía en Chorrillos, eran vecinos, festejó Carrillo. Él vivía frente a la Escuela de Oficiales, en un condominio nuevo, contó.

—Vecinos —repitió Pablo [Mendoza], sin entusiasmo, pero menos evasivo (Ruiz Effio, 2019, p. 7).

Hacia el final del primer acto, la exasperación de Mendoza por la situación —o por su sospecha acerca de la identidad de Carrillo, quien ha revelado que vive en Chorrillos, como él— lo lleva a mirar por la ventana y desear escapar a través de ella. Es entonces cuando se produce una revelación: Mendoza se pone de pie para despedirse y Carrillo le extiende la mano y deja ver un callo entre sus dedos pulgar e índice, una señal de que es alguien que maneja armas de fuego. Este detalle y la identificación que mostró minutos antes para no pagar al cobrador del ómnibus son señales de que se trata de un miembro de la Policía. La conversación entre los dos personajes ha cuidado en no revelar, sin embargo, la razón de la inquietud de Mendoza por la presencia de Carrillo.

Bloque 2 [B2]: Este bloque es conclusivo con respecto al anterior y hace uso con mayor énfasis de la *teoría del iceberg* de Hemingway (1932), pues la narración heterodiegética describe una serie de actos que muestran cómo Mendoza toma una serie de precauciones a partir del encuentro que acaba de tener con Carrillo —sobre todo a partir de lo que el final revela como una fuga— y que siente temor de ser perseguido o encontrado.

En resumen, en este acto Mendoza espera a que el ómnibus donde aún viaja Carrillo se aleje para recién dirigirse a su condominio y por una ruta distinta a la habitual. Sube las escaleras sigilosamente, toma precauciones antes de entrar a su departamento, como si temiera que lo estuvieran esperando, pone la ropa que tiene disponible en un bolsón, coge el suplemento de comercio inmobiliario del diario y *escapa* del condominio con la precaución de que el portero no lo vea salir. La última línea del cuento informa que, aunque no ha decidido su destino, saldrá de Lima por la Panamericana Sur.

Mendoza ha descubierto que Carrillo vive en el mismo distrito y muy cerca de su condominio. Adicionalmente, su vecino ha dado señales de ser un policía encubierto de

civil. La teoría del *iceberg* empleada en este bloque (y en el anterior, aunque con menor intensidad) esconde una serie de preguntas que el lector tendrá que deducir y entre las que podríamos mencionar las siguientes:

- ¿Carrillo es un antiguo compañero de estudios, como se presenta ante Mendoza?
- ¿Carrillo en realidad vive cerca de Mendoza o lo está vigilando?
- ¿Por qué Carrillo o cualquiera vigilaría a Mendoza? ¿Mendoza ha hecho algo que merezca una persecución?
- ¿Mendoza sabe que lo están persiguiendo? ¿Huye conscientemente de algo o de alguien? ¿Por qué toma tantas precauciones al llegar a su departamento?
- ¿Por qué es tan urgente escapar esa misma noche, sin destino previsto?
- ¿Quién es, por fin, Pablo Mendoza?

Con ambos bloques descritos y diseccionados, podemos apreciar que el desarrollo del cuento sigue una secuencia lineal:

$$[B1 /eI/] \Rightarrow [B2]$$

Donde */eI/* representa la línea desarrollada en paralelo al diálogo entre Mendoza y Carrillo, para la cual se reserva el uso de las cursivas. Y si bien el esquema anterior podría hacer pensar que se trata de un cuento sencillo, la lista de recursos empleados nos revelará la verdadera complejidad del texto:

B1	B2
Narración heterodiegética, alternada con discurso directo narrativizado	Narración heterodiegética
Inicio del cuento <i>in medias res</i>	
Diálogos reproducidos directamente	Teoría del <i>iceberg</i>
Inserción del discurso del vendedor en el ómnibus	
Teoría del <i>iceberg</i>	

Figura 4. Lista de los recursos empleados en el cuento «Vecinos». Elaboración propia.

Alfredo Bryce Echenique (2018) ha estudiado el manejo de los diálogos en los cuentos de Hemingway e identifica que, luego de una etapa en la que a sus cuentos les bastaban los diálogos para suministrar la información que deseaba comunicar al lector y

para ocultar lo que su teoría del *iceberg* le demandaba⁵⁸, comprendió que su estilo debía aprovechar también la narración y la descripción, de modo que el cuento alcanzara equilibrio. «Vecinos» toma el ejemplo de esta segunda etapa y alterna la narración — heterodiegética, como ya hemos apuntado—, la descripción de sucesos y escenarios y los diálogos directos o narrativizados.

El primer recurso —la narración heterodiegética— permite recibir información acerca de hechos anteriores a la escena que se nos relata, ya sea de situaciones recientes —pero anteriores al diálogo con el que inicia el cuento— o del pasado de Mendoza, específicamente el recuerdo de una anécdota sucedida con su hermana. Es de esperar el escrutinio del pasado de Mendoza, puesto que toda la anécdota gira alrededor de una memoria inaprensible, luego de que Carrillo se presenta frente a él como un intruso que pareciera conocer más de su pasado que él mismo:

Carrillo hablaba con desenvoltura, como si retomara una antigua relación con Pablo. Mencionó profesores y compañeros que había conocido, la celebración anual del colegio, cierta remodelación de la que se enteró; detalles que ambos podían conocer por haber habitado un espacio común, pero que no demostraban ninguna familiaridad (Ruiz Effio, 2019, pp. 5-6).

Asimismo, el recurso de la descripción emerge en distintas secuencias de la narración, como un elemento al que recurre el narrador para perfilar a los personajes o la situación:

Era de mediana estatura, macizo, de unos treinta años y lucía extrovertido. Su terno de paño gris, su camisa blanquísima y la corbata color bermellón resaltaban con nitidez entre los pasajeros del ómnibus donde habían coincidido (Ruiz Effio, 2019, p. 5).

Pablo miró con alivio el final de la avenida Huaylas: un caótico cruce de avenidas que desembocaba en un óvalo de ornamentación *kitsch*, donde los autos se interponían unos a otros y obstaculizaban el avance en cualquier dirección (Ruiz Effio, 2019, p. 7).

Finalmente, los diálogos permiten recuperar información y se usan hasta donde lo permiten las limitaciones que identificó Hemingway para retratar escenarios con

⁵⁸ Es ampliamente conocida la frase de Hemingway para ilustrar su técnica: «Si un prosista conoce aquello de lo cual escribe, puede omitir cosas que sabe, y el lector, siempre que el artista escriba con suficiente sinceridad, intuirá esas cosas tan fuertemente como si estuvieran expresas. La dignidad de movimiento de un gran témpano de hielo se debe tan solo a que una octava parte de él sobresale en el agua» (Hemingway, 1932). La traducción del fragmento pertenece a Bryce Echenique (2018).

objetividad (Bryce Echenique, 2018, p. 61). Por ello, suelen presentarse acotados, ya sea cuando se reproducen directamente o cuando se narrativizan:

«—Más o menos —mintió, fastidiado por la interrupción y la voz del cobrador que gritaba la ruta del ómnibus por la ventana [...]»

«No, no había vuelto a visitar el colegio, respondió por fin. En realidad, no había sentido ganas de mantener ningún vínculo luego de la secundaria».

«Carrillo hizo puño y levantó el pulgar: qué bien, carajo, se alegraba; ella era la chancona del salón. Qué bien, carajo».

«—Vecinos —repitió Pablo, sin entusiasmo, pero menos evasivo».

(Ruiz Effio, 2019)

Como dijimos al principio de este apartado, «Vecinos» encuentra su complemento en «La visita», donde Mendoza aparece otra vez como personaje. Solo entonces se develará su identidad y varias de las preguntas que el lector se hace acerca del protagonista.

3.2.1.2. Violencia y marginalidad en el cuento «Vecinos»

Moser y McIlwaine (2009) encuentran que la violencia institucional está muy relacionada con la económica (con manifestaciones comunes como los secuestros o la intimidación) y, aunque identifican a las instituciones estatales como los principales agentes perpetradores (policía y sistema judicial, principalmente), reparan en que este tipo de violencia también es ejecutada por instituciones extra estatales, como las patrullas ciudadanas que realizan «limpieza social».

Sobre el punto, Perelman y Tufro (2017) advierten también la existencia de hechos de violencia que, aunque no registran participación directa del Estado o de sus instituciones, pueden considerarse resultados de la responsabilidad estatal. Así, la violencia producida por redes de ilegalidad que operan con complicidad o tolerancia de las fuerzas policiales o militares —ambos, agentes estatales— en ciertos sectores urbanos pueden atribuírsele de manera indirecta al Estado e interpretarse como *violencia institucional* (Perelman y Tufro, 2017):

En este grupo [de violencias] no se verifica (al menos no necesariamente) el tipo de relación asimétrica o jerárquica de poder que señalamos en el anterior (de tercerización o delegación de la violencia), sino distintas formas de división del trabajo, captación de rentas, intercambios de favores e intereses comunes entre los policías y otros integrantes de las redes de ilegalidad (Perelman y Tufro, 2017, p. 14).

A propósito de la literatura denominada *sicaresca*⁵⁹, Delio Arango y Liliana Ruiz (2012) reconocen que solo a partir del conflicto armado en Medellín puede entenderse que la literatura de Colombia dé cuenta del mencionado fenómeno social como resultado de las nuevas dinámicas urbanas:

El conflicto se vive en los barrios, en las calles, en los espacios cotidianamente habitados, barrios con historias de marginalidad, de abandono, barrios surgidos por procesos de desplazamiento e invasión (Arango y Ruiz, 2012, p. 122).

Los autores sostienen que una serie de fenómenos típicamente sociales —como la violencia familiar, el consumo de drogas, la venganza, la necesidad de autodefensa, el narcotráfico y la corrupción asociada— se potencian cuando las condiciones de la urbe los entrecruzan con las nuevas dinámicas de la violencia producida por los grupos armados (Arango y Ruiz, 2012, p. 122-123). Por ello, podríamos ampliar estas reflexiones mencionando que la marginalidad implica la coexistencia de un sector moderno y otro tradicional que no se integra al primero⁶⁰, lo que significa su existencia *al margen* de la sociedad, en términos de desarrollo y participación (Delfino, 2012). Por ello, para Elaine Morales (2008):

Los marginales han sido entonces las personas apartadas de la normalidad, de las características que se deberían tener; así dejan de gozar de los beneficios de la vida social [...] han sido estigmatizados y limitados en el goce de sus derechos (Morales, 2008, p. 374).

Proponemos que la modalidad de la violencia urbana representada en la *inventio* del cuento «Vecinos» corresponde a la clave B-b-5 (violencia institucional, ejercida como limpieza social desde el sector público o privado) de la tabla 1, por cuanto todo indica

⁵⁹ Se conoce así a una vertiente de la literatura escrita en Colombia que se ocupa del fenómeno del sicariato, generalmente desde el punto de vista de un personaje atormentado por su marginalidad, violentado por distintos agentes, que busca la complicidad del lector problematizando su condición de sicario como producto de la sociedad que lo margina.

⁶⁰ Se trata de una interpretación de la marginalidad desde la teoría desarrollista o de la modernización. Para la tradición marxista, por ejemplo, la marginalidad no es un estado, sino un proceso, atribuible a las leyes de acumulación capitalista (Delfino, 2012).

que el personaje principal, Pablo Mendoza, está escapando de algo o de alguien. Sin embargo, dado el uso de la teoría de la omisión o del dato escondido (Hemingway, 1932) en este texto y la presencia de un protagonista que reaparece unas páginas más adelante del libro, es necesario revisar el cuento «La visita» para obtener un panorama completo de la historia.

3.2.2. Violencia institucional y marginalidad en el cuento «La visita»

Como habíamos anticipado, el cuento «La visita» está estrechamente relacionado con «Vecinos»: repite a su protagonista y brinda las pistas que permiten intuir que sufre una persecución, aunque al inicio se nos oculten los motivos. A mitad del cuento se revela un tipo de violencia institucional semejante al sicariato, pero organizado desde el poder militar. Mauro Mamani (2019) resume las claves sobre las que desarrollaremos el análisis del cuento:

La violencia y lo marginal también están representados con solventes técnicas narrativas en «La visita», de Miguel Ruiz Effio, cuyo título resulta irónico porque da cuenta de una acción precisa: la consumación de una venganza de muerte. Este relato muestra precisión en el lenguaje y las acciones, de allí que exige al lector completar la historia. Además, un humor negro cubre la narración (Mamani, 2019, p. 16).

3.2.2.1. Análisis del cuento «La visita»

«La visita» es un cuento adscrito a la estética realista urbana, cuyo argumento se desarrolla en dos bloques de mediana extensión y en uno final, breve y conclusivo. La narración es heterodiegética, lineal y los hechos ocurren en un periodo de aproximadamente dos horas. Además, entre los dos primeros bloques se hace uso de una elipsis que oculta el hecho dramático al que alude el título del cuento. Si bien se nos revela que el personaje principal es Pablo Mendoza, protagonista de «Vecinos», no se nos informa cuánto tiempo ha pasado desde los hechos relatados en aquel cuento, pero se puede deducir que no es poco, ya que Mendoza parece haber bajado la guardia en relación con las precauciones que cumplía en la historia anterior.

Describiremos el argumento del cuento para examinar su estructura y las técnicas utilizadas durante su desarrollo.

Bloque 1 [B1]: La narración inicia *in medias res*, luego de que Mendoza recibe el aviso de que han llegado dos visitantes, a los que identificarán a lo largo del cuento por sus apellidos. Inmediatamente se nos describen los rasgos físicos de ambos y cómo están vestidos: Aguirre tiene «casi un metro ochenta de altura y unos ochenta kilos de peso» y el segundo, Almeyda, «un metro sesenta, apenas cincuentaicinco kilos de peso» (Ruiz Effio, 2019, p. 21). Sobre la descripción de este último, el narrador hará énfasis en su físico unos párrafos más adelante, cuando Mendoza recuerda que a Almeyda y a él los muchachos de la unidad «los llamaban *gemelos* debido a su contextura similar» (Ruiz Effio, 2019, p. 22), de modo que se establece que Mendoza es mucho más pequeño y ligero que Aguirre.

La narración alterna diálogos y descripciones. La escasa información que recibe el lector en B1 sirve para establecer un clima de suspenso, primero, mientras no conocemos si Mendoza recibirá a los visitantes, y de tensión, cuando Mendoza conversa con Aguirre en su departamento. Sin embargo, todos los elementos narrativos en esta primera parte están orientados a perfilar a los personajes y describir el escenario donde transcurren las acciones, pues Aguirre parece provocar intencionalmente a Mendoza con sus movimientos dentro del departamento:

—No te ha ido mal —Aguirre miró hacia el techo y descubrió algunas manchas de humedad en la unión con las paredes. Calculó que se habían pintado cinco o seis años atrás (Ruiz Effio, 2019, p. 23).

Aguirre revisó si las puertas de la vitrina tenían seguro. Cuando comprobó que no, extrajo una botella de whisky que lucía a la mitad y un par de vasos. Puso todo en la mesa de centro de la sala y se sentó en uno de los sofás, frente a Mendoza (Ruiz Effio, 2019, p. 24).

Como en el caso de «Vecinos», en este cuento también se busca alcanzar el equilibrio en la narración, a través del uso del diálogo, de la descripción y de la narración. Como el diálogo a la manera de Hemingway es insuficiente para alcanzar la objetividad (Bryce Echenique, 2018), se recurre a las acotaciones de los diálogos y a las descripciones para otorgar espesor a la narración y completar el cuadro. De ese modo conocemos las dimensiones del departamento, pero también información adicional sobre Mendoza: «La

vitrina exhibía algunas botellas de licor, vasos y copas y algunas medallas del Ejército» (Ruiz Effio, 2019, p. 23).

Hacia el final de B1, Aguirre revela que Mendoza ha sido acusado de abusar sexualmente de la hija de un coronel y que este ha mandado a buscarlo debido a que Mendoza fue dejado libre por falta de pruebas, lo que significa que el coronel desea obligarlo a confesar ante la Policía. En las líneas finales, Mendoza y Aguirre, sentados uno frente al otro, están a punto de protagonizar una escena de violencia física. El B1 termina cuando Aguirre se pone de pie y la narración se suspende.

Bloque 2 [B2]: Una elipsis evita que la narración describa la lucha entre Mendoza y Aguirre; por ello, la acción de B2 inicia con este último mirando un golpe en su rostro frente al espejo. En este bloque predomina la descripción de actos y situaciones, pues Aguirre se ha quedado solo en el departamento, aparentemente, y no tenemos noticias de Mendoza. Solo encontramos dos parlamentos en todo el bloque, pronunciados por Aguirre para sí mismo.

Aguirre escucha un sonido en alguna de las habitaciones y presiente que no está solo, así que desenfunda un arma. Al abrir una primera puerta encuentra lo que debe ser, por las evidencias, el dormitorio de Mendoza: fotos suyas de la escuela militar, más medallas y un portarretratos cuya imagen lo muestra junto al Presidente de la República. La segunda puerta lo lleva a la habitación de un anciano, aparentemente inmovilizado en una silla de ruedas (¿el padre de Mendoza?), quien ha tirado dos vasos al suelo. Cuando ingresa al baño de la habitación para secar el líquido del suelo encuentra su pastillero y una indicación de que es hora de su medicina. Aguirre llena agua en uno de los vasos y ayuda al anciano a tomar un par de pastillas. Luego de eso lo encierra con seguro y limpia la sala del departamento.

La narración de B2 cumple la función de perfilar la personalidad de Mendoza — pero también la de Aguirre, de quien hasta entonces sabemos muy poco— y de completar la descripción del escenario donde ocurren los sucesos:

Las paredes decoradas con sobriedad, la cama tendida y una muda de ropa doblada sobre la frazada le recordaron la disciplina del cuartel. Sobre un pequeño escritorio había algunos apuntes escritos con letra ilegible, un portarretratos de una ceremonia en la que el Presidente de la República le

estrechaba la mano a Mendoza y un reloj que marcaba las cinco y diez (Ruiz Effio, 2019, p. 26).

Al reconocer a través de los ojos de Aguirre el lugar donde se encuentra, podemos descubrir su capacidad de análisis, mientras evalúa la ruta de escape:

Aprovechó para comprobar lo que se podía vigilar desde la ventana: el cuadrilátero conducía directamente a un tragaluz y, más allá, al espacio frente a la puerta del departamento donde se había detenido para tocar el timbre (Ruiz Effio, 2019, p. 26).

La escena de Aguirre atendiendo al anciano, hacia la mitad del bloque, contiene una dosis sutil de humor negro y muestra un resto de compasión en la personalidad del personaje, a pesar de su ironía: «No estás muerto después de todo, abuelito» (Ruiz Effio, 2019, p. 27).

Por último, el final de este bloque nos revela que Aguirre ha dejado un costal sobre la sala —el cuerpo sin vida de Mendoza—, que levanta sobre uno de sus hombros antes de salir.

Bloque 3 [B3]: El bloque final es el más breve y tiene la función de mostrar la conclusión de la historia. Se recurre a los diálogos para suministrar la mayor parte de la información y solo se precisan algunos detalles por medio de la descripción⁶¹:

—¡Bien chiquito su encarguito, señor! —exclamó el portero *cuando lo vio con el bulto sobre el hombro.*

Aguirre caminaba con cuidado, para que el peso no lo venciera.

—Sí, nos dio algunos problemas —respondió—, pero todo se logra con un poco de paciencia.

—*La camioneta está aquí, a pocos pasos* —señaló Almeyda.

(Ruiz Effio, 2019, p. 24)

Nótese que la acotación resaltada suministra información acerca de cómo abandona el condominio Aguirre, mientras que la siguiente oración resaltada detalla cómo camina con su bulto.

Por lo tanto, el cuento «La visita» sigue un desarrollo lineal que podemos resumir así:

⁶¹ Las cursivas son nuestras.

[B1] => [B2] => [B3]

Sin embargo, a esta aparente simplicidad de la estructura del cuento podemos oponer la lista de recursos usados en los tres bloques:

B1	B2	B3
Narración heterodiegética	Narración heterodiegética	Predominio de los diálogos, reproducidos directamente
Inicio del cuento <i>in medias res</i>	Descripción de actos y sucesos	
Diálogos reproducidos directamente, alternados con descripción de actos y situaciones		
Revelación de suceso oculto		
Elipsis		

Figura 5. Lista de los recursos empleados en el cuento «La visita». Elaboración propia.

En cuanto a las alusiones al repertorio en este cuento (Even-Zohar, 2017), encontramos una serie de estímulos que podemos resumir en los siguientes puntos:

- a) La *elocutio* desarrollada en B1 remite a la poética hemingwayana del uso del diálogo como mecanismo para suministrar información, pero procedente de la etapa señalada por Bryce Echenique (2018) en la que se reconocen sus limitaciones y, por ello, se le alterna con descripciones. Por otro lado, el orden cronológico es minuciosamente lineal, sin alteraciones de ningún tipo. Es llamativa, como representación de los estragos que provoca la violencia, la elipsis ejecutada entre B1 y B2, por cuanto se evita describir la escena más violenta de la historia, pues se lo ha procesado como un evento traumático pero olvidable (Braunstein, 2012) que distorsiona la recuperación del recuerdo y contamina el discurso (Žižek, 2009). Se trata, por lo tanto, de una huella de la violencia en la *elocutio* del cuento.
- b) El cuento es autosuficiente, aunque sus elementos brindan pistas y respuestas que se incorporan a la *inventio* del cuento «Vecinos», completándolo. Si la historia anterior nos hacía sospechar de una *inventio* concebida a partir de la categoría de violencia institucional, pero que ocultaba cualquier tipo de explicación, este texto aporta evidencias, primero, y aclaraciones, después, sobre el tipo de violencia padecida por Mendoza. Como dispone la estética

hemingwayana, el lenguaje utilizado es el estándar (Bryce Echenique, 2018, p. 48).

- c) La manera como se ejecuta la elipsis entre B1 y B2 es deudora de los cierres de capítulos de las series televisivas modernas, en las que se recurre a un *cliffhanger*⁶² al finalizar cada episodio, tras lo cual se retoma la narración en otro punto. El uso de este elemento es un indicador de que los productos audiovisuales modernos son un insumo importante para el autor y parte de su *habitus* (Bourdieu, 1991). En el caso de «La visita», la elipsis hace saltar la acción hasta después del enfrentamiento físico entre Mendoza y Aguirre, pero se pone especial atención en describir los rastros de esta pelea en distintas secuencias de B2, pues, aunque se le omite dentro de la narración, es fundamental para el desarrollo y las consecuencias de la historia.
- d) El cuento echa mano del humor negro como soporte para introducir situaciones extrañas o que contrastan con la gravedad o el dramatismo de las acciones principales: Aguirre visita a Mendoza para matarlo en su propia vivienda y, mientras esto ocurre, el portero está conversando y riendo con Almeyda; luego de someter y asesinar a Mendoza, Aguirre encuentra y amenaza con un revólver al padre de Mendoza, un anciano inmovilizado en una silla de ruedas que requiere la ayuda de Aguirre para tomar la medicina prescrita a la hora de la visita.

Por lo anterior, encontramos que el cuento «La visita» muestra una estructura que se organiza en tres episodios consecutivos, con una elipsis —estrategia retórica de la *elocutio*— que representa una marca de la violencia en la *dispositio*, como señal del trauma (Žižek, 2009). Ese silencio u omisión deviene en metáfora del trauma que, domesticado, se elude en el discurso (Braunstein, 2012).

⁶² Se conoce como *cliffhanger* (*cliff*, precipicio; *hang*, colgar o suspender) a un recurso de las series televisivas que consiste en terminar un capítulo o temporada en una situación inacabada y con los personajes, generalmente, en una complicación o riesgo inesperados, con el fin de crear en la audiencia el suspenso necesario para que se interese y espere la próxima entrega (Alonso, 2007).

3.2.2.2. Violencia y marginalidad en el cuento «La visita»

Al recordar las propuestas de Moser y McIlwaine (2009) y Perelman y Tufró (2017) sobre la naturaleza de la violencia institucional, encontramos que esta incluye también acciones que ocurren al margen de la actividad estatal, pero que pueden atribuírsele por representar las consecuencias de la omisión de sus funciones. Recordemos, asimismo, que las nuevas dinámicas urbanas se manifiestan en un tipo singular de literatura (Arango y Ruiz, 2012) que usa como protagonistas de sus historias, para dar cuenta de su tiempo, a personajes marginales (Morales, 2008) que desarrollan sus actividades por fuera de la sociedad moderna (Delfino, 2012).

Mendoza vive apartado y escondido porque sabe que lo buscan por un suceso de su pasado del que ha quedado libre, pero sin que se haya resuelto:

—Buena idea: ocultarte aquí, en un condominio semejante a muchos otros, nada ostentoso, en una calle alejada de las avenidas principales. Muy inteligente, te felicito.

—No me oculto.

—¿Y por qué no podíamos dar contigo?

—Quizá no buscaron en los sitios adecuados —Mendoza se sentó en uno de los sofás (Ruiz Effio, 2019, p. 23).

—Vivo aquí, tranquilo. No hago mal a nadie. ¿Por qué no se olvidan de mí?

—Pides imposibles, Mendoza. Hay cosas que no se pueden olvidar.
(Ruiz Effio, 2019, p. 24)

Esto lo lleva a vivir con sobresaltos (recordemos que en «Vecinos» Mendoza abandona su departamento cuando presiente la persecución) y excluido del ejercicio de sus derechos (Delfino, 2012, p. 22). Si esta vez no escapa es porque tiene a su padre bajo su cuidado y seguramente confía —o se esperanza, como último recurso— en que podrá deshacerse de los visitantes o convencerlos de su inocencia.

Aguirre y Almeyda actúan como sicarios de un personaje a quien identifican como «jefe», primero, y «coronel», más adelante, de modo que estamos ante un agente del Estado que porta un grado militar y que actúa a espaldas de la justicia. El coronel hace uso del poder que le asigna el Estado para organizar la búsqueda de Mendoza, desesperado porque el sistema judicial no ha actuado como esperaba o no ha emitido un pronunciamiento claro, como es su responsabilidad (Perelman y Tufró, 2017), «por falta de pruebas».

—[...] Pero en el proceso se me declaró inocente.
—Más bien recuerdo que no había indicios para declararte culpable, que no es lo mismo.
—No lo es. Pero me dejaron en libertad y el caso se cerró. Desde entonces me he alejado de su vista, para que se olvide de mí.
—Pues ya ves que no te olvida: nos mandó a buscarte.
(Ruiz Effio, 2019, p. 24)

En el razonamiento del coronel —que, insistimos, detenta poder— Mendoza no ha sido declarado inocente ni culpable, solo ha sido excluido por un proceso imperfecto, por un Estado que ha renunciado a ejercer justicia. Por lo tanto, solo cuenta con la acusación de su hija, cuya versión prevalece por el vínculo filial:

—Ella insiste en que la forzaste.
—Y yo insisto en que todo fue consentido.
—Estaba ebria.
—Yo también, pero me acuerdo de todo.
—El coronel le cree.
—Bueno, es su padre. [...]
(Ruiz Effio, 2019, p. 24)

El coronel ha puesto en marcha un operativo para cazar a Mendoza, y esto ha tomado un largo periodo de tiempo, pues entre los sucesos de «Vecinos» y los que se relatan en «La visita» parecen haber pasado varios meses y, quizá, años: en «Vecinos» Mendoza abandona su vivienda —deducimos que lo hace por un largo periodo, para despistar a sus perseguidores—, pero en «La visita» está cuidando a su padre enfermo. El operativo implica diferentes agentes, pues en «Vecinos» quien lo vigila se presenta como Carrillo —a estas alturas del análisis, quizá un impostor—, mientras que en «La visita» los cazadores son Aguirre y Almeyda. No se nos refiere cómo han dado con su paradero, pero podríamos suponer que el coronel ha recurrido a informantes.

Dado que ha transcurrido un largo periodo de tiempo, cuando lo encuentran los sicarios ya no tienen la instrucción de llevar a Mendoza con el coronel, sino de eliminarlo:

—No hice nada, Aguirre.
—Díselo al jefe. Es a él a quien tienes que convencer. Aunque a estas alturas ya no le importa mucho.
[...]
—¿Vas a llevarme contigo?
—Al jefe no le gusta acumular cosas, Mendoza. Lo sabes bien.
Eran las cuatro y veinte cuando Aguirre se puso de pie.
(Ruiz Effio, 2019, p. 25)

El tiempo transcurrido entre «Vecinos» y «La visita» ha incrementado la ira del coronel, quien de la búsqueda de una justicia a su medida ha pasado a planificar su venganza, convencido de que el Estado no asume su responsabilidad.

De este modo, la *inventio* de «La visita» corresponde a la clave B-b-5 (violencia institucional, ejercida como limpieza social desde el sector público o privado), referida a lo que se conoce como *limpieza social* practicada desde la comunidad, agravada porque los ejecutores son agentes del Estado que usan recursos públicos («abandonaste la unidad», reprocha Aguirre, quien aún pertenece a ella) para ejecutar una venganza al margen de la ley.

3.3. Violencia social en el cuento «El dedo en el disparador»

El quinto y último cuento de *Ciudad de papel* (Ruiz Effio, 2019) se titula «El dedo en el disparador» y es el más extenso del libro. Los hechos se desarrollan en Idaho, Estados Unidos. Se trata de un cuento que incorpora a su argumento una extensa crónica periodística —ficcionalizada y fechada en año 2022— con el fin de dar cuenta de los hechos de la manera más objetiva posible. Lo relacionaremos con la categoría violencia social de la propuesta de Moser y McIlwaine (2009), para lo cual revisaremos algunas consideraciones sobre este fenómeno antes de analizar la estructura del cuento y el uso que se hace de la crónica periodística como recurso para transmitir verosimilitud.

3.3.1. Armamentismo y violencia social en las ciudades contemporáneas

Existe un gran número de manifestaciones de la categoría *violencia social* que domina de modo cotidiano la vida en las urbes latinoamericanas (Moser y Winton, 2002). No obstante, recogeremos una definición:

[...] la violencia social hace referencia a la comisión de actos violentos motivados por un deseo de ganancia social para obtener o mantener el poder social (Moser y Winton, 2002, p. 17).

La tabla 1 de Moser y McIlwaine (2009) establecía que esta categoría incluye 1) la violencia sexual, basada en el género, entre adultos y parejas, sea de orden físico, psicológico o sexual; 2) el abuso y maltrato infantil, con la intervención frecuente de padrastros y tíos, de naturaleza física y sexual, dentro de los hogares; 3) el conflicto intergeneracional entre padres e hijos, sin distinguir su etapa de vida, y que también puede ser físico o psicológico; y 4) la violencia cotidiana, rutinaria e inmotivada, que encuentra su origen en la ausencia de civismo y se manifiesta, por ejemplo, en disputas en la calle o en las carreteras o peleas en bares y espacios públicos. Cuando esta categoría se cruza con factores de orden económico incluye a la formación y desarrollo de pandillas juveniles y a la proliferación de niños de la calle, siempre dedicados al robo menor, en ambos casos, y a disputas por territorio, en el primero. La violencia social en el interior de los hogares ocasiona que los jóvenes se marchen, exponiéndose de este modo a la violencia de la calle (Moser y Winton, 2002).

Garmendia (2016) menciona como factores que influyen en las tasas de violencia a la explosión demográfica, la corrupción, la debilidad de las instituciones, la discriminación y el tráfico de armas, entre otros. Sobre esto último, Moser y Winton (2002) refieren que cada vez está más normalizado el uso de la violencia como instrumento de control, lo que se manifiesta en mayores índices de posesión de armas. En cuanto a los Estados Unidos, Sotelo-Cruz et al. (2000) informaban que las heridas por armas de fuego representaban el quinto traumatismo más frecuente en ese país.

Shirley Hermann (2018) relata que la cultura del uso de armas de fuego está estrechamente ligada a la historia de los EE. UU., de manera que, en su idiosincrasia, portarlas es una manifestación de su derecho a la legítima defensa o a su uso para fines deportivos⁶³. La industria armamentista en el país del norte es una de las más poderosas e influyentes de ese país, al punto de que la campaña del presidente Donald Trump tuvo como aliada a la Asociación Nacional de Rifle (NRA, por sus siglas en inglés). Aunque se han presentado importantes casos de asesinatos masivos o por disparos accidentales, ampliamente difundidos por los medios periodísticos masivos, no parece haber

⁶³ El derecho a portar armas está consagrado en la Segunda Enmienda de la Constitución estadounidense, que data del 15 de diciembre de 1791, y ratificada por la jurisprudencia del Tribunal Supremo de los EE. UU (Hernández-Pinzón, 2010).

posibilidades para evaluar la restricción de armas, dado que la población las considera inherentes a su libertad.

Según cifras publicadas en el 2004 por la American Academy of Child and Adolescent Psychiatry, en el 39% de los hogares de los EE. UU. se guardaba un arma de fuego. Además, entre otras cifras estadísticas, causaba alarma la probabilidad establecida de que las armas de fuego guardadas para protección fueron 22 veces más peligrosas para un miembro de la familia que para la defensa propia. Sobre ello, alertaba:

El niño americano promedio presencia un número creciente de actos de violencia cada día en la televisión, en el cine y mediante los juegos en las computadoras. La mayor parte de estos involucran armas de fuego. Los niños a menudo imitan lo que ven y se vuelven más agresivos después de ver mucha violencia en la televisión, en el cine, y/o en juegos violentos de videos en la computadora o en las galerías de juegos (AACAP, 2004).

Las ideas anteriores nos ayudarán a analizar el cuento «El dedo en el disparador» que está inspirado en el asesinato accidental de una mujer por su hijo de 2 años, en un supermercado de Idaho (Martínez y Marco, 2014), y que desarrolla un cuestionamiento sobre la paranoia de la seguridad y la tenencia de armas de fuego por civiles en los Estados Unidos.

3.3.2. Los recursos del periodismo como herramientas contemporáneas para el registro de la violencia urbana

Conviene que nos detengamos en algunas consideraciones sobre la crónica periodística, lo que nos permitirá abordar el uso de este recurso en la composición del cuento «El dedo en el disparador», pues creemos que la narrativa periodística ha cobrado un auge particular en la comunicación de los hechos de violencia urbana de los años recientes.

Roberto González Echevarría (2000) sugiere que existe un vínculo estrecho entre el desarrollo de la narrativa latinoamericana y la historia de esta región, antes que una evolución ligada a formas literarias establecidas con anterioridad. En su análisis, la

narrativa se vincula más bien con los cambios en las estructuras sociales y los discursos que las legitiman, de modo que reproduce formas no literarias, generalmente un documento que da cuenta del vínculo entre poder y el conocimiento de su época: un mito moderno o *archivo*. Así, los discursos hegemónicos de los que ha echado mano sucesivamente la narrativa latinoamericana a lo largo de su desarrollo han sido la retórica notarial, el discurso científico y la antropología.

¿Cuál es el discurso hegemónico actual al que podría recurrir la narrativa latinoamericana como *archivo*, luego del auge de la antropología? En los primeros años del presente siglo, la crónica periodística ha tomado un papel preponderante en el discurso latinoamericano, lo que ha originado que la región cuente con un amplio y variado grupo de periodistas cuyo prestigio es reconocido más allá de las fronteras de sus países. Ello lleva a afirmar a Andrés Puerta (2018) lo siguiente (el énfasis es nuestro):

Actualmente existe una generación de cronistas que son los que mejor cuentan el destino, *los que con mayor vitalidad retratan y testimonian el presente de América Latina* y que se dedican particularmente al género que la argentina Leila Guerriero ha definido como «historias de no ficción que requieren largos trabajos de campo y que se narran utilizando recursos formales de la literatura de ficción» (Puerta, 2018, p. 224).

En esa misma línea, Silvia Gutiérrez (2010) afirma:

[...] los medios masivos desempeñan un papel central en la configuración de la cultura moderna, ya que son los mediadores necesarios y omnipresentes entre el acontecer social y los individuos. [...] La mayor parte de nuestro conocimiento social y político y de nuestras opiniones sobre el mundo proceden de la gran cantidad de informaciones y reportajes que vemos, leemos o escuchamos cada día (Gutiérrez, 2010, p. 170).

Además de su trabajo periodístico, los cronistas latinoamericanos han incursionado varias veces en la escritura de novelas, utilizando muchos de los recursos del periodismo en la composición de sus ficciones, y las técnicas y estrategias han servido de modelo, a su vez, a otros narradores. Es llamativo, también, que en la producción narrativa actual se haga una distinción entre *ficción* y *no ficción*, reservándose esta última caracterización para las obras que apelan al componente de verosimilitud por encima de la composición literaria, es decir, a que la historia recreada con un discurso literario proviene de hechos verosímiles que han sido acopiados y documentados por una

investigación de índole periodística, en muchos de los casos⁶⁴. Por ello, aunque esta clasificación responde a estrategias de distribución comercial, la no ficción parecería destinada a agrupar a la mayoría de los discursos que proceden del periodismo, como la crónica, el reportaje y el perfil.

La crónica periodística es un género híbrido que brinda a su autor la libertad para narrar una serie de sucesos recreados y valorarlos desde su presencia en el lugar de los hechos (García y Cuartero, 2016). Su ámbito y metodología de trabajo los resume Albert Chillón (1999):

El periodista informa de un hecho de actualidad narrándolo y, a la vez, comentándolo a discreción. Dado que no está sometido a preceptos compositivos, el cronista ordena los hechos sin trabas ni pautas —partiendo por ejemplo de una anécdota o bien de una digresión personal— y escribe tan libremente como sabe, aplicando una voluntad de estilo que trasciende la mera relación informativa de datos y testimonios. Se puede decir que el estilo de la crónica conjuga agilidad y eficacia periodísticas con elaboración literaria, y que esta libertad expresiva es posible en buena parte gracias al nexo de familiaridad que el cronista establece con el lector —dada la periodicidad con que escribe y la especialización temática que cultiva— (Chillón, 1999, p. 121).

La crónica es, de este modo «una zona de tránsito libre» (Puerta, 2018), que toma posición política y contradice las versiones oficiales (Carrión, 2012), pero que no descuida la forma como presenta el hecho. Por ello, Puerta (2018) menciona algunas de las características de la crónica latinoamericana y las condiciones que explican su auge:

Estos cronistas se han encargado de encontrar una poética de la realidad [...] son conscientes de su importancia como autores; pero no para ser protagonistas, sino para aportar desde su mirada, que busca ser única y particular. Asimismo, están conscientes de que sus historias requieren tiempo para compartir con los personajes, para escribir y corregir muchas veces. Por eso era muy complejo que su trabajo se publicara en periódicos. Surgieron, entonces, una serie de revistas que han sido exitosas en distintos lugares del continente. [...] Las revistas han sido ambiciosas, han invertido recursos, han otorgado espacio y tiempo a los cronistas. [...] Los cronistas latinoamericanos saben que la crónica es [el] espacio que posibilita a las personas comunes y corrientes contar su historia, ser visibles, dejar huella (Puerta, 2018, p. 225).

⁶⁴ Sin embargo, aun cuando son los hechos reales su punto de partida, el discurso de los medios de comunicación *construye* una representación de la realidad, pues el periodista escoge y jerarquiza los insumos informativos que le permitan construir su relato y desecha otros (Gutiérrez, 2010, pp. 171-172).

De este modo, la crónica resulta ser un género complejo, no masivo, que requiere tiempo y recursos, que se ocupa de personajes anónimos y hechos que retratan la desigualdad social (Puerta, 2018, p. 226), sin que estos sean sus temas limitantes. Así, las ideas anteriores acerca de la naturaleza de la crónica y sus posibilidades expresivas nos permitirán valorar su presencia en el cuento «El dedo en el disparador», donde se inserta la crónica del periodista ficticio Máximo Berríos, titulada «Mecer la cuna, encender una vela».

3.3.3. Análisis del cuento «El dedo en el disparador»

El cuento «El dedo en el disparador» está escrito bajo los principios de la estética realista urbana y organizado en tres bloques. La historia narrada abarca un extenso periodo de tiempo, de aproximadamente diez años, que se relata gracias a dos saltos en el tiempo y una crónica periodística que reconstruye la mayor parte de los hechos. El primer y tercer bloques son breves, están escritos como *soliloquios* o *monólogos citados*, referidos por un narrador autodiegético que hace uso de la *focalización interna*. El segundo bloque lo ocupa una extensa crónica del periodista Máximo Berríos, quien escribe, ocho años después de los sucesos violentos relatados, una crónica que reconstruye los hechos y da luces sobre sus consecuencias, de modo que utiliza la narración intradiegética, mientras que el punto de vista cambia a una *focalización externa*, como lo requiere este tipo de textos periodísticos.

A continuación, describiremos el argumento del cuento y examinaremos su estructura.

Bloque 1 [B1]: El narrador autodiegético —con la información del bloque 2 sabremos que se trata de Francis Carter, el personaje principal de la crónica— inicia la historia con la descripción del nacimiento de su hijo Dave y las sensaciones que le produjo conocerlo y oírlo llorar por primera vez. También confiesa el temor que le provoca la responsabilidad de cuidar a un hijo.

El niño reproducía los rasgos de mi padre, fallecido un par de años atrás, y me devolvía su rostro miniaturizado, encogido, reducido a sus trazos básicos. Aún era imposible relacionar con mis propios rasgos a aquel pequeño varoncito que dependía de mí. También de Natalia, por supuesto —sobre todo

de ella—, pero aquella reflexión inicial mía oscilaba entre el miedo y el egoísmo. Durante esos segundos, más que cualquier cosa en el mundo, ese bebé era mi hijo, la prolongación de mi presencia en este mundo. Sentí pavor (Ruiz Effio, 2019, p. 30).

El narrador cuenta con meticulosidad y asombro los progresos del niño en las semanas siguientes a su nacimiento, hasta que consigue gatear. El bloque termina con una declaración:

Observabas, hijo mío, al hombre que te protegería de cualquier peligro. Pasara lo que pasara.
Te protegería incluso de ti mismo (Ruiz Effio, 2019, p. 30).

Bloque 2 [B2]: Esta sección está totalmente ocupada por una crónica periodística que firma Máximo Berríos. Esta sección de la *dispositio* del cuento reproduce una crónica publicada en una revista, con todos sus elementos paratextuales, de manera que en el inicio tenemos una cabecera donde se lee los datos de la «edición»: *Letras de molde*, N.º 40, 2022; 3 al 9 de octubre de 2022. A continuación, un texto de *bajada* resume la naturaleza del artículo: a raíz de un accidente ocurrido en 2014 —ocho años antes del texto periodístico— en el que murió la esposa del biólogo estadounidense Francis Carter, este cuida solo al hijo de ambos, y no ha concedido entrevistas para dar su punto de vista sobre el accidente, hasta que por fin ha aceptado conversar con Berríos para su texto.

Luego de esta introducción, el bloque tiene todas las características de una crónica periodística y reconstruye la historia del accidente que le costó la vida a la peruana Natalia Macedo Guerrero en un supermercado de Idaho. Luego de una primera secuencia introductoria (e1), donde Berríos narra las condiciones en las que entrevista a Carter —quien se muestra desconfiado debido al sensacionalismo de la prensa—, el segundo apartado (e2) describe cómo el hijo de dos años de Francis y Natalia cogió el revólver que esta última llevaba en la cartera y le disparó. Sucedió en un supermercado, mientras Natalia estaba distraída con los artículos que iba a comprar. Una necesaria digresión relata los antecedentes biográficos de Natalia (e3.1), para luego regresar al día del accidente y describir el momento de reencuentro de Francis con su hijo, luego del disparo accidental (e3.2). Otra digresión sobre las armas y su uso (e4.1) da pie a recoger el punto de vista de los oficiales que encontraron a Natalia esa mañana (e4.2), luego de un operativo puesto marcha para dar con un tirador dentro del supermercado, que fue el primer escenario que consideró la Policía cuando recibió la llamada por un disparo en el supermercado. El

fragmento que sigue contiene, luego de los datos sobre el funeral de Natalia (e5.1), la mayor parte de las opiniones que el cronista intenta transmitir: la responsabilidad de Natalia por llevar un arma y dejarla al alcance de su niño de dos años, la serie de muertes por disparos accidentales que ocurrieron en fechas cercanas y consecutivas al accidente de Natalia, el debate sobre el control de armas en los Estados Unidos, la descripción del arma usada en el accidente y la posición del cronista, que podría considerarse *editorial* (e5.2):

[...] aquella mañana había un arma en su bolso de mano y al alcance de su hijo de dos años. El niño pudo hacerse daño. En lugar de ello, disparó el arma contra su madre (Ruiz Effio, 2019, p. 42).

La última secuencia del texto (e6) vuelve a las circunstancias de la entrevista, referidas por Berríos, y a la despedida de Francis, quien luego de asegurar que cuida de Dave lo mejor que puede, «como Natalia lo hubiera hecho» (Ruiz Effio, 2019, p. 43), brinda su opinión sobre el accidente:

Le pregunto cuáles son sus sentimientos con respecto a su hijo y lo que pasó.
—No fue su culpa —responde de inmediato—. Es todo lo que tengo que sentir.
Me dice que lo repetirá las veces que sea necesario y ante quien quiera que lo pregunte.
—Un niño juega con lo que dejan a su alcance —añade.
(Ruiz Effio, 2019, pp. 43-44).

Bloque 3 [B3]: Como B1, es breve en relación con B2. Lo narrado sucede mucho antes de la entrevista, poco después del funeral de Natalia. El niño juega con un auto cuyo control remoto está cerca de Francis, quien empieza a mover el auto para que el pequeño Dave, que está aprendiendo a caminar y muestra aún poca pericia, lo persiga. Cuando el auto que controla Francis cae a la piscina de la casa, Dave corre detrás. Finalmente, Francis se pone de pie para ir por el niño, quien podría caer a la piscina.

Así, podemos proponer el siguiente desarrollo cronológico de los sucesos del cuento:

(e3.1) [B1] => (e2) (e4.2) (e3.2) (e5.1) => [B3] => [B2 (e1) (e4.1) (e5.2) (e6)]

La complejidad en el tratamiento de la cronología de los sucesos obedece a las libertades propias de la crónica periodística para mantener el interés del lector (Puerta, 2018, p. 227).

Por otro lado, podemos enumerar así los recursos empleados a lo largo del cuento:

B1	B2	B3
Narración autodiegética	Narración intradiegética	Narración autodiegética
Soliloquio	Crónica periodística, secuencia cronológica de los hechos intervenida por licencias de temporalidad	Soliloquio
Focalización interna	Focalización externa	Focalización interna

Figura 6. Lista de recursos empleados en el cuento «El dedo en el disparador». Elaboración propia.

En lo que respecta al repertorio del cuento (Even-Zohar, 2017) y sus elementos retóricos, podemos comentar los siguientes puntos:

- a) *Dispositio*: El cuento muestra un quiebre en la linealidad de los sucesos, tanto en la secuencia de los bloques como en el discurrir interior de B2. Podemos referirnos a «El dedo en el disparador» como un cuerpo desmembrado (por la violencia del suceso) cuyas piezas se recuperan mucho tiempo después con el único fin encontrar el sentido del hecho narrado; por ello los vacíos que hay que completar y el discurrir de la historia que se asemeja al testimonio errático después de un trauma (Žižek, 2009; Braunstein, 2012).
- b) *Intellectio*⁶⁵: En B2, la narración echa mano de una crónica periodística para dar cuenta del accidente en el que perdió la vida Natalia Macedo. De esta manera se hace énfasis en la verosimilitud de los hechos narrados, al reforzar la idea de que los datos han sido documentados y contrastados como lo demanda una investigación periodística.
- c) En cuanto a la *elocutio*, el lenguaje es directo, sobrio e informativo y acumula testimonios que contribuyen a dar forma a una *versión oficial* de los sucesos.

⁶⁵ *Intellectio* es la operación de la retórica «que encamina y dirige el proceso retórico, estructurando el modelo de mundo compartible por orador y destinatario» (Arduini, 2000, p.46).

- d) No se incluye una alusión directa, en el cuento, a su *hipotexto*⁶⁶ (Genette, 1989a), que es el reportaje acerca del asesinato accidental de una mujer por su hijo de 2 años, en un supermercado de Idaho, firmado por Michael Martínez y Tony Marco (2014) para CNN en español. «El dedo en el disparador» recoge la noticia y la transforma en una crónica periodística que se atribuye a Máximo Berríos, quien reconstruye el suceso con la incorporación de nuevas entrevistas a los involucrados en el accidente, «informa» sobre sus consecuencias y «editorializa» sobre el armamentismo en los Estados Unidos. Sin embargo, dentro de la lógica del cuento, la noticia periodística que da cuenta de un suceso producido en el 2014, con todos sus detalles ficcionales añadidos, resulta ser el hipotexto de la crónica de Berríos.
- e) El cuento contiene una segunda relación transtextual en B2: la crónica reproducida ha sido publicada en una revista con fecha del año 2022, de modo que el texto de Berríos resulta ser un *metatexto*⁶⁷ de la noticia original (Genette, 1989a) —que el periodista ha leído para conocer el caso—, a la que «comenta» con el propósito de expandir y clarificar.
- f) El texto es autosuficiente y conclusivo en sí mismo, pues, aun cuando procede de un hipotexto, independiza totalmente este último elemento por medio de su ficcionalización y transformación en la crónica periodística que se desarrolla en B2. El texto utiliza el lenguaje estándar de la escritura en castellano, con mayor énfasis en B2, pues la precisión en la escritura es requisito de la crónica.
- g) Por último, y como ya hemos mencionado en varias oportunidades de esta sección, es evidente que «El dedo en el disparador» toma prestado los recursos narrativos del discurso periodístico para incorporarlos a su propio discurso literario. En ese sentido, el cuento problematiza su *architexto*⁶⁸, por cuanto simula ser un género distinto al cuento y tensiona el «horizonte de expectativas» del lector (Genette, 1989a, p. 14).

⁶⁶ Para Genette (1989a), la *transtextualidad* o *trascendencia de lo textual* es la relación vinculante que se establece entre textos y puede ser de cinco tipos. Una de ellas, la *hipertextualidad*, vincula un texto con otro anterior —su *hipotexto*— para transformarlo o imitarlo (Álamo, 2009).

⁶⁷ La *metatextualidad* es la relación crítica entre textos, donde uno de ellos *comenta* a otro sin citarlo Genette (1989a).

⁶⁸ La *architextualidad* vincula a un texto de manera «taxonómica» con las categorías generales de la literatura (Álamo, 2009; Genette, 1989a).

De este modo, podemos resumir que la *dispositio* del cuento «El dedo en el disparador» representa un cuerpo desmembrado (por la violencia de su contenido), y su *elocutio* emula otros lenguajes para otorgarle verosimilitud a los hechos que narra y, quizá, para hacer tolerable el trauma: el horror de una madre que es asesinada por su propio hijo, quien no tiene edad para ser consciente de sus actos.

3.3.4. Armamentismo y violencia social en el cuento «El dedo en el disparador»

El cuento «El dedo en el disparador» se inscribe dentro de una veta realista que intenta representar la violencia urbana contemporánea y, para ello, hace una crítica exhaustiva del armamentismo como síntoma de la violencia social presente en las ciudades del siglo XXI.

Habíamos mencionado, por ello, que Garmendia (2016) identifica el tráfico de armas como uno de los factores (entre otros) del crecimiento de las tasas de violencia, mientras que Moser y Winton (2002) refieren que la aceptación de la violencia como mecanismo de control incide en los índices cada vez más altos de posesión de armas en los países. Para criticar el descontrol en la tenencia de armas, el cuento utiliza un comentario irónico de un periodista que aboga por leyes para el control de armas:

«¿Por qué Macedo lleva un arma en el bolso mientras va de compras con su hijo? ¿Para defenderse de los asesinos ocultos en la sección de frutas y verduras? ¿Para derrotar a los terroristas en Walmart? Es lógico sentir solidaridad o compasión por la familia frente a su desgracia, pero es difícil condolerse por alguien tan imprudente que deja un bolso con un arma letal sin vigilancia cerca de un niño de dos años. La mujer vivía paranoica y murió por su propia arma de defensa. Es evidente que Natalia Macedo era una mujer brillante, con un futuro brillante. Por desgracia, también era una idiota».
—Eso lo escribió Robert Fowler, un periodista que abogaba a favor de las leyes de control de armas —me cuenta Francis, claramente incómodo [...] (Ruiz Effio, 2019, p. 40).

Asimismo, el formato de la crónica permite que el cuento acoja argumentos que, en un formato tradicional, podrían confundirse con la apología de una posición, aun cuando son atribuidos a Berríos:

En los Estados Unidos, la segunda enmienda a la Constitución consagra el derecho de los ciudadanos a la posesión y uso de armas para distintos usos particulares. Esta flexibilidad ha originado que el país norteamericano tenga el mayor número de armas en manos de civiles a nivel mundial. En diciembre de 2014, cuando ocurrió el accidente, los estudios mencionaban que 60 o 70 millones de ciudadanos estadounidenses poseían más de 250 millones de armas de distintos tipos. *Ese año, Idaho era el estado que encabezaba las cifras en el país* (Ruiz Effio, 2019, p. 40).

El accidente por el cual perdió la vida Natalia Macedo no fue el único ni el último de su tipo. El 13 de abril de 2015, solo cuatro meses después, un niño de tres años disparó un arma y mató a otro de un año en un accidente en su casa de Cleveland. En Chicago, el 19 de octubre de 2015, un niño de seis años disparó por accidente y mató a su hermano menor de tres con un arma que su padre escondía cargada en la cocina, envuelta en pantalones de pijama. El 28 de abril de 2016 un niño de dos años disparó y mató a su madre, Patrice Price, de 26 años, en una autopista de Milwaukee: el niño viajaba en el asiento trasero del auto, recogió una pistola que se había deslizado bajo el asiento del conductor y disparó a través del respaldo [...] (Ruiz Effio, 2019, p. 40).

En los párrafos precedentes, las cursivas (nuestras) nos permiten demostrar que los argumentos parten y retornan siempre al hecho principal del cuento —el disparo accidental— y que no se introducen gratuitamente. La segunda cita, además, es enfática para mostrar las consecuencias de la tenencia irresponsable de armas.

Los B1 y B3 cumplen la función de servir como introducción y epílogo del cuento: la línea final de B1, «Te protegería incluso de ti mismo», adquiere un nuevo significado luego de leer la crónica completa; mientras que la escena de B3 abre una nueva pregunta a partir de las líneas finales de B2, en las que Francis declara su opinión sobre la inocencia de Dave en el hecho, pero sin hacer explícito su afecto por el niño cuando responde al periodista: «No fue su culpa [...]. Es todo lo que tengo que decir» (Ruiz Effio, 2019, p. 43).

Por ello, la escena narrada en B3 y que sucede poco después del funeral, es inquietante porque revela que Francis coquetea con la posibilidad de permitir que su hijo se haga daño —lo que marca un cambio en su afectividad con respecto a la declaración final de B1—, aunque finalmente coincida con lo expresado al final de B2: «No fue su culpa, me repito mientras voy tras él» (Ruiz Effio, 2019, p. 46).

Francis ha sido dañado por su pequeño hijo —sin que este último sea consciente de ello—, pero ahora, sin embargo, debe cumplir las funciones que le corresponden como padre y protegerlo, incluso cuando deban confrontar el pasado:

Cuido de él, como Natalia lo hubiera hecho. Lo llevo a la escuela. Corrijo sus tareas y trato de que pierda el temor a las matemáticas. He velado junto a su cama durante sus enfermedades. Le he regalado juguetes cada Navidad. Le contagiare el amor por la ciencia. Responderé sus dudas acerca de Natalia con las mejores evasivas que se me ocurran. Y sé que un día tendré que contarle la verdad, antes de que alguien más se la revele (Ruiz Effio, 2019, p. 43).

«No se hace daño», dice Francis sobre Dave cuando lo ve caer y levantarse, mientras aprende a usar sus piernecitas para caminar. Francis, el *protector* de Dave, acaricia la posibilidad de mostrarse negligente en su cuidado, pues no puede olvidar que ha sido dañado por el niño. Por eso vacila y tarda en tomar acciones cuando ve que el niño se acerca a la piscina, siguiendo un auto de control remoto que Francis ha manipulado hasta que cayó a la piscina. La escena final de B3 es, de alguna manera, una *anagnórisis* (Aristóteles, 1979): Francis se reconoce a sí mismo como padre, decide evitar que el niño caiga a la piscina y, con ello, seguir cuidándolo. Es así que, cuando se produce la entrevista, en el 2022, el niño ha sobrevivido.

Por lo anterior, consideraremos a la *inventio* de «El dedo en el disparador» como una representación de la clave F-k-22⁶⁹ (abuso psicológico en conflictos intergeneracionales entre padres e hijos) de la tabla 1, por cuanto la muerte accidental de Natalia Macedo ha creado una tensión entre Francis y Dave —un conflicto intergeneracional entre padre e hijo— que conduciría de manera sutil al abuso psicológico como una respuesta inconsciente del padre hacia su hijo, y a la posibilidad de que algún castigo físico pudiera convertirse en una revancha por el daño provocado por Dave —también de manera inconsciente— a Francis. Por otro lado, la muerte accidental de Natalia Macedo es un acto de violencia que no tiene explicación lógica, debido a que es el resultado de una serie de hechos fortuitos que involucran a un menor de edad que no es consciente de sus acciones y que, sin embargo, se ve expuesto al peligro de manipular un arma, con las consecuencias que se narran en la crónica. Este aspecto de la *inventio* del cuento calzaría en la clave F-l de la tabla 1 —violencia social/violencia cotidiana,

⁶⁹ Otro conflicto intergeneracional entre madre e hija (ambas adultas), manifestado en abuso psicológico y físico, ha sido desarrollado anteriormente por el autor en el cuento «Ángel del hartazgo», del libro *La carne en el asador* (Ruiz Effio, 2016).

rutinaria e inmotivada—, para lo cual planteamos añadir una línea 27 en las manifestaciones de la violencia urbana de la propuesta de Moser y McIlwaine (2009), a la que denominaríamos *Asesinatos accidentales por tenencia de armas*.

De este modo, la propuesta de González Echevarría (2000) sobre el uso que la narrativa latinoamericana hace de modelos hegemónicos del discurso para adecuarlos a su propia evolución, nos es útil para analizar los mecanismos de composición de «El dedo en el disparador», que corresponden, en lo que respecta al texto insertado en el bloque 2 del cuento, con los de una crónica periodística, la cual cumple la función de suministrar la mayor parte de los datos de la historia de manera objetiva.

34. Apreciaciones finales

Los cinco cuentos que integran el volumen *Ciudad de papel* (Ruiz Effio, 2019) constituyen representaciones realistas de distintas manifestaciones de la violencia urbana, de modo que podemos asociarlos con la tipología cuádruple que proponen Moser y McIlwaine (2009) para describir los nuevos tipos de violencia que se desarrollan en las urbes contemporáneas. El análisis que hemos desarrollado hasta aquí se puede resumir en la tabla 3.

Tabla 3

Representaciones de la violencia urbana en los cuentos de Ciudad de papel (Ruiz Effio, 2019)

Categoría de violencia	Tipos (por agresores y/o víctimas)	Manifestaciones
B Institucional	b Violencia del Estado y otras instituciones «formales», incluido el sector privado	5 Limpieza social dirigida por la comunidad o el Estado «Vecinos» «La visita»
F Social	i Violencia sexual, basada en el género, en adultos y parejas «Misa dominical»	20 Abuso psicológico, sexual o físico «Cristo de luto»
	k Conflicto intergeneracional entre padres e hijos (jóvenes o adultos)	22 Abuso psicológico y físico «El dedo en el disparador»
	l Violencia cotidiana, rutinaria e inmotivada	27 <u>Propuesta</u> : Asesinatos accidentales por tenencia de armas «El dedo en el disparador»

Adaptado por el autor a partir de Moser y McIlwaine (2009).

Si examinamos el espectro de temas desarrollados en *Ciudad de papel* podemos concluir que se concentra en representaciones de dos categorías de la violencia urbana: institucional y social; a diferencia de libros anteriores en los que se hacía alusión a otras categorías: violencia económica, económica/social y social en *Un nombre distinto* (Ruiz Effio, 2011); y violencia política y social en *La carne en el asador* (Ruiz Effio, 2016). Esto permite comprobar que la violencia social es la categoría más recurrida por el autor, mientras que la violencia institucional/económica es una categoría pendiente de abordar.

CONCLUSIONES

1. Las ciudades contemporáneas han dado lugar a nuevas interacciones que originan, a su vez, nuevos tipos de violencia. En el Perú, el conflicto armado interno ocasionó que la violencia se normalizara.
2. Entre la ciudad y la violencia existe una relación que progresa en ambas direcciones, donde la primera produce ciertas manifestaciones de violencia y esta, a su vez, impacta en el comportamiento de la ciudad. La violencia es una expresión urbana con amplios antecedentes y responde a la dinámica de la ciudad, pero es ineludible reconocer que la producción social de un determinado territorio condiciona tipos específicos de violencia, sea como contenedor o como productor.
3. La violencia halla su correlato natural en los discursos literarios de un periodo determinado y, sobre todo, en aquellos expresados desde la poética realista. Representar hechos de violencia implica elaborar un discurso desde el trauma y este, para ser aceptablemente verosímil, requiere dar cuenta de la violencia en la estructura del discurso y en las formas retóricas elegidas para referirse a ella. Estamos frente a un tipo específico de texto literario que responde al contexto que lo originó y que busca domesticar un recuerdo traumático.
4. La narrativa breve del Perú ha usado con frecuencia los referentes de su tiempo histórico para dar cuenta de su época, lo que se manifiesta en cuentos de orientación realista que abarcan, si no todas, la mayoría de las categorías propuestas de Moser y McIlwaine para explicar la violencia específica que se desarrolla en las urbes contemporáneas.
5. «Misa dominical» es un cuento de corte realista, cuya progresión de sucesos es lineal, con la inserción de cuatro *flashbacks* que evidencian una estructura quebrada o violentada. La ambigüedad e ironía usada en los materiales sacros remite a una violencia ejercida sobre estos referentes. Asimismo, el cuento exhibe una representación de la violencia urbana que recrea la violencia sexual ejercida por sacerdotes contra las mujeres de su feligresía. Dado que la posición desde la cual ambos varones se acercan a las mujeres les ha sido otorgada por el poder eclesiástico dentro de una estructura social, identificamos un componente de coacción en la conducta de ambos sacerdotes hacia sus víctimas.

6. En el cuento «Cristo de luto», inscrito dentro de la estética realista, las escenas predominan en el discurso y dan cuenta de una violencia contra el imaginario religioso católico, con un repertorio alimentado por estímulos que provienen de la literatura, las artes escénicas, los productos audiovisuales y la cultura popular. El personaje masculino ejerce su hegemonía con respecto al embarazo de una mujer, lo que constituye una sutil representación de la violencia de género.
7. «Vecinos» y «La visita», un díptico de impronta realista con elementos comunes y complementarios, son cuentos que muestran huellas de la violencia en sus elementos retóricos: una línea narrativa que irrumpe desde otro texto y que tensa la linealidad del discurso, en «Vecinos», y una elipsis que denota la domesticación de un recuerdo traumático, procesado como un episodio olvidable, en «La visita». Ambos cuentos representan la violencia institucional cometida por agentes del Estado al margen de su accionar oficial y legal, aunque utilicen sus recursos.
8. En el cuento «Vecinos», la historia está organizada en dos bloques que muestran técnicas distintas: predominio de diálogos reproducidos directamente, con la inserción de una línea narrativa que proviene del cuento «Cristo de luto», en el primero; y narración heterodiegética de acciones en el segundo bloque. Todo el cuento muestra un uso escrupuloso de la teoría del *iceberg*.
9. En el cuento «La visita», la anécdota se desarrolla en tres bloques: el primero y el tercero con predominio de diálogos acotados y el segundo elaborado con una descripción minuciosa de las acciones. Si bien al inicio de la narración se esconde un dato fundamental, este se revela completamente hacia la mitad del cuento y ayuda a explicar «Vecinos».
10. El discurso hegemónico de los primeros años del siglo XXI es la crónica periodística, lo que se manifiesta en la voluminosa producción de literatura de no ficción producida en años recientes y en el prestigio cada vez más mediático de sus cultores, quienes, al incursionar en la escritura de novelas, impregnan este género con la retórica propia de su profesión. La naturaleza híbrida de la crónica periodística brinda interesantes posibilidades expresivas a la narrativa y apela a la confiabilidad del documento.
11. El cuento «El dedo en el disparador» se muestra como un cuerpo desmembrado cuyas piezas se recuperan a través de la narración literaria y de la investigación periodística y alude a la problemática del armamentismo creciente en las urbes contemporáneas. La violencia del suceso relatado permite considerar al cuento

como una representación de la violencia social que oscila entre la violencia cotidiana, rutinaria e inmotivada y el conflicto generacional entre padres e hijos.

12. Los cinco cuentos que integran el libro *Ciudad de papel* han sido concebidos como representaciones de la violencia urbana, específicamente de las categorías violencia institucional y violencia social. Miguel Ruiz Effio es un autor de orientación realista que con frecuencia denuncia problemáticas de su contexto inmediato asociadas a la violencia social, pues buena parte de su obra comprende cuentos que la representan en sus diferentes manifestaciones.
13. Asimismo, los cinco cuentos que integran el libro *Ciudad de papel* revelan distintas marcas representativas de la violencia, lo que convierte a esta en condicionante del discurso narrativo, integrándose de modo natural en sus elementos retóricos. La *dispositio* de cada uno de los cinco cuentos se muestra fragmentada, intervenida o tensada, y sus *elocutio* exhiben una amplia lista de recursos que intentan reproducir la naturaleza de la violencia y sus consecuencias.

BIBLIOGRAFÍA

- Agreda, J. (29 de setiembre de 2016). La carne en el asador [Mensaje en un blog]. Libros. Recuperado de <http://agreda.blogspot.com/2016/09/la-carne-en-el-asador.html>
- Álamo, F. (2009). Paratextualidad y novela: las partes del texto o el diseño editorial. *Anuario de Estudios Filológicos*, 32, pp. 5-21.
- Alarcón, D. (2006). *Guerra a la luz de las velas*. Lima: Alfaguara.
- Alonso, M. (19 de abril de 2007). Diccionario telefílo: Cliffhanger [Entrada en blog]. Espinof. Recuperado de <https://www.espinof.com/series-de-ficcion/diccionario-telefilo-cliffhanger>
- American Academy of Child and Adolescent Psychiatry (julio de 2004). Los niños y las armas de fuego. Washington: *American Academy of Child and Adolescent Psychiatry*. Recuperado de https://www.aacap.org/AACAP/Families_and_Youth/Facts_for_Families/FFF-Spanish/Los-Niños-y-las-Armas-de-Fuego-037.aspx
- Ampuero, F. (2013). *Cuentos*. Lima: Editorial Planeta Perú S. A.
- Arámbulo, C. (2016). *Vigencia de la poética de las crónicas del Grupo Narración* (Tesis para optar el título profesional de Licenciado en Literatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Arámbulo, C. (2016a). *Procedimiento sinestésico e interculturalidad en 5 metros de poemas* (Tesis para optar el grado académico de Magíster en Literatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Arango, D. y Ruiz, L. (2012). Literatura y conflicto: Aproximaciones a la violencia urbana en Medellín desde la narrativa sicarésca. *Pensamiento y poder*, 1 (9), pp. 117-140. Recuperado de: <http://fer.uniremington.edu.co/ojs/index.php/PYP/article/view/70/80>

- Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Aristóteles (1979). *Poética*. Madrid: Aguilar.
- Bard Wigdor, G., Johnson, M. C. y Vaggione, J. M. (2017). Prácticas tuteladas: masculinidad y adultocentrismo en la decisión del aborto. *Revista de Ciencias Sociales (CI)*, 38. Universidad Arturo Prat. Tarapacá, Chile [fecha de Consulta 15 de octubre de 2019]. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/708/70852271002.pdf>
- Basile, Teresa, coord. (2015). *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente* [en línea]. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.378/pm.378.pdf>
- Bourdieu, P. (1991). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- Braunstein, N. (2012). *La memoria del uno y la memoria del Otro: inconsciente e historia*. México D. F.: Siglo XXI Editores.
- Bravo, J. A. (1999). *Estructuras y técnicas narrativas*. Lima: Ediciones Copé.
- Bryce Echenique, A. (2018). *Función del diálogo en la narrativa de Ernest Hemingway*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Caro, M. J. (setiembre de 2019). We can be héroes. *Buensalvaje*, (18), pp. 30-31.
- Carrión, J. (Ed.). (2012). *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Barcelona: Anagrama.
- Carrión, F. (2008). Violencia urbana: un asunto de ciudad. *Eure*, XXXIV(103), pp. 111-130. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/196/19611481006.pdf>
- Castagnino, R. (1970). *El análisis literario*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- Cevallos-Aráuz, A. (2018). Efectos no esperados del proceso de gentrificación. Barrio La Floresta (Quito). *Bitácora Urbano Territorial*, 28(2), 25-33. Recuperado de: <https://doi.org/10.15446/bitacora.v28n2.70129>

- Chillón, A. (2014). *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Zaragoza: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.
- Colombara, M. (s.f.). «¿Cómo las mujeres vivimos la ciudad?» [PDF]
- Colombara, M. (2011). Violencia urbana, su relación con la violencia de género. *Revista Geográfica de América Central*, vol. 2, julio-diciembre, pp. 1-16. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=451744820315>
- Comisión de Entrega de la CVR (2008). *Hatun Willakuy*. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación.
- Congrains, E. (1954). *Lima, hora cero*. Lima: Populibros.
- Cortez, E. (Ed.). (2018). *Incendiar el presente. La narrativa peruana de la violencia política y el archivo (1984-1989)*. Lima: Campo Letrado.
- De Alencar-Rodrigues, R. y Cantera, L. (enero-marzo de 2012). Violencia de género en la pareja: Una revisión teórica. *Psico*, 43 (1), pp. 116-126.
- De Fina, B. (productora) y Scorcese, M. (director). (1988). *La última tentación de Cristo* [cinta cinematográfica]. EE. UU.: Universal Pictures.
- Delfino, A. (2012). La noción de marginalidad en la teoría social latinoamericana: Surgimiento y actualidad. *Universitas Humanística*, N.º 74, pp. 17-34. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/791/79125420001.pdf>
- De Piérola, J. (2008). *Sur y Norte*. Lima: Grupo Editorial Norma.
- Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
- Dughi, P. (2017). *Todos los cuentos*. Lima: Campo Letrado.
- En Lima. Agenda Cultural (18 de octubre de 2017). *Composición en sombras*, de Roberto Reyes Tarazona. Entrevista. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.co/sociales/uno-escribe-los-libros-que-tiene-dentro-fernando-ampuero-LGEU51805>

- El Universal (5 de julio de 2010). «Uno escribe los libros que tiene dentro»: Fernando Ampuero. *El Universal*. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.co/sociales/uno-escribe-los-libros-que-tiene-dentro-fernando-ampuero-LGEU51805>
- Espezúa, D. (2006). Ficcionalidad, mundos posibles y campos de referencia. *Dialogía*, 1, pp. 69-96. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2784524>
- Even-Zohar, I. (2017). *Polisistemas de cultura* (Un libro electrónico provisorio). Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv.
- García, J. y Cuartero, A. (2016). La crónica en el periodismo narrativo en español. *Revista Famecos*, 23. doi: 10.15448/1980-3729.2016.s.24926
- Garmendia, F. (2016). Violencia en el Perú 2015. *Anales de la Facultad de Medicina*, 77 (2), pp. 153-161. doi: 10.15381/anales.v77i2.11838
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Genette, G. (1989a). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gherardi, N. y Krichevsky, M. (2017). La violencia no es negocio. Guía para prevenir y erradicar la violencia doméstica desde los lugares de empleo. Tucumán: Equipo Latinoamericano de Justicia y Género. Recuperado de: <http://www.ela.org.ar/a2/index.cfm?muestra&codcontenido=2994&plcontempl=43&aplicacion=app187&cnl=15&opc=49>
- González Echevarría, R. (2000). *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- González Vigil, R. (2013). *El cuento peruano 2001-2010*. Lima: Ediciones Copé.
- Grade, L. y Labella, V. (productores) y Zeffirelli, F. (director). (1977). *Jesús de Nazareth* [cinta cinematográfica]. Italia y Reino Unido: CCI Entertainment.
- Gutiérrez, S. (2010). Discurso periodístico: una propuesta analítica. *Nueva época*, 14, pp. 169-198. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/comso/n14/n14a7.pdf>

- Hemingway, E. (1932). *Death in the Afternoon*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- Hermann, S. (2018). *Las armas de fuego en la identidad nacional de los estadounidenses*. México: Instituto de Investigaciones Estratégicas de la Armada de México. Recuperado de http://dspace-cesnav.southcentralus.cloudapp.azure.com:8080/xmlui/bitstream/handle/23000/159/di_09-18.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Hernández-Pinzón, A. El derecho constitucional a las armas en EE.UU. *Revista Jurídica de la Universidad Autónoma de Madrid*, 21, pp. 133-148.
- Janowitz, M. (1978). *El último medio siglo. Cambio social y político en los Estados Unidos*. Chicago: Universidad de Chicago.
- León, L. (2013). *La cautiva*. En Adrianzén, E., Barraza, E., Condemarin, Á., Iza, F., León, L., Philipps, E. *Sala de parto 2013: diez nuevas obras cada año* (pp. 221-264). Lima: Teatro La Plaza.
- Lespada, Gustavo (2015). Violencia y literatura / Violencia en la literatura. En: Basile, Teresa, coord. *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente* [en línea]. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.378/pm.378.pdf>
- Létourneau, M. (productora) y Arcand, D. (director). (1989). *Jesús de Montreal* [cinta cinematográfica]. Canadá y Francia: Max Films Productions, Gérard Mital Productions, National Film Board of Canada (NFB).
- López, R. (16 de mayo de 2018). Mariella Sala: «Nuestros feminismos tienen que regresar a la política». Lima en escena. Recuperado de <https://limaenesцена.pe/mariella-sala-nuestros-feminismos-tienen-que-regresar-a-la-politica/>
- Mamani, M. (2019). Prólogo. En Ediciones Copé (ed.) *«La piel fría» y los cuentos ganadores y finalistas de la XX Bienal de Cuento «Premio Copé 2018»* (pp. 9-18). Lima: Ediciones Copé.

- Martín-Baró, I. (1990). *Acción e ideología. Psicología social desde Centroamérica*. San Salvador: UCA Editores.
- Martínez, F. (productor) y Del Solar, S. (director). (2014). *Magallanes* [cinta cinematográfica]. Perú, Argentina y Colombia: Péndulo Films, Tondero Films, Cepa Audiovisual, Proyectil y Cinerama Ltda.
- Martínez García, J. S. (2017). El *habitus*. Una revisión analítica. *Revista Internacional de Sociología*, 75 (3): e074. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/ris.2017.75.3.15.115>
- Martínez, M y Marco, T. (31 diciembre, 2014). Niño de 2 años mata a su madre en Walmart. CNNEspañol.com. Recuperado de <https://cnnespanol.cnn.com/2014/12/31/nino-de-2-anos-mata-a-su-madre-al-tomar-un-arma-de-su-bolso-en-walmart/>
- Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables (2016). *Violencia basada en el género. Marco conceptual para las políticas públicas y la acción del Estado*. Lima: MIMP.
- Morales, E. (2008). Marginación y exclusión social: el caso de los jóvenes en el Consejo Popular Colón de la ciudad de La Habana. En Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (ed.), *Procesos de urbanización de la pobreza y nuevas formas de exclusión social : Los retos de las políticas sociales de las ciudades latinoamericanas del siglo XXI* (pp. 371-394). Bogotá: Clacso. Recuperado de: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/clacso-crop/20120628114713/18mora2.pdf>
- Moser, C. y Winton, A. (2002). *Violencia en la región de América Central: hacia un marco de referencia integrado para la reducción de la violencia*. Reino Unido: Overseas Development Institute. Recuperado de: <https://www.odi.org/sites/odi.org.uk/files/odi-assets/publications-opinion-files/3003.pdf>
- Moser, C. y McIlwaine, C. (2009). La violencia urbana en Latinoamérica como problema de desarrollo: hacia un marco para reducir la violencia. En A. Lunecke, A. Munizaga y J. Ruiz (ed.), *Violencia y delincuencia en barrios: Sistematización de*

experiencias (pp. 12-39). Santiago: Fundación Paz Ciudadana y Universidad Alberto Hurtado.

Muñoz, J. M. (25 de octubre de 2019). No somos la sociedad moderna que creemos ser. Entrevista con Augusto Effio. *Trome*. Recuperado de <https://trome.pe/actualidad/augusto-effio-sociedad-moderna-creemos-entrevista-139717/?ref=tr>

Nasio, J. D. (2007). *El placer de leer a Lacan*. Barcelona: Gedisa.

Organización Mundial de la Salud (2002). *Informe mundial sobre la violencia y la salud: Resumen*. Washington, D. C.: Organización Panamericana de la Salud.

Oviedo, J. M. (1970). *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*. Barcelona: Barral.

Perelman, M. y Tufro, M. (2017). *Violencia institucional. Tensiones actuales de una categoría política central*. Recuperado de: <https://www.cels.org.ar/web/publicaciones/violencia-institucional-tensiones-actuales-de-una-categoria-politica-central/>

Puerta, A. (2018). La crónica, una tradición periodística y literaria latinoamericana. *Historia y comunicación social*, 23(1), pp. 213-219. doi: 10.5209/HICS.59842

Reyes Tarazona, R. (2017). *Composición en sombras*. Lima: Campo Letrado.

Ribeyro, J. R. (2009). *La palabra del mudo*. Lima: Editorial Planeta Perú S. A.

Riches, D. (1986). *The Anthropology of Violence*. Oxford: Basil Blackwell.

Roncagliolo, S. (2006). *Abril rojo*. Lima: Alfaguara.

Rubio, F. y Quijada, K (2018). Ideología, poder y socialización moral: Los mecanismos psicosociales imperantes en la feligresía salvadoreña que apoya a sacerdotes pederastas. En Chacón, F. (Ed.), *Ellas también escriben: compilación de ensayos desde una psicología social comprometida* (pp. 27-32). Recuperado de: https://www.academia.edu/37533684/Ideolog%C3%ADa_poder_y_socializaci%C3%B3n_moral

C3%B3n_moral_los_mecanismos_psicosociales_imperantes_en_la_feligres%C3%ADa_salvadore%C3%B1a_que_apoya_a_sacerdotes_pederastas

Ruiz, G. (6 de julio de 2009). *Este amor no es para cobardes*. Entrevista a Martín Roldán Ruiz. Literaturas.com. Recuperado de <http://la-fortaleza-de-la-soledad.blogspot.com/2009/07/este-amor-no-es-para-cobardes.html>

Ruiz Effio, M. (2011). *Un nombre distinto*. Lima: Asociación Peruano Japonesa y Ediciones Altazor.

Ruiz Effio, M. (2016). *La carne en el asador*. Lima: Animal de invierno y Campo Letrado.

Ruiz Effio, M. (2019). La visita. En Ediciones Copé (ed.) «*La piel fría*» y los cuentos ganadores y finalistas de la XX Bienal de Cuento «Premio Copé 2018» (pp. 163-173). Lima: Ediciones Copé.

Sala, M. (2019). *Desde el exilio*. Lima: Cocodrilo Ediciones.

Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Silva, J. (28 de julio de 2016). Miguel Ruiz Effio nos habla sobre su nuevo libro de cuentos. *El Comercio*. Recuperado de <https://elcomercio.pe/luces/libros/miguel-ruiz-effio-habla-nuevo-libro-cuentos-241804>

Sotelo-Cruz, N., Cordero-Olivares, A. y Woller-Vázquez, R. (2000). Heridas por proyectil de arma de fuego en niños y adolescentes. *Cirugía y cirujanos*, 68(5), pp. 204-210.

Sotomayor, C. (21 de mayo de 2011). Entrevista a Katya Adai. La Mula.pe. Recuperado de <https://carlosmsotomayor.lamula.pe/2011/05/21/entrevista-a-katya-adaui/carlossotomayor/>

Tamayo, J. J. (2011). *Discriminación de las mujeres y violencia de género en las religiones* [PDF]. Recuperado de: <http://usuaris.tinet.cat/fqi/forum13/tamayo1.pdf>

Tomás Cámara, D. (2014). *Una poética de la violencia. La práctica discursiva en contextos de conflicto extremo en la literatura africana contemporánea* (Tesis doctoral). Universidad de Alicante, Alicante.

Valenzuela, J. (2011). *Juegos secretos*. Lima: Editorial Escombros.

Vílchez, C. (28 de julio de 2016). Miguel Ruiz, escritor peruano: «En este libro quité lo accesorio y me quedé con la intensidad. *Correo*. Recuperado de <https://diariocorreo.pe/cultura/miguel-ruiz-escritor-peruano-en-este-libro-quite-lo-accesorio-y-me-quede-con-la-intensidad-687904/>

Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia*. Barcelona: Paidós.

ANEXO

CIUDAD DE PAPEL

Miguel Ruiz Effio

Contenido

Misa dominical
Vecinos
Cristo de luto
La visita
El dedo en el disparador

MISA DOMINICAL

Antolino toca la campana del templo cuando faltan quince minutos para las diez de la mañana. Una, dos, tres, cuatro veces y otras tantas que dejo de contar. El azote en la piel del acero produce un estertor que se diluye en el bullicio del puerto, sin eco ni recuerdo.

Espero que den las diez desde el cuarto contiguo al altar, paciente, mientras acomodo el cíngulo que ciñe mi cintura, bajo la casulla verde.

Otras veces, cuando la misa dominical le corresponde al padre Hipólito y el sonido del campanario me sorprende recorriendo las calles de Huanchaco, compruebo la inutilidad del llamado. Quienes a esa hora compran en el mercado de abastos continúan su recorrido indeciso. Quienes pugnan por convencer a los forasteros para que desayunen en los restaurantes del malecón o compren una concha rescatada del mar, continúan su labor de persuasión. Quienes susurran palabras en algún oído no alteran su cadencia. Es así desde hace diez meses, cuando llegué a esta localidad para reemplazar al padre Eleuterio, a quien trasladaron súbitamente a una parroquia de Mollendo. Los vecinos lucen ensimismados en sus rutinas diarias y deambulan por las calles del balneario, como ovejas abandonadas y sin pastor.

Cuando dan las diez hay apenas ocho personas en la parroquia: dos familias —compuestas de padre, madre e hija cada una de ellas— y dos curiosos, uno de ellos una muchacha rubia y probablemente nórdica que luce un *piercing* en una

de las aletas de la nariz. Pondrá a prueba su oído para el castellano durante algunos minutos y se retirará poco después de que inicie la ceremonia. Entonces serán siete oyentes. Si se tratase de un bautismo o una primera comunión tal vez tendría una audiencia decente, como prometieron cuando me enviaron aquí. Nada apoteósico, tampoco, que ni la catedral de Trujillo se repleta así no más, pero algo mucho más estimulante que estas bancas semivacías.

Antolino golpeó la campana tres veces más —cinco para las diez, diez y cinco y, humillantemente, a las diez y quince— y fue así que atrajo a un oyente adicional para empezar el oficio, aunque se trataba de un turista a quien el sacristán le permitió tomar fotografías de la parroquia: sin *flash*, señor, por favor, y que nadie lo note, para no incomodar. En realidad es para no llenarnos de peticiones similares o de quejas de vecinos a los que antes hemos negado lo mismo.

Finalmente empezaremos con nueve personas. En el altillo levantado sobre la puerta de ingreso al templo, el coro de jóvenes cantará Señor, me has mirado a los ojos, sonriendo has dicho mi nombre, encabezados por la voz de Mayra, quien precisamente miró a los ojos al padre Eleuterio —no sé bien si en la arena o en una barca— y ocasionó su deportación de Huanchaco. Para ser precisos, fue la queja de sus padres lo que decidió un destino inexpugnable —visto desde aquí— como Mollendo. Por eso me concentro en el cáliz que elevo al cielo y no en el vestido cortísimo que se ha puesto hoy Fátima García —*mina* juguetona que pone de cabeza el confesionario: Padre, ¿es pecado alimentar un amor imposible?—, porque quiero quedarme en este balneario al menos un par de años; ya está bueno de mudarme de ciudad en ciudad y cubrir los pecados de mis antecesores defenestrados.

Así pues, extendiendo los brazos, las palmas levantadas hacia el cielo, la vista fija en las palabras que dan forma a los rituales que dicta el misal, y con voz grave elevo una plegaria por mí, por los fieles que hoy me acompañan —ahora ocho, el turista de la cámara se retiró hacia el cementerio contiguo— y por los pecadores ausentes.

Por los jóvenes que esperan mis palabras con ansiedad.

Tomo asiento a un costado del altar y oigo la primera lectura de la mañana en la voz de doña Guillermina: si no tengo amor, dice Pablo de Tarso en su Epístola a los Corintios, soy como metal que resuena o un platillo que retiñe, como esa campana que Antolino se cansó de hacer sonar y que nadie en la ciudad atiende. Cuando era niño —continúa doña Guillermina— hablaba como niño y sentía como un niño, pero cuando me hice hombre dejé las cosas de niño — acepto en secreto y confieso, contrito— y empecé a codiciar a mujeres como Fátima, niña—mujer empeñada en mostrar su escote en el confesionario; quizá su cuerpo, delgado y trémulo, antes de marcharse a la universidad.

Magdalena, aparta de mí tu cáliz. Te lo pedimos, Señor.

Así, hermanos míos que han venido a oír mi interpretación de la Palabra —seis, una de las familias se retiró, pero recuperé al turista, a quien seguramente le faltó la fotografía del altar, por la que tendrá que esperar hasta que acabe el oficio—, en verdad les digo que el hombre dejará a su padre y a su madre y tomará a su mujer, y con ella será una sola carne y una sola sangre, Fátima: mirada altiva desde la primera banca del templo, entre sus padres. Niña de mirada severa, pero que de rato en rato una cierta textura cálida suaviza. Una sola carne, Fátima, y lo que Dios una que no lo separe el hombre, ni tus padres, ni los vecinos que no se enterarán de nada porque viven ausentes, de este templo y de lo que silencia el balneario. Mi discurso luchará por convencerte —junto con el de Pablo de Tarso— de lo inútil que me resultaría, si no tengo amor, hablar todas las lenguas, si solo ansío la tuya, o si solo ansío deslizar la mía por la piel de tu vientre.

Fátima, esta homilía es una manera de tirar el cordel para cazar en el mar, como hacen ciertos turistas que, en el muelle, compran unas paletas con hilo de nailon y anzuelo y juegan a ser pescadores, pero solo atrapan a los peces más jóvenes, a los diminutos e indefensos, a los que no han aprendido todavía a desconfiar. Por eso entorno los párpados, para esconder un poco los ojos azules que tanto te atraen, elevo la hostia en la yema de mis dedos, hacia tus labios rojos

y entreabiertos y, Dios me perdone, hago reposar la oblea sobre tu lengua. Allí se diluirá, como mi deseo, como tu mirada en el suelo, como tu silueta al fondo del templo o sobre la arena del balneario.

VECINOS

—**H**ola, Mendoza. ¿Te acuerdas de mí, no?

No. No se acordaba.

Pablo trató de no evidenciar su extrañeza. El hombre acababa de sentarse a su lado y sonreía: José Carrillo, del La Salle, informó con los gestos y el énfasis de quien revela la solución de un enigma. Era de mediana estatura, macizo, de unos treinta años y lucía extrovertido. Su terno de paño gris, su camisa blanquísima y la corbata color bermellón resaltaban con nitidez entre los pasajeros del ómnibus donde habían coincidido. Pablo se había sentado en los últimos asientos para leer; tendría que continuar al llegar a casa.

—Más o menos —mintió, fastidiado por la interrupción y la voz del cobrador que gritaba la ruta del ómnibus por la ventana: Barranco, avenida Huaylas, Chorrillos, puente Alipio, carro vacío.

disculpe que interrumpa su lindo y placentero viaje, su bonita conversación, su hermosa lectura

Un joven había subido y trataba de vender algo. Por primera vez en mucho tiempo deseó atender su discurso y, quizá, comprar algo.

no tengo una receta urgente, padre, madre, pero me trae aquí una noble causa, padre, un bonito propósito, madre, de solidaridad

Carrillo hablaba con desenvoltura, como si retomara una antigua relación con Pablo. Mencionó profesores y compañeros que había conocido, la celebración

anual del colegio, cierta remodelación de la que se enteró; detalles que ambos podían conocer por haber habitado un espacio común, pero que no demostraban ninguna familiaridad. Carrillo preguntó si no había vuelto al colegio para alguno de los aniversarios. Su voz era gangosa, algo aflautada, y le provocaba antipatía.

Pablo lamentó que el vendedor no cantara ni tocara un instrumento. Ansió una estridencia que llenara el espacio entre él y su interlocutor y lo silenciara.

un grupo juvenil que llevamos arte a la comunidad, para alejar a los jóvenes de la maldita droga, padre, arte sano, madre

No, no había vuelto a visitar el colegio, respondió por fin. En realidad no había sentido ganas de mantener ningún vínculo luego de la secundaria.

—¿Y tu hermanita? — preguntó Carrillo, casi por sorpresa.

ayúdame a recuperar y fortalecer esas almas, varón, para que nunca te encuentres con uno de ellos que, por desesperación, se oculte en una esquina para arrancharte tu bolsa, padre, tu cartera, madrecita

Tiene treintaicuatro años, no más, calculó Pablo, ahora que había estudiado mejor su rostro. Por eso, podría haber estudiado en el aula de su hermana, solo que nadie de ese grupo le resultaba familiar. Recordó que, desde hacía pocos meses atrás, Patricia salía con un excompañero del colegio, luego de un reencuentro de su promoción, y que tampoco lo había reconocido cuando los presentó. Después de una esforzada operación mental había recordado alguno de sus rasgos, apenas pronunciados en los días escolares o, al menos, mucho más delicados. Casi veinte años después se le habían acentuado los ángulos de la cara, por ejemplo, y su silueta lucía mucho más robusta, aunque conservaba el cabello ensortijado y oscuro. Era como si aquel muchacho de la secundaria hubiera sido un bosquejo garabateado a lápiz y la vida se hubiera encargado de remarcar con carboncillo al hombre que le presentaron. Aquella vez había descubierto que no recordaba a nadie del colegio que no fuera de su aula. Incluso sus compañeros más cercanos volvían a su memoria como siluetas de rostro borroso.

colabórame y dame tu aliento, padre, hazme sentir que esta labor es correcta, madre, que no estoy solo en esta cruzada

—Patricia vive en Jesús María. Trabaja en un estudio de abogados —
informó.

Carrillo hizo puño y levantó el pulgar: qué bien, carajo, se alegraba; ella era la chancona del salón. Qué bien, carajo.

El cobrador dejó su lugar en la ventanilla del ómnibus y se acercó a cobrarles los pasajes antes de que el vendedor les pidiera alguna moneda. Pablo pagó; Carrillo mostró una identificación. Luego se pasó la mano por la extensa frente, buscó las hebras de su cerquillo y las peinó hacia adelante. Pablo lo imaginó detrás de un escritorio, haciendo llamadas, evaluando prontuarios y examinando un plano de la ciudad. Calculó que en unos cinco años la calvicie le ganaría la batalla.

Si Mendoza también vivía en Chorrillos, eran vecinos, festejó Carrillo. Él vivía frente a la Escuela de Oficiales, en un condominio nuevo, contó.

—Vecinos —repitió Pablo, sin entusiasmo, pero menos evasivo.

Tenían que juntarse un día, añadió Carrillo. Le podía avisar a otros tres o cuatro exalumnos del La Salle, a los más entusiastas, ellos no fallaban. Mencionó dos reuniones organizadas en su casa, en años anteriores. En ambas coincidieron los nombres a los que planeaba volver a invitar. ¿Se animaba? Claro, era cuestión de avisar, de ponerse de acuerdo con tiempo.

Pablo miró con alivio el final de la avenida Huaylas: un caótico cruce de avenidas que desembocaba en un óvalo de ornamentación *kitsch*, donde los autos se interponían unos a otros y obstaculizaban el avance en cualquier dirección. Odió la ineptitud del alcalde, el desorden de la ciudad, la testarudez de los conductores que movían sus vehículos sin lograr avanzar, como hormigas pegadas

en un caramelo, y deseó abrir la ventana y escapar de la sonrisa antipática de aquel intruso que insistía en aferrarse a un pasado cada vez más remoto.

Se puso de pie y le extendió la mano derecha. Carrillo mostró la suya y reveló un callo entre los dedos pulgar e índice.

—Me bajo en la siguiente esquina. Nos veremos pronto, ¿cierto?

Pablo aprovechó la luz roja del semáforo, bajó del ómnibus en la esquina de una amplia y concurrida avenida y se mezcló entre la gente que esperaba sus vehículos. Eran las nueve y diez: había llegado casi veinte minutos antes de lo habitual. Se acercó a un carrito ambulante de emoliente y pidió un vaso. La mujer que atendía le sirvió el líquido caliente y pudo dejar pasar algunos minutos mientras el semáforo cambiaba de luz y el ómnibus se alejaba.

Su reloj marcaba las nueve y dieciocho cuando decidió emprender la caminata a casa: un par de cuadras largas a la espalda de la avenida que normalmente recorría relajado. Esta vez apuró el paso y varió su ruta habitual. El libro que llevaba en la mano derecha flotaba sobre las corrientes de aire.

Llegó a la recepción del condominio donde vivía y saludó con amabilidad al portero. Qué frío, señor Mendoza, comentó, y Pablo estuvo de acuerdo con aquella apreciación del clima. Trepó la escalera, veloz, apoyado en el pasamanos para silenciar sus pisadas, y antes de detenerse en el segundo piso, frente a su puerta, se aseguró de que no hubiera inquilinos subiendo o bajando. Introdujo e hizo girar la llave y permaneció algunos minutos en el umbral, tratando de identificar los sonidos. En su departamento todo estaba quieto. Los únicos ruidos provenían del exterior: un niño lloraba, un perro ladraba, alguien veía un partido de fútbol en la televisión.

Buscó el diario en el sofá de la sala y cogió el suplemento de comercio inmobiliario. Luego caminó hacia su cuarto y jaló un bolsón grande que guardaba debajo de la cama. Metió con prisa toda la ropa disponible, un par de zapatos, otro

de zapatillas y algunos artículos de limpieza. Por último, puso encima de todo su libro y el periódico antes de cerrar y abrochar el bolsón.

Cuando bajó eran las diez de la noche y el portero se encontraba afuera del condominio, a unos diez metros de la recepción, conversando con un reciclador que hurgaba en las bolsas de basura acumuladas en la calzada, cerca de la puerta de ingreso. Pablo salió con cautela y, en cuanto estuvo seguro de que el portero no lo había visto, apuró el paso. La sombra de un árbol frondoso devoró su silueta. Cuando llegara al paradero de la avenida tendría que decidir si, una vez en la Panamericana Sur, partía hacia alguna playa cercana o hasta más allá del desierto.

CRISTO DE LUTO

Jesús extiende los brazos frente a la multitud. Son trescientas personas, calcula, de las cuales casi la mitad graba con los *smartphones* en lugar de escuchar cuando proclama: Bienaventurados los que lloran, pues serán consolados. El dolor en el hombro, aunque persistente, no es tan agudo como para quebrar su voz, pero le obliga a cerrar los ojos una fracción de segundo.

La muchedumbre pensará que experimenta un éxtasis.

En el grupo de espectadores, frente a él, destaca la silueta expectante de María Magdalena.

—Le dijimos que este año no debíamos hacer el Vía Crucis —le dice Magdalena a Simón de Cirene. Aunque lucen las túnicas correspondientes, todavía no representan a sus personajes, así que se mezclan entre la multitud que escucha al joven rabino.

—Me pidió que lo reemplazara —cuenta Simón—, pero una cosa es estar aquí, entre la gente, o los cinco minutos que me toca ir y sacarle la cruz de encima, y otra muy distinta ser el centro de la obra —añade, acomodándose la barba. No sabe actuar, pero para su papel no es muy importante.

Al que te haga el mal, dice Jesús desde la ladera del cerro, devuélvele con el bien. Y si te golpean la mejilla, ofrécele también la otra.

El público suspira.

El nombre de Jesús es Camilo Barrios. Tiene treintaicinco años y desde hace cinco dirige un grupo de teatro para jóvenes en Villa María del Triunfo. Lo fundó como conclusión del curso de catequesis que ayudó a dirigir en su parroquia con el objetivo de ayudar a los jóvenes de la zona a abrazar una vida que los alejara de la delincuencia y de las drogas, dos males que habían arruinado la vida de Camilo desde los dieciocho y que lo habían conducido a la prisión. Pensó que, si la religión lo había rescatado de la debacle, también podría salvar a los jóvenes de su barrio.

Que la oportunidad se le presentara a los treinta años le hizo imaginar que era el inicio de su propia *vida pública*, pero llegó a los treintaitrés y no pasó nada fuera de lo común que lo animara a pensar que su vida adquiriría semejanzas con la de su redentor. Luego del primer año de vida del grupo teatral, cuando contaba con doce alumnos estables, se le había ocurrido preparar un guion del Vía Crucis y representarlo durante las celebraciones de la Semana Santa. Pero cada año se le hacía más difícil afrontar los gastos de vestuario que la escenificación requería y, sobre todo, la logística para llevarla a cabo con éxito. Al tercer año llegó un canal de televisión para entrevistarle, como parte de un reportaje que ilustraba «las costumbres de Semana Santa en la capital del Perú, una ciudad de cultura ecléctica que, así como cultiva tradiciones de antaño, como el recorrido de las siete estaciones, acoge múltiples homenajes al Vía Crucis de Jesucristo, sobre todo en los conos de la capital». El reportero pasó todo un día con él, visitó el cuartito que hacía las veces de sala de ensayo, apreció los vestuarios que los miembros del grupo habían elaborado por sí mismos y prometió que una semana después, durante el Domingo de Ramos, aparecería el grupo de muchachos en el reportaje. Les dedicaron en total un minuto y cuatro segundos de un reportaje de nueve minutos; gran parte de la crónica televisiva la acaparó el famoso Cristo Cholo de Comas y Camilo ni siquiera tenía un sobrenombre llamativo —«tú puedes ser el Cristo Negro», sugirió el reportero aludiendo a la piel mestiza de Camilo, «pero

necesitas un nombre, sino no vendes, hermano»—, de modo que la mayor parte de la conversación quedó fuera de la edición final del reportaje.

Así, el grupo teatral cumplía su primer lustro de vida y llegaba al cuarto año de la representación del *Via Crucis*. Siempre quebrados financieramente, pero con el ánimo al tope. Tenía veintitrés alumnos este año, así que la obra se podría representar incluso tomando precauciones por si ocurrían las emergencias de años anteriores, cuando los papeles de Herodes y Pilatos recaían en el mismo intérprete, quien hacía malabares para aparecer barbado como el monarca hebreo y luego lampiño como el procurador romano. Contar con veintitrés alumnos permitía, también, resolver contingencias como la que tuvieron el segundo año, cuando el primer Simón de Cirene (que además era Juan, el discípulo amado, y uno de los soldados que crucifican a Jesús), el primer Caifás (que representaba después a Dimas, el ladrón que se arrepiente en la cruz) y el Pilatos original, fueron apresados en un operativo contra la microcomercialización de droga en el barrio. O salvar situaciones como la del año pasado, cuando la única mujer del grupo, quien encarnaba a la madre de Jesús y a María Magdalena, estaba con siete meses de embarazo y, para mala suerte del grupo, con una barriga voluminosa, ocasionada por los gemelos que esperaba.

Parecía que el quinto año se presentaría sin novedades: veintitrés alumnos que mostraban entusiasmo por la actuación, todos ellos de entre diecisiete y veintidós años y que estudiaban en la universidad o en una academia para postular a alguna; entre ellos, cinco chicas totalmente dedicadas a sus estudios y sin tiempo para pensar en novios, un tipo de treintaidós años que le ayudaba como el segundo al mando dentro del grupo, dos chicos que habían practicado gimnasia en la escuela formativa de un circo y que estaban acostumbrados a la disciplina extrema. El único problema sería, como todos los años, el dinero.

Camilo subió con decisión al tercer ómnibus del día —señor, señora, niño, niña, joven, señorita, padre, madre—, seguro de que todo el discurso cristiano que pronunciaría dentro de algunos días le sería inútil aquí, frente a este público —disculpe que interrumpa su lindo y placentero viaje, su bonita conversación, su hermosa lectura—, hombres y mujeres soñolientos que marchaban desganados a trabajar —no te voy a mentir, a engañar, padre, madre—, como cada lunes o martes o miércoles, como cada detestable jueves, cada maldito viernes —no acabo de salir de prisión, padre, no tengo un hijo en el hospital, madre, no tengo una receta urgente, padre, madre—, esos bultos perezosos a los que hay que estimular para que suelten de mala gana alguna moneda —pero me trae aquí una noble causa, padre, un bonito propósito, madre, de solidaridad—, esos ojos adormecidos que hay que atraer, para que no se escapen por las ventanas o cedan al sueño —de un grupo juvenil que llevamos arte a la comunidad para alejar a los jóvenes de la maldita droga, padre, del azote de la delincuencia, madre—, y entonces desearía ser portador de la elocuencia del rabino, pronunciar un segundo sermón de la montaña —arte sano que nos permita recoger a esos jóvenes y consagrarlos a la comunidad, padre, al bien, madre, a Dios—, reproducir la sencillez con que alababa el plumaje de las aves o el color de las flores, pero con el dramatismo que conmovía a las multitudes —ayúdame a recuperar y fortalecer esas almas, varón, que nunca te encuentres con uno de ellos que por desesperación se oculta en una esquina, padre, para arrancharte tu bolsa, tu cartera, tu paquete, madrecita—, la dosis exacta de persuasión que los mueva a prescindir de una moneda y depositarla en su lata vacía de leche —colabórame y dame tu aliento, padre, hazme sentir que esta labor es correcta, madre, que no estoy solo en esta cruzada—, que evitara que desviarán la vista, que lo ignorasen como a un ser invisible a quien no se le entrega nada.

Camilo pidió bajar en el próximo paradero. El siguiente bus era de los más grandes que circulaba en la ciudad por aquellos días: transportaba unas setenta personas, entre sentados y parados, calculó mientras repasaba su discurso una vez

más e incrustaba imaginariamente alguna línea dramática adicional en su solicitud final. Quizá por eso no advirtió al motociclista que pasaba pegado a la puerta del bus, a toda velocidad, y que lo aventó con fuerza contra el vehículo, primero, y contra el pavimento, después. Algo se quebró o rasgó en su costado derecho; una punzada en el hombro del mismo lado le sugirió que podría tratarse de una fractura.

Por fortuna para Camilo, fue solo una luxación. Era el peor momento para que le ordenaran guardar reposo absoluto. Faltaban dos semanas para el Domingo de Ramos y los preparativos de producción le habían impedido reunirse con sus alumnos para ensayar la nueva puesta en escena, pues aunque el guion que representaban tenía muy pocos cambios o adiciones cada nuevo año, la repartición de los papeles podía causar algunas fricciones entre sus jóvenes seguidores, sobre todo cuando los más aplicados acudían a las audiciones por los personajes de mayor exigencia, como Judas, Pilatos y María Magdalena, o cuando había que asignar los roles secundarios de soldados romanos, de promotores de Barrabás o de mujeres gimientes a los mismos actores y debían sincronizarse de manera que no comprometieran los roles principales.

Peter, el treintañero del grupo, fue elegido para el papel de Pedro. Camilo pensó que al delegarle la responsabilidad de asistirlo en la dirección lo preparaba para ejercer el liderazgo que su personaje debía transmitir. Pedro es el apóstol de confianza de Jesús, le dijeron hace mucho a Camilo durante sus clases de catequesis y él se lo recordó a Peter al encomendarle el papel: es quien integra las delegaciones que Jesús envía por delante para preparar la entrada a Jerusalén, primero, y la cena de Pascua, después. Es el líder que vacila y niega a Jesús por miedo y a quien perdonarán para encomendar la dirección de la nueva comunidad cristiana. Así te enviaré por delante para preparar este Vía Crucis, Peter, hermano, porque el maldito accidente me impide hacerlo personalmente y mi plan de datos no alcanza para hacer todas las llamadas sin consumir el dinero que a duras penas

hemos ganado para los otros gastos. Busca a la señora Pocha en su *stand* de Yuyi, en Gamarra, me prometió el año pasado colaborar con las túnicas de los apóstoles, al menos, pero yo pensaba convencerla de vestir a todos, o de comprometerla con las de Jesús y María también. Háblale bonito en mi nombre. A Marco le pedí un lavatorio de sus trabajos de gasfitería, algo pequeño, para que Pilatos no se lave las manos en una tina de plástico. Y pídele al maestro Dávila que cepille la cruz para reducirla; este año no creo que pueda con su peso.

Si Peter hubiese sido el apóstol enviado por Jesús a preparar su última cena, quizá el Mesías y sus seguidores habrían sufrido hambre esa noche; no por falta de empeño, sino más bien porque su capacidad de convencimiento era limitada. La señora Pocha no recordaba su promesa del año anterior y ofreció solo la túnica roja de Jesús; afortunadamente, una llamada inspiradora de Camilo consiguió, al menos, los doce trajes y el del nazareno («señito, el manto rojo le cubre la mitad del cuerpo nada más, no es mucha tela»). Marco obsequió de mala gana un lavatorio con algunas quiñaduras que, afortunadamente, pudo ser canjeado en el Parque Industrial por una palangana pequeña, pues la pieza donada por el gasfitero servía más bien para realizar una ablución de medio cuerpo y era demasiado pesada. Por último, el maestro Dávila estuvo inubicable: su fe desaparecía semanas antes de la Semana Santa y se restablecía con las notas musicales de los créditos finales de *Ben-Hur*, en la noche del Domingo de Resurrección. Hubo que confiar en su ayudante, un muchacho que por su escaso talento interpretativo hacía las veces de soldado romano cada año.

Afortunadamente para Peter/Pedro, los alumnos más jóvenes organizaron una polladaailable el sábado anterior al de la representación. Como solía suceder en el barrio, la repartición y el consumo de los platos se dio desde el mediodía y hasta aproximadamente las seis de la tarde; luego de eso, la venta de cerveza fue un éxito y dio buenas ganancias, aunque en cierto momento los organizadores más entusiastas extrañaron a un Jesús que convirtiera el agua en licor. Aun así, lograron reunir lo suficiente para financiar el Vía Crucis de ese año sin sobresaltos,

lo que incluía comprar algunas fajas para que Jesús llegara en buen estado al Gólgota.

El Viernes Santo, día de la representación, Camilo llegó al local comunal donde se realizaban los primeros actos —la cena, la captura en el huerto, los azotes y los juicios de Caifás y Pilatos— para vestirse y pasar revista a sus actores. Eran las siete y media de la mañana. Al bajar del mototaxi escuchó aplausos de algunos vecinos que lo reconocían sin los atavíos del Nazareno y empezó a sentir el placer de la ovación final que cada año les prodigaban al terminar el espectáculo. Alzó la vista: como cada año, la ruta de doscientos metros que debía recorrer hasta la losa deportiva que hacía las veces de Gólgota estaba invadida por anticucheras, emolienteros y vendedores de comida. Por un segundo pasó por su cabeza realizar un adelanto de su actuación y echarlos a correazos como a los mercaderes del templo, pero el dolor en el hombro que con tanto cuidado sujetaban las fajas que le consiguieron sus compañeros lo disuadió de hacerlo.

—¿Cómo te sientes, Cami? —preguntó María Magdalena en el saloncito que usaban como camerino.

—Adolorido, pero un poco mejor —respondió Camilo mientras peinaba las largas hebras lacias de su peluca a ambos lados de la cabeza. Su rostro delgado lucía demacrado, pero le pareció que ese detalle lo ayudaba a construir el personaje. Recordó a uno de sus maestros de actuación, el padre Horacio, que le repetía: «tienes que padecer a tu personaje», y lo maldijo.

Peter entró para repasar por última vez el Vía Crucis:

—A ver, muchachos, solo me falta repasarlo con ustedes. Escena uno, el sermón, caminamos hacia la losa para que la gente te vea, hablas. Dosificas para que no nos tome más de quince minutos. Escena dos, aprovechamos que estás en la zona elevada del barrio y hacemos la entrada a Jerusalén... ¿Estás bien, Camilo?

Camilo había cerrado los ojos y mantenía tensos los músculos de la cara. «Bienaventurados los que lloran, pues ellos serán consolados», recitó en su mente apenas escuchó «sermón».

—Mierda, me duele —dijo.

—Camilo, podemos suspender —ofreció Peter.

—¿Escena tres?

—La escena dos nos puede demorar, porque caminamos entre el público, Camilo.

—A la gente le gusta que les tome la mano, que cargue a los niños...

—Hay que abreviar, Camilo.

—Escena tres: la cena. Terminamos cuando Judas se retira de la mesa. Quince minutos.

—Escena cuatro, oración en el huerto y te apresan. Veinte minutos más.

Una gota de sudor caía por la frente de Camilo.

—Hermano, ¿estás bien? En serio, podemos suspender —ofreció Peter.

—Sigue —ordenó Camilo, con los ojos cerrados. Recordó una pelea que perdió en la prisión frente a un tipo enorme al que apodaban Barrabás, debido al vello de su rostro. Se acomodó la faja del hombro.

—Me pondré una venda que reemplace esto. Ayúdame a pintarla de color carne —suplicó a Magdalena—. ¿Escena cuatro?

Peter suspiró.

—Escena cinco, juicio con Caifás, te niego tres veces, caminas hacia donde espera Pilatos. Veinte minutos. Escena seis, hablas con Pilatos, te manda azotar... Camilo, tenemos que acortar o quitar la escena de los azotes, no te podemos atar a la columna con ese dolor.

Camilo recordó una película que vio durante una noche de Jueves Santo de su niñez. En la escena de los azotes, Jesús se arrodillaba sin quitarse la túnica y lo azotaban con el mismo efecto dramático de otros largometrajes. El acto era más sobrio, admitió para sí mismo.

—Pilatos me manda azotar, salgo de escena y pasamos a la escena siete donde regreso de los azotes, con las marcas de la tortura.

Peter levantó los puños sobre la cabeza en señal de triunfo. Magdalena desenrollaba la venda que había pedido Camilo.

—Escena siete, después de los azotes —continuó Peter —, hablas con Pilatos y te condenan. Escena ocho, cargas la cruz hasta la losa. La cepillamos para adelgazarla, así que está ligerita. Trata de no prolongar mucho la cosa, sabes que la gente te quiere tocar como si de verdad fueras Cristo.

—Escena nueve, me crucifican y muero —completó Camilo—. En la diez los discípulos comentan mi resurrección y reaparezco. Fin. Y nos vamos a la posta.

Peter anunció que empezaban a las ocho y media. Cuando salió, Magdalena ayudó a Camilo a sacarse la faja que le comprimía el hombro y le ayudó a vendarse. Luego, untó una pasta color carne con un pincel grueso.

—No te olvides de resucitar —le susurró al oído cuando terminó, pues Camilo había cerrado los ojos otra vez—. Vas a ser papá.

Camilo no abrió los ojos, pero aguzó el oído: un imperceptible sonido le reveló que Magdalena separaba los labios y daba forma a una sonrisa.

Cayó a tierra por tercera vez y sintió que su hombro se aliviaba. Después de que Simón de Cirene se llevó la cruz se dejó ayudar por los soldados y caminó despacio. El público a su alrededor lo miraba compungido. Algunos niños lo miraban al borde del llanto y hasta los vendedores de comida paralizaban sus labores mientras pasaba cerca de ellos. Magdalena lo miraba de lejos, devota, purísima, totalmente travestida en su personaje. Le hubiese querido hacer alguna seña, preguntarle otra vez si quería un hijo más, si pensaba tener el suyo. Se lo había preguntado entre las escenas seis y siete, mientras el público imaginaba que lo azotaban y Magdalena le untaba la sangre. «Claro que sí», había respondido Magdalena con la misma convicción con la que minutos después, cambiadas sus

túnicas, había exigido la liberación de Barrabás. «¿Me quieres decir que tú no?», preguntó, desilusionada, aunque lo había deducido.

Camilo se quedó en silencio. Le tocaba completar la escena con Pilatos.

«Tú puedes ser el Cristo Negro», le había dicho aquel periodista, años atrás, durante la filmación del reportaje sobre el Via Crucis.

El *Cristo de luto*, más bien, pensó.

Magdalena se acercó a él para limpiarle el rostro con el sudario. Camilo hubiese querido saber qué pasaba por su cabeza, pero prefirió abandonarse a la idea de que estaba frente a la mismísima María Magdalena y que aquel sudario realmente capturaría sus facciones y se volvería sagrado.

—Hijas de Jerusalén, no lloréis por mí—recitó a las mujeres que se habían aproximado a él, con Magdalena entre ellas—, llorad por vosotras y por vuestros hijos. Mirad que vienen días en los que dirán: «Bienaventuradas las estériles y los vientres que no han dado a luz y los pechos que no han criado».

Eran casi las doce del mediodía y la losa estaba a cincuenta metros.

Peter —ahora caracterizado como José de Arimatea— había improvisado un pequeño soporte en la parte baja de la cruz. Para que apoyes los pies, hermano, le había dicho. Camilo pidió a los soldados que lo crucificaban que tengan cuidado con su hombro, que no ajusten demasiado las cuerdas de los brazos y se preocupen mejor de las que aseguran las muñecas.

Cuando la cruz estuvo erecta frente al público, Camilo sintió que se tambaleaba, pero podía ser el viento de la tarde. Recitaría sus líneas, compondría su padecimiento habitual y moriría a las tres de la tarde. Mientras tanto, bastaría con permanecer quieto y atento, solo abrir los ojos cuando tuviese que hablar. Padecer como Cristo.

Cerca de las dos de la tarde sintió un crujido en la madera. Magdalena y María, su madre, se aproximaban a la cruz junto al discípulo amado.

He allí a tu hijo.

El hombro le dolía y el nuevo crujido podía ser la madera, quebrándose, o su hombro, que también se fracturaba. Cerró los ojos. Sentía el murmullo de los curiosos que miraban con devoción la escena, pero también las voces de las vendedoras de choclo con queso y el aroma espeso del hígado frito.

Magdalena lo miraba frente a la cruz, bajo su sombra. Imaginó que, tras el crujido, la madera cedía y se desplomaba sobre ella. Deseó un milagro que lo salvara, que borrara del mundo aquel peligro, que corrigiera su situación: un hogar para ambos y una ventana desde donde mirarían el atardecer, sin hijos.

Bienaventuradas las estériles.

La madera crujió con fuerza: algo se descalabraba para siempre.

Cerró los ojos.

LA VISITA

1

A somó la cabeza entre las cortinas de la ventana del departamento y los vio: eran dos hombres delgados, de mediana edad y sin nada que llamara la atención en su indumentaria, parados en la caseta de vigilancia del condominio. El más alto —casi un metro ochenta de altura y unos ochenta kilos de peso— vestía un polo de color caqui, pantalón *jean* y zapatillas; el más bajo —un metro sesenta, apenas cincuentaicinco kilos de peso— vestía un polo rojo, pantalón *jean* y zapatillas negras, pero además llevaba una gorra gris que cubría su cabeza. El más alto tenía expresión adusta, aunque sonreía; el más bajo tenía rostro amable y parecía divertir al portero con bromas o un hablar dicharachero, pues, aunque era imposible que se conocieran, aquel corro parecía una reunión de tres amigos.

El sonido del intercomunicador lo obligó a apartarse de la ventana.

—Señor Mendoza, lo buscan dos compañeros de trabajo —dijo el portero. Su voz permitía deducir que se estaba divirtiendo.

—Ahora no los puedo recibir —se excusó Mendoza—, ¿les dijo que estoy en casa?

—Sí, señor, lo siento, yo no sabía...

—Dígales que no puedo recibirlos.

—Señor, uno de ellos... Almeyda, ¿cierto? —su voz se distanció algunos segundos del intercomunicador para recibir instrucciones de los visitantes—, dice que Ud. les tiene que entregar algo, que es importante.

—Yo no...

—Dicen que no tienen problema en esperarlo, pero que necesitan regresar a la oficina con el encargo.

Mendoza se quedó en silencio y miró a su alrededor: sobre los sofás de la sala había un par de revistas a medio leer; junto a la mesa de centro, arrimado, un televisor de cuarentainueve pulgadas sin desempacar de su caja. Descubrió una finísima capa de polvo sobre los estantes del centro de entretenimiento y, se apreciaba a contraluz, sobre la pantalla del televisor en el que acostumbraba ver las noticias. No escuchó ruidos en el dormitorio principal; quizá podría convencerlos de que se marcharan pronto.

—Dícales que suban —ordenó Mendoza, resignado.

—Muy bien, señor. Inmediatamente.

Mendoza se asomó de nuevo por entre las cortinas de la ventana. El hombre más alto se separó del grupo y marchó hacia el departamento. El más pequeño se quedó con el portero, haciendo bromas. Ojalá él subiera también, pensó, mientras recordaba que los muchachos de la unidad los llamaban *gemelos* debido a su contextura similar. Se separó de la ventana y echó una mirada al dormitorio principal, luego cerró la puerta y puso seguro. Acopió las revistas de los sofás y los ordenó sobre la mesa de centro, recogió unos vasos de la mesa, los llevó a la cocina para lavarlos más tarde y juntó la puerta de vaivén. Cogió un trapo para sacudir algo de polvo de los estantes y de la superficie del televisor. Estaba en esas labores cuando sonó el timbre. No creía haber demorado más de un minuto; el visitante tenía que haber subido por las escaleras corriendo o saltándose las de dos en dos. Vivía en el quinto y último piso de un edificio sin ascensor: el visitante tenía buen estado físico o estaba ansioso.

Se asomó a la mirilla de la puerta y la descubrió bloqueada: de seguro el hombre se habría apresurado a colocar su pulgar encima. Decidió abrir la puerta con la cadenilla puesta, pero el sonido del metal alertó al visitante:

—Mendoza... —dijo con un volumen de voz que se podría haber oído en los departamentos contiguos. Luego, con voz más baja, pegado a la puerta, susurró—: sabes que puedo abrirla.

Mendoza abrió la puerta.

El visitante no lo empujó con la hoja de madera, pero cogió con firmeza el filo de la tabla apenas pudo e hizo presión hacia adentro. Usaba guantes de cuero negro.

Mendoza retrocedió, se dio media vuelta y se paró junto a los sofás, con los brazos y los dedos extendidos y muy pegados al cuerpo.

—Hola, Aguirre —dijo Mendoza, con la voz firme.

—Hola, Mendoza —contestó el visitante. Recorrió con la mirada el departamento: parecía más amplio debido al color marfil de las paredes y porque se reflejaba en una amplia vitrina que duplicaba el espacio, si se le miraba desde la puerta, donde Aguirre aún permanecía. La vitrina exhibía algunas botellas de licor, vasos y copas y algunas medallas del Ejército.

—No te ha ido mal —Aguirre miró hacia el techo y descubrió algunas manchas de humedad en la unión con las paredes. Calculó que se habían pintado cinco o seis años atrás.

—El departamento es de mi padre —explicó Mendoza.

—Buena idea: ocultarte aquí, en un condominio semejante a muchos otros, nada ostentoso, en una calle alejada de las avenidas principales. Muy inteligente, te felicito.

—No me oculto.

—¿Y por qué no podíamos dar contigo?

—Quizá no buscaron en los sitios adecuados —Mendoza se sentó en uno de los sofás.

—Dejaste la unidad, abandonaste tu antiguo departamento, te mudaste al otro extremo de la ciudad...

—Quería cambiar de aires. Uno se aburre de hacer siempre lo mismo, ¿no te pasa?

—El jefe quería hacerte algunas preguntas.

—Estuve en la oficina del coronel, contestándolas todas, antes de la investigación y el proceso. El problema es que no me quiere creer.

Aguirre no contestó. Continuaba de pie. Empezó a recorrer la habitación con pasos cortos y desgastados. Señaló las medallas de la vitrina.

—Un día estás en la cima y al día siguiente... —trazó un giro de noventa grados con el brazo— ¡zuácate! ¿No, Mendoza?

—Vivo aquí, tranquilo. No hago mal a nadie. ¿Por qué no se olvidan de mí?

—Pides imposibles, Mendoza. Hay cosas que no se pueden olvidar.

Aguirre revisó si las puertas de la vitrina tenían seguro. Cuando comprobó que no, extrajo una botella de *whisky* que lucía a la mitad y un par de vasos. Puso todo en la mesa de centro de la sala y se sentó en uno de los sofás, frente a Mendoza.

—¿Quieres un trago?

—No tengo ganas —contestó Mendoza.

Aguirre se sirvió un dedo de *whisky* en uno de los vasos. Eran las cuatro de la tarde: el sol caía por la dirección opuesta a la ventana y su reflejo en los cristales del condominio del frente le herían la vista. Durante algunos minutos, Aguirre habló con el ceño fruncido.

—Ella insiste en que la forzaste.

—Y yo insisto en que todo fue consentido.

—Estaba ebria.

—Yo también, pero me acuerdo de todo.

—El coronel le cree.

—Bueno, es su padre. Pero en el proceso se me declaró inocente.

—Más bien recuerdo que no había indicios para declararte culpable, que no es lo mismo.

—No lo es. Pero me dejaron en libertad y el caso se cerró. Desde entonces me he alejado de su vista, para que se olvide de mí.

—Pues ya ves que no te olvida: nos mandó a buscarte.

—Pero, ¿qué quiere de mí?

—Que confieses, Mendoza, que admitas a la Policía lo que hiciste.

—No hice nada, Aguirre.

—Díselo al jefe. Es a él a quien tienes que convencer. Aunque a estas alturas ya no le importa mucho.

—¿Entonces...?

—¿Entonces qué?

—¿A qué viniste, Aguirre?

—¿A qué crees que vine?

Mendoza aflojó el rictus de la boca y esbozó algo parecido a una sonrisa. Recorrió con la vista la sala, en busca de algún objeto que le sirviera para golpear: solo identificó un jarrón de cerámica, mucho más cerca de Aguirre, un florero sobre la mesa del comedor, una figurilla de latón, muy bonita, pero frágil, y una novela de aproximadamente setecientas páginas, al alcance de su mano. Calculó que el lomo del libro era bastante duro.

—¿Vas a llevarme contigo?

—Al jefe no le gusta acumular cosas, Mendoza. Lo sabes bien.

Eran las cuatro y veinte cuando Aguirre se puso de pie.

2

Aguirre examinó su rostro en el espejo del baño. Se echó agua a la cabeza y se peinó. Tenía un golpe en la frente que se hincharía en un rato más, pero

por ahora bastaba extender un mechón de cabello, a manera de cerquillo, para ocultarlo.

Un sonido en alguna de las habitaciones llamó su atención. Estaba seguro de que había ocurrido dentro del departamento. Además de la sala-comedor y de la cocina, que ya había examinado, había dos dormitorios. Alguno de ellos podría tener otro baño adicional.

Aguirre sacó su revólver y abrió la puerta del primer dormitorio, el más pequeño. Le pertenecía a Mendoza: sus fotos en la escuela militar y más medallas, repartidas por aquí y por allá, lo revelaban. Las paredes decoradas con sobriedad, la cama tendida y una muda de ropa doblada sobre la frazada le recordaron la disciplina del cuartel. Sobre un pequeño escritorio había algunos apuntes escritos con letra ilegible, un portarretratos de una ceremonia en la que el Presidente de la República le estrechaba la mano a Mendoza y un reloj que marcaba las cinco diez. Por la ventana entreabierta entraba un poco de viento frío.

Le pareció que el sonido se repetía desde el dormitorio principal. Aunque su dedo acarició el gatillo del arma, hubiera lamentado echar a perder una operación que hasta ahora había ejecutado con bastante limpieza. Abrió la puerta despacio y, cuando tuvo la visión completa del dormitorio, se relajó: un anciano miraba ensimismado por la ventana de su habitación, sentado sobre una silla de ruedas que estaba junto a la cama. Había tirado dos vasos de plástico.

—¡Qué susto me has dado, abuelito! —dijo Aguirre en voz alta. Lo apuntó con su arma, sin convicción.

El anciano no se inmutó.

Aguirre caminó hacia él, guardó el revólver en su funda y se acuclilló a su lado. Con una camiseta que encontró sobre la cama secó el líquido que se había derramado de uno de los vasos caídos. Aprovechó para comprobar lo que se podía vigilar desde la ventana: el cuadrilátero conducía directamente a un tragaluz y, más allá, al espacio frente a la puerta del departamento donde se había detenido para tocar el timbre.

Aguirre entró al baño de la habitación: estaba vacío, ordenado y olía a pino.

Al regresar se acercó al velador, detrás del anciano, y encontró su pastillero. El rótulo de los compartimentos decía «8:30 am, 4:30 pm».

—No estás muerto después de todo, abuelito.

Fue al baño con uno de los vasos y lo llenó hasta la mitad con agua del lavadero. Cogió las pastillas que correspondían al día, una blanca y una verde, y las puso en la boca del anciano. Con la misma mano le elevó el mentón, mientras la otra le daba de beber el contenido del vaso. El agua chorreó por las comisuras de su boca, pero Aguirre comprobó que el anciano deglutía las pastillas.

Se puso de pie y desde la puerta de la habitación volvió a mirar al anciano: con la mirada imperturbable e ida apuntaba a la ventana. Los cabellos canos lucían desordenados, como si se acabara de levantar de la cama. Aguirre cerró la puerta y echó el seguro.

De nuevo en la sala, ocupó algunos minutos en ordenar los objetos de la vitrina, pues las copas y los vasos se habían ladeado y amenazaban con caer cuando se abriesen las puertas. Barrió los pedazos de vidrio de la botella rota de *whisky* y limpió una última mancha de sangre del sofá. Luego trapeó el piso con un poco de pino que encontró en el baño. El reloj de pared de la sala marcaba las cinco y cuarenta.

Aguirre se asomó entre las cortinas de la ventana del departamento y vio a su compañero junto al portero del condominio. Almeyda hacía ademanes con las manos, como dando forma a algo complicado de entender, y el portero reía.

Aguirre cerró las cortinas y miró el departamento por última vez. Pensó que a su esposa le encantaría que comprase uno como ese para los dos. Luego se agachó, puso una rodilla en el suelo para tomar impulso y levantó sobre el hombro el pesado costal que había dejado sobre el piso de la sala. Salió del departamento con su carga y cerró la puerta.

— ¡Bien chiquito su encarguito, señor! —exclamó el portero cuando lo vio con el bulto sobre el hombro.

Aguirre caminaba con cuidado, para que el peso no lo venciera.

—Sí, nos dio algunos problemas —respondió—, pero todo se logra con un poco de paciencia.

—La camioneta está aquí, a pocos pasos —señaló Almeyda.

—Buenas tardes, señores —se despidió el portero.

—Buenas tardes.

Almeyda encendió un cigarrillo. Había empezado a oscurecer.

EL DEDO EN EL DISPARADOR

1

El niño —mi hijo— tanteó a ciegas en el espacio hasta dar con la superficie blanda de mi dedo índice. Lo apretó con todas sus fuerzas, como si de ello dependiera su vida, y así, aferrado a mi dedo, movió perezosamente sus piernecitas cortas y famélicas. Bajo mi presencia asombrada, que alternaba visitas con las que hacía a su madre, mantuvo los ojos cerrados algunas horas más: los párpados, hinchados, protegieron sus pupilas de la luz —mucho después las descubrí de color café, como las mías—.

El niño no lloró durante aquella primera oportunidad que compartimos en la sala de recién nacidos. Lo había hecho minutos antes, después de llegar a este mundo, sostenido por el médico de un pie, luego de la palmada que lo desentumeció. Lloraba con desesperación mientras sus extremidades temblorosas se acostumbraban a moverse fuera del universo acuoso en el que había vivido hasta entonces. Su instinto le reveló que había otro mundo donde no era necesario nadar, sino más bien inhalar y espirar. Lloró hasta que su rostro enrojeció, pues el recorrido del oxígeno a través de sus pequeños pulmones era una sensación nueva que lo exasperaba.

Escuchar su propio llanto, con los ojos apretados, contrastaba con los sonidos del útero materno que hasta entonces lo había cobijado. Desde entonces los latidos de su madre dejarían de resonar cercanos.

El médico aprobó aquella primera victoria: el niño reaccionaba al mundo sin problemas.

Varias horas después, miré al niño y a su madre y un estremecimiento desconocido desarmó mi aplomo y me rindió ante la escena. Ese pequeño pedacito de carne, mía y de Natalia, dependía desde entonces de mí. Ese pequeño rostro arrugado, que bregaba por adaptar sus fosas nasales a la temperatura y las condiciones de la atmósfera, dependía de mí.

El niño reproducía los rasgos de mi padre, fallecido un par de años atrás, y me devolvía su rostro miniaturizado, encogido, reducido a sus trazos básicos. Aún era imposible relacionar con mis propios rasgos a aquel pequeño varoncito que dependía de mí. También de Natalia, por supuesto —sobre todo de ella—, pero aquella reflexión inicial mía oscilaba entre el miedo y el egoísmo. Durante esos segundos, más que cualquier cosa en el mundo, ese bebé era mi hijo, la prolongación de mi presencia en este mundo.

Sentí pavor.

El niño me permitió conocer sus ojos café algunas horas después, mientras lo contemplaba, incrédulo. El hombrecito que un día tomaría mi lugar en el mundo abrió los ojos, bizqueando, y posó la mirada en mí sin fijarla realmente. Fui, seguramente, un obstáculo contra el que se interrumpía su mirada inexperta.

El niño se sentó dieciséis semanas después.

Luego de cuatro semanas más empezó a arrastrar sus rodillas por el suelo, sostenido por los pequeños músculos de sus brazos. Gateaba.

Y sus ojos asombrados se fijaban, por fin, en mis movimientos.

Observabas, hijo mío, al hombre que te protegería de cualquier peligro. Pasara lo que pasara.

Te protegería incluso de ti mismo.

EL NOMBRE DE LA PERUANA NATALIA MACEDO SALTÓ A LAS PRIMERAS PLANAS DE LOS DIARIOS HACE OCHO AÑOS, CUANDO UN ACCIDENTE INSOSPECHADO LA ARREBATÓ A SU FAMILIA. SU VIUDO, EL BIÓLOGO ESTADOUNIDENSE FRANCIS CARTER, CUIDA DESDE ENTONCES AL HIJO DE AMBOS. DURANTE AÑOS, DISTINTOS MEDIOS PERIODÍSTICOS HAN TRATADO DE ENTREVISTARLO, SIN ÉXITO. LO UBICAMOS HACE UNAS SEMANAS EN UN CONGRESO CIENTÍFICO Y ACCEDIÓ A RECIBIRNOS. MÁXIMO BERRÍOS CONVERSÓ CONÉL PARA
LETRAS DE MOLDE.

MECER LA CUNA, ENCENDER UNA VELA

UN PERFIL DE MÁXIMO BERRÍOS

Francis Carter odia a los reporteros, pues ha lidiado con ellos desde hace ocho años, exactamente desde el 30 de diciembre de 2014. Para su fortuna, la frecuencia con la que ellos lo buscan ha disminuido considerablemente; por una parte, debido al tiempo transcurrido desde el accidente que lo dejó viudo, y, por otra, porque nuevos casos, similares al suyo, concentraron la atención de la prensa. Aun así, repite que no desea brindarme una entrevista, pero acepta conversar y que tome apuntes. Le informé que deseaba escribir una nota sobre el caso de su esposa, sobre las consecuencias en su vida familiar.

—Vas a publicar el reportaje de todas formas, ¿cierto? Espero que te tomes la molestia de articular bien los detalles—advierte Francis, con la desconfianza que le han acentuado los años recientes—. Ya he tenido bastante con el sensacionalismo habitual de la prensa. Pero no te voy a dar carne para hacerte las cosas fáciles; tendrás que investigar.

Por eso se asegura de que la grabadora esté apagada. Solo entonces empezará a contarme algunos hechos de su vida reciente y, más que responder a mis preguntas, a charlar conmigo. Enciende un cigarrillo y me ofrece uno, pero no

acepto. No pregunta si me incomoda que fume; supongo que quiere hacer notar que está en su casa.

Francis Carter es un hombre de un metro ochenta de altura. Debe pesar casi noventa kilos. Es rubio, con el rostro salpicado de pecas y expresión amigable, así que pienso que hoy está esforzándose para mostrar hostilidad. Ocupa los primeros tres o cuatro minutos de la conversación en brindar algunos datos de su biografía y los siguientes veinticinco en describir su trayectoria académica, tratando de explicar la importancia de su trabajo científico. Sabe que si la prensa decidiera prestar atención a sus descubrimientos podría convertirse en otro Stephen Hawking, así que hace lo posible por utilizar un lenguaje didáctico y que echa mano de comparaciones sencillas cuando habla de su línea de investigación. Luego de todo esto, quizá sintiéndose un poco más cómodo conmigo, me permite preguntar y hacer anotaciones.

—Natalia Macedo Guerrero, ese era el nombre de mi esposa. Nació en Perú, como tú —hace notar—. ¿El nombre del niño lo mantendrás protegido, cierto? —pregunta, pero en realidad es una advertencia.

Le confirmo que así será. Usaremos «el niño» o «el hijo del matrimonio Carter-Macedo» para mencionarlo en el reportaje.

Francis Carter es natural de Portland, donde nació en setiembre de 1974. Hoy tiene 46 años; había cumplido los cuarenta noventa y seis días antes de la muerte de su esposa. Es biólogo de la Universidad Estatal de Portland, de donde se graduó en 1999. Poco después hizo el doctorado en Genética Molecular de Plantas en la Universidad Autónoma de Madrid y por esos años aprendió y perfeccionó su castellano. Finalmente volvió a los Estados Unidos gracias a un contrato como investigador asociado en la Universidad del Sur de California, donde desarrolla trabajos para inducir el envejecimiento de las células de cáncer a través de la alteración de su ruta metabólica.

Lo resume así para que le entienda: estudia las células cancerígenas.

—Desde la secundaria me gustó la ciencia. Y decidí elegir una carrera en la que pudiera beneficiar a la humanidad —dice con ironía mientras extiende los brazos, teatralmente, para acentuarla.

* * *

Eran las 11:35 horas del 30 de diciembre de 2014 cuando Natalia Macedo estacionó su auto, un Nissan Sentra del 2012, en la amplia zona de parqueo del Walmart, en Hayden, Idaho. No podía imaginar que sería la última vez que vería el letrero del supermercado en su vida. Llevaba a su hijo de dos años en el asiento de bebé ubicado en la parte trasera del auto. Las cámaras de seguridad de la zona mostraron que no llevaba prisa mientras desabrochaba los seguros del asiento que sujetaba al niño y recogía su bolso, oculto bajo el asiento del copiloto del vehículo.

—Se lo había regalado días atrás, por Navidad —menciona Francis—. Acababan de lanzarlo al mercado: era de color amarillo y con un bolsillo exterior para llevar una pistola de nueve milímetros.

Se trataba de un artículo que por aquellos días comercializaba el sitio web Gun Toten'n Mamas, especializado en bolsos de cuero diseñados para llevar armas ocultas. La empresa matriz, Kingport Industries Inc., respondía así a una necesidad que había identificado entre mujeres policías o con permisos para portar armas.

—El modelo GTM-87 amarillo tiene, dentro del bolsillo exterior reservado para el arma, una especie de pestaña de cuero que se asegura al forro con un sistema de cierre velcro o pega-pega —explica un vendedor del sitio web que prefirió no identificarse—. Esto asegura el cañón de la pistola, pero debe permitir que se le tome con facilidad por la culata si es necesario usarla. Por supuesto, el usuario debe asegurarse de que el arma tenga el seguro puesto.

Con su hijo en brazos, Natalia Macedo atravesó el estacionamiento que ocupaban, a esa hora, quince o dieciséis vehículos. Es por eso que dentro del supermercado no habían más de treinta clientes. Las cámaras de seguridad del Walmart muestran que Natalia ingresa al supermercado, elige un coche de compras y sienta a su hijo en la canastilla para niños, junto a su bolso. Antes saca de allí un *smartphone* y dedica un par de minutos a revisar la pantalla, mientras conduce el coche por los pasillos. El niño manipula el bolso de su madre: abre la cremallera principal y hurga en su contenido. Natalia aparta el bolso del niño, pero sin retirarlo de la canastilla. No advierte que unos segundos después el niño abre la cremallera del bolsillo exterior. La pistola llama su atención.

Natalia Macedo se cruza con un muchacho de la tienda y le hace preguntas.

—Quería saber dónde podía comprar un par de pilas—relata Jairo Ramírez, vendedor de la tienda—. Le indiqué dónde quedaba la sección de electrónica. Luego me preguntó por municiones y le señalé el pasillo correspondiente.

Ramírez es colombiano y vive con sus padres. Trabajó en Walmart poco más de tres años, de febrero de 2012 a abril de 2015. Es un joven locuaz y observador, lector de cómics y aficionado a coleccionar figuras de acción. Sufrió una grave impresión luego de enterarse de que la mujer que había atendido esa misma mañana estaba muerta. El supermercado le pagó una terapia psicológica, pero aún así la familia demandó dos años después a Walmart por medio millón de dólares, por el cargo de exposición al peligro.

Brooke Hager, amiga del matrimonio y de facultad de Natalia, cuenta que la peruana siempre mencionaba en las reuniones que su hijo no le daba mucho trabajo cuando salían de compras.

—No grita ni hace escándalos, decía cuando le dábamos oportunidad de hablar del niño —recuerda Brooke—. Eso sí: los avisos luminosos y los objetos brillantes le causan curiosidad, remarcaba Natalia.

Las imágenes del video de seguridad muestran que Natalia demora en decidirse entre dos paquetes de pilas de distintas marcas. Mientras lee las especificaciones de los empaques se aparta dos metros del coche de compras. Francis Carter refiere que la tecnología es algo que entusiasmaba a su esposa, pero la utilidad de ciertos artefactos la volvía indecisa.

—Por ejemplo, una vez que hacíamos las compras juntos me preguntó si le parecía bien que comprase un cargador de *smartphone* para el auto. Como siempre recargaba la batería en casa o en el trabajo, no era algo que necesitara llevar con ella. Pero nunca se sabe, decía —relata Francis—. Ese era el tipo de dilemas que tenía con la tecnología.

Mientras Natalia Macedo le da la espalda, el niño coge la pistola del bolso. Lo retira con cierta facilidad: tarda siete segundos. Son aproximadamente 625 gramos en sus manos. Sus dedos, aún inexpertos, sujetan el disparador de la pistola como probablemente ha visto en la televisión o en los videojuegos.

Natalia gira y ve por última vez a su hijo, encaramado en el coche, junto a su bolso, con el arma entre sus pequeñas manitos. Una bala le impacta en la

cabeza. La fuerza del disparo empuja el coche y al niño hacia atrás, contra una góndola.

* * *

Natalia Macedo Guerrero nació en Arequipa, Perú, el 23 de agosto de 1981. Era hija del ingeniero industrial Aníbal Macedo Veintemilla y de la catedrática universitaria Martina Guerrero Rosales. Al fallecer, Natalia tenía treinta y cuatro años y vivía en California con su esposo, pero el incidente ocurrió en Idaho, mientras visitaba a unos primos de Francis.

El matrimonio Macedo-Guerrero había salido del Perú en 1989, debido a la violencia del terrorismo desatado en su país. Natalia tenía ocho años cuando la familia llegó a Nuevo México. Hizo sus estudios secundarios allí y se graduó con honores. Posteriormente se licenció en Biología en la Universidad Estatal de Nuevo México, donde también cursó la maestría en Biología Molecular hasta diciembre de 2008.

Un año después de su posgrado se mudó a California y empezó a trabajar como investigadora asociada en la Universidad del Sur de California, en cuyos laboratorios conoció a Francis. Natalia investigaba la resistencia de ciertos tumores a los tratamientos contra el cáncer, de modo que descubrió muchos puntos en común con los estudios del equipo del doctor Carter, al que se incorporó casi inmediatamente.

Francis y Natalia se casaron en la primavera de 2011, luego de un noviazgo de alrededor de dieciocho meses. Brooke Hager calcula esta cifra a partir de algunos indicios, pero no puede confirmarla porque durante varios meses la pareja lo ocultó para evitar cualquier problema laboral en la universidad.

Sus estudios en común produjeron, durante el año que precedió a su boda, dos artículos científicos que fueron publicados en números consecutivos de la revista *Science*, en el 2010. Hasta setiembre de 2012, cuando nació su hijo, Natalia había publicado otros dos artículos como autora principal en ediciones de la revista *Nature* del 2011 y 2012. La producción académica conjunta se paralizó durante el embarazo de Natalia: ella pidió una licencia larga a la Universidad del Sur de California que, gracias a su alta competencia académica, se le concedió.

A pesar de que su recién estrenada maternidad la llevó a prolongar su descanso hasta casi finales del 2013, la universidad aceptó reincorporar a Natalia en octubre de ese año en su puesto de investigadora asociada. Por los días del accidente se encontraba redactando un nuevo artículo con el equipo de Francis, quien por entonces dirigía el departamento de investigación. El proyecto de Natalia buscaba detectar biomarcadores que permitieran identificar, por anticipado, la resistencia a la terapia contra el cáncer y revertirla.

—Ella tenía una gran preocupación por la vida humana. Deseaba legar algo importante— señala Francis, con resignación—. Por eso me pareció injusto todo lo que se dijo de ella después del accidente.

Ambos tomaron sus vacaciones en diciembre de 2014, aprovechando las fiestas navideñas. Decidieron visitar a los primos de Francis, en el pueblo de Hayden, al norte de Idaho. El hijo del matrimonio Carter-Macedo había cumplido dos años en octubre y, según refiere su padre, aún no había aprendido demasiadas palabras.

Cuando los oficiales de policía lo llamaron a su celular y le dieron la dirección del Walmart, Francis no entendió lo que había sucedido. La policía mencionó un accidente que involucraba a su esposa; debía presentarse cuanto antes. Él, que nunca perdía la compostura, trató de averiguar detalles.

—Venga cuanto antes, señor Carter —suplicó el oficial, con voz grave.

—Mi hijo estaba con ella, ¿él está bien? —preguntó Francis, con la esperanza de quitarse al menos un peso de encima.

—Él está con nosotros, venga pronto, por favor —repitió el oficial antes de colgar.

Francis llegó al supermercado alrededor de la una y veinte de la tarde y se enteró de que su mujer había muerto por un balazo disparado desde su propia arma. Durante varios minutos caminó ensimismado, sin pronunciar palabras. Le pareció que lo que escuchaba era confuso y, más aún, descabellado: los agentes hablaban de una herida de bala en la cabeza y no veía a nadie detenido. Mencionaban el incidente como si la bala no hubiera tenido un origen, una mano que accionara el disparador. ¿Se había suicidado? No encontraba el sentido del relato.

Le pareció extraño ver al niño rodeado por los investigadores de la policía. Una corazonada lo detuvo de correr a comprobar su estado: era obvio que estaba en perfectas condiciones, pero había algo raro en toda la situación. El interés por su salud decayó a medida que el oficial a cargo terminaba de narrar los detalles del accidente. Le practicarían una prueba de absorción atómica a su hijo para incluir los resultados en un informe que algún oficial tendría que redactar. Solo entonces podría llevárselo a casa.

—No se trataba de un chico que entra disparando a una escuela ni de un psicópata que toma rehenes para pedir que lo repongan en su centro de trabajo, casos habituales por esos días —menciona Francis a modo de defensa—. Fue una desgracia.

* * *

A diferencia de lo que aparece en las películas de acción de Hollywood, disparar un arma no es tan sencillo como se nos muestra. Requiere entrenamiento para afinar la puntería, al mismo tiempo que el tirador aprende una postura que le permita lidiar con la fuerza del disparo. Lo que se recomienda es usar ambas manos, una de ellas como soporte de la que empuña el arma. Disparar con la pistola totalmente de lado, por ejemplo, como hacen los gánsteres y los sicarios en las películas, puede causar una lesión seria en el brazo. Y es muy probable que ni siquiera acertemos al blanco.

—Que el niño lograra accionar el disparador, utilizando toda su fuerza, no es imposible —refiere el oficial de policía Terry Buchanan, quien encontró a Macedo en el suelo, junto al coche de compras—. Lo que nos dejó atónitos fue la precisión de la bala.

La última frase es estrictamente cierta. La trayectoria de una bala es ligeramente curva y en su desplazamiento influyen la fuerza de gravedad, que atrae el proyectil hacia el suelo, y la resistencia del aire, que frena su velocidad. La probabilidad de que un único disparo —inexperto, además— impactase a la mujer y le causara una muerte instantánea era bastante reducida, pero ocurrió.

Terry Buchanan y Stuart Miller fueron los primeros oficiales en acudir al llamado de emergencia del supermercado. Su patrulla era la que se encontraba

más próxima al incidente. La central informó sobre un disparo en el local de Walmart, pero no tenían claro el origen.

—Procedan con precaución—advirtió la voz de la radio—: se habla de una mujer herida, pero no descarten que haya rehenes comprometidos. Más unidades van en camino.

En ese momento se encontraban a dos calles. Buchanan pisó el acelerador del patrullero.

Al llegar fueron recibidos por el administrador del supermercado y su personal. Les informaron que habían evacuado el local por temor a que hubiera un tirador dentro. Pero no hay ruido desde que ocurrió el disparo, dijo una de las cajeras, quien sujetaba de las manos a una compañera en evidente crisis nerviosa. Miller preguntó por la puerta trasera y se dirigió para allá.

Buchanan ingresaría por la entrada principal. Habló por el altavoz para ganar tiempo, pero no hubo ningún tipo de respuesta desde el interior del supermercado. Tres patrullas adicionales arribaron al estacionamiento y dos oficiales recorrieron la ruta de Miller, para apoyar sus maniobras. Un oficial acompañaría a Buchanan y los demás emboscarían desde los patrulleros cualquier intento de huida del tirador.

—Avanzábamos a ciegas. Nos entrenan para toparnos con presencia hostil—explica Buchanan—. Aun así, lo que encontramos fue mucho peor—reconoce.

El oficial mide un metro ochentaiocho de altura y pesa noventaicinco kilos. Tiene cuarentaidós años, de los cuales ha servido veintidós en la policía de Idaho. Sus superiores lo califican como un profesional prudente para actuar en situaciones de riesgo y acostumbrado a tomar decisiones rápidas. Cuando ocurrió el incidente, hace seis años, aún no tenía hijos. Dos años después, su esposa se embarazó y dio a luz gemelos.

El disparo había ocurrido al fondo del almacén, desde donde se oía llorar a un niño. Buchanan sacó su arma y avanzó despacio, apuntando a media altura. El oficial que lo acompañaba contenía la respiración a dos metros de distancia.

—Terry, vamos a entrar—susurró la voz de Miller en la radio sujeta a su hombro.

Buchanan llegó al pasillo del incidente. Se asomó muy rápido y descubrió que no había ningún adulto al final del largo corredor. Con la ayuda de un espejito pudo apreciar mejor la escena: el niño que había oído llorar se encontraba abandonado en la canastilla de un coche de compras, arrimado contra la góndola, y una mujer yacía en el suelo, sobre un charco de sangre. Su posición le impedía descartar que hubiera alguien escondido tras el coche. Necesitaba la perspectiva de su compañero, que ingresaba por la otra puerta.

Buchanan describió el cuadro por la radio y solicitó atención médica para cuando asegurase el lugar. Preguntó por la posición de Miller, quien anunció que ya avanzaba entre las góndolas. Había dado diez pasos desde la puerta de emergencia, mientras los otros oficiales terminaban de ingresar y elegían sus posiciones.

—¡Manos arriba todos! —ordenó Buchanan, quien daba pasos cortos hacia el coche de compras con el revólver a media altura. El niño lloraba y agitaba las manos y los pies, dentro de la canastilla.

—Terry, estoy dentro y veo el coche con el niño —anunció Miller por su radio. Avanzaba por el lado que Buchanan no alcanzaba a ver. Apenas llegaron ambos al coche, Miller extrajo al niño y Buchanan ordenó el ingreso del apoyo. Se agachó para buscar el pulso en el cuello de la mujer.

—Que ingresen el forense y los investigadores —dijo por la radio—. Hay una mujer muerta.

La posición del cuerpo llamó su atención. Miró a su alrededor, intrigado, hasta que descubrió una pistola dentro del coche de compras. Tardó dos segundos en deducir lo mismo que Miller, quien lo miraba espantado.

—Santo cielo, murmuré —cuenta Buchanan—. Y lo repetí la noche siguiente, en casa, abrazado a mi esposa, cuando vi en los noticieros las imágenes del video de seguridad.

* * *

El funeral de Natalia Macedo se llevó a cabo siete días después del incidente, el 6 de enero, a las 10:30 horas, en la iglesia católica St. Thomas The Apostle, en Coeur d'Alene. Luego de la misa de cuerpo presente hubo una

recepción en el salón de la iglesia. Unas horas después, Macedo fue enterrada en el cementerio de Spirit Lake, siempre en Idaho.

«¿Por qué Macedo lleva un arma en el bolso mientras va de compras con su hijo? ¿Para defenderse de los asesinos ocultos en la sección de frutas y verduras? ¿Para derrotar a los terroristas en Walmart? Es lógico sentir solidaridad o compasión por la familia frente a su desgracia, pero es difícil condolerse por alguien tan imprudente que deja un bolso con un arma letal sin vigilancia cerca de un niño de dos años. La mujer vivía paranoica y murió por su propia arma de defensa. Es evidente que Natalia Macedo era una mujer brillante, con un futuro brillante. Por desgracia, también era una idiota».

—Eso lo escribió Robert Fowler, un periodista que abogaba a favor de las leyes de control de armas—me cuenta Francis, claramente incómodo—en un blog donde opinaba sobre temas de actualidad relacionados con su activismo. Yo me pregunto: ¿Tenía que ser tan hiriente? ¿No podía ser respetuoso de nuestro dolor? ¿Por qué ensañarse con Natalia?

En los Estados Unidos, la segunda enmienda a la Constitución consagra el derecho de los ciudadanos a la posesión y uso de armas para distintos usos particulares. Esta flexibilidad ha originado que el país norteamericano tenga el mayor número de armas en manos de civiles a nivel mundial. En diciembre de 2014, cuando ocurrió el accidente, los estudios mencionaban que 60 o 70 millones de ciudadanos estadounidenses poseían más de 250 millones de armas de distintos tipos. Ese año, Idaho era el estado que encabezaba las cifras en el país.

El accidente por el cual perdió la vida Natalia Macedo no fue el único ni el último de su tipo. El 13 de abril de 2015, solo cuatro meses después, un niño de tres años disparó un arma y mató a otro de un año en un accidente en su casa de Cleveland. En Chicago, el 19 de octubre de 2015, un niño de seis años disparó por accidente y mató a su hermano menor de tres con un arma que su padre escondía cargada en la cocina, envuelta en pantalones de pijama. El 28 de abril de 2016 un niño de dos años disparó y mató a su madre, Patrice Price, de 26 años, en una autopista de Milwaukee: el niño viajaba en el asiento trasero del auto, recogió una pistola que se había deslizado bajo el asiento del conductor y disparó a través del respaldo. Solo días antes, el 10 de marzo de 2016, en Florida, Jamie Gilt, una

activista por el derecho a portar armas en el país, recibió un disparo accidental de su hijo de cuatro años, quien tomó el arma que ella había dejado cargada en la parte trasera de la camioneta.

Tragedias como estas han empujado al país hacia la creación de políticas para el uso de armas, pero hasta hoy las iniciativas no han pasado de restricciones para grupos de riesgo, como expresidarios o enfermos mentales. Cuando la presión política ha sido necesaria para frenar iniciativas legislativas, el gremio armamentístico liderado por la Asociación Nacional del Rifle (NRA, por sus siglas en inglés) ha hecho sentir su influencia en el Congreso. Por ejemplo, fueron gestiones de la NRA las que habían conseguido, en 2011, la aprobación de la ley que autorizaba portar armas ocultas al transitar entre estados. Tanto Francis como Natalia tenían este permiso, lo que les permitió viajar con sus armas de California a Idaho.

Los esposos Carter-Macedo tenían pistolas Glock de nueve milímetros, uno de los modelos más usados en los Estados Unidos, debido a que resulta sencilla de maniobrar. Lorenzo Silva, dueño de dos armerías en Arizona, me explica por correo electrónico: «Una Glock de nueve milímetros tiene seguro automático. Para usarla solo se necesita apretar el disparador, pero con más fuerza que en otras pistolas. Su ligereza, debido a su armazón de polímero, la convierte en el arma preferida de policías, ciudadanos e incluso delincuentes, pues brinda la sensación de estar siempre lista para la acción. Su cañón corto no permite puntería fina a larga distancia, salvo que el tirador sea muy experimentado. Pero en el corto alcance es muy eficaz».

La flexibilidad de la legislación origina que cada vez que se han producido matanzas las ventas de armas se disparen, pues el público teme que se apruebe, al fin, una prohibición federal. El tristemente célebre Tiroteo de Tucson de 2011, el 8 de enero de ese año, originó que dos días después las ventas de armas en Arizona se incrementaran en 60% en comparación al año anterior, según reportes del FBI, así como 65% en Ohio, 38% en Illinois y 33% en Nueva York.

—Natalia era una mujer maravillosa —refiere Francis—. Era una madre preocupada por la seguridad de nuestro hogar. Las habitaciones contaban con cámaras de seguridad que podíamos revisar desde los *smartphones* o las *tablets*.

Ella nunca hubiera permitido que nuestro hijo jugara sin supervisión o que se quedara solo en la bañera. Era una buena madre, no es justo lo que dijeron de ella —protesta otra vez.

Sin embargo, aquella mañana había un arma en su bolso de mano y al alcance de su hijo de dos años. El niño pudo hacerse daño. En lugar de ello, disparó el arma contra su madre.

* * *

Francis Carter continúa trabajando en los laboratorios de la Universidad del Sur de California. Desde 2015 hasta la fecha ha publicado seis artículos científicos referidos al cáncer que han influido notablemente en la comunidad académica de su especialidad. Alguna vez se le ha mencionado como candidato al Premio Nobel, pero hasta ahora solo han sido rumores.

Su hijo cumplirá diez años dentro de diez días y, aunque está enterado de que su madre murió en un accidente, no sabe quién fue el ejecutor del disparo.

—Esperaba que a cientos de kilómetros de la tragedia evitaría que lo perturbaran con preguntas —explica Francis—. Hasta ahora resultó: mi hijo ha tenido una vida normal. Pero supongo que no era difícil que algún periodista nos encontrara. La culpa la tiene su célebre padre —bromea por primera vez.

Cuando ocurrió la tragedia, el niño era muy pequeño como para comprender que no volvería a ver a su madre. Francis se lo dijo a los pocos días, pero el golpe emocional que padecía en aquel periodo no le permite recordar con exactitud la reacción de su hijo.

Enciende el quinto cigarrillo de la noche sin consultar si me molesta, como en los casos anteriores.

—Enterré a Natalia en Idaho para que no estuviéramos obligados a visitar su tumba con frecuencia —confiesa Francis—. Fue la mejor idea que se me ocurrió entonces. Así evité que el niño hiciera preguntas. Mis primos de Idaho visitan el cementerio y dejan flores cada dos semanas. Y nosotros viajamos allá una vez al año.

»Cuando el niño tenía cinco años le compré una pecera. Teníamos cuatro peces que le gustaba mirar a través del vidrio. Una mañana descubrió que uno

flotaba en la superficie del agua y me preguntó porqué no se movía. Se lo expliqué así:

»—Cierta día, a todos se nos agotan las fuerzas y nos toca dormir para siempre. Sin dolor. Sin tristeza. Un adormecimiento sin sueños.

»—¿Sin sueños, papá? ¡Qué aburrido!

»—Sin sueños, hijo.

»—¿Como mamá?

»—Como ella.

»Siempre me preguntaré si acepta mi versión de las cosas o si le es posible cotejarlas con algún recuerdo que sobrevive en su mente.

Los expertos afirman que un niño cuenta con una memoria consciente desarrollada recién a partir de los tres años, cuando desarrolla su lenguaje; a partir de esta época puede fijar recuerdos de sucesos importantes que sobrevivirán hasta su adultez. No hay evidencias de que los hechos traumáticos ocurridos antes de la edad mencionada sobrevivan a la amnesia infantil. Los psicólogos recomiendan actuar con prudencia cuando una persona dice recuperar recuerdos anteriores a los tres años.

Actuar con prudencia frente a estas reminiscencias del pasado, no descartarlas.

Francis se pone de pie y mira a través de la mampara de la sala. Su hijo juega con una pelota en la piscina. Enciende otro cigarrillo y comprueba que mi grabadora continúe apagada.

—Cuido de él, como Natalia lo hubiera hecho. Lo llevo a la escuela. Corrijo sus tareas y trato de que pierda el temor a las matemáticas. He velado junto a su cama durante sus enfermedades. Le he regalado juguetes cada Navidad. Le contagiaré el amor por la ciencia. Responderé sus dudas acerca de Natalia con las mejores evasivas que se me ocurran. Y sé que un día tendré que contarle la verdad, antes de que alguien más se la revele.

Le pregunto cuáles son sus sentimientos con respecto a su hijo y lo que pasó.

—No fue su culpa —responde de inmediato—. Es todo lo que tengo que sentir.

Me dice que lo repetirá las veces que sea necesario y ante quien quiera que lo pregunte.

—Un niño juega con lo que dejan a su alcance —añade.

El niño se desplaza en el agua con destreza, frente a la atenta mirada de su padre. Falta mucho para que se marche a hacer su propia vida. Entonces Francis se quedará solo, con sus recuerdos y sus culpas.

El niño —mi hijo— juega con un auto de metal que le compré la Navidad pasada. Lo manipula con curiosidad y torpeza, abre las puertas y la tapa del motor, hace deslizar las ruedas por la palma de su mano y siente cosquillas. Me mira y sonrío.

También lo miro, pero me resulta difícil responder con alguna expresión a su sonrisa.

Estamos solos en casa. Mi madre se marchó hace aproximadamente dos horas, luego de una visita llena de preguntas que trataban de asegurarse de nuestro bienestar. Mis suegros se mudaron de regreso a su casa hace cinco días, luego de acompañarme durante tres meses. La vida volverá a la normalidad pronto. Regresaré al laboratorio y él seguirá creciendo.

El niño golpea el auto contra el suelo, con brusquedad, quizá decepcionado de su inmovilidad. Aunque el metal resiste ciertas embestidas y el niño todavía no tiene demasiada fuerza, con unos golpes más se echará a perder. Me mira y adivina algún gesto de desaprobación en mi rostro, pues deja el juguete en el suelo. Cojo el control remoto del auto y lo echo a andar, despacio.

El niño se pone de pie con dificultad. Y va tras el auto.

En otros tiempos me hubiera enternecido la fuerza de voluntad con la que yergue las piernas regordetas para elevarse del suelo. Me hubiera hecho gracia su balanceo: el esfuerzo de sus brazos para levantar su torso y equilibrar el peso sobre sus piernas vacilantes. Al tambalearse y amenazar con la caída inmediata hubiera sentido miedo de que se hiciera daño, aún cuando no hubiera más peligro que el dolor del fracaso. Pero no se cae.

No se hace daño.

El pequeño auto atraviesa la sala, cruza la mampara y se detiene frente a la piscina. Muy lentamente, dando tiempo a que los pasos inexpertos del niño lo sigan con curiosidad. El vehículo vuelve a impulsarse: retrocede y dibuja una trayectoria circular alrededor del niño, que ríe y me busca con la mirada antes de

preparar los brazos para tratar de atraparlo. Se agacha con dificultad, pero ahora sí advierte una posible caída. La mirada que me lanza ahora está llena de confusión.

El auto lo elude y traza círculos a su alrededor.

El niño me mira, desconcertado, hasta que un esbozo de amor propio lo empuja a reiniciar la persecución. El juguete avanza despacio, siempre fuera de su alcance, pero dándole tiempo para controlar sus pasos y titubear.

—Dave, atrápalo —le digo, señalando el vehículo.

La luz de la tarde dibuja la silueta del niño delante de mí y lo recorta del paisaje.

El auto acelera como en una autopista porque el niño imprime velocidad a sus pasos por primera vez. Tal vez su miedo de caer desaparece porque me sabe cerca.

—Atrápalo —insisto.

El auto se detiene frente a la piscina para que el niño pueda alcanzarlo. Cuando su sombra lo alcanza, acelera y se inmoló en el agua.

Dave continúa, envalentonado por el dominio de su equilibrio.

No fue su culpa, me repito mientras voy tras él.