

CENTROAMERICANA

31.2

Revista semestral de la Cátedra de
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano – Italia



2021

CENTROAMERICANA

31.2 (2021)

Direttore

DANTE LIANO

Segreteria:

Simona Galbusera

Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere

Università Cattolica del Sacro Cuore

Via Necchi 9 – 20123 Milano

Italy

Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667

E-mail: dip.linguestraniere@unicatt.it

Centroamericana es una publicación semestral dedicada a la divulgación del conocimiento en los campos de la lengua, de la literatura y de la cultura de los países de Centroamérica y de las Antillas. Asimismo, la Revista se propone fomentar el intercambio de ideas entre autores y lectores, propiciar el debate intelectual y académico y presentar el espíritu multicultural de un área rica de historia, cultura y literatura. Acepta trabajos escritos en español, italiano, inglés y francés.

La Revista puede consultarse en: www.centroamericana.it

Comité Científico

Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)

Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)

Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)

† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)

Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)

Michela Craveri (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)

† Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)

Gloriantonia Henríquez (CRICCAL – Université de la Nouvelle Sorbonne, France)

Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)

Werner Mackenbach (Universidad de Costa Rica)

Consuelo Naranjo-Orovio (Instituto de Historia-CSIC, España)

Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Alexandra Ortiz-Wallner (Freie Universität Berlin, Deutschland)

Claire Paillet (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)

Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)

José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)

Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)

Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Periodicidad: semestral

Junio-Diciembre

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica del Sacro Cuore sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

© 2022 **EDUCatt** – Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica

Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215

e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)

web: www.educatt.it/libri

ISBN: 978-88-9335-920-7

Cada autora o autor es responsable de sus opiniones.

ÍNDICE

M. CARMEN DOMÍNGUEZ GUTIÉRREZ <i>Arqueles Vela y «Un crimen provisional»</i>	7
EMANUELA JOSSA <i>Una voz propia para contar el feminicidio. «Réquiem por Teresa» de Dante Liano</i>	31
DANTE LIANO <i>Literatura e historia en «Tiempos recios», de Vargas Llosa</i>	59
CARMEN RUIZ BARRIONUEVO <i>Diosas, dioses, furias. Cantar y contar en la poesía de Claribel Alegria</i>	75
AIDA TOLEDO <i>Hurgando en la entraña. Una aproximación a la poesía de Humberto Ak'abal</i>	99
ANA VÁZQUEZ MILLE – HOLMFRÍÐUR GARÐARSDOTTIR <i>Nuevas voces femeninas panameñas. Deconstrucción de los mitos de la pasividad erótica y el deseo de ser madre</i>	111

<i>Instrucciones a los autores</i>	135
Normas editoriales y estilo.....	135
Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana»	137
Política de acceso y reuso.....	138
Código ético.....	138

- Martín Rogero, Nieves. "Arqueles Vela. Máximo representante de la prosa estridentista en México", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 26 (1997), 2, pp. 221-248.
- Mendiola, Alfonso. "La novela policial de Siegfried Kracauer como crítica de la razón científica", *Historia y Grafía*, 2011, 36, pp. 13-39.
- Mojarro Romero, Jorge. *Multánime. La prosa vanguardista de Arqueles Vela*, Academia Filipina de la Lengua Española, Ciudad Quezón (Filipinas) 2011.
- Mora, Francisco Javier. *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante 1999.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela* (1925), Espasa-Calpe, Madrid 1976.
- Parodi, Claudia. "Fracturas lingüísticas: los estridentistas", *Estudios mexicanos*, 2006, 22, pp. 311-329.
- Paz, Octavio. *Las peras del olmo*, Seix Barral, México 1985.
- Rodríguez Pérez, Claudia. "El estridentismo. Un movimiento artístico radical", *Diacronías. Revista de divulgación histórica*, 2015, 12, pp. 39-44.
- Schneider, Luis Mario. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, INBA, México 1970.
- Scheiner, Luis Mario. *El estridentismo: La vanguardia literaria en México*, UNAM, México 1999.
- Vela, Arqueles. "El estridentismo y la teoría abstraccionista", *Irradiador*, 1923, pp. 1-3.
- Vela, Arqueles. *El café de Nadie* (1926), Tipografía Nacional, Guatemala 2008.
- Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona 2002.

UNA VOZ PROPIA PARA CONTAR EL FEMINICIDIO «*Réquiem por Teresa*» de Dante Liano

EMANUELA JOSSA
(Università della Calabria)

Resumen: El artículo examina la última novela de Dante Liano, *Réquiem por Teresa*, publicada en 2019, focalizando el análisis en la estructura, el lenguaje y las estrategias literarias. El objetivo central es perfilar la ‘voz’ propia del escritor, que él mismo reivindica en el “Liminar” de la novela, al declarar que se propuso escribir, con su propio estilo, una obra semejante a *Desgracia indeseada* de Peter Handke. Para cumplir con el propósito de este análisis, el artículo también propone una comparación con la novela de Peter Handke, evidenciando las diversas estrategias utilizadas para contar el horror vivido por las mujeres en sociedades patriarcales y violentas.

Palabras clave: Dante Liano – *Réquiem por Teresa* – Literatura de Guatemala.

Abstract: «*Requiem for Teresa by Dante Liano. Telling the Femicide with a Voice of His Own*». The article examines Dante Liano’s latest novel, *Réquiem por Teresa*, published in 2019, focusing the analysis on structure, language and literary strategies. The central objective is to outline the writer’s own ‘voice’, which he claims in the “Liminar” of the novel, stating that he set out to write, in his own style, a work similar to Peter Handke’s *Wunschloses Unglück*. In order to fulfill the purpose of this analysis, the article also proposes a comparison with Peter Handke’s novel, showing the different strategies used to tell the horror experienced by women in patriarchal and violent societies.

Keywords: Dante Liano – *Réquiem por Teresa* – Guatemalan Literature.

Todo mi cuerpo era un dolor agudo y no existía más que eso:
el dolor perforante, nada más.
(D. Liano)

En las palabras liminares que introducen su último libro, *Réquiem por Teresa*, Dante Liano explica el origen y las vicisitudes de su novela: impulsada «por necesidad personal»¹, fue escrita hace unos veinte años, y fue publicada solamente en 2019, debido a «la convicción de que tenía que pasar mucho tiempo antes de que pudiera publicarla»². Mientras despierta la curiosidad del lector, insinuando que se trata de una novela autobiográfica, o por lo menos con fuertes implicaciones emocionales personales, el escritor soslaya la cuestión citando a otros escritores (Goethe, Ricoeur) y desplaza la atención hacia lo que más le interesa, o sea exponer su proyecto literario: el autor se propuso escribir una obra semejante a *Wunschloses Unglück*, (*Desgracia indeseada*) de Peter Handke, pero con su propia voz. A partir de esta ambición declarada, este estudio pretende investigar precisamente la ‘voz propia’ de Dante Liano, recurriendo también a una comparación con la novela de Peter Handke.

Un caso emblemático

Peter Handke escribe *Wunschloses Unglück* unas semanas después de que su madre se suicidara, a la edad de 51 años, el 21 de noviembre de 1971. El libro se publicó en 1972 y fue traducido al español en 1975, con el título *Desgracia indeseada*³. Hay una larga tradición universal de escritores que escribieron poemas, novelas autobiográficas, auto-ficciones o ficciones, después de la muerte de un familiar, con intenciones diferentes: registrar sus sentimientos de pérdida, contar el duelo, superar una situación psicológica negativa (depresión, apatía, rabia, desesperación), recordar la historia del fallecido. Más allá de las diferencias entre los textos, la urgencia y un mandato interior marcan esas escrituras sobre el duelo. En su biografía novelada⁴, Peter Handke declara

¹ D. LIANO, *Réquiem por Teresa*, Fondo de Cultura Económica, México 2019, p. 9.

² *Ibidem*.

³ P. HANDKE, *Wunschloses Unglück*, Residenz Verlag, Salzburg 1972 (trad. esp. *Desgracia indeseada*, Barral Editores, Barcelona 1975).

⁴ Handke escribe al respecto: «aun cuando en realidad era palmario, nadie vio que esa no era en absoluto la historia de mi madre, y que la historia participa, por cierto, pero en el fondo...

expresamente que necesitaba escribir sobre su madre para recuperarse de una condición de apatía y agotamiento, pero el libro adquiere una multiplicidad de funciones e implicaciones no solamente personales, sino también sociales. Como otras escrituras del duelo, su libro también es necesario, es más, la urgencia es constitutiva de la narración y él quiso escribirla antes de que esta disminuyera. Precisamente esta urgencia de escribir, junto a la participación personal, determina un cambio radical en la forma expresiva del autor: en *Desgracia indeseada* ya no hay rastro del experimentalismo de los sesenta, cuando Handke estrena *Publikumsbeschimpfung (Insultos al público)*, obra teatral provocadora y novedosa, y publica *Die Hornissen (Los avispones)*, caracterizado por las trampas del discurso y el cuestionamiento de la referencia lingüística⁵. En 1971, al hablar de la muerte de su madre, aun cuando a través de elementos ficcionales, Handke deja de subvertir y desmitificar el lenguaje y acepta el desafío de una escritura tersa y patente, que tiene que lidiar con su experiencia humana y creativa.

En *Réquiem por Teresa*, un narrador en primera persona relata la historia de su hermana, que también se suicidó. Escrita a finales de los 90, en el ámbito de la producción literaria de Dante Liano, cronológicamente la novela es posterior a *El hombre de Montserrat* (1994) y *El misterio de San Andrés* (1996), estilísticamente más cercana a *El hijo de casa* (2002). El escritor deja abierta la posibilidad de que se trate de una obra nacida de una experiencia personal dramática, o de un suceso real, y de hecho *Réquiem por Teresa* también parece influida justamente por la urgencia que caracteriza las escrituras sobre el duelo, o por lo menos el escritor reconoce la importancia de la inmediata obligación de escribir y la pone en escena de forma novelada. Pero la elección de Liano es opuesta a la de Handke: como veremos, en lugar de

yo no podía saber todo eso, en verdad *Desgracia indeseada* es mi propia historia» (P. HANDKE, *Pero yo vivo solamente de los intersticios*, Editorial GEDISA, Barcelona 2020, p. 132).

⁵ En los años 60 (las dos obras mencionadas son de 1966), Handke denunció clamorosa y públicamente la falta de valor del conocido Grupo 47. Para profundizar, H. KITZMÜLLER, *Peter Handke. Da «Insulti al pubblico» a «Giustizia per la Serbia»*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.

depurar el estilo, el escritor también emplea el lenguaje coloquial y la oralidad, una de las características de su prosa desde sus primeros cuentos⁶.

En las dos novelas, los escritores cuentan historias de sufrimiento íntimo y a la vez público. El suicidio es el punto de llegada de dos vidas trágicas, y el punto de partida de dos historias que es necesario contar, ya que representan un caso ejemplar de los dos respectivos cronotopos: las mujeres que se suicidaron son la encarnación de una condición de sumisión a las reglas impuestas por el poder patriarcal de la cultura eslovena a partir de la década de 1920, en el caso de *Desgracia indeseada*, de la cultura guatemalteca a partir de la década de 1950, en el caso de *Réquiem por Teresa*. Se trata de dos casos de feminicidio, según la propuesta de Radford y Russell⁷: el suicidio de las dos mujeres es la respuesta dramática a las vejaciones físicas, morales y psicológicas sufridas en tanto que mujeres. Es preciso destacar que el término feminicidio no estaba en uso en el momento en que se desarrollaron las dos historias, ni en el momento en que los autores las escribieron. De hecho, una de las intenciones de Dante Liano y Peter Handke es esbozar el lento proceso de sensibilización sobre la violencia de género, así que por un lado muestran cómo los protagonistas masculinos llegaron, tardíamente, a ser conscientes de las diferentes formas de violencia contra las mujeres en las respectivas estructuras de poder patriarcal; por el otro, presentan de manera efectiva cómo esta forma de violencia afecta a las mujeres, obligadas a vivir en el temor, la inseguridad e incluso el desprecio de sus propias capacidades y la frustración de sus deseos.

En el libro de Handke, la «MUERTE VOLUNTARIA» (en mayúsculas en el texto)⁸ es el último acto de una voluntad continuamente reprimida por una sociedad que frustraba y sancionaba los deseos y las aspiraciones de las mujeres: estudiar, enamorarse, trabajar... Para las mujeres eslovenas, así como

⁶ Por ejemplo “Telenovela”, que pertenece a la primera colección *De jornadas y otros cuentos* (1978).

⁷ J. RADFORD – D. RUSSELL (coord.), *The Politics of Woman Killing*, Twayne Publishers, New York 2006, pp. 57-58. Ver también los estudios de Marcela Lagarde, Graciela Atencio y Rita Segato mencionados en la bibliografía.

⁸ Tomo las citas de P. HANDKE, *Infelicità senza desiderì*, Garzanti, Milano 2013, p. 11. Traducción de la autora.

para las mujeres de otras sociedades europeas de aquella época, se configuraba a menudo un destino infeliz, determinado también por esta interdicción del deseo. Como expone el título de la traducción al italiano de *Wunschloses Unglück, Infelicità senza desideri*, las mujeres se encontraban en una condición infeliz acompañada por la prohibición y luego hasta la incapacidad de soñar con la posibilidad de un cambio. El escritor describe un contexto de pobreza, en el que nacer mujer era nefasto y el destino ya estaba configurado: desde la infancia, la vida de la madre de Handke fue marcada por solicitudes que ni siquiera se tomaron en cuenta, fortaleciendo una lógica de la renuncia, la supresión de los deseos y la interiorización de las reglas patriarcales.

La narración surge de la conciencia intempestiva de esta situación y de estos mecanismos, que el narrador entendió solo cuando el sufrimiento de su madre se hizo tan tangible que requería atención y comprensión. El hijo comenzó a tener una percepción exacta de la condición de su madre y a sentirla como si fuera parte de sí mismo sólo cuando ella se volvió un ser abandonado, sólo cuando su cuerpo se mostró completamente dislocado, inflamado, una maraña de intestinos. Desde ese momento, para el escritor la materialidad del cuerpo agobiado ya no admitió el olvido o la simple constatación de que la vida de su madre fue una idiotez⁹, sino que reclamó algo más profundo. El narrador muestra esta realidad aprehendida, la ordena y la sitúa en un contexto específico que carga con muchas responsabilidades. Muchos detalles, a partir de esta nueva mirada sobre su madre, adquieren, en el presente de la narración, un significado nuevo. Así que, por ejemplo, los nombres de las etapas de un juego de las niñas de la época de la infancia de su madre ahora se revelan como el anuncio de su predestinación: el juego empezaba por la fase ‘cansada’, luego ‘débil – enferma – muriente – muerta’¹⁰, fases que téticamente nombran y sintetizan el destino ya trazado de las mujeres de aquella época.

La acción de la novela de Dante Liano tiene lugar en Guatemala y por un breve lapso en México, y presenta dos temporalidades yuxtapuestas. La primera es el tiempo presente del narrador, un hombre que en un día sábado a finales de

⁹ *Ivi*, p. 57.

¹⁰ *Ivi*, p. 16.

los 90, se encuentra en un bar muy popular y repleto, donde toma una cerveza tras otra con su hermano menor. Los dos están esperando y luego asisten al concierto del mejor imitador chapín de Elvis Presley¹¹, cuya performance (al inicio deseada, luego ejecutada) abre todos los capítulos, excepto los últimos cinco (29 de los 34 capítulos que conforman la novela), cuando, terminada la exhibición, los hermanos salen del bar y, borrachos, toman el carro de vuelta a casa. El espectáculo desencadena los recuerdos del narrador, desplazando la narración hacia una temporalidad anterior, que empieza en los años 50, en los que el narrador reconstruye la vida de su hermana Teresa, que hace un año se suicidó. Entonces, el segundo tiempo narrativo, que alberga la parte íntima y trágica de la historia, es paradójicamente activado por una figura caricaturesca y postiza, determinando una coincidencia entre situaciones y pasiones opuestas, que además requieren de un lenguaje diferente. La voz propia, que Dante Liano reivindica en el “Liminar”, consiste en esta combinación disonante *ma non troppo*: el escritor mezcla dos registros lingüísticos, alterna la jerga y el léxico de las emociones, el discurso irreverente y frases poéticas, para representar lo ridículo y a la vez lo trágico de la condición humana.

El choque producido por la superposición de estos opuestos es alimentado por un recurso narrativo específico. La reconstrucción de la historia de Teresa, así como la de la noche de fiesta, es referida en la forma de un monólogo: el narrador se dirige a su hermano, con el cual interactúa, pero nunca le da la palabra, más bien de vez en cuando inserta, en su discurso en primera persona, sus reacciones, comentarios, aclaraciones. La falta de interlocutores alimenta la asertividad de su discurso, aun cuando tropieza con dudas o lagunas. Asimismo, el narrador interpela varias veces a doña Martita, posiblemente una empleada del bar, un personaje mudo que sirve para ratificar y concluir su pensamiento:

¹¹ Un detalle curioso: en *Desgracia indeseada* la madre quedó embarazada de su primer (y único) amor y luego tuvo que casarse con un militar de la Wehrmacht, que le repelía. El hijo no conoció a su padre hasta que tuvo unos dieciocho años. Lo vio en un bar, mientras hablaba con su madre, y él se quedó al margen de la conversación, escuchando *Devil in Disguise* de Elvis Presley (*Ivi*, p. 24). Se trata de una mera coincidencia: Dante Liano se inspiró en el imitador de Elvis Presley que en los 90 daba conciertos en el Danny's (confidencia del autor).

«como dice doña Martita»¹², «así es, mi querida doña Martita»¹³. La repetición insistida tiene tres efectos que operan en niveles diferentes: confiere una cadencia al monólogo, dinamiza la representación y expresa la actitud resignada y segura del narrador. Mientras el narrador de *Desgracia indeseada* muestra de modo implacable los dispositivos de una sociedad opresora y machista, sin agregar comentarios personales, el narrador de *Réquiem por Teresa* a menudo despotrica en contra de Guatemala, «capital del culo»¹⁴, «país de violentos, de matones, de reprimidos»¹⁵, con un lenguaje irónico y grosero, influido por la oralidad y la jerga. Al atribuir este tipo de registro al monólogo, Dante Liano no preserva ni respalda al narrador, sino que lo expone y lo compromete precisamente a través del lenguaje. Es un recurso que también utilizará Horacio Castellanos Moya para Vega, locutor displicente y colérico de *El asco*, pero el narrador de *Requiem por Teresa* tiene una actitud menos despectiva, una retórica más irónica que políticamente incorrecta: «En Guatemala, cuando no hay guerrilla hay tiranía, y cuando no hay ni guerrilla ni tiranía, es que están todos durmiendo»¹⁶; «en Guatemala lo comandantes guerrilleros están viejos, canosos, panzones, chineando a sus nietos, en pantuflas con su revolución inservible, tolerados por los militares que están iguales: coches, rebosantes, diabéticos, inflados»¹⁷. Más que rabioso, el narrador de Dante Liano es resignado: «son las cosas de este país. Un país en que todos viven bien a verga y que se ponen unas morongas monstruosas pero en el que no te podés tomar una cerveza a mediodía porque todo el mundo te hace fama de bolo»¹⁸. Y concluye, con un divertido toque de humor: «Como si fuera el país de los abstemios. Debiera de estar escrito en el escudo: 'Hipocresía, 15 de septiembre de 1821'»¹⁹.

¹² LIANO, *Réquiem por Teresa*, p. 37.

¹³ *Ivi*, pp. 21, 58, 74, 93, 101...

¹⁴ *Ivi*, p. 114.

¹⁵ *Ivi*, p. 78.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ivi*, p. 15.

¹⁸ *Ivi*, p. 119

¹⁹ *Ibidem*.

La ironía es otro recurso típico de la escritura de Dante Liano (sobre todo en su narrativa breve) y en esta novela tiene un poder liberador. Muy representativa, en este sentido, es la escena en que el Elvis postizo empieza a cantar en español y a reírse de sí mismo²⁰. El imitador de Elvis Presley es uno de los catalizadores que impulsan el sarcasmo del narrador, que a menudo adquiere un tono amargo. El cantante representa una cultura colonizada por las estrellas y los mitos norteamericanos, y por esto incapaz de valorizar lo propio: «Elvis no es que un chapín, o sea nada, o sea la imposibilidad de ser alguien fuera de la casa»²¹.

Un juego de referencias cruzadas

En el comienzo de la novela, Dante Liano construye el primer juego de referencias cruzadas entre el concierto y la vida de Teresa. El primer recuerdo del narrador se desata mientras «unos músicos indiferentes»²² entretienen al público, pendiente de Elvis, tocando a Santana «como si estuvieran pegando sellos en el correo»²³. Esta indiferencia, que es trivial, comprensible y, en definitiva, no hace daño a nadie, tiene su eco en la indiferencia que toda la familia mostraba hacia el llanto inconsolable e interminable de Teresa cuando era niña. Y si la ironía hacia los músicos es eficaz y adecuada (son «puras estelas de Quiriguá»)²⁴, la de la familia parece un torpe intento de restar importancia a un malestar que los padres no supieron afrontar: «traemos música»²⁵, repetía el padre, riéndose. Los hermanitos («pura mierda como todos los niños»)²⁶ no podían aguantar el llanto de Teresa, querían que el padre lo detuviera con una bofetada, en cambio él repetía la broma y se la llevaba de la mano en los paseos del domingo a lo largo de la línea del tren, sin

²⁰ *Ivi*, p. 59.

²¹ *Ivi*, p. 36.

²² *Ivi*, p. 13.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ivi*, p. 15.

²⁶ *Ivi*, p. 16.

más. Poco a poco, en el recuerdo, el llanto se convierte en un canto «monótono y ritual»²⁷, que en el presente debe ser descifrado, ya que, desde la perspectiva adulta del narrador, la situación ya no es ridícula ni exasperante, sino que representa una causa de inquietud:

Porque nosotros nunca nos preguntamos ni mucho menos le preguntamos por qué lloraba, ni siquiera cuando crecimos, cuando ya nació la Tita, y después vos, y luego nos hicimos gente grande, y borramos de nuestra memoria a la Teresa, que lloraba sin lágrimas y sin consuelo, excepto en las fiestas familiares cuando se acuerdan de aquella que lloraba siempre que salíamos a pasear a la Cipresalada y va risa y va trago. Nunca nos preguntamos y nunca le preguntamos por qué lloraba. Ahora se lo quisiera preguntar. Pero hace un año que se suicidó y el cerote de Elvis sigue sin aparecer²⁸.

Teresa lloraba tanto que quedaba sin aliento, «moría y resucitaba»²⁹, dice el narrador. Ante este recuerdo, el hermano no se rinde a la emoción, más bien recupera en seguida su registro insolente: «¿Por qué chingados lloraba tanto?»³⁰. La combinación disonante de los registros, que estructura la novela, no es solamente un dispositivo narrativo, sino que muestra eficazmente la complejidad de las emociones desatadas por el duelo y los recuerdos. El narrador no las filtra en absoluto, sino que las deja fluir, precisamente para no incurrir en la hipocresía que él denuncia repetidamente a lo largo de la narración. El enlace entre el concierto trivial y la memoria dolida cumple con el mismo criterio disonante ya a partir del título, puesto que el réquiem es el nombre de las composiciones musicales dedicadas a los difuntos, que choca con el rock de Elvis Presley.

El parecido entre el músico que toca el bajo y el esposo de Teresa desencadena el segundo recuerdo. El narrador recorre la historia del Pirata, un chico del barrio que siempre se metía en peleas:

Se emborrachaba el Pirata, con sus cuates, y luego terminaban en el campito, insultándose al principio y pegándose después. Eso era ser hombres, eso era ser

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ivi*, pp. 24-25.

³⁰ *Ivi*, p. 25.

hombres para todos nosotros, eso era ser hombres en Guatemala de la Asunción, eso era ser hombres en un puntito del universo: escupir sangre y polvo, tragar sangre y polvo, masticar la tierrita mientras los otros consideraban que era suficiente, que ya nos podían separar, y nosotros todavía luchando por desembarazarnos, más ebrios todavía con los golpes y el deseo de matar³¹.

El Pirata es un matón que «iba para delincuente mano, si no entra al ejército»³², y el narrador agrega con sarcasmo: «Allí también terminó de delincuente, pero oficializado e impune»³³. De esta forma, Dante Liano establece un paralelismo entre la violencia de la cultura patriarcal y la violencia de los militares, que a lo largo de la novela serán un blanco constante de la ironía del autor:

Si vos sos un asesino, si tenés vocación de asesino, entrás al ejército, y que más querés, te zampan una pistola en la mano y un vergo de pisados a quien mandar, y te das gusto con ganas. Y fijate vos que hubo una época en Guate que ser militar era como ser, qué te dijera, empleado de Hacienda. Los militares andaban en la calle, iban a las casas, vivían entre la gente y hasta los respetaban. Fue después, quiero decir ahora, que ves un militar y te vas corriendo a la mierda, del puro miedo. Es la única institución que primero se hacía respetar y después se hizo temer³⁴.

La época a la que se refiere el narrador en esta cita es tal vez el periodo del gobierno de Jacobo Arbenz (1950-1954) más de una vez mentado, por ejemplo a propósito de su madre que perdió el trabajo tras el golpe, acusada de ser comunista. Sin pretender evaluar los resultados reales de la administración de Arbenz, es posible afirmar que hubo un punto de inflexión en 1954, ya que a partir de esta fecha el gobierno de Guatemala fue otra vez muy despótico y apoyado por militares autoritarios, con el objetivo de no permitir más ningún cambio político. De ahí la ironía del narrador cuando se corrige: «Fue después, quiero decir ahora», ya que comprueba la permanencia de las mismas

³¹ *Ivi*, p. 19.

³² *Ivi*, p. 18.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ivi*, p. 19.

estructuras de poder y de las mismas formas de ejercerlo a través de la violencia, aquí representada metonímicamente por el Pirata. El reconocimiento de la dificultad (¿imposibilidad?) de cambiar las condiciones políticas y culturales en Guatemala alimenta la resignación y la irritación que caracterizan el tono del discurso del narrador. En sus palabras, la historia de los años 50 transcurre rápida y por encima de la gente, como si fuera un avión; luego, a partir de los 60, arrastrará consigo, embarrará y ensangrentará a todos los guatemaltecos:

mientras nosotros veíamos pasar la historia como los jets, esos nuevos aviones que cada vez que pasaban por encima de la ciudad producían una explosión al romper la barrera del sonido. No. No sabíamos que también nosotros, pese a nuestra resistencia, nos íbamos a embarrar de historia guatemalteca, sangre, sudor y mierda, porque lágrimas ya era mucho lujo para un chapín³⁵.

La violencia es aquí una forma penetrante y omnipresente que no se puede evitar, que afecta y perturba la vida de todos. En mi lectura, Dante Liano contrapone a esta historia que domina y arrastra a la gente, la historia vivida en primera persona, formulada a través del lenguaje de los personajes y las reflexiones del narrador sobre sus modificaciones en el curso del tiempo. A través de un trabajo acertado y muy interesante, el escritor reconstruye la lengua hablada tanto en los años 90 como en las épocas pasadas, marcando así el paso del tiempo a través de los cambios léxicos y devolviendo protagonismo a las voces. Por ejemplo, recuerda que en los 60 todavía se usaba «puchis»³⁶, o que sus padres le decían «pichirilo»³⁷ a los carros viejos. Puesto que el lenguaje no tiene solo un carácter instrumental, más bien es una condición original del ser humano y un modo de pensar en el mundo, consideraciones como la que sigue adquieren un profundo significado de crítica social: «¿Cómo se dice ahora, vos? En mi tiempo se decía “chilero”, luego dijeron “tuanis”, después se les ocurrió “nais”, en cierta época también decían “bestia”. Después dijeron “súper”. Qué chilero. Qué tuanis. Qué nais. Qué bestia. Qué súper»³⁸.

³⁵ *Ivi*, p. 27.

³⁶ *Ivi*, p. 49.

³⁷ *Ivi*, p. 55. El término viene del dialecto napolitano ‘piccirillo’ que quiere decir ‘pequeñito’.

³⁸ *Ivi*, p. 24.

Pero el lenguaje cambia, mientras que la violencia de la historia de Guatemala se repite como un paradigma. Si consideramos que *Réquiem por Teresa* fue escrita unos años después de los Acuerdos de Paz (1996), captamos aún mejor el sentimiento de decepción y frustración de la novela.

Para los padres del narrador, izquierdistas y apacibles, la relación entre Teresa y el Pirata fue motivo de preocupación e intentaron impedir que continuara, pero tuvieron que ceder cuando ella intentó suicidarse. Al casarse con el militar, Teresa pasó de la sujeción a sus padres a la sujeción a su marido, al que siempre tuvo que pedirle permiso, como antes hacía con sus padres. En el libro de Handke, la situación de sometimiento a los padres se condensa en una escena: cuando la madre rogó que le dieran permiso para estudiar, su padre respondió con un simple gesto de la mano que significó no sólo una negativa, sino que el asunto no podía ni siquiera ser discutido. En la novela de Dante Liano, en cambio, hay más escenas que se refieren a esta dinámica del control y la privación y, con un tono sarcástico, el escritor muestra una estructura familiar fundamentada en la apariencia y la hipocresía: «mis papás fueron los pioneros de la sociedad de la imagen»³⁹. En la familia del narrador y Teresa, el padre fue una figura débil, incapaz de tomar decisiones: los permisos y las prohibiciones dependían de la voluntad de la madre, que el padre aprobaba y ratificaba con su famosa frase «la respuesta es no»⁴⁰. Como ocurre con el llanto de Teresa, también en este caso queda un vacío, una explicación no solicitada y no recibida: «no te decía otra cosa, no te explicaba, no te razonaba. Se cerraba con la pura repetición de esa estupidez: “La respuesta es no”»⁴¹. Esta rigidez es a la vez una farsa, ya que el padre repetía lo que la madre ya había establecido, y esa comedia hace que el discurso sea amargo y áspero: «Y lo que más cólera daba era que no era su respuesta, sino la que le había dictado mi madre. Pero así salvaban la imagen del padre que toma decisiones. Al menos puedo decir que tuve padres subdesarrollados pero muy de su tiempo»⁴². Otra contradicción: la madre se había opuesto a la dictadura de Ubico, pero no le

³⁹ *Ivi*, p. 42.

⁴⁰ *Ivi*, p. 43.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ivi*, p. 43.

permitió a Teresa aprovechar una beca para continuar sus estudios, «NO LE DIERON PERMISO!»⁴³, grita en mayúsculas el narrador, y agrega, en fuerte consonancia con Peter Handke, «Teresa nació señalada para repetir la historia (...) Teresa nace de su madre para repetir la historia de su madre»⁴⁴. El cambio, del pretérito perfecto, al presente, marca significativamente el paso de una condición situada en un contexto histórico a su perduración fuera del tiempo.

En ambas novelas, las mujeres pudieron dedicarse a la lectura y el estudio solo en la madurez. La madre de *Desgracia indeseada* empezó a leer solamente cuando ya no tuvo todo el día ocupado por las tareas domésticas, pero ya era demasiado tarde: en los libros encontró su fracaso, lo que había perdido para siempre. Leía historias del pasado, no sueños para el futuro, dice el narrador, la literatura le mostraba lo que hubiera podido hacer y le infundía la lástima por su vida arruinada y perdida⁴⁵. En *Réquiem por Teresa*, en algún momento el Pirata finalmente le concedió a Teresa el permiso para estudiar. Cuando el hermano fue a visitarla, ella le mostró con orgullo los libros prestados en la biblioteca, la máquina de escribir, las hojas con los apuntes, pero todo esto estaba alojado en el baño: «entre la taza del inodoro y la ducha, allí estaban su mesa y su lamparita»⁴⁶. Frente a esta humillación, el hermano no reaccionó, pero ahora, en el bar y tras muchas cervezas, se dirige con indignación a su cuñado, que por supuesto no puede escucharlo: «Eran la señal de la guerra que le hiciste para que no estudiara. (...) Te reclamo tu idiotez, Pirata, tu soberana idiotez de militar guatemalteco»⁴⁷.

Del réquiem a la acusación

Los dos escritores muestran cómo la infelicidad y la frustración determinaron unos cambios en el carácter y la actuación de las mujeres. Handke cuenta que la pobreza convirtió a su madre en mezquina y tacaña en la gestión del hogar; la

⁴³ *Ivi*, p. 32.

⁴⁴ *Ivi*, p. 33.

⁴⁵ HANDKE, *Infelicità senza desiderì*, pp. 50-51.

⁴⁶ LIANO, *Réquiem por Teresa*, p. 77.

⁴⁷ *Ibidem*.

humillación la volvió vulnerable; la resignación, un ser amorfo. En la posguerra europea, su mamá se esforzó por objetivarse en un tipo, conforme a la mentalidad burguesa.

Por su parte, Teresa no solamente termina aceptando el poder del Pirata, sino que se adhiere a su forma de ser. El narrador destaca con desprecio su transformación en mujer de militar, su mal gusto y grosería, que se pegan a su persona como alimentos empalagosos y viscosos: «la vulgaridad que se le untó a la Teresa, como un chocolate, espeso, con la densidad de la mantequilla maní, con la pegajosidad de la miel en los frascos de miel, y que se le quedó para toda la vida, para toda la puta vida»⁴⁸. Simultáneamente, el narrador muestra la fragilidad de la hermana, en una situación desesperada, y lo hace en el mismo registro coloquial y soez:

Le gustaba Dolores Pradera, le gustaba Julio Iglesias, le gustaba Luis Miguel cantando boleros, todo lo que fuera melcochoso y fariseo le gustaba. Todo lo que cantara al fracaso, a la vida desperdiciada y hundida en un tonel de mierda, eso le gustaba. Era un buzo en el estiércol. Pero no tenía traje submarino, estaba desnuda entre la mierda, respiraba mierda, vomitaba mierda⁴⁹.

La transformación de la hermana en militar desencadena su desdén:

tenía unos gustos de pura mujer de militar, se había convertido en una perfecta mujer de militar. (...) ¿Será internacional el gusto de la mujer del militar? Parece que las mandaran a todas a un burdel de México a hacer un curso de maquillaje. Las cejotas delineadas a la vampiresa, la sombra de los párpados más cargada que la de Liz Taylor en Cleopatra, rímel en las pestañas de a dos kilos, un brochazo rojo en los cachetes, que cuando abrazan a alguno le dejan un sobón carmesí, y el hocico, que en nuestras mujeres siempre ostenta grandeza, más rojo que la casaca del Municipal. A mí se me hace que el ejército obliga a las esposas de los militares a vestirse así para poder reconocerlas en cualquier lugar, una especie de uniforme. Viejas gordas estallando en telas de florones⁵⁰.

⁴⁸ *Ivi*, p. 62.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 21-22.

La arenga despectiva y sarcástica podría, otra vez, remitir a *El asco* y a las palabras de Vega que a menudo arremete contra los militares afirmando, por ejemplo, que en El Salvador son un modelo a imitar: «todos traen las ganas de matar en la mirada, en la manera de caminar, en la forma en que hablan, todos quisieran ser militares para poder matar»⁵¹. Esta consonancia entre los dos escritores centroamericanos debe destacarse porque muestra la misma postura crítica, transmitida a través del sarcasmo, hacia el poder militar. Sin embargo, en *Réquiem por Teresa*, la irritación violenta del narrador es producida por la certeza de su propia impotencia frente a una situación que le duele profundamente. Por este motivo, el desprecio a menudo da paso a otras emociones, que se cuelan en el discurso, a veces de forma silenciosa, a veces de forma prepotente, desplazando la perspectiva cínica: el afecto hacia la muerta y el sentimiento de culpa.

Así que, a lo largo de la narración se combinan tres sentimientos: el desprecio hacia el sentido común guatemalteco, el afecto hacia la hermana y el remordimiento. Este conjunto engendra el tono rabioso del monólogo, aunque su representación se articula de modo diferente. La desaprobación y los sentimientos de culpa son manifiestos: la ironía y el sarcasmo vehiculan la crítica hacia la cultura y la mentalidad de Guatemala, mientras que las preguntas insistidas expresan el remordimiento hacia la hermana. Además, el narrador se refiere explícitamente a una lista de faltas⁵² o a la culpa que flota «sobre la espuma de la cerveza»⁵³. El afecto, en cambio, es latente. El narrador habla de un amor fraternal que se circunscribe a la época de la infancia. De hecho, solamente una vez declara abiertamente su cariño, pero en la última parte del párrafo agrega «niña», colocando este sentimiento rigurosamente en la infancia:

⁵¹ H. CASTELLANOS MOYA, *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*, Tusquets, Barcelona 2007, p. 26. Sobre la arenga de Vega, ver E. JOSSA, “Regreso y melancolía: Medellín y San Salvador en Fernando Vallejo y Horacio Castellanos Moya”, *Oltreoceano*, 2019, 15, pp. 169-181.

⁵² LIANO, *Réquiem por Teresa*, p. 37.

⁵³ *Ibidem*.

Yo la quería mucho a la Teresa. Era mi hermana menor, la que seguía, y era como un doble mío. Era como yo si hubiera sido mujer. Los dos taciturnos, los dos imaginando sueños, en una mudez casi permanente, mientras el resto de los hermanos se encargaba de la orquesta. Era una niña bonita, con dos trenzas castañas no muy largas, el pelo fino⁵⁴.

Quizás fue una cuestión de pudor, o de costumbre, o de machismo, de todas formas para los hermanos crecer implicó separarse, perderse. Si en *Desgracia indeseada* hay una aprehensión tardía, aquí es dramáticamente póstuma. En *Réquiem por Teresa* sólo a lo largo de esa noche de borrachera, surgen las preguntas en el discurso del narrador: «¿Dónde estaba nuestra hermana Teresa detrás de ese disfraz? ¿Dónde estaba la adolescente tímida detrás de ese mujerón vulgar? ¿Dónde se perdió nuestra hermana Teresa?»⁵⁵. Finalmente, algunas páginas después, la verdadera pregunta, la más temida: «¿dónde estaba su hermano?»⁵⁶. La respuesta, una vez más, es sarcástica: «el hermanito estaba cagado de miedo debajo de la cama»⁵⁷. La culpa molesta al hermano, que fue cobarde, que nunca intervino, ni la primera vez que el Pirata golpeó a Teresa, en los primeros meses de matrimonio, ni cuando siguió pegándole y maltratándola. De nuevo una pregunta: «¿quién nos va a perdonar por haber asistido de espectadores a su lenta degradación?»⁵⁸, seguida por un comentario acertado: «la falta de intervención de nadie fue como la autorización para que le siguiera pegando»⁵⁹. Por este motivo, hablar de la muerte de Teresa es cada vez menos un réquiem y más una acusación.

El tema de la violencia machista, ejercida por maridos a menudo borrachos, se presenta en ambas novelas, así como la descripción de la reacción de los hijos a los golpes, con diferencias y parecidos interesantes. Los niños no están al lado de sus madres, las consideran cobardes y también culpables, en el caso de *Desgracia indeseada*, de una dedicación inútil, en el caso de *Réquiem por Teresa*,

⁵⁴ *Ivi*, p. 48.

⁵⁵ *Ivi*, p. 22.

⁵⁶ *Ivi*, p. 38.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ivi*, p. 38.

⁵⁹ *Ivi*, p. 39.

de un abandono inmerecido. Peter Handke condensa la valentía y el apego de la madre en la escena de la mujer pasando las fronteras seguida por los niños, con la niña más pequeña en la bolsa de la compra. Estos niños, escondidos bajo las sábanas, oyeron el ruido de las palizas, los empujones y los gritos. Y al día siguiente, al ver a su padre arrepentido, siempre condenaron a la madre que no quería perdonarlo. Tras relatar esta escena recurrente, el escritor austriaco comenta que la descripción parece copiada, lo mismo de siempre, que se seguirá repitiendo mientras los hombres sigan emborrachándose. En *Réquiem por Teresa*, la responsabilidad de la furia machista está claramente relacionada con una mentalidad violenta, que puede combinarse con el consumo de alcohol. Las hijas de Teresa le reprocharon no haberse rebelado, la odiaron por débil y cobarde, por haberse dejado pegar por el Pirata. La odiaron porque las abandonó «en este mundo de navegaciones oscuras y oleosas»⁶⁰, sin orientación ni sosiego, porque su madre fue una víctima concentrada en sí misma. Más aun cuando un evento trágico determinó graves trastornos mentales en Teresa. Cuando las dos hijas ya estaban grandecitas, Teresa quedó embarazada de nuevo y esta vez, para la felicidad del Pirata, se trataba de un niño. El Pirata, entusiasmado, le compró un uniforme antes que naciera, «iba a parecer puro kaibilito, un traje de combate en miniatura»⁶¹. Pero el niño murió inesperadamente a los pocos meses y el Pirata le echó la culpa a Teresa. Mientras el hombre empezó a tomar más seguido, Teresa fue víctima de la depresión. Dejó de comer y se olvidó de sus hijas, que se pasaban el día encerradas en sus cuartos, para no ver a esa madre medio loca, que las insultaba, considerándolas aliadas del Pirata. Luego, aparentemente sanada, Teresa empezó a trabajar en una escuela. Ya era una copia perfecta de su marido, cuyo lenguaje había asimilado tan profundamente que en clase decía malas palabras y se expresaba con violencia

como si necesitara patear el mundo, como buscando una forma de decir que fuera precisa, no las palabras del deber decir, sino las palabras del no deber

⁶⁰ *Ivi*, p. 103.

⁶¹ *Ivi*, p. 93. Otra ironía del autor: los kaibiles son soldados de élite del Ejército de Guatemala que protagonizaron graves violaciones a los derechos humanos durante la guerra civil.

decir, del no poder decir. Para ella el mundo era una mierda y necesitaba cubrirlo de mierda con las palabras que usaba: era la única manera justa de arreglar las cuentas con una realidad que la había quebrado (...) Una locomotora le había pasado encima, y ella, recogiendo los pedacitos que quedaban de su cuerpo, gritaba obscenidades⁶².

El hermano sabe que hubiera podido ayudar a Teresa, aunque ella se haya convertido en una persona dura y desagradable, sabe que no debería haberla dejado sola en una guerra de armas desiguales, en la que ella habría sucumbido al final. Pero más que buscar una respuesta, él busca una justificación aceptable a sus faltas, a su indolencia, a su buen sentido: «el hermanito se comportaba sensatamente según las normas»⁶³. O utiliza la auto ironía y se describe «chaparro, débil y cobarde»⁶⁴, consciente de que el Pirata «me hubiera destrozado a pijazos, o simplemente se hubiera reído de mí, de mi plantón de perdonavidas cuando no tenía la fuerza ni de sustentarme a mí mismo»⁶⁵. Estas coartadas no son suficientes, aunque la cobardía deje de ser un asunto personal cuando el narrador señala cómo la estrategia del silencio se relaciona con una sociedad del miedo y la violencia. Su padre, hombre honrado y trabajador, tampoco intervino cuando el Pirata le pegó a Teresa. La conciencia tardía del descuido, la indolencia, la flojedad, en última instancia la ausencia de la familia, desencadenan una rabia creciente hasta las últimas páginas de la novela:

ella estaba entrando en la muerte, despacio, despacio, despacio, y nosotros ocupados en nuestras mierdas cotidianas, como si esa mierdas cotidianas fueran la cosa más importante del mundo, y lo más importante estaba pasando en otra parte, en el cuarto de baño de una colonia anónima en un país del tercer mundo⁶⁶.

⁶² *Ivi*, p. 99.

⁶³ *Ivi*, p. 38.

⁶⁴ *Ivi*, p. 37.

⁶⁵ *Ivi*, pp. 37-38.

⁶⁶ *Ivi*, p. 115.

Desde el cuerpo de Teresa

Para sacar su cuerpo del dominio masculino del Pirata, Teresa tuvo algunos amantes (el primero fue su psicólogo, se ríe el narrador) y en el último tramo de su vida se convirtió en la querida de un general rico y poderoso, el Matón. Fue su forma de pasar a la acción, una forma *inconveniente* que también caracteriza a otros personajes de las novelas de Dante Liano que se encontraron en condiciones muy crueles y casi inamovibles. Teresa, así como Manuel en *El hijo de casa*, tomó una resolución extremadamente punitiva. El Matón es un general violento, furioso, fanático. Sobre todo, es el jefe del Pirata. Para el hermano es «uno de los hombres más horribles que haya visto en mi vida»⁶⁷ y, casi para convencernos, describe con gran detalle su fealdad, subrayando la cicatriz que «le partía la cara de parte a parte, como si lo hubieran armado mal, era el reflejo de sí mismo en un espejo partido a la mitad y repegado a la ligera, un ojo más alto que otro, media nariz más arriba, media boca para el cielo y media para el infierno»⁶⁸. Se quemó echándole gasolina a los cadáveres de los guerrilleros, luego siguió matando y torturando con crueldad a sus enemigos, en primera persona o a través de los escuadrones de la muerte, convencido de que estaba cumpliendo una misión sagrada contra el comunismo. La cicatriz horrorosa es la memoria de su violencia, por supuesto impune: «ya lo ascendieron casi a ministro de la defensa»⁶⁹. Siempre rodeado de sus guardaespaldas, el Matón daba miedo: tal vez Teresa lo escogió para su venganza justamente por ser el hombre más horrible y violento de la Colonia Militar, el más poderoso, ante el cual el Pirata tenía que soportar la humillación sin pronunciar una palabra...

La protagonista de *Desgracia indeseada*, en cambio, no lleva a cabo ninguna venganza a través del cuerpo, excepto la burla de la risa indecorosa. Si el llanto infantil e incomprensible de Teresa resuena como un anuncio de la tristeza inminente por un destino ineluctable, la risa estruendosa de la madre de Peter Handke anuncia, desde la infancia, su orgullo y determinación. Ella siempre se

⁶⁷ *Ivi*, p. 124.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ivi*, p. 123.

reía a carcajadas y el escritor resalta el hecho de que estas risas estruendosas escandalizaban en el contexto católico, patriarcal y campesino, que consideraba un comportamiento descarado la expresión de las emociones por parte de las mujeres. Aunque la risa fue sancionada con comentarios represivos, a lo largo de los años el cuerpo sumiso de la madre siguió expresándose a través de esa carcajada libre y estrepitosa. Se reía en la cara de su marido, obligándole a callar y a desviar la mirada. También se reía después de cada golpe, se reía cuando él le pegaba. Ella trató de cambiar su situación, decidió sobre su cuerpo cuando abortó por su cuenta y a escondidas, con una aguja de tejer. Luego, su poder subversivo disminuyó hasta desaparecer por completo, la mujer comenzó a llorar en secreto y, dice implacablemente el narrador, se convirtió en una nulidad⁷⁰, sin historia, sin sentimientos, sin deseos. En los últimos años de su vida, empezó a sufrir migrañas terribles, y la risa le causaba dolor, sólo podía torcer un poco la boca, un rictus triste que es el preludio de la decadencia del cuerpo. El narrador describe a su madre con los brazos caídos, incapaz de agarrar las cosas, de orientar su cuerpo: se caía por las escaleras, se golpeaba. La mujer perdió el control del espacio y del tiempo, si salía a caminar se extraviaba, regresaba muy tarde y no reconocía los sitios.

En toda la novela, el cuerpo de Teresa tiene un papel protagónico, tanto vivo como muerto. El narrador describe su rostro hermoso, su cuerpo armonioso paseándose sin malicia en un barrio pobre, su belleza delicada y sobre todo fuera de lo común, «como un ramo de flores en medio de un canasto de aguacates»⁷¹. Al recordarla, su hermano, suspende la emoción que inevitablemente surge, e introduce un comentario divertido, provocando como siempre una coincidencia disonante de tonos. Pasa del recuerdo emotivo de la inocencia y la gracia de la hermana, a la enumeración de los que él considera los defectos físicos típicos de los guatemaltecos:

Los guatemaltecos no somos bonitos, digamos la verdad una vez por todas. Somos chaparros, desnutridos, esmirriados, morenos, culoncitos, barrigoncillos, barbilampiños, espinudos y patones, cuando no patanes. Las mujeres son

⁷⁰ HANDKE, *Infelicità senza desiderì*, p. 34.

⁷¹ *Ivi*, p. 47.

chaparras, desnutridas, esmirriadas, morenas, achinadas, trompudas, lacias, brillosas, dientudas, sin cuerpo cuando jóvenes y barrilonas cuando señoras⁷².

La centralidad del cuerpo tiene una función específica y necesaria: debe llenar unos vacíos. En primer lugar, para que la muerte sea real, el hermano requiere una percepción concreta de la difunta, que él consigue de forma dramática, describiendo la descomposición de un cuerpo desprovisto de cualquier aura:

Sólo cuando los ves fríos, desamparados, listos para podrirse, con la carne apagada y gris, inútiles, desperdiciados, abandonados de la luz, con ojos que no son ojos, pues brillan más los ojos de bolita de vidrio de las imágenes en las iglesias, cuando los ves que no te sienten, no te escuchan, ya no estás vos para ellos, ya no está el mundo que habitaban, entonces te convencés de que son ellos los que ya no están, que el mundo se acabó para ellos⁷³.

Mientras Peter Handke experimenta dolor y a la vez aburrimiento frente al ataúd de su madre y se horroriza por la trivialidad de sus emociones, el hermano de Teresa evita la banalidad de los sentimientos imaginando lo que no pudo presenciar en el pasado, porque permanecía alejado de la hermana, o no puede ver en el presente, porque ella ahora está enterrada: «allí ha de estar, debajo de la tierra, con los ojos cerrados, la veo con los ojos cerrados, la veo con una boca en una media sonrisa, con la expresión descansada»⁷⁴. Las descripciones certifican la muerte, trasformando el cuerpo de Teresa en un organismo marchito dramáticamente real:

Ahora la Teresa se confunde con la tierra, sus carnes abiertas y descompuestas, el pulular de los gusanos, la hinchazón violácea de la piel que poco a poco explota, y la espera de que todo termine en huesos blancos, en la calavera común que nos iguala, ya sin sexo ni identificación, el hueso puro, y después de muchas lluvias, la nada⁷⁵.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ivi*, p. 28.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ivi*, p. 29.

La materialidad del cuerpo opera también en otro nivel, para llenar otro vacío. El escritor crea una perspectiva *desde* el cuerpo de Teresa. Mientras, como hemos visto, Peter Handke muestra un conocimiento profundo de su madre, a partir de una aprehensión repentina, el narrador de *Réquiem por Teresa* en realidad sabe muy poco de su hermana. Como en *Desgracia indeseada*, no hay cartas que puedan sacar a la luz las zonas de sombra, pero en *Réquiem por Teresa* esta falta remite a la soledad, al abandono y luego a la culpa de la familia. Diez días después de la muerte de Teresa, el narrador recibió una carta que ella escribió unos días antes del suicidio. En lugar de encontrar una despedida o una explicación, un testamento o una acusación, el hermano solo encuentra ordinaria administración, ocurrencias, tonterías... Él no expresa solo decepción, sino que considera la falta de comunicación un modo para remarcar la culpa de la familia: «no lo quiso decir, no dejó una nota, no dejó ni mierda, ni señal, ni signos de reconocimiento. Nos dejó la culpa clavada»⁷⁶.

Entonces varias veces, como si quisiera suplir la falta y la indiferencia, el narrador recurre a la imaginación. Se identifica con su hermana simulando vivir los momentos más terribles de su existencia, como si estuviera en su cuerpo, y empieza a hablar en primera persona o se dirige a ella con un 'tú' lleno de participación. La primera vez que utiliza este recurso, el narrador construye un proceso gradual para describir la violencia del Pirata. Mientras Peter Handke solamente describe la dinámica de la violencia (los insultos, la risa, el hundimiento), Dante Liano finge una descripción *desde* el cuerpo de la víctima, muy efectiva:

Veo claramente, como si me estuviera pegando a mí, al Pirata que alza la mano, y Teresa, incrédula, que ni siquiera se defiende. Veo la habitación de recién casados pobres (...) Siento el primer golpe estallarme en la mejilla el ardor brillante y el estupor de la cara que se va por un lado, y el segundo golpe, un empujón contra la silla; trastabilleo, lo miro como quien descubre una pesadilla, y ahora si cruzo los brazos para defenderme de la andanada que se me viene encima, oyendo sin oír los insultos, a mí que no me han insultado nunca (...) Estoy llorando estoy llorando a gritos de miedo y de coraje, estoy llorando

⁷⁶ *Ivi*, p. 57.

inconsolablemente como lloraba a lo largo de la línea del tren, los domingos, cuando salíamos a pasear⁷⁷.

En un intento de reducir la distancia de la que se siente culpable, el narrador se identifica con el cuerpo de su hermana, hasta el punto de describir también algunas escenas de sexo y la escena del suicidio como si las hubiera vivido él mismo, en su propia carne. Si la historia de Teresa muestra la ausencia de los familiares, el hermano se hace presente en todos los recuerdos más físicos, más relacionados al cuerpo, como si quisiera acompañarla compartiendo una intimidad que en realidad desconoce. No solamente porque en la familia «la ausencia de contacto físico legislaba nuestros amores»⁷⁸, sino porque él perdió el contacto con su hermana, empezó a ignorarla. A partir de esta empatía inventada y ansiada, en el antepenúltimo capítulo el hermano describe el suicidio de Teresa, como si hubiera sido el testigo de cada instante.

Peter Handke describe la muerte de la madre a partir de la imaginación y de los detalles concretos. La mujer tomó todos los analgésicos y antidepresivos, se metió en la cama, cruzó las manos y esperó la muerte. En su reconstrucción, se concentra en un detalle que inserta el suicidio en una dimensión biológica: la madre se puso los absorbentes y tres braguitas menstruales⁷⁹. El narrador de *Réquiem por Teresa* también reconstruye la escena a partir de unos datos reales, como el hecho de que la hermana estaba vestida y llevaba sus joyas. Pero hace algo más: habla, de nuevo, desde el cuerpo de Teresa. Ausente cuando la hermana lo necesitaba, ahora él imagina presenciar su suicidio. Al principio la ve desde afuera («estoy en el borde de la bañera»⁸⁰), mientras ella abre el grifo, mientras se mira al espejo, mientras entra al agua vestida, con el vaso y la botella de whisky, mientras traga con miedo y decisión las primeras pastillas, luego otras y otras más. Está ahí pero no puede hacer nada, es un espectador que sólo puede imaginarse estrechando la mano de Teresa que está muriendo. Luego, consciente de su mentira, consciente de que la mujer se murió sola, el

⁷⁷ *Ivi*, pp. 39-40.

⁷⁸ *Ivi*, p. 48.

⁷⁹ HANDKE, *Infelicità senza desiderì*, p. 70.

⁸⁰ LIANO, *Réquiem por Teresa*, p. 130.

hermano/narrador empieza a describir las sensaciones de Teresa desde el interior de su cuerpo: un escalofrío, los últimos sueños, un relámpago en la cabeza, el último estremecimiento.

La descripción del suicidio ocupa la parte final de la novela, más precisamente el capítulo 32, donde los dos hermanos, tras muchas cervezas, siguen girando en «un remolino de recuerdos»⁸¹ que en lugar de darles una imagen o una historia significativa, los arrastra hacia el abismo. Pero hay un cambio: el hermano menor finalmente interrumpe el monólogo y cuenta que en la morgue el Pirata estaba muy calmado, dando disposiciones al médico «cagado ante el vozarrón del militarote que le ordenaba hacerse la bestia, aquí no pasó nada»⁸². Confiesa que esto le pareció muy extraño y pensó que el marido de Teresa tenía algo que ver con su muerte y con la declaración del médico forense, que escribió que la mujer murió por edema pulmonar y no por intoxicación. Pero en aquel momento él no tuvo el valor de decir nada. El narrador reacciona con seguridad, da una explicación científica del informe de la autopsia, se burla del hermano y concluye: «Problema tuyo, hermano. Andá donde un psicólogo. O no vayás con ninguno, seguí gozándote tu culpa, así llorás cuando chupás»⁸³. Luego, tras la ya mencionada descripción del suicidio de Teresa, que fortalece la convicción del narrador, los hermanos se separan, cada uno en su carro.

Es el amanecer. Borracho, el narrador habla solo, luego cree ver a Teresa sentada en el pasto, serena y sonriente, con un traje azul, el color de los sacrificios de los mayas antiguos, con una florecita entre las manos. Ella también toma la palabra y expresa sus razones, reprocha con dureza a los «hermanitos del carajo»⁸⁴ y concluye: «Ustedes necesitan el odio. Los hombres necesitan el odio»⁸⁵. Luego el hermano se queda inconsciente sobre el timón del carro. Un final perfecto, que establece la rendición física y moral del narrador.

⁸¹ *Ivi*, p. 91.

⁸² *Ivi*, pp. 128-129.

⁸³ *Ivi*, p. 129.

⁸⁴ *Ivi*, p. 127.

⁸⁵ *Ivi*, p. 134.

Pero Dante Liano añade un último capítulo, brevísimo. Ha pasado algún tiempo desde el concierto del Elvis chapín, el hermano mayor sigue siendo el narrador, pero esta vez él está callado y refiere el diálogo entre su hermano menor y el padre Cirilo Fuentes. El cura es un vidente, tiene entre la manos el retrato de Teresa y adivina su vida infeliz: «¿verdad que lloraba mucho?»⁸⁶ pregunta y luego intuye que ya no puede llorar. En la descripción del diálogo, la serie ‘vos decís’; ‘vos confirmás’; ‘vos añadís’⁸⁷ referida al hermano menor, se alterna con ‘yo estoy callado’; ‘yo no hablo’⁸⁸. El cura ve a las hijas de Teresa, al Pirata e insinúa que se trató de un asesinato, no de un suicidio. Con esta vuelta de tuerca, la historia de Teresa sigue siendo un caso emblemático, pero de feminicidio a mano de su pareja.

El hermano menor está de acuerdo con padre Cirilo y agrega que es muy raro que ella se metió a la tina vestida, con los anillos y los collares puestos. De repente, la reconstrucción del narrador, impuesta por el monólogo, por la asertividad y la perspectiva única, muestra una incongruencia y se desmorona. Cuando el cura y el hermano se muestran convencidos de que el Pirata mató a Teresa, el narrador se queda callado. La novela se cierra con este enésimo silencio.

Conclusiones

A partir de una consonancia temática, Dante Liano y Peter Handke construyen una narración a través de recursos literarios diferentes. Los dos escritores activan dos procesos de escritura aparentemente contradictorios, ya que suponen tanto un distanciamiento de los hechos, como una inmersión en sus consecuencias: por un lado, circunscriben y contextualizan la historia, para que el escenario en que los personajes se mueven quede claro; por el otro, la voz de los dos narradores está dramáticamente implicada y cuenta desde el dolor. Sin embargo, en las dos novelas la solución estética propuesta para componer la contradicción entre el régimen de distancia y el colapso emocional es diferente. En *Desgracia indeseada* la rememoración del pasado es nítida, como si la presencia secundaria

⁸⁶ *Ivi*, p. 135.

⁸⁷ *Ivi*, pp. 134-135.

⁸⁸ *Ibidem*.

y casi fantasmal de la madre en la vida del narrador, de improviso se hubiese revelado en una sucesión de eventos e imágenes cristalinas, que no necesitan de una interpretación, más bien hablan por sí mismas, palpables y manifiestas. Peter Handke menciona el abismo de terror que le suscita el suicidio de la madre, pero lo desplaza hacia al fondo, como un riesgo constante, una amenaza, y resalta, en cambio, la cuestión de la posibilidad de expresar, a través del lenguaje, estos momentos de horror inefable y vertiginoso, tan breves que las palabras siempre llegan demasiado tarde. Por el contrario, en *Réquiem por Teresa*, Dante Liano en lugar de construir un estilo depurado de las emociones, lúcido y distante, elabora un estilo denso, atravesado por afectos y pasiones diversos y a menudo conflictivos, expresados a través de la jerga de los años 90 en Guatemala, atribuida a una voz que se pretende agarrada en su espontaneidad y naturalidad. Si la prosa seca de Handke es una herramienta para dominar la voluptuosidad del horror, la prosa prolija de Dante Liano es un recurso para involucrar en el horror. El escritor guatemalteco no propone imágenes dramáticamente unívocas, como las de *Desgracia indeseada*, sino que presenta situaciones que no solo requieren, sino exigen una interpretación. Por lo tanto, en ambas novelas el feminicidio reclama una actitud crítica, desde la fijación (Handke) o desde la incertidumbre (Liano). Es decir, en *Desgracia indeseada* esta interpelación viene desde una historia concluida, desde un tardío pero claro reconocimiento de las responsabilidades, mientras que en *Réquiem por Teresa* la interpelación viene de la irresolución, de las dudas de la instancia narrativa que sigue haciendo preguntas sobre una historia inconclusa. Esta suspensión es uno de los logros de la novela de Dante Liano.

Ambas novelas excluyen por completo la posibilidad de una catarsis. La vuelta de tuerca del último capítulo de *Réquiem por Teresa* ratifica esta imposibilidad, desplazando ulteriormente una historia privada hacia un ámbito público y político. El escritor configura una sociedad opresora y oprimida, gobernada por la impunidad, la hipocresía, la cobardía, sin que se vean los factores capaces de modificar una historia de violencia y sumisión que se repite.

Las canciones de Elvis Presley, cantadas por su imitador, son la banda sonora que une las dos secuencias narrativas que conforman este cuadro: el monólogo del narrador y la historia de Teresa. De esa forma, la simulación y el disfraz connotan sea el show, sea las relaciones familiares, hipócritas y

Indexación en bases de datos

La revista CENTROAMERICANA está indexada en las siguientes bases de datos:

MLA International Bibliography



Y forma parte de:

REDIAL Red Europea de Información y Documentación sobre América Latina

Latinoamericana

A Contraconiente (Estados Unidos)
Acta Poética (México)
Akademos (Venezuela)
América sin nombre (España)
América (Francia)
Andamios (México)
Anuario de Estudios Bolivarianos (Venezuela)
Aletria (Brasil)
Alter/nativos (Estados Unidos)
Anales de Literatura Chilena (Chile)
Anciósas (Argentina)
Antares (Brasil)
Argos (Venezuela)
Artélogie (Francia)
Baldéc (Argentina)
Boletín (Argentina)
Brumal (España)

C.A.F.E. (Francia)
Caracol (Brasil)
Caribe (Estados Unidos)
Catedral Tomada (Estados Unidos)
Centroamericana (Italia)
Chasqui (Estados Unidos)
Colindancias (Rumania)
Confluencia (Estados Unidos)
Confinances (Italia)
Contexto (Venezuela)
Criação & Crítica (Brasil)
Cuadernos de Literatura (Colombia)
Cuadernos del CLHA (Argentina)
452° F (España)
Decimonónica (Estados Unidos)
Diálogos Latinoamericanos (Dinamarca)

e-sorta (Brasil)
Estudios (Venezuela)
Estudios de Literatura Colombiana (Colombia)
Estudios de Teoría Literaria (Argentina)
Estudios sobre las culturas contemporáneas (México)
Estudios de Literatura Brasileira Contemporânea (Brasil)
Eutoma (Brasil)
Gestos (Estados Unidos)
Hispanérica (Estados Unidos)
Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo (Uruguay)
Intersticios (Argentina)
Kamchatka (España)
Kipus (Ecuador)
La palabra (Colombia)
Lestral (España)
Letras Hispanas (Estados Unidos)
Linguas & Letras (Brasil)
Linguística y Literatura (Colombia)
Literatura, Historia e Memória (Brasil)
Mendocina (Chile)
Mitologías hoy (España)
Oho d'água (Brasil)
Orbis Tertius (Argentina)

Política Común (Estados Unidos)
Praesentia (Venezuela)
Quaderni Ibero Americani (Italia)
RECIAL (Argentina)
Revista América (Francia)
Revista Barroco (Estados Unidos)
Revista de Crítica Literaria Latinoamericana (Estados Unidos)
Revista del CELEHIS (Argentina)
Revista Iberoamericana (Estados Unidos)
Revista Laboratorio (Chile)
Revista UNIABEU (Brasil)
Signo (Brasil)
Taller de Letras (Chile)
Tejuelo (España)
Telar (Argentina)
Textos Híbridos (Estados Unidos)
Travessias (Brasil)
Variaciones Borges (Estados Unidos)
Vertiba Hispanica (Eslovenia)

75 revistas académicas de América Latina, Estados Unidos y Europa integran

LATINO AMERI CANA

Asociación de Revistas Literarias
y Culturales

finito di stampare
nel mese di febbraio 2022
presso la LITOGRAFIA SOLARI
Peschiera Borromeo (MI)

EDUCatt

Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-9335-920-7

ISSN: 2035-1496



€ 8,00