

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
CHIHUAHUA

**LA CONCEPCIÓN GENERACIONAL ESQUILEA EN *GUERRA*
EN EL PARAÍSO DE CARLOS MONTEMAYOR**

POR:

CARLOS HUMBERTO FRANCO CASTILLO

**TESIS PRESENTADA COMO REQUISITO PARA OBTENER EL GRADO DE MAestrÍA EN
INVESTIGACIÓN HUMANÍSTICA**

CHIHUAHUA, CHIH. MÉXICO

MAYO, 2025



La concepción generacional esquilea en *Guerra en El Paraíso* de Carlos Montemayor. Tesis presentada por Carlos Humberto Franco Castillo como requisito parcial para obtener el grado de Maestro en Investigación Humanística ha sido aprobado y aceptado por:

Javier H Contreras O.

Dr. Javier Horacio Contreras Orozco
Director de la Facultad de Filosofía y Letras

Jorge Alan Flores Flores

Dr. Jorge Alan Flores Flores
Secretario de Investigación y Posgrado

M.H. Víctor Manuel Córdova Pereyra

M.H. Víctor Manuel Córdova Pereyra
Coordinador Académico

Arturo Rico Bovio

Dr. Arturo Rico Bovio
Presidente

Fecha: 18 de mayo de 2025

Comité:

Presidente: Dr. Arturo Rico Bovio
Secretario: Dr. Jorge Alan Flores Flores
Vocal: Dr. José Eduardo Serrato Córdova
Vocal 2: Dr. César Antonio Sotelo Gutiérrez

Se certifica, bajo protesta de decir verdad, que las firmas consignadas al pie del presente documento son de carácter original y auténtico, correspondiendo de manera inequívoca a los responsables de las labores de dirección, seguimiento, asesoría y evaluación, en estricta conformidad con lo dispuesto en la normatividad vigente de esta institución universitaria.

Índice

Agradecimientos	1
Introducción.....	3
Capítulo 1: Propuesta de análisis de la concepción generacional dentro de <i>Guerra en El Paraíso</i>	
1.1 Planteamiento del problema	7
1.2 Estado del arte	12
1.3 Justificación.....	30
1.4 Metodología.....	36
1.5 Objetivos e hipótesis	41
1.6 Marco teórico	43
Capítulo 2: Los rastros del aura en <i>Guerra en El Paraíso</i>	
2.1 Paralelismos entre la vida y obra de Esquilo y Carlos Montemayor	56
2.1.1 La influencia de Esquilo en la literatura universal hasta la narrativa de Montemayor.....	56
2.1.2 Un poeta de ideas: el estilo esquileo dentro de la obra de Montemayor	59
2.1.3 De las armas a las letras: el oficio literario como compromiso social	64
2.2 El aura y los aspectos rituales del pensamiento de Walter Benjamin en la novela <i>Guerra en El Paraíso</i>	72

Capítulo 3: Semejanzas entre dos generaciones: la sangre como herencia y destino

3.1 Lucio y Orestes: dos vidas “encajadas” entre sus generaciones	85
3.1.1 Los ritos fúnebres dentro de la obra de Montemayor.....	89
3.1.2 Parentescos entre el funeral de Genaro Vázquez y Agamenón	96
3.2 La sangre y la ruina: una maldición generacional	101
3.2.1 La sangre como un elemento esquiileo y generacional en <i>Guerra en El Paraíso</i>	101
3.2.2 De la ruina generacional al ciclo de sangre inconcluso.....	115

Capítulo 4: Los coros de *Guerra en El Paraíso*: similitudes con los personajes de Esquilo

4.1 La construcción del coro en la estructura de la novela <i>Guerra en El Paraíso</i>	120
4.2 Comparación y similitudes entre los coros esquiileos y los personajes de <i>Guerra en El Paraíso</i>	127
4.2.1 La voz hermenéutica: sabiduría, reflexión y crítica. Comparación entre los coros de ancianos de <i>Agamenón</i> con los adultos mayores y periodistas en <i>Guerra en El Paraíso</i>	131
4.2.2 La voz emotiva: sufrimiento, llanto y el mar como metáfora. Recreación de las mujeres en <i>Guerra en El Paraíso</i> en comparación con los coros de mujeres troyanas de <i>Las coéforas</i>	135

4.2.3 La voz teatral: un reclamo entre la venganza y la justicia. Comparación de las Erinias con los militares y guerrilleros de <i>Guerra en El Paraíso</i>	141
4.3 De la conciencia del coro como vínculo y conformación del personaje generacional	149
Conclusiones	161
Obras citadas	167



Agradecimientos

A mi esposa, Lucero, por ser mi fiel compañera y apoyo en esta tesis; por compartir el gusto por la literatura, con el cual hemos transitado con pasión, firmeza e ilusión por la vida, apilando libros, acomodando columnas y filas de papel entre libreros. También por estar presente tanto en mi desarrollo como profesionista y en esta nueva etapa como padre de nuestro futuro hijo, el cual coincidió con la publicación de esta tesis.

Aunque, nuestro hijo no vendrá al mundo que quisiéramos, sabemos que al menos sí llegará a uno donde tendrá una enorme biblioteca, un refugio ante el irremediable caos y que, a pesar del tiempo, muchos de estos libros son un legado que han sobrevivido generaciones; encontrará obras firmadas por mi padrino, Carlos Montemayor, o leídas y hojeadas por sus abuelos y bisabuelos. Porque no sólo se hereda el papel sino la pasión por la vida.

A mi mamá, por su constante esfuerzo y confianza para que mi trayecto fuese el de un profesionista, que se formó en las humanidades. Además de su cariño y cuidados hacia mí, de brindarme siempre su mano para sobrellevar con dignidad la vida.

A mi padre, quien ha sido mi más grande maestro; esto lo afirmé una tarde en la cual ya había terminado mis clases en secundaria, en esa ocasión mi padrino me había preguntado sobre cuál era el mejor de mis profesores, a lo cual respondí sin pensarlo que mi papá ha sido la persona de quien más he aprendido. Por otro lado, reconozco en él uno de los legados más bellos que tengo, el amor a las humanidades y la posibilidad de contemplar el universo desde una sensibilidad estética y una profunda sabiduría.

A mis hermanos, quienes han estado presentes a lo largo de mi vida y con quienes he podido tener una motivación para seguir preparándome.



A mi director, César Antonio Sotelo Gutiérrez; mi codirector, José Serrato Córdoba; y a mis sinodales, Arturo Rico Bovio y Alan Flores Flores, por su paciencia y dedicación con esta investigación, por sus observaciones y compartir el gusto por la obra de Montemayor y de los clásicos grecolatinos. Creo que todos disfrutamos mucho las sesiones de revisión de esta tesis, rememorando a los clásicos griegos y a Montemayor.

Y a mi padrino, Carlos Montemayor, por ser uno de mis ejemplos más relevantes en mi formación; además de ser mi guía, a pesar de que él ya no esté aquí con nosotros, su palabra continúa como un faro para comprender la vida; por su gran amistad con mi familia, sobre todo con mi padre; y por su obra, que es un gran legado para la literatura de Chihuahua, de México y el mundo.



Introducción

Después de la narrativa de la Revolución, de la posrevolución y de la Guerra Cristera, los levantamientos guerrilleros de la década de los sesenta y setenta atrajeron la atención de la pluma de muchos escritores y su preocupación hacia aquellos fenómenos sociales. La guerrilla ha sido un conflicto complejo y un tema que en la literatura se ha intentado, sino explicar, al menos retratarlo y denunciarlo, como en algunas novelas de Juan Miguel de Mora Vaquerizo, René Avilés Fabila, Héctor Aguilar Camín y más recientes como Jorge Volpi, con *La paz de los sepulcros*. Sin embargo, de los pocos chihuahuenses, junto con Víctor Hugo Rascón Banda, que tuvo una preocupación por los conflictos de la guerrilla, fue Carlos Montemayor, quien ha tratado de una forma comprometida estos acontecimientos violentos, con tintes trágicos y épicos, retomando a los clásicos grecolatinos que tanto elogiaba y releía.

Parte de la obra de Montemayor hace una denuncia y pone interés por los problemas sociales de México, sobre todo el de los grupos marginados por la historia, como los pueblos originarios y los campesinos. La obra del escritor chihuahuense aún nos brinda luz sobre esas problemáticas políticas, sociales y económicas que originaron las guerrillas en el país. Esos conflictos armados, sus causas son argumentadas en uno de sus libros de ensayos: *La guerrilla recurrente*. Describe a estos levantamientos como un conflicto que es constante y que ha reencarnado en múltiples ocasiones, desde la época de la Colonial hasta nuestros días, como un fenómeno generacional. Esto también se puede apreciar en la novela *Guerra en el Paraíso*, de la cual trata esta investigación, pero desde un abordaje de las generaciones y los rasgos esquiveos de ésta.



Podríamos enumerar cientos de títulos que han tratado el tema generacional. De la literatura más antigua tenemos por ejemplo a la *Biblia*, cuyos libros nos narran desde la vida de los descendientes que resultaron de los hijos de Abraham e incluso de antepasados más lejanos como Adán y Eva. También la *Orestiada*, *Oresteia* u *Orestía* (depende la traducción) de Esquilo, la cual fue un modelo para la novela de *Guerra en el Paraíso* de Montemayor, trata el tema generacional. En esa tragedia desde que se relata el regreso de Agamenón, la venganza de Orestes y el juicio de este héroe trágico, hay un deber generacional para la justicia de la ciudad. También, en otras obras más cercanas a nuestro contexto como América Latina, se retomó con vigor el tema generacional, como en *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, quien narra la soledad a la cual estaban condenados la familia de los Buendía Iguarán. Incluso en novelas anteriores de Carlos Montemayor, ya se había tratado ese tema como en *Mal de piedra* y *Minas del Retorno*. En esas obras, el escritor retrata, con una prosa profunda, el duro trabajo de los mineros, abarcando desde la generación de los abuelos, los padres y hasta nietos, quienes terminaban con terribles enfermedades respiratorias y sufriendo las inclemencias de la explotación laboral. Desde estas primeras publicaciones es posible apreciar como su narrativa posterior como *Guerra en El Paraíso* se concentraría en una trama generacional, con la guerrilla de Lucio Cabañas, la cual se vincula con luchas anteriores como la de Genaro Vázquez, Rubén Jaramillo, Emiliano Zapata, Juan Álvarez, entre otros personajes.

Guerra en el Paraíso comparte la estructura de las tragedias de Esquilo, principalmente de *La Orestiada*. A lo largo de esta tesis nos enfocaremos principalmente en esta relación generacional, en la cual encontramos que ambas obras se centran en la defensa de la ciudad o el



pueblo en un proceso que involucra a varias generaciones que encarnan en una misma lucha.

Montemayor en una entrevista para la revista Proceso afirmó que:

Inicié la redacción durante una comisión de la Real Academia de la Lengua en Madrid. La estructura la tenía clara. Se apoyaría en las propuestas formales de la tragedia griega esquilea, que cuenta con dos o tres personajes centrales y un coro que, debido a su naturaleza proteica, se transfigura en pueblo, asambleas, marinos, mujeres, niños, según las exigencias de la tensión dramática. Así, en *Guerra en el paraíso*, los personajes centrales serían Lucio Cabañas, el general Cuenca Díaz, el senador Rubén Figueroa y el gobernador Noguera Otero, y el coro daría voz a los campesinos, a los guerrilleros, a los soldados, a los desaparecidos, a los funcionarios intermedios o menores, lo que constituye una dinámica poliédrica que permite avances, revisiones y oposiciones en la línea de acción central (Proceso).

El escritor menciona también en uno de sus ensayos de *El oficio literario*, que hay una función social en el escritor, quien debe tener una preocupación por su comunidad, por su realidad social y política. Esta concepción se encuentra desde los clásicos. Por lo tanto, la pluma de Carlos Montemayor, según su visión de esta literatura, expuesto en sus reflexiones sobre los clásicos grecolatinos, se enfocó, no en el capricho de un solo hombre, sino, en un compromiso social hacia los grupos más desfavorecidos como los campesinos y guerrilleros, sin necesariamente caer en una literatura panfletaria. Porque en la pluma de los escritores al igual que en las armas de los luchadores sociales tienen una responsabilidad generacional, para enfrentar los avatares que retornan desde un pasado más remoto al que incluso podemos imaginar en nuestros días.



Sobre el tema generacional que trataremos en este trabajo, cabe señalar que, fuera de la novela y la literatura, se ha abordado principalmente en los campos de la filosofía, sociología e historia, desde los pensadores positivista como Auguste Comte, después con Karl Mannheim, Wilhelm Dilthey y en nuestro contexto y lengua, José Ortega y Gasset ha profundizado este tópico en algunas de sus obras, principalmente en la de *En torno a Galileo*. Para el pensador español las generaciones no son una simple línea cronológica, sino que se mantienen vivas en el presente como también sucede en la narrativa de Montemayor.

Aunque lo generacional se haya estudiado en otras disciplinas ajenas a la literatura, este trabajo representa un esfuerzo para abordar este tema en este campo y repensar a los personajes de una novela y a los sujetos de una sociedad no tan distantes al trabajo de un escritor, porque tanto la literatura como la sociología comparten objetivos similares, como comprender a las sociedades.

Montemayor, en su prólogo de *El Parral de mis recuerdos*, ya planteaba que escribir implica un esfuerzo por heredar una memoria, es como mantener en vilo un árbol que se enraíza y sacude sus hojas, donde hay una permanencia de lo que somos en los otros que nos antecedieron y sucederán: “Las generaciones somos como las hojas de los árboles que maduran y el viento esparce. Los árboles son los pueblos y las comarcas que los sustentan. Los follajes de los árboles cambian, pero la vida regresa a los árboles y sentimos que se trata de la misma vida, de los mismos bosques, de las mismas selvas, de las mismas huertas” (17). Este proyecto por lo tanto encontró en esta voz del escritor una posibilidad de acercarse a su obra, desde lo generacional, una lectura que nos permite mirar el mundo desde una memoria colectiva.



Capítulo 1: Propuesta para analizar la concepción generacional dentro de *Guerra en El Paraíso*

1.1. Planteamiento del problema

La literatura, desde sus primeras manifestaciones tanto orales como escritas, ha tratado el tema generacional. En tales relatos los personajes por decenas de años o siglos se hallan inmersos en los mismos avatares y herencias de sus antepasados. Las teogonías que se escribieron en la antigüedad tanto en Mesopotamia, Egipto, Grecia entre otros pueblos, nos han enseñado que incluso para explicar la existencia de los dioses es necesario pensar en su linaje. Otro ejemplo de literatura que ha tratado el tema generacional es *La Biblia*, desde su primer libro el “Génesis” hasta sus últimas páginas en el “Apocalipsis”, no obstante, con el monoteísmo, dentro del pensamiento judío y cristiano, Dios quedó sin estirpe de otras deidades, se volvió un ser inmanente y sólo engendró a un hijo con sus cualidades divinas, quien, para la mayoría de las iglesias cristianas, era él mismo Dios dentro de una de sus tres hipóstasis. Entonces, la milenaria línea sanguínea que se narra en La sagrada escritura ya no es la de los dioses, sino la de nosotros: los seres humanos, quienes, gracias a esta larga genealogía, tenemos (aunque de forma engañosa y con mayor esfuerzo que los dioses, quienes son inherentemente inmortales) la posibilidad de nunca morir.

En Latinoamericano, uno de los textos más representativos para nuestro contexto y cultura que profundiza el tema generacional es *Cien años de Soledad* del escritor colombiano Gabriel García Márquez. En el caso de México también existen varias novelas que tratan este tópico, entre las cuales encontramos a *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Las generaciones* de Margo Glantz, *La región más transparente* de Carlos Fuentes entre otros libros de ese autor,



Mal de piedra y Minas del retorno de Carlos Montemayor, de quien también se suma la obra a investigar: *Guerra en el Paraíso*; estas obras, las cuales tienen gran reconocimiento dentro y fuera de nuestro país y región, son sólo un pequeño ejemplo de la vasta bibliografía que se podría mencionar sobre la literatura que trata el tema generacional.

El tema generacional es recurrente en la literatura, sin embargo, no se ha pensado en cómo lo genealógico es parte de la construcción de los personajes dentro de la narrativa, por lo cual es importante problematizar este concepto, que no se ha teorizado aún para los análisis literarios, aunque sí se ha planteado en el campo de la historiología, filosofía y ciencias sociales, con pensadores como Auguste Comte, José Ortega y Gasset, Karl Mannheim, Wilhelm Dilthey, entre otros.

Con las propuestas de algunos de estos filósofos, que sólo se han aplicado a otras disciplinas, es relevante analizar cómo sus definiciones sobre lo generacional podrían aportar para realizar interpretaciones dentro de la literatura y en comprender la conformación de un personaje genealógico en la narratología; también, es relevante considerar qué contradicciones suponen para la investigación manejar estas propuestas generacionales, ya que nos vemos obligados a reformular el concepto sobre lo genealógico en el campo de la ficción.

En el caso de *Guerra en el Paraíso*, que narra la guerrilla de Lucio Cabañas en el estado de Guerrero, se menciona a lo largo de la novela tanto en voz del protagonista como del narrador omnisciente o coral, la lucha que emprendió Emiliano Zapata, luego Rubén Jaramillo y su continuación con Genaro Vázquez Rojas; incluso, se hace



referencia a esa lucha generacional desde tiempos más remotos, como en los años de la Colonia: “Siglos de guerra en la sierra. Siglos de muertos en la sierra. Y junto al río pensaba que era la misma tierra, la misma sangre, el mismo grito sin terminar que lo llamaba desde la orilla” (Montemayor 154). Sin embargo, aún no ha habido un método o propuesta dentro de la literatura para definir a estas generaciones que reencarnan en la vida de Lucio, como un personaje colectivo o coral, como en la tragedia griega, en donde se yuxtaponen las voces de varias personas o, como en el caso de la misma novela, donde se confunden los ecos de los antepasados con las palabras del protagonista.

Para tratar el problema de conformar las generaciones de manera simultánea y articulada donde el pensamiento, la memoria y las acciones de un personaje son las mismas que las de sus antepasados, es conveniente analizar este fenómeno desde las influencias literarias que marcaron la formación del escritor y cómo estos referentes permean sus obras, principalmente la de *Guerra en El Paraíso*.

Una de las principales influencias que empapa a la novela a analizar, tanto en su forma y fondo, es la tradición grecolatina, principalmente la concepción trágica esquilea o esquiliana, de la cual, el escritor tomó la estructura para escribir *Guerra en el Paraíso*, según lo declaró en más de una ocasión: “Ella tomó en cuenta las declaraciones de Montemayor, quien reiteradamente afirmó que su técnica de escritura fue helenista y por tanto sus recursos eran los de la Iliada y de las tragedias de Esquilo” (Cabrera y Estrada 225). También, en sus análisis sobre la *Orestíada* de Esquilo, Montemayor comenta que hay una búsqueda por la justicia, la cual incumbe a varias generaciones: “el destino abarca varias generaciones, que no se agota en la vida de un hombre, sino de muchos, y que así hay que entenderlo, que así hay que recibirlo”



(*El oficio literario* 93). Aunque, esta visión generacional que parte de la cultura griega, nos acerca a un modelo de personaje generacional, se debe plantear cómo abordar esta concepción generacional o genealógica dentro de la novela y encontrar las definiciones o estructuras para lograr describir a este actor generacional; probablemente este esfuerzo permitirá realizar otras propuestas que vayan más allá de los límites conceptuales en los ámbitos narratológicos o semióticos acerca de la ontología o identidad de los personajes en la literatura.

A pesar de que existen varias descripciones sobre el personaje a nivel colectivo o coral por diversos teóricos, no bastan para establecer cómo homogenizar las generaciones en un solo actor o cómo reconfigurar el orden vertical de los personajes, que los coloca a manera de árbol genealógico, en vez de pensarlos en una estructura horizontal, donde los actores converjan de forma simultánea como un río, tal cual lo hace Montemayor en su novela:

Y ahora junto al río, sentía el horizonte de la distancia con que entendió que eso era el mundo por primera vez. Como si este inmenso río, o esta distancia de palmeras, de lluvia, de nubes, de cielo inmenso, fuera también su abuelo o su padre. Fuera parte de esos cuerpos y de esa sangre que luchó ahí, que murió ahí. Un río que ellos vieron y que formaba parte de lo que ahora ellos eran, de lo que fueron antes (*Guerra en El Paraíso* 153).

Entonces, tanto con las citas de Montemayor en su obra, como con las concepciones que se extraen de las tragedias de Esquilo (principalmente la *Orestíada*), las definiciones narratológicas del personaje o actante y con las teorías que se han



sugerido de campos disciplinarios distintos a la literatura, como la historia, la sociología y la filosofía, se pretende definir qué y cómo es un personaje genealógico y la concepción generacional dentro de la novela principalmente desde la visión esquilea.

En la concepción esquilea se explica al ser humano en una simultaneidad con sus antepasados y descendientes, en donde, en una persona está toda o parte de la humanidad, por lo cual, comparando parte de la obra de Esquilo con la de Montemayor y de acuerdo con la metodología a definir, serán de utilidad para saber cómo y qué es un personaje generacional.

Con esta propuesta en donde converge las generaciones tanto del presente, pasado y futuro en una novela, que luchan por las mismas causas, se podrá entender a los personajes de la obra no como a sujetos separados dentro de un orden cronológico, con similitudes y diferencias, sino como un personaje genealógico, más homogéneo, que simultáneamente actúa con sus antepasados y descendientes en la conciencia, la memoria y el imaginario de un colectivo. Es decir, en *Guerra en el Paraíso*, Emiliano Zapata, Rubén Jaramillo, Genaro Vázquez, el abuelo de Lucio Cabañas y su padre, entre otros actores, representarían al personaje generacional de la novela; a un solo hombre, en quien hay una sola lucha por la libertad, la justicia y la dignidad.

Entonces, esta investigación busca saber ¿cómo las generaciones que anteceden a Lucio Cabañas conforman un personaje genealógico que comparten el mismo decoro y proyecto? En la novela, la guerrilla ha sido un fenómeno recurrente, que busca dignificar todo un pasado y también representa un esfuerzo que involucra a varias generaciones por conseguir la justicia para su pueblo. Además, los luchadores sociales de la novela comprenden su enfrentamiento



con un mismo enemigo a lo largo de la historia que reencarna en distintos opresores. Y esa lucha aún continúa en nuestros días.

1.2. Estado del arte

La obra de Carlos Montemayor ha sido ampliamente estudiada, principalmente su novela *Guerra en el Paraíso*, de este libro existen numerosos artículos, tesis y estudios, los cuales se encuentran tanto en sitios web como en publicaciones de revistas o trabajos de investigación de universidades como: La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Universidad Autónoma de Chihuahua (UACH), La Universidad de Texas en El Paso (UTEP), Universidad Veracruzana (UV), entre otras. En esta investigación nos preocupan, de las decenas de estudios en los distintos medios físicos o virtuales, los análisis que se han hecho sobre el tema generacional y los elementos grecolatinos que conforman la narrativa de Montemayor. Los textos que se mencionarán a lo largo de este estado del arte son muy pocos los que centran su atención en el tema generacional o en el personaje colectivo. En cambio, la otra variante sobre los elementos grecolatinos que hay en *Guerra en el Paraíso*, gran parte de los artículos contiene aseveraciones sobre la influencia de los clásicos de esta literatura en la narrativa de Carlos Montemayor, por lo menos en algún párrafo. Por lo tanto, iniciaremos nombrando los análisis que se han hecho de la obra en torno a las similitudes que comparte con la tragedia griega, ya que son los primeros estudios que se realizaron sobre *Guerra en El Paraíso*, a partir de su publicación en 1991. Ateniéndonos a un orden cronológico con los temas que aquí trataremos, expondremos al final los abordajes sobre el tema



generacional ya que son estudios más recientes que los trabajos que se han hecho sobre la influencia grecolatina en Montemayor.

Uno de los primeros artículos que se publicó durante el primer lustro sobre *Guerra en El Paraíso* fue: “La tradición griega en *Guerra en el Paraíso* de Carlos Montemayor” de la académica Ysla Campbell, en el año de 1996. En ese trabajo se analiza las referencias de las tragedias de Esquilo y la *Ilíada* de Homero que existen en la novela, como la importancia de los coros dentro de la obra y la axiología homérica que se refleja en la guerrilla durante la historia de los personajes.

Campbell retoma las aseveraciones del mismo Montemayor sobre la influencia de la tragedia esquilea en su novela: “El carácter proteico del coro de Esquilo fue básico también para mí en la solución narrativa de *Guerra en el Paraíso*” (Montemayor, “*La sombra del caudillo, disección del ejército*”). Campbell, como en las declaraciones del escritor, describe las características del armazón de ese coro en la novela:

hay un coro polifónico de soldados, campesinos, niños, indios, mujeres, ancianos, etcétera, que funcionan narrativamente como ecos y conciencias de las situaciones relatadas: representan un personaje colectivo. Es además un coro muy dinámico que cumple con el papel de ser la conciencia de lo que ocurre y que se conforma de distintas voces. Es un coro proteico multiforme (“La tradición griega en *Guerra en El Paraíso* de Carlos Montemayor” 88).

Campbell, desde esta aseveración, deja un antecedente sobre la posibilidad de sugerir un personaje generacional porque ya plantea que existe un “personaje colectivo” en la novela de



Montemayor, además afirma que existe una similitud entre las escenas corales de Esquilo con las de *Guerra en El Paraíso*, en donde hay un actor que tiene una dimensión colectiva.

Otro trabajo que se suma a las comparaciones que se han hecho de la novela con la obra de Esquilo, es el prólogo de Helen Anderson de una antología que reúne parte de la narrativa de Montemayor: *La tormenta y otras historias* de 1999. La académica hace una reflexión sobre las características más recurrentes en la obra del escritor. Al detenerse en *Guerra en El Paraíso*, Anderson, al igual que Campbell, encuentra similitudes entre el coro trágico y el de esta novela: “Las voces de los campesinos nos recuerdan al coro griego de las obras clásicas: voces que comentan, lamentan, presagian, sin poder evitar lo inminente” (Anderson 51-52). Al final del prólogo, la estudiosa de la obra de Montemayor compara al personaje de Lucio Cabañas con el del héroe trágico clásico:

La figura de Lucio se presenta en su dimensión humana; su manera de dirigirse a los compañeros, su modo de ser callado pero decidido, su estoicismo y entrega, su interioridad filosófica y psicológica, su muerte como la de cualquiera. Sin embargo, al perfilarse su figura contra el trasfondo de represión, persecuciones e injusticias, no podemos menos que pensar en los protagonistas de la tragedia clásica griega, los que se enfrentaron no tanto al castigo de los dioses sino contra el poder del tirano o por las injusticias impuestas por mortales a otros seres humanos (Anderson 52).

La prologuista concluye que la obra de Montemayor es un esfuerzo para mantener una conciencia sobre el pasado, la historia o la tradición. El escritor, según se ha aseverado en estos análisis, su narrativa tiene una fuerte influencia de la literatura



griega y hay otros trabajos que han reiterado estas reminiscencias dentro de sus abordajes.

Dentro de los estudios que se le han dedicado a la obra *Guerra en El Paraíso* en torno a los elementos grecolatinos, principalmente de los rasgos esquileos, tenemos otro estudio del 2012, el cual está integrado al libro *Con las armas de la ficción: “Las novelas de Carlos Montemayor”*. Al inicio de este análisis se asevera que *Guerra en El Paraíso* tiene una estructura semejante a la de los clásicos grecolatinos, principalmente en autores como Homero y Esquilo: “La obra de Homero constituyó la fuente de los caracteres variados de los personajes y de su profundo realismo, y porque estructuralmente el mismo Montemayor había empleado el coro al modo de Esquilo: como el recurso que permite la intervención de múltiples voces, aparte de las de los personajes centrales” (Cabrera y Estrada 226-227).

En esta misma investigación de Patricia Cabrera López y Alba Teresa Estrada se encuentra descripciones sobre algunas de las escenas de las novelas que cuentan con elementos intertextuales de la obra homérica y esquilea, en las siguientes citas: “Con la misma vena poética, el sepelio de Vázquez Rojas merece una prosa con reminiscencias clásicas, pues el barco en medio de la mar es objeto que puebla las epopeyas homéricas” (266), “la novela dialoga con la estética clásica, pues en las *Coéforas* de Esquilo, es principal la escena de los hijos de Agamenón que, agraviados por el homicidio de éste, le lloran en su tumba y le prometen vengar su muerte”(269), “los héroes de la literatura griega fueran seguros, ingenuos u osados y, “cegados por la abundancia de su propia luz”, no escucharan las voces amigas que les recomendaban prudencia, repliegue, discreción. La prisa y la *hybris* precipitan la muerte del guerrillero” (269-270). Las autoras de este libro expresan que, a pesar de ser una novela con temática política y social, el escritor no descuidó un estilo lírico o una prosa poética para



describir como los escritores helenistas los acontecimientos violentos de su tiempo. También, en ese trabajo comparan a Lucio Cabañas con el héroe clásico: “Un recurso exclusivo de esta novela, que no volverá a repetirse, es la personalidad modelada al estilo clasicista, del dirigente guerrillero. Cabañas posee los atributos del héroe trágico, su conciencia es la reiterada reflexión acerca de que el sentido de su vida está solamente en la lucha contra la injusticia” (Cabrera y Estrada 270).

Según se comenta en este texto, este personaje, por el cual Montemayor sintió gran admiración, su búsqueda por la justicia es constante, es un reclamo que retoma de los actores de la tragedia de Esquilo y que se vuelve una tarea no de un individuo sino de un colectivo a nivel generacional, cuyo tema también llega a abordar esta investigación.

De ese mismo año, 2012, también contamos con la tesis *Ideología, literatura y periodismo en Guerra en El Paraíso* de Marco Antonio García Domínguez, quien dedica algunos comentarios en distintos apartados de su trabajo a la relación de esta novela con la literatura grecolatina y específicamente con la tragedia griega. Por ejemplo, este autor comenta que: “el modo trágico de la trama y del héroe que el narrador le da a su historia, existe la problematización de un importante aspecto de carácter moral, a saber: el enfrentamiento entre la libertad humana y el destino –abordado en las obras de los dramaturgos griegos– y que aquí se resuelve en una suerte de fatalismo” (48) “Finalmente, me parece que el modo de tragedia en que el narrador trama la historia es ilustrativa de su perspectiva general de los hechos” (70). Esta investigación también se



adentra al concepto de *hybris* que configura a Lucio como un héroe trágico y trata el tema del destino como parte fundamental del final de esa obra de Montemayor.

Además de este texto hay otros aún más recientes que se enfocaron a encontrar los elementos intertextuales de la literatura grecolatina, principalmente de sus mitos, entre ellos está una tesis y un artículo escritos por el investigador Cuauhtémoc Díaz González Domínguez: *Los mitos de transformación en Guerra en el paraíso de Carlos Montemayor* y “De las frondas del árbol mítico a la resiliencia del movimiento armado en *Guerra en El Paraíso* de Carlos Montemayor”, la primera investigación fue publicada el 2015 y el segundo texto apareció el 2016, en ambas se menciona los mitologemas de la cultura griega y latina insertos en esta novela.

En la tesis de Díaz González Domínguez se llega a reflexionar sobre cómo funciona el coro en la novela:

Como en las tragedias griegas, la verbalización de la historia se ofrece en diversas voces bien diferenciadas de dos bandos: el primero representado por guerrilleros liderados por Lucio Cabañas, y el otro grupo, el ejército, con el Gral. Cuenca Díaz a la cabeza. Asimismo, al igual que los coros clásicos, el pueblo, que no es participante directo de la insurgencia, se muestra como depositario de la memoria (*Los mitos de transformación en Guerra en el paraíso de Carlos Montemayor* 17).

Otra de las observaciones que Díaz González Domínguez señala dentro de ese mismo texto es sobre cómo funcionan estas voces para lograr la justicia para la *polis* o, en este caso, en la zona rural de Guerrero: “Los bandos bien diferenciados de personajes: el ejército, la guerrilla y un pueblo que aparentemente no participa activamente en la diégesis (como un coro de tragedia griega), evocan la constante preocupación del autor por evidenciar un sistema injusto



del que tiene la esperanza de que mutase en otro en el que la constante sea la justicia” (*Los mitos de transformación en Guerra en el paraíso* 68).

Este estudio nos brinda qué elementos esquileos existen dentro de la obra del escritor chihuahuense, además coincide con los análisis anteriores sobre la construcción del coro y la noción de la justicia que permea en la obra.

Sobre el artículo: “De las frondas del árbol mítico a la resiliencia del movimiento armando en *Guerra en El Paraíso* de Carlos Montemayor”, Díaz González Domínguez explora de nuevo los “mitemas” que existen en las novelas de Montemayor, cuando los personajes se trasmutan en entes de la Madre Tierra: “La sugerencia del intercambio botánico ocurre cuando los personajes son torturados, asesinados, aunque también su mera presencia en algún fragmento evoca, sin necesariamente ser violentados, la sustancia de lo vegetal en ellos” (“De las frondas del árbol mítico a la resiliencia del movimiento armando en *Guerra en El Paraíso* de Carlos Montemayor” 153-154). El académico expresa a lo largo del texto que esta metamorfosis es recurrente en los relatos de las culturas griega, romana y náhuatl. Díaz González Domínguez sugiere esta concepción telúrica que es propia de la novela hispanoamericana, pero, en el caso particular de Montemayor, el escritor retomó estos elementos simbólicos de los clásicos grecolatinos y hebreos, de sus mitos sobre la tierra para describir nuestro contexto, ya que expresa que los personajes se trasmutan en seres botánicos: “tanto los árboles como ellos comparten ciertos rasgos que posteriormente se revelan, es el caso de sus compañeros muertos, como si fueran seres vegetales que se revisten con una momentánea naturaleza humana” (“De las frondas del árbol mítico a la resiliencia del



movimiento armando en *Guerra en El Paraíso* de Carlos Montemayor” 154). Además, este análisis afirma que la naturaleza se humaniza en la obra de Montemayor, por lo cual, esta característica nos da herramientas para comprender mejor la construcción del personaje generacional, el cual se halla inmerso en los elementos naturales del paisaje, ya que en ellos se evoca la simultaneidad de cuerpos que volvieron al polvo después de la lucha o de voces que la memoria de Lucio evoca gracias al rumor del río, las montañas, piedras, etc. Por ser una novela telúrica, hay otros investigadores que se han detenido en interpretar los significados de este elemento. La mayoría coincide en que el espacio no es sólo una parte ornamental dentro de las descripciones en la novela, sino que también tiene características simbólicas.

Continuando con el enfoque esquileo, el investigador José Eduardo Serrato Córdova escribió dos textos sobre la novela de Montemayor, estos profundizan sobre los elementos trágicos que aparecen en la narrativa del poeta parralense. El primero, publicado el 2018, se llama: “Del campo de cultivo al campo de concentración. El modelo trágico de *Guerra en el paraíso*, de Carlos Montemayor”, y el segundo, del 2019: “La querrela de la guerra sucia y *Guerra en el Paraíso*”. Ambos textos son los abordajes más recientes que vuelven a tratar los rasgos esquileos de esta obra del escritor chihuahuense; aunque con un enfoque similar, cada uno contiene aproximaciones a la novela de Montemayor desde diferentes aristas y conclusiones que enriquecen las interpretaciones sobre este texto.

En el primer artículo de Serrato Córdova (“Del campo de cultivo al campo de concentración. El modelo trágico de *Guerra en el paraíso*, de Carlos Montemayor”) expresa varios datos de gran importancia para la investigación y que dan antecedentes sobre la relación que tiene la tragedia con las genealogías y, por consiguiente, con la obra de Montemayor:



la rebelión campesina del Partido de los Pobres tuvo una profunda raíz social que se remonta a los tiempos del zapatismo sureño de hace más de un siglo. La lucha que empezó el Ejército de los Pobres no fue un arrebato guerrillero guevarista, fue la última batalla popular en defensa de las comunidades agrarias ejidales. De este enfrentamiento nace el sentimiento trágico de la vida de *Guerra en el Paraíso* (“De las frondas del árbol mítico a la resiliencia del movimiento armando en *Guerra en El Paraíso* de Carlos Montemayor” 74).

Con esta aseveración se infiere que, la recurrencia de distintas generaciones anteriores a Lucio Cabañas en un mismo proyecto es un elemento intertextual que tiene esta novela con la tragedia griega, principalmente la de Esquilo, de la cual guarda un gran parentesco en las nociones acerca de la justicia, los coros y la genealogía. En ese mismo artículo, de las similitudes que se encuentran entre la tragedia griega y la narrativa de Montemayor, el investigador menciona también la importancia de la *polis*, ese espacio en el cual hay un esfuerzo por la democracia, la justicia y la leyes: “Si bien Montemayor no tomó un modelo trágico canónico sí encontramos una intertextualidad entre conceptos de la *polis* griega –el estado mexicano representado por los políticos demagogos, los militares y la figura del presidente– y el héroe trágico, el personaje de Lucio Cabañas” (Serrato, “Del campo de cultivo al campo de concentración. El modelo trágico de *Guerra en el paraíso*, de Carlos Montemayor” 77).

Este estudioso de la obra de Montemayor en ese mismo texto compara al héroe trágico con el protagonista de *Guerra en el Paraíso*, quien, del mismo modo que Edipo o la familia de Orestes se ven en la imposibilidad de zafarse de su destino:



Si bien no existe ninguna tragedia clásica que relate la sublevación de las masas contra las oligarquías, la ética del personaje trágico se centra en la rebelión del hombre contra un poder infinitamente más fuerte. El hombre o la mujer trágicos son valientes en tanto que enfrentan su destino sin evadirlo, a sabiendas que su misión culminará con la muerte, pero su sacrificio les dará esperanza y fe a sus seguidores (78).

Esta idea del destino está además ligada a la concepción generacional, ya que los personajes de Montemayor tienen que enfrentar las condenas que van arrastrando en la sangre, por eso la venganza se vuelve repetitiva, en un ciclo interminable o un eterno retorno como lo plantea Friedrich Nietzsche en su libro *Así habló Zaratustra* o, ya de forma prematura, en el *Nacimiento de la tragedia*, en donde se encuentran argumentos fundamentales para conocer este género de la literatura clásica. Entonces, en este ciclo interminable, el artículo plantea que los hijos toman venganza por el asesinato de sus padres como sucedió con Orestes tras el asesinato de Agamenón; en la novela de Montemayor, Lucio retoma el lugar de Genaro Vázquez, Rubén Figueroa, Emiliano Zapata, etc:

La situación trágica entra en crisis cuando el líder del pueblo –Lucio Cabañas– se da cuenta que es imposible vencer a la *polis*, pero que es igualmente imposible evadir una batalla que de antemano está perdida. El Lucio Cabañas de la ficción, a pesar de pertenecer a una clase social marginada es de la estirpe de los héroes del “mimético elevado”, según la nomenclatura de Northrop Fye (Serrato, “Del campo de cultivo al campo de concentración. El modelo trágico de *Guerra en el paraíso* de Carlos Montemayor” 79).



En ese primer artículo, el autor no sólo analizó los personajes, escenas de la novela y la *polis*, también profundizó en el papel que tiene el lector en la novela, como el de un juez, empero, este análisis lo ahonda con mayor detenimiento en el último texto que escribió sobre *Guerra en el Paraíso*.

En el otro artículo de Serrato Córdova: “La querrela de la guerra sucia y *Guerra en el Paraíso*”, vuelve a retomar el tema trágico dentro de esa obra, pero se centra en dos aspectos importantes: la composición de la novela y el rol que desempeña el receptor al momento de leerla. El académico describe la manera en cómo Montemayor dispuso varios testimonios como el de un coro griego:

Guerra en el Paraíso está compuesta de muchas voces anónimas que como un coro griego van exponiendo los motivos del crimen. Desde la tragedia griega, el vocabulario y la argumentación del derecho eran empleados en los parlamentos de obras como *Antígona*, de Sófocles (Serrato, “La querrela de la guerra sucia y *Guerra en el Paraíso*” 111).

Sobre esta polifonía, Serrato Córdova expresa que Montemayor buscó, como en los cantos homéricos de la Antigua Grecia, reforzar o rescatar la memoria colectiva, sobre un acontecimiento que se intentó por parte del discurso oficial esconder entre eufemismos, criminalizando a los guerrilleros, restándole importancia a los hechos sangrientos, para que después pasará al olvido en la Historia. Por lo tanto, el lector, como el espectador de las escenas del teatro clásico, participa como testigo, como un eslabón fundamental para recordar y concientizar (al modo aristotélico de la *catarsis*) sobre los hechos violentos de la Guerra Sucia. Por lo tanto, el escritor va presentando distintos



testimonios, como un juicio, para que, quien esté leyendo la obra, juzgue o tome una postura:

Carlos Montemayor no desconocía la retórica judicial, y por ende, el arte de convencer a un jurado. Si asumimos que el novelista recurrió a argumentaciones judiciales, como presentación de pruebas y de evidencias forenses, debemos empezar suponiendo, también, que la información que utiliza es verdadera —como se demostró con los años, ningún dato utilizado fue ficción. Partimos de la condición de la veracidad de las pruebas en este “juicio novelado” (Serrato, “La querrela de la guerra sucia y *Guerra en el Paraíso*” 122).

Este trabajo, a pesar de que parte de un análisis sobre el papel del receptor, abarca en cierta medida el tema generacional, ya que esta obra pretende trascender a la memoria colectiva, permanecer en la mirada de todas las generaciones posibles, mantener el fuego vivo en el recuerdo a través del relato, como lo describe Giorgio Agamben: “El fuego, que sólo puede ser relatado, el misterio, que se ha consumido íntegramente en una historia” (17). Desde este aspecto, este artículo nos demuestra cuáles rasgos del teatro de la tragedia griega son similares en la forma o en la construcción de la novela de Montemayor.

Uno de los últimos análisis que se han realizado en torno a la tragedia griega en *Guerra en El Paraíso* es la tesis: “*Es la voz que nace de aquí*”. *Identidad en los discursos narrativos en la novela de guerrilla de Carlos Montemayor, Guerra en el paraíso* de María Guadalupe Pérez García, quien parte de lo general a lo partícula acerca de la novela de la guerrilla, es decir, comienza con Latinoamérica, luego se enfoca en México y al final en el estado de Guerrero, específicamente al levantamiento que lidero Lucio Cabañas y la obra de Montemayor. En algunos de sus apartados, principalmente el de “La tragedia de la guerra”, se enfoca en analizar



la intencionalidad del escritor chihuahuense en desarrollar un protagonista con rasgos de los héroes trágicos inmersos en un espacio o paisaje natural: “El mensaje hecho por la recurrencia del autor al sol apagado, que en algunas ocasiones representa al vacío ese rasgo de Lucio se confirma una y otra vez: la luz y la oscuridad, la constancia del sol, como si se tratara de ese resplandor mítico del héroe trágico, *hybris*” (60), “las decisiones, las frecuentes migrañas y lo precipitado del fin, auguran la fatalidad, como en una tragedia novelada” (61). Encontramos que en esa investigación una preocupación para abordar la importancia del espacio, del cual también se profundizará en este texto, principalmente cuando se trate el tópico de la sangre; además, al igual que otras de las publicaciones ya citadas, retoma la noción de la tragedia griega de la *hybris*, la cual es esencial en la construcción del personaje como un actor trágico.

Sobre el tema generacional o genealógico, la primera investigación encontrada es del 2012 y es del libro anteriormente expuesto: *Con las armas de la ficción*. En este texto, además de tratar el tema esquiroleo y homérico, profundizan en las características generacionales de la novela. El texto describe a Lucio como testigo de esta genealogía de luchadores sociales y como un eslabón dentro de ese proyecto de justicia social: “A orillas del río Coyuca de Benítez, desbordado e invencible en septiembre de 1973, Cabañas lo siente como el testigo impasible de la genealogía del guerrillero mismo; testigo que también es la transmutación de esta, enmarcada por la naturaleza avasallante” (Cabrera y Estrada 236). Ya que, según este trabajo, el protagonista, tras la experiencia en el funeral de Genaro Vázquez, se encuentra así mismo como continuador del legado que dejó aquel guerrillero: “el asesinato subrepticio y el sepelio popular de Genaro



Vázquez Rojas se ubican en el primer capítulo de la novela, puesto que justifican la decisión de Cabañas de luchar con las armas, al convencerse de que el estado solamente busca matarlo, no dialogar con él ni con sus seguidores, y de que continuará la lucha de Vázquez Rojas” (Cabrera y Estrada 229).

También, el análisis dentro del libro *Con las armas de la ficción* expresa que existe una relación con la tierra, el paisaje o el espacio de la novela con las generaciones de Lucio, donde este elemento tiene un enorme simbolismo que incluso es sagrado:

El arraigo en el terruño implica también el compromiso con la historia regional de insurgencias y rebeliones contra los abusos y la muerte ejercidos desde el poder político central de México. Cuando está en la sierra, Cabañas se siente colocado en un santuario histórico, en el lugar donde sus ancestros zapatistas lucharon contra Madero, Huerta y Carranza (Cabrera y Estrada 236).

Además en ese trabajo se analiza el discurso del líder guerrillero, en donde se encuentra una carga ideológica que no es precisamente de izquierda sino hacia la población pobre de Guerrero y con un arraigo a las generaciones tanto pasadas como a las que vendrán después de la muerte de Lucio, que se anuncia con su idea de “la prisa” y al final de la novela: “Al mismo tiempo la repetición de la frase “por hacer” significa que el proyecto de Cabañas queda abierto al futuro” (Cabrera y Estrada 232).

Otra investigación que vuelve a abordar este tópico sobre la genealogía es una tesis publicada el 2015, escrita por Juan Tomás Martínez Gutiérrez: *La memoria y los lenguajes del poder en dos novelas políticas de finales del Siglo XX: Pretextos, de Federico Campbell y Guerra en El Paraíso, de Carlos Montemayor*; en ese texto, el autor destina un apartado dentro de uno



de los capítulos de su tesis doctoral a este tema. En ese trabajo, Martínez Gutiérrez brinda una explicación de cómo converge el tiempo en las genealogías que rodean a Lucio Cabañas a través de la memoria, el espacio y la comunidad. Para Martínez Gutiérrez existe en Lucio una recurrente evocación de sus antepasados desde una familiaridad que los vincula a todos dentro de un mismo espacio y tiempo, pero esta conexión se logra gracias al espacio: “Se habrá notado la recurrente alusión de Lucio Cabañas a otros guerrilleros, predecesores o contemporáneos: Rubén Jaramillo, Arturo Gámiz, Genero Vázquez. Pero la filiación del guerrillero se figura también como un vínculo familiar, en donde la geografía es el elemento que otorga cohesión” (Martínez 168-169).

Martínez Gutiérrez analiza las generaciones desde la propuesta de Paul Ricoeur, la cual es sobre la relación que existe entre la ascendencia y descendencia, además asevera que estos antecesores y sucesores son “otros” con una enorme carga simbólica y que dejan su lugar para ser ocupado: “Lucio asume una línea genealógica de la disidencia en la cual se inscribe, y al mismo tiempo, asigna una ascendencia a aquellos que representan una fuerza contraria a los intereses de los campesinos” (Martínez 169). En este apartado de su tesis Martínez Gutiérrez concluye que esta lucha guerrillera queda suspendida para ser retomada por algún otro actor en el mismo espacio o en otros lugares del país, mientras que Lucio Cabañas cumple con su parte de este proyecto, el cual, aún inconcluso tras su muerte, el guerrillero heredará a las siguientes generaciones:

La escena connota un ritual en el que el hombre cumple su tiempo-destino y se reintegra a la tierra; en ese momento es un ser que se une a la tierra con el sol, con la vida con la muerte, es eslabón entre los elementos de la naturaleza y en una historia insurrecta. La



reiteración de lo que quedó por hacer evoca la tarea inconclusa que deja la muerte, pero también anuncia, advierte, que dicha tarea será continuada en un futuro. La narración de la lucha guerrillera —que busca ser una comprensión de sus móviles y aspiraciones— es un proyecto más allá del espacio diegético, se mantiene suspendida, incluso tipográficamente al carecer de punto final (Martínez 175-176).

Otro investigador que contribuye al análisis generacional de la novela es el de Demian Ernesto Pavón Hernández: *Carlos Montemayor: Literatura y dominación*. Esta tesis que salió a la luz el 2016, a diferencia de los textos anteriores, su enfoque es principalmente sociológico más que literario y explica la historia del levantamiento armado liderado por Lucio Cabañas desde sus antecesores, los cuales abarcan varias generaciones; hace un tratamiento casuístico de esa lucha campesina, como si el autor hablara de una semilla que va germinando hasta convertirse en un árbol que da sus frutos:

Genaro Vázquez nació en Guerrero en el poblado de El Triángulo en 1931. Guerrero, desde la independencia, así como en todo México, ha recorrido periodos recurrentes de represiones y guerrillas; particularmente en estas tierras, la resistencia política se ha construido por generaciones en focos particulares de lucha, principalmente estudiantes y campesinos (Pavón 41).

Además, de hacer un recuento, casi de manera cronológica y con diversas reflexiones, el autor de esta investigación explica la importancia de este pasado, el cual no permanece distante, sino al contrario, se empalma con los otros tiempos, como la novela de Montemayor: “El tiempo presente está directamente vinculado con la violencia de Estado del pasado” (Pavón 60).



Otro aspecto fundamental de esta investigación es que nos permite afirmar que, de algún modo, ya se ha analizado la “estructura de la vida” que hay en la novela, la cual consiste en que cada generación tiene que enfrentarse a las circunstancias de un mundo heredado con sus mitos, valores, sistema social, político, etc., según plantea José Ortega y Gasset en su libro *En torno a Galileo* (cuyo texto será empleado para el análisis de esta investigación). Pavón Hernández nos brinda elementos para reconocer esta estructura, la cual se halla en la resistencia de los guerrilleros contra un aparato gubernamental que los reprime, margina e incluso los mata y el cual es parte de ese mundo heredado de sus antepasados, para que los siguientes campesinos o guerrilleros logren cambiar lo que ellos no pudieron en su momento: “Reprimir y resistir se convierten en formas, y hasta institucionalizadas (en términos de Berger y Luckmann)” (Pavón 105). Este trabajo logra hacer un aporte muy valioso para comprender la obra de Montemayor desde lo sociológico. Hay otros textos que desde distintos ángulos serán necesarios para comprender de forma más cabal el tema generacional de la novela y su influencia con la tradición griega.

Otro de los artículos que nos acerca al tópico sobre la genealogía de los guerrilleros de *Guerra en el Paraíso* es de los investigadores Mario Agustín Flores Rentería e Iram Isaí Evangelista Ávila: “Ideología y guerrilla en el discurso político de *Guerra en El Paraíso* de Carlos Montemayor”. Aunque el texto se enfoca en el análisis del discurso de la novela de Montemayor, desde la teoría de Van Dijk, los autores nos proponen abordajes sobre los personajes de la obra y su ideología. Estas elucubraciones dirigen parte de su atención a la relación de Lucio con su comunidad: “el personaje deja



de ser un ente individual y se muestra como parte de la colectividad integrada en el movimiento de guerrilla” (Flores y Evangelista 35-36). Y en otros párrafos mencionan el tema generacional, no aplicado precisamente en el protagonista de la novela, pero sí en el escritor: “En su quehacer es en donde podemos reconocer parte de su identidad, la cual nos permite pensar en Carlos Montemayor como un guerrillero, como el continuador de una lucha que tiene su origen en Emiliano Zapata, en Francisco Villa, en Rubén Jaramillo, en Arturo Gámiz y en Lucio Cabañas” (Flores y Evangelista 46).

Esta comprensión sobre la identidad e ideología de los guerrilleros nos arroja respuestas para descifrar qué son los personajes y que su existencia tiene una base generacional, como argumentan los autores del artículo, al retomar algunas partes de los diálogos de *Guerra en el Paraíso* y tratar estas aseveraciones desde una de las líneas argumentales de Van Dijk, quien expresa “quiénes somos”: “Aquí hay zapatistas también”, “Somos continuadores de una lucha histórica” (Flores y Evangelista 42).

Además, este mismo texto expone cómo se configura la construcción del héroe trágico, sin embargo, se aclara que este personaje no es igual al que aparece en los clásicos de la literatura, ya que su identidad se forma a partir de un contexto más reciente a nuestra época y territorio, la Guerra Sucia de hace aproximadamente 50 años en las zonas rurales de México: “La novela exalta las hazañas del personaje principal, y nos hace recordar el conflicto moral del hombre, conflicto que surge a raíz de la conciencia sobre sí mismo y su destino, tema que también es tratado por los más importantes autores de la literatura clásica, en donde el héroe mítico es un personaje que acepta su muerte como destino” (Flores y Evangelista 34).



No obstante, los autores marcan una distinción entre el personaje principal de *Guerra en El Paraíso* y los protagonistas de la literatura grecolatina, principalmente la de los poetas trágicos como Esquilo, cuya obra fue modelo para Montemayor al momento de escribir su novela: “a diferencia de los héroes clásicos, en Lucio Cabañas observamos lo opuesto. No solamente se resiste a su destino, sino que lucha contra él” (Flores y Evangelista 43). Este temperamento y configuración de los actores ante la adversidad es mencionado en otros estudios también ya descritos al inicio de este texto.

A pesar de que sólo hay investigaciones que tratan de manera directa sobre una de las variantes de este trabajo: la relación de la novela con la tragedia griega. Los demás estudios logran dar aproximaciones sobre las concepciones generacionales, estos análisis alcanzan a poner la mirada, por lo menos, en los márgenes de algunos de los temas tratados en esta tesis; en este proyecto sólo falta arar más sobre esos surcos que se quedaron a la mitad o al inicio del camino.

1.3. Justificación

En una mañana de diciembre de 2009, Carlos Montemayor, antes de recibir el Premio Nacional para la Ciencia y las Artes, concedió una breve entrevista a los medios de comunicación. Ahí sus declaraciones sí fueron requeridas, en la entrega del galardón, no; al escritor se le había prohibido pronunciar su discurso por parte del Gobierno Federal, encabezado por el expresidente Felipe Calderón Hinojosa en aquellos años. Después, el diario *La Jornada* serviría como pódium para pronunciar lo que no se dijo aquel día, en un artículo: “Discurso no requerido”, en el cual, el poeta criticó el sesgo que hay en los discursos oficiales para informar sobre la realidad social que nos acontece



cotidianamente y la virtud de la literatura para revelar otras voces o versiones sobre las problemáticas que sufre el país:

Me parece que se trata de uno de los grandes mitos: quiere entenderse la literatura como una actividad sobre lo irreal y la política como el reino de las acciones. Es riesgoso considerar a la política como la ciencia o el dominio de la acción y olvidar que la literatura es la representación de la realidad humana, moral, social y política de una época (Montemayor, “Discurso no requerido”).

En un video subido a la plataforma de YouTube, tres años después de aquel evento, se aprecia una de las respuestas que manifestó en una entrevista con diversos medios, antes de recibir aquel premio nacional, y que ha sido casi como epifanía para entender el profundo pensamiento del escritor: “La magia está en todos lados: en la música, en el amor, en la infancia, en la vida” (Ruiz de Chávez 4:19-4:23). Esta afirmación nos permite expandir la visión del escritor más allá de lo social, de lo político, de lo económico, del mundo físico a un plano más espiritual y místico que toca la intimidad de un pueblo en su pensamiento y pasado generacional.

La magia también está en la obra de Montemayor, en la mística que evoca en el espacio telúrico, la profundidad de los soliloquios de sus personajes, los avatares que encarnan desde un pasado que une la memoria de un solo hombre con todos sus antepasados y con su origen. Aunque, esta magia que se enlaza con la mística y la espiritualidad de los pueblos, parece pasar desapercibida en los libros que escribe después de su primera obra en 1971, galardonada con el premio Xavier Villaurrutia, *Las llaves de Urgell*, y los *Cuentos Gnósticos* (que fue publicado en 1997), se mantiene vigorosa en sus demás novelas, como en *Guerra en El Paraíso*, la cual, a pesar de que tiende más a retratar una realidad social y política, no se escapa también de reflejar



la visión mística del poeta y del pueblo de Guerrero. Por lo cual, para entender su obra con mayor cabalidad, debemos analizar tanto la realidad social como sus elementos místicos y generacionales. Esta investigación pretende abordar estos aspectos para replantear esa genealogía de guerrilleros que anteceden a Lucio Cabañas, la cual es evocada a través de una mística, ritualidad y símbolos semejantes a los de la tradición grecolatina, principalmente de la tragedia de Esquilo. Además, es importante indicar que en otros proyectos de investigación no se han centrado en profundizar qué representa o qué son las genealogías de los personajes en las obras literarias. En este trabajo, por fin se podrá dar un concepto acerca de qué es una genealogía en una novela, partiendo de la narrativa de Montemayor en *Guerra en el Paraíso*.

Esta novela tiene un gran valor literario, en ella se ha analizado el tema de la guerrilla en México, los levantamientos sociales, el discurso, etc.; es posible encontrar en internet decenas de artículos, investigaciones, análisis, entre otros textos sobre la obra, tanto de académicos como de estudiantes de universidades nacionales e internacionales. Empero, son pocos los trabajos que han puesto en el centro el aspecto generacional de la obra; sólo se encontraron cuatro de esas investigaciones que le dedicaron un apartado o un capítulo al tema de las generaciones de la novela. Sin embargo, ninguno de estos se enfoca en las concepciones generacionales y en explicar “la estructura de la vida” (como lo llama el filósofo Ortega y Gasset) de los personajes en su simultaneidad con el protagonista, como en este proyecto de tesis.

En tanto, a la cuestión mística acerca de la novela, existen pocas investigaciones, algunas de ellas logran abordar este aspecto desde la intertextualidad de los mitos en la



narrativa del escritor chihuahuense y de las cargas simbólicas de otras tradiciones que está inmersas en la obra, como en el prólogo del libro *La tormenta y otras historias* de Helen Anderson, que menciona que hay un espacio simbólico en varios de los libros de Montemayor y elementos de culturas como la hebrea, griega y latina; también en el “El edén subvertido: *Guerra en el paraíso* de Carlos Montemayor” de Edith Negrín, trata las posibles referencias bíblicas en la obra, como lo indica el mismo título de su texto con la palabra “Edén”; y en la tesis *El mito de Apolo y Dafne en Guerra en el Paraíso* del académico, Cuauhtémoc Díaz González Domínguez, afirma que la historia y metáforas sobre los guerrilleros evocan de manera mágica ese mito escrito en la *Metamorfosis* de Ovidio, como en su tesis *Los mitos de transformación en Guerra en el Paraíso*, recurre a profundizar en esos elementos intertextuales de los clásicos grecolatinos que hay en la novela. Por lo cual en este trabajo se pretende resaltar las características de la mística desde lo griego, principalmente de la tragedia de Esquilo, en torno a las generaciones de Lucio Cabañas.

Guerra en el Paraíso, a pesar de los rigurosos y superfluos análisis que se le han realizado, aún merece y tiene otros temas que no se han explotado lo suficiente y que permitirían revalorar más esta novela y repensarla en nuestros días, como en el caso de esta investigación que, con el enfoque hacia el tema de las generaciones, busca enriquecer las valoraciones de un autor chihuahuense y poner en el centro un tópico que no se ha explotado suficiente en la literatura: la concepción generacional o genealógica y que con este estudio podría ser planteado este tema en otras obras literarias, no sólo de Montemayor, sino de la literatura en general, principalmente la escrita en latinoamericana.



La novela contiene varios temas de interés, que son de gran relevancia para otros estudios profundos, como: la guerrilla, la violencia, el género de la novela histórica, entre otros. Pero, en esta investigación es imposible abarcarlos todos. No obstante, la concepción genealógica que se liga con el aspecto espiritual y la propuesta esquileña de la tragedia, nos permitirá también abordar estos tópicos, aunque de manera más sucinta. Las generaciones es un elemento de la novela que se ha tratado de forma muy somera, a diferencia del tema sobre las similitudes de la obra con la literatura clásica de Homero y Esquilo, del cual hay más de una decena de artículos y estudios, que por lo menos mencionan este rasgo. Con esta variante novedosa ya analizada, implicará repensar la obra en todos sus niveles, tanto en su género narrativo, la realidad social que refleja, sus símbolos, etc.

Sobre la concepción grecolatina, ésta fue parte de la formación del escritor, según ha expresado en entrevistas: “A los griegos y a los latinos, yo dije: “esto es mío”; y se debió a un profesor italiano, Federico Ferro Gay, ... él fue el primero que nos habló a todos los bárbaros de mi generación de los griegos” (Lemus, “Entrevista a Carlos Montemayor 3-5” 0:00-00:21). Desde esta formación del poeta, es posible trazar límites para definir esta propuesta genealógica, que se encuentra también en varias tradiciones y que hasta el momento no se ha determinado en la novela en ninguna otra investigación.

Analizar las generaciones que encarnan en esta obra, evocadas en el cuerpo y la conciencia del protagonista, Lucio Cabañas, permitirá un aporte sobre cómo concebir la construcción de los personajes en la novela, y quizás en la literatura en general, en donde estén involucrados la genealogía de los actores, ya que este tema ha sido profundizado



principalmente en el campo de la sociología, filosofía e historia con autores como Auguste Comte, José Ortega y Gasset, Karl Mannheim, Wilhelm Dilthey, entre otros pensadores. Este será uno de los pocos estudios que interpretará y replanteará esta concepción a la narrativa, ya que también al lograr comprender que son las generaciones de los personajes en una novela nos permite profundizar en cómo se han configurado los mitos, proyectos, pasado, memoria, etc., de la sociedad. Pensar en los personajes, además, sacar del olvido este tema de la narratología, como expresa Angelica Tornero: “En la llamada posmodernidad, después de las muertes consuetudinarias del autor, del narrador y de los personajes, los escritores quizá se preguntan si todavía hay alguien ahí que tenga algo que decir” (10). Este trabajo será también para aseverar que aún se “tiene algo que decir” sobre qué son los personajes en la literatura o por lo menos en parte de la narrativa de Montemayor.

Generalmente, la literatura ha concebido a los personajes o actores, como un individuo apartado total o parcialmente de sus antepasados y sucesores, con sus propios “atributos y circunstancias” (17), como lo explica Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética* o, en un tiempo y espacio distante a otros participantes de la novela, aunque en el teatro, en ciertas obras, si aparece un personaje colectivo, como el coro en las tragedias griegas o el pueblo en *Fuente Ovejuna* del escritor del Siglo de Oro, Lope de Vega, sin embargo, este actor ya está homogenizado, en otras obras como la que aquí se analiza, es necesario encontrar la metodología para ese proceso de homogenización de los personajes que participan de manera armónica para lograr la justicia de su pueblo, porque comparten todas las generaciones la misma dignidad, lucha, memoria, proyecto, etc. Por lo tanto, en esta tesis se sugerirá un análisis desde los elementos esquileo y de la teoría de las generaciones de Ortega y Gasset para abordar a los



personajes de la novela de Montemayor, para proponer una estructura horizontal donde los actores conviven con sus antepasados y sucesores, y que la narratología y otras disciplinas dentro de los análisis literarios no han planteado todavía. Además, con esta propuesta se lograría un aporte novedoso para otros estudios académicos de obras donde hay una o varias genealogías.

Con este proyecto en donde se traza cómo es un personaje genealógico o generacional, los actores se entenderán en una forma simultánea con sus antepasados y su lucha, desde un plano colectivo o generacional, porque de forma sincrónica todos los ancestros y descendientes son una evocación viva de una sola conciencia y un esfuerzo para lograr reivindicar la dignidad del pueblo. Y también esa concepción generacional o genealógica en la novela contribuirá para comprender no sólo una parte esencial de la memoria y acciones de los actores de la obra, sino de la realidad social y política del país; de nuestra vida y muerte; de nuestro origen y fin, si es que este último existe como síntesis de los conflictos sociales. Para el escritor hay una recurrencia o un *continuum* desde hace varias generaciones por la defensa del pueblo de Guerrero y de otras partes del país y del mundo, por la dignidad, la identidad, la memoria y los espacios, en donde ha corrido la misma sangre más de una vez, en las venas de los más viejos, y continúa circulando, trazando su derrotero en nuestros días, en otros cuerpos que aparentan ser diferentes a los de nuestros padres y abuelos, pero que al final son la misma piel y huesos en donde se siguen levantando decenas de mujeres y hombres.

1.4 Metodología



El propósito de esta investigación es analizar las concepciones genealógicas desde la visión esquilea o esquiliana (aunque preferimos usar el término esquileo(a), que es el que se emplea con más frecuencia en la bibliografía revisada para hacer referencia a la tragedia de Esquilo) de la tragedia dentro de la obra *Guerra en el Paraíso*, para después proponer un personaje generacional. Aunque hay herramientas teóricas tanto con los formalistas rusos como Vladimir Propp o estudiosos más recientes como Helen Beristain, Angélica Tornero, Luz Aurora Pimentel, entre otros, para definir: qué son los personajes, cómo funcionan en el relato, cuáles son sus atributos, acciones y su identidad. Aun con estos aportes dentro de la teoría literaria, no se cuenta hasta el momento con una metodología para definir un personaje genealógico, en donde se tiene que plantear cómo describir esa homogenización de un actor con todas las generaciones de una novela o narrativa.

Para explicar qué es una genealogía desde la simultaneidad, se tendrán que retomar para el análisis de la literatura, los conceptos que se han empleado en otras disciplinas, como la historia, la sociología y la filosofía. A lo largo de toda la investigación, se utilizará las ideas que sugiere José Ortega y Gasset de las generaciones, las cuales aparecen en sus libros *En torno a Galileo* y *El tema de nuestro tiempo*, en donde se plantea que: “cada generación humana lleva en sí todas las anteriores y es como un escorzo de la historia universal” (*En torno a Galileo* 28).

En el caso particular de *Guerra en el Paraíso* se identifica con claridad la concepción generacional esquilea. Abordando esta visión griega del mundo se tendrá un acercamiento de los personajes en la estructura narrativa, tiempo, espacio e identidad, para replantear cómo estos son parte de una “humosa vaguedad” en la novela, en esos “planos de la realidad”, como sugiere el premio nobel peruano de literatura, Mario Vargas Llosa, en su artículo “*Cien años de Soledad*.”



Realidad total, novela total”: “Los orígenes de la estirpe no tienen, como los de Macondo, fecha y nombre: se pierden en una humosa vaguedad, se divisan borrosos a distancia” (XXXV). En ese mismo texto, también encontramos las constantes para definir esa horizontalidad en una genealogía dentro de la literatura: “La historia de la familia además de estar narrada verticalmente, siguiendo la cronología, lo está horizontalmente: las constantes y variantes que hay entre padre e hijos y entre miembros de cada generación” (XXXVI)

La concepción genealógica que se analizará en la novela es la esquilea, principalmente la plasmada en la trilogía de la *Orestíada*, para explicar cómo empata con el de la novela de Montemayor. Para lograr este propósito, se comparará las dos obras y se enfocará en las semejanzas que ambas tienen sobre cómo es la participación de las familias, su búsqueda por justicia y la conformación y función de los coros, además de los símbolos generacionales de cada obra, como la sangre, la justicia, la muerte, el origen, entre otros.

Antes de abordar estos elementos, esta investigación comparará primero la vida y obra de Esquilo con la de Montemayor, para encontrar los paralelismos que hay en ambas biografías y visiones acerca de su idea de literatura. Indagar en estos aspectos nos permitirá realizar una interpretación más certera de otros elementos generacionales como el símbolo de la sangra, la justicia, los coros, etc.

Para encontrar estos paralelismos se investigará sobre la vida de ambos escritores, aunque, a diferencia de Esquilo, con Montemayor es posible contar con experiencias escritas o declaraciones del mismo poeta o con testimonios directos que



conocieron al autor de *Guerra en El Paraíso*, es decir con suficientes fuentes primarias y secundarias. En el caso del dramaturgo griego, su biografía es un misterio para quienes investigan la historia, cultura o literatura clásica, sin embargo, a pesar de esas limitaciones es posible encontrar diversos contenidos bibliográficos que nos hablan sobre su vida, como los textos de Ismaíl Kadaré, José Alsina Clota, Gilbert Murray, entre otros autores, en donde se muestra con la poca información existente, cómo fue o pudo haber sido la vida de aquel poeta.

No obstante, lo más importante de indagar en la experiencia de estos escritores, es conocer cómo las nociones del teatro esquileo permean en *Guerra en El Paraíso*, por lo cual, aunado a la biografía de ambos autores se contrastará cuáles son sus visiones sobre la literatura, por ejemplo: como el arte poética de Montemayor es parecida a la propuesta del teatro esquileo o cómo el teatro trágico busca una *catarsis* en el público al igual que la novela de Montemayor con sus lectores, también cómo es el tratamiento de la violencia, la descripción sensorial de los espacios, su preocupación para la democracia y la justicia dentro de la *Orestíada* como en la narrativa de Montemayor, entre otros temas.

Sobre la obra de *Guerra en El Paraíso*, también se analizará su aspecto áurico el cual consiste en: “El aura de una obra humana consiste en el carácter irrepetible y perenne de su unicidad o singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valioso en ella reside en que fue el lugar en el que, en un momento único, aconteció una epifanía o revelación” (Benjamín 16). Esto con el motivo de comprender el momento en el cual se escribe la obra y su carácter místico, espiritual y ritual en torno a las influencias literarias grecolatinas y el contexto en el cual se redacta y publica el libro *Guerra en El Paraíso*.



Después se analizará el carácter generacional de algunos elementos simbólicos como la sangre que es de enorme relevancia en la obra de Esquilo. Además, retomaremos la estructura de la tragedia que exponen teóricos desde Aristóteles hasta más actuales como Simon Critchley de cómo funcionan y están conformados los coros en la trama. También en el ensayo de *La ira y el perdón* de Martha Nussbaum, *El nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche y los análisis del mismo Carlos Montemayor servirán para explicar la importancia de la justicia, el coro, la familia y sus generaciones de la tragedia esquilea que se haya también en *Guerra en el Paraíso*.

Ya con las distintas definiciones sobre el coro en la tragedia griega (principalmente la esquilea), se replantearán, no sólo para explicar a los coros de periodistas, estudiantes, campesinos, mujeres, etc. de la obra, sino, para sugerir que en este coro se encuentra en la voz, la conciencia e identidad de Lucio Cabañas, ya que con su palabra evoca de forma simultánea el eco de todos sus ancestros y sucesores.

Después se expondrá cómo esa visión sobre la simultaneidad en el tiempo y el proyecto generacional empata con la idea de la “recurrencia” en la guerrilla, abordada en los ensayos de la *Guerrilla recurrente* y en algunas novelas de Montemayor, sobre todo *Guerra en El Paraíso*.

En el último capítulo, ya con los análisis de las generaciones desde la concepción esquilea, se sugerirá la estructura de un personaje genealógico. En el primer apartado se explicará qué es el personaje en la literatura, principalmente el actante de dimensión colectiva y las implicaciones de las teorías literarias para poder homogenizar todos los actores en uno, en la narrativa de Montemayor. En el siguiente apartado se tratará de



definir cómo es esa horizontalidad del personaje a través de las reflexiones que se realizaron a la novela desde la propuesta del coro en esquilo. Desde esta visión podremos sugerir, que la novela no tiene protagonistas o que el protagonista son todos los actores de la novela, como lo sugiere Montemayor en una entrevista: “el personaje principal de *Guerra en el Paraíso* no es Lucio Cabañas, ni Hermenegildo Cuenca Díaz, ni Rubén Figueroa: el personaje principal no es un individuo, es un personaje móvil, de incesante transformación colectiva” (Arenas y Olivares 79).

La investigación concluirá con la explicación del personaje generacional, en el cual se retomará los coros y antepasados de Lucio y se sugerirá a través de la simultaneidad de voces, proyectos, reclamos, un protagonista homogéneo, que se confunde con otras generaciones como expresa Montemayor en la novela: “Bajo esta lluvia, estas noches, junto al ruido del río de Coyuca, la orilla parecía un largo rosario de difuntos, una larga letanía de gritos, de nombres desesperados, de árboles que volvían a crecer, a reverdecer, a cargarse de fruta, de fuerza” (*Guerra en El Paraíso* 175).

En esa estructura encontramos una homogenización de los personajes en su simultaneidad con los otros, desde esta circunstancia narratológica y polifónica se sugerirá la conformación del personaje genealógico, colectivo o coral, en donde convergen todos los actores sin distanciamiento jerárquicos, espaciales o de tiempo, en un único protagonista o en un pueblo protagónico con sus generaciones.

1.5 Objetivos e hipótesis:

El objetivo general de esta tesis es analizar la concepción generacional expuesta en *Guerra en el Paraíso* para replantear un personaje genealógico. Para lo cual se plantean otros



objetivos particulares como: Comparar la vida, obra y la visión sobre la literatura que expone Esquilo con la de Montemayor, principalmente en torno a la etapa cuando redactó *Guerra en El Paraíso*; también, es necesario explicar cómo el concepto de genealogía de la *Orestíada* se empata con el de *Guerra en El Paraíso* en sus símbolos como la sangre y la tierra; y finalmente trataremos de proponer un personaje genealógico de la novela a través de la teoría de las generaciones de José Ortega y Gasset y del replanteamiento de las definiciones narratológicas del personaje o actante en la literatura y con las concepciones genealógicas esquilea principalmente del coro.

Entonces, para esta investigación proponemos como principal hipótesis que las generaciones que se muestran en la novela conforman, en su simultaneidad, junto con el protagonista, Lucio Cabañas, un único actor o personaje genealógico o colectivo. Por lo tanto, cada generación que se menciona en la obra sufre los mismos avatares, además, es responsable y comparte una misma realidad social, dignidad humana, justicia, pasado, presente y futuro (cuyos tiempos, según la visión esquilea de la tragedia, confluyen en una misma línea espaciotemporal).

De hipótesis particulares proponemos que, Montemayor al retomar la *Orestíada* para la estructura de *Guerra en El Paraíso*, su vida y obra cobra paralelismos con la de Esquilo, ya que tanto la novela del escritor chihuahuense como la del dramaturgo griego buscan un impacto en la vida pública, social y democrática de todas las generaciones. Además de que la *Orestíada* funciona como un modelo para la construcción de las generaciones de *Guerra en el Paraíso*, por lo cual, el oponente y la búsqueda de la justicia se configuran desde el pasado y presente de los personajes. Para concluir con



estas hipótesis particulares, debemos comprender que los personajes interactúan en una simultaneidad con sus antepasados y sucesores en busca de concretar un proyecto generacional y en esa simultaneidad de voces es posible concebir un personaje genealógico o colectivo que homogenice al protagonista con sus antepasados.

1.6 Marco Teórico

El concepto de genealogía ha sido empleado en la historia para conocernos desde una “serie de progenitores y ascendientes ...” (Diccionario de la Real Academia Española, web). El tema de las generaciones es tan antiguo como la literatura misma, según menciona Julián Marías, quien cita el “Nuevo testamento” de la *Biblia*: “De manera que las generaciones desde Abraham hasta David son catorce, catorce desde David hasta la cautividad de Babilonia y catorce desde la cautividad de Babilonia hasta Cristo” (9) y también se hace mención sobre este tópico en textos de la Antigua Grecia como los narrados por Homero:

Como las hojas
de los árboles nacen y perecen,
así pasan del hombre las edades:
que unas hojas derriban por el suelo
los vientos del otoño y otras cría
la selva al florecer, y ufanas crecen
al aliento vital de primavera;
y las generaciones de los hombres
así son: ésta nace, aquélla muere (ctd en Marías 10).



Sólo hace dos siglos, fue cuando se empezó a teorizar sobre esta realidad histórica y social. Desde este sentido, para comprender la concepción sobre las generaciones que existen dentro de *Guerra en el Paraíso*, a pesar de que se analizarán desde estas antiguas visiones como la griega (ésta última desde la tragedia esquiléa), es necesario considerar las teorías que se han formulado en el último siglo, principalmente la de José Ortega y Gasset, expuesta en sus libros *En Torno a Galileo* y *El tema de nuestro tiempo*.

Las generaciones son más que un método o una teoría, representan un acontecimiento en la vida de todo ser humano, sin embargo, es fundamental tener herramientas para interpretar este suceso: “Hoy existe una teoría de las generaciones, pero las generaciones, ellas, no son una teoría, sino una realidad con que los hombres han topado, fuera de todo propósito teórico” (Marías 151). En *Guerra en el Paraíso* está reflejada esa realidad y, al igual que en la historia, la filosofía o la sociología, hay un tratamiento para la construcción o elaboración de las generaciones o personajes, con igual rigor documental como en estos campos, aunque, con la diferencia, que al ser un trabajo literario se vale en gran medida de la subjetividad, la imaginación y/o la invención, que en ocasiones, las otras disciplinas niegan recurrir, por mantener un discurso (en la medida de lo posible) objetivo, a pesar de que Hayden White haya aseverado que es inevitable, por lo menos en la historiografía, no utilizar el recurso de la invención según lo expone en su libro *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Por lo tanto, el abordaje de la obra se hará desde un enfoque sociológico e histórico, ya que las teorías que han profundizado sobre qué son las generaciones han sido en estas áreas y, al igual que en la historia o la sociología, es posible manejarlas en el campo de la ficción, que



no es ajeno a estas disciplinas dentro de las humanidades, en este caso debemos comprender la literatura como parte de la vida misma de las generaciones.

En *Guerra en el Paraíso*, Carlos Montemayor ahondó sobre esta realidad social y se preocupó por la presencia de las generaciones de guerrilleros que han surgido a lo largo de la historia en Guerrero y que convergen de manera simultánea como en la siguiente cita:

Y todos los que siguen traicionando a la gente de Zapata, pues son carrancistas. Porque sólo Villa y Zapata tenían ejércitos del pueblo. Ellos eran campesinos como nosotros, que luchaban por lo mismo que nosotros. Y hasta que no ganemos nosotros la guerra, seguirá habiendo carrancistas que traicionen a México (Montemayor, *Guerra en El Paraíso* 209).

Este discurso sobre las generaciones es frecuente en toda la novela y, a diferencia de otras obras literarias (incluso en las que han plasmado el tema generacional) la narrativa de Montemayor tiene una concepción de la historia que es atemporal. Por eso, para abordar las generaciones desde esta visión sincrónica o de un presente que es continuo, se empleará la teoría de las generaciones que expone José Ortega y Gasset en su obra, en la cual se asevera que cada ser humano carga consigo a todos sus antepasados, que constantemente son traídos a nuestro presente: “cada generación humana lleva en sí todas las anteriores y es como un escorzo de la historia universal. Y en ese mismo sentido es preciso reconocer que el pasado es presente” (*En torno a Galileo* 28). Con esta propuesta orteguiana de las generaciones, además, nos permite conciliar la gran proximidad o empalme que existe entre una generación y otra, su interacción tan cercana entre ellas, que es inevitable aislar a un hombre de sus antecesores en la historia, tanto social como familiar y personal, tal cual lo expresa Ortega y Gasset en las siguientes citas



de su libro *En torno a Galileo*: “La historia no se ocupa sólo de tal vida individual; aun en el caso de que el historiador se proponga hacer una biografía, encuentra trabada con la vida de otros hombres y de éstas, a su vez, con otras —es decir, que cada vida está sumergida en una determinada circunstancia de una vida colectiva” (20) y también afirma que: “El hecho más elemental de la vida es que unos hombres mueren y nacen —que las vidas se suceden. Toda vida humana por su esencia misma, esta encajada entre otras vidas anteriores y otras posteriores—” (22).

Además, la teoría de Ortega y Gasset propone una estructura en la vida de las generaciones: “La vida humana tiene siempre una estructura, es decir, que consiste en tener el hombre que habérselas con un mundo determinado, cuyo perfil podemos dibujar. Este mundo presenta relativamente resueltos ciertos problemas y exalta, en cambio, otros dando así una determinada y no vaga figura a la lucha del hombre por su destino” (*En torno a Galileo* 14).

Este sistema también existe en la novela y es posible trazarlo desde la idea que expresa Ortega y Gasset. Todos los personajes que aparecen en la obra han tenido en esencia una misma forma de articular sus esfuerzos en un proyecto, en donde se ha intentado cambiar las circunstancias que sufren las poblaciones del país, principalmente del estado de Guerrero, desde hace siglos. Hasta nuestros días, esa lucha, ese “drama” (como lo nombra el filósofo español) sigue siendo la herencia para las nuevas generaciones. Esta estructura de la vida de las generaciones se empleará a lo largo de la investigación, para concretar el objetivo general de esta tesis que es analizar la concepción generacional para comprender cómo se configura el personaje colectivo de la novela.



Partiendo de la idea de Ortega y Gasset, encontramos a los personajes de la novela de Montemayor inmersos en una serie de circunstancias heredadas o “drama”, entre las cuales podemos identificar las injusticias sociales de un Estado que ha reprimido e ignorado las necesidades y derechos más fundamentales de la población de Guerrero. Por eso, es recurrente el reclamo de justicia en Lucio Cabañas en la novela: “*Organizamos ahora para que los pueblos apoyen una guerra y no nos sigan matando, no nos persigan como delincuentes, como culpables, no. Ahora debemos demostrar quién es el culpable en Atoyac, y en Guerrero, y en todos los lugares, para que podamos hacer justicia de una vez por todas, ¿entienden?*” (Montemayor, *Guerra en El Paraíso* 48).

Este esfuerzo por lograr la justicia también es tema central en la *Orestíada*, por esta razón *Guerra en el Paraíso* también se enfoca en esta problemática, aunque a un contexto más cercano a nuestra historia y a la región de Guerrero. En ambas obras hay un “drama” heredado, como lo plantea Ortega y Gasset, comprender las semejanzas entre ambas circunstancias, es parte de los objetivos de esta investigación. A lo largo de este texto se pretende explicar cómo la concepción de las generaciones de la *Orestíada* es similar a la que hay en la novela de Montemayor, por lo cual es importante profundizar sobre qué es la justicia y el coro, que tienen un carácter genealógico en las dos obras.

Antes de abordar la obra de *Guerra en El Paraíso* y sus características generacionales y trágicas o esquileas, se explicará la influencia de la dramaturgia de Esquilo en la narrativa de Montemayor y los paralelismos con sus vidas y obra. Este análisis nos permitirá saber los motivos por los cuales el escritor parralense se preocupó por una temática generacional con una estructura similar a la empleada por Esquilo en su teatro.



Para explicar esta relación entre la obra de Esquilo y la de Montemayor, partiremos de lo general a lo particular, es decir, primero expondremos la relevancia del teatro esquilero en la literatura universal o canónica occidental como la ha presentado Harold Bloom en su libro *El Canon Occidental*; después nos enfocaremos en cómo el teatro esquilero influyó en la narrativa de Montemayor, principalmente su novela *Guerra en el Paraíso*. Anteriormente mencionábamos que la biografía y obra de Esquilo es un misterio hasta para los más tenaces investigadores sobre la cultura, literatura e historia de la Antigua Grecia. Lo que nos queda de este gran dramaturgo son una fracción de su teatro (que no representa ni la décima parte de éste), fragmentos de su vida y otras obras. A pesar de esto, su legado no deja de ser uno de los más valiosos en la Literatura Universal.

Sobre la biografía de Esquilo, retomaremos los abordajes que han hecho Gilbert Murray, Ismaél Kadaré y Jacqueline De Romilly. Cada uno de estos autores cuentan con enfoques distintos y coincidentes sobre la vida y obra del dramaturgo griego, lo cual nos brindan perspectivas valiosas para comprender la historia de este poeta. En el caso del primer investigador, Gilbert Murray, en su libro *Esquilo*, nos describe parte de la vida del dramaturgo griego y las características más importantes sobre su teatro:

Vemos ahora en Esquilo estas tres características: en primer lugar, su don de *semnótes*, la capacidad de aportar grandeza o majestad allí donde antes no existía; en segundo lugar, su audaz experimentación en la técnica escénica, en unas direcciones que posteriormente no siguió la tragedia clásica; y, en tercer lugar, su fuerza intelectual como pensador inspirado por grandes ideas (31).



Otro de los autores que nos dan un acercamiento sobre la vida y obra de Esquilo es Ismael Kadaré, ya que en su libro *Esquilo: El gran perdedor*, habla de la enorme influencia del dramaturgo en la literatura universal, de su contribución al teatro griego, parte de su biografía y análisis de los rasgos más importantes de la obra de este poeta griego, quien fue el iniciador de la tragedia: “A Esquilo le cupo una de esas suertes que excepcionalmente pueden corresponderle a un hombre: la de dar inicio al arte de la tragedia, en vasto sentido que hoy atribuimos” (Kadaré 16). Kadaré es uno de los autores que nos brinda uno de los acercamientos más interesantes acerca del dramaturgo griego, ya que lo hace a partir de la cultura albanesa, un país que es vecino de la República Helénica y en el cual aún se preservan ritos funerarios que debieron ser similares a los que se practicaban en aquella Grecia Clásica de Esquilo.

El texto de Jacqueline De Romilly, *La tragedia griega*, también nos brinda información y análisis sobre la vida de Esquilo y cómo sus experiencias son relevantes para la creación de sus obras: “la personalidad de Esquilo es tan fuerte y tan homogénea que se encuentra por entero en cada parte de su obra” (Pos 776). En ese mismo texto la investigadora también aborda las características más relevantes del teatro esquiléo como la justicia, los coros, la posición del hombre y los dioses dentro de la trama, entre otros temas que son de interés para este trabajo.

Estos textos sobre la vida y obra de Esquilo además de las mismas declaraciones o ensayos de Montemayor acerca de este dramaturgo, nos permitirán realizar comparaciones pertinentes tanto de la biografía del escritor chihuahuense con la del poeta griego y con sus obras, principalmente la de *Guerra en El Paraíso* y la *Orestíada*. En este caso, los textos que nos brindan las apreciaciones del escritor chihuahuense sobre la literatura griega, principalmente de la tragedia de Esquilo, son: *Los dioses perdidos y otros ensayos* y *El oficio literario*.



Desde este aspecto, también debemos de plantear el “aura” (como lo explica Walter Benjamín) o el contexto único de la época en la que surge la novela *Guerra en El Paraíso*. Para Walter Benjamín, en su libro: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad*, el arte tiene un “aura”, es decir, una obra artística surge en un momento *sui generis* de la historia, el cual es irrepetible aunque se intente recrear aquel suceso en donde se originó la obra: “El aura de una obra humana consiste en el carácter irrepetible y perenne de su unicidad o singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valioso en ella reside en que fue el lugar en el que, en un momento único, aconteció una epifanía o revelación de lo sobrenatural” (Benjamín 16). Una vez planteada la autenticidad de la novela de Montemayor en términos áuricos, encontraremos que su ritualidad se nutre no sólo de un contexto de levantamientos armados, sino de las lecturas del escritor, en las cuales estaba de base el teatro de Esquilo o la poesía de Homero:

Mientras yo trabajaba en *Guerra en el paraíso* releía con mucha atención la obra de Martín Luis Guzmán. También los relatos breves de Hemingway, estudiando con particular cuidado sus diálogos. Igualmente, la descripción de combates en Homero. A esto agregaba las cartas que Malcom Lowry escribió a su editor Jonathan Cape para defender varios aspectos de los personajes de *Bajo el volcán*. Malcom Lowry se apoyaba en la tragedia esquiliana para definir su idea de lo trágico. Me asombraba que un escritor del siglo XX viera con naturalidad la tragedia esquiliana como un referente necesario para sustentar su propia novela más de dos mil años después de la muerte de Esquilo (Montemayor, “*La sombra del caudillo*, disección del ejército I”).

Desde esta característica sobre el “aura” de *Guerra en El Paraíso*, encontramos que es una novela que retoma lo esquileo, pero no sólo eso, sino también su carácter generacional, es una



novela catártica, pero no para el público de una época, sino para el de varias generaciones, ya que expone problemáticas sin resolverse aún. Esta novela se ha mantenido reimprimiendo y editando por más de 30 años, y aún desde nuestro tiempo esa obra nos hereda un relato en el cual todavía se vislumbra con fuerza el fuego de donde surgió, de aquella llama de la cual, según Giorgio Agamben, sólo nos queda la historia para seguir narrándola, de aquel “drama” que, según Ortega y Gasset se mantiene vigente para las generaciones que han sucedido al escritor chihuahuense.

Una vez concluido el capítulo sobre los paralelismos entre Esquilo y Montemayor, retomamos los elementos generacionales dentro de la novela como la sangre, la justicia y los coros. Desde estos referentes simbólicos y estructurales o narratológicos, es posible asumir una intertextualidad en *Guerra en el Paraíso* con la *Orestíada*, en donde la lucha que emprende Lucio Cabañas es parte de un esfuerzo de generaciones para conseguir la justicia que desde siglos reclama el pueblo, el cual es representado con los coros. Este personaje o personajes tienen un papel fundamental a lo largo de la narración. Por lo cual, otro de los conceptos que se manejarán en la investigación para explicar cómo la visión de la genealogía de la *Orestíada* se relaciona con el de *Guerra en el Paraíso*, es el del coro, visto desde la estructura esquilea.

Para comprender cómo se conforma y funciona el coro en la tragedia griega y por consiguiente cómo se refleja este personaje en *Guerra en El Paraíso*, desde la influencia esquilea principalmente, se abordará desde las definiciones que aparecen en las artes poéticas de Aristóteles y de Horacio; además de estos referentes de la tradición grecolatina, también Friedrich Nietzsche en su obra *El nacimiento de la tragedia*, nos brinda varias definiciones sobre



los coros; de investigadores más contemporáneos consultaremos a Ruth Scodel e Ismaíl Kadaré para analizar este personaje colectivo.

Aristóteles es el primer teórico del que se tiene registro en describir o definir qué son los coros en la Tragedia Griega. El filósofo griego encuentra en el coro un rol que va más allá de un simple espectador, tiene una participación fundamental ya que: “En la representación es menester que hable el coro por boca de una persona y que sea parte del todo” (37). Esta noción sirve de apoyo para plantear que el coro en la novela de Montemayor tiene un papel fundamental en esta lucha generacional, ya que su voz influye en las acciones de los demás personajes, es parte de su conciencia: “las voces de estos personajes funcionan como una especie de *coro* que expresa la conciencia colectiva” (Castañón, “Ibargüengoitia y Montemayor al francés”).

Otra definición importante sobre el coro, la plantea Horacio en su *Arte poética*. El poeta latino, al igual que Aristóteles, coincide en que el coro tiene un papel de gran relevancia en la trama de la tragedia: “El coro ha de desempeñar el papel de un actor y cumplir su deber como un hombre; y entre los actos no ha de cantar cosa alguna que no venga a cuento y que no se ajuste bien a la trama” (395).

Desde este sentido, podemos aseverar que el coro en la narrativa de Montemayor no sólo cumple una función estructural o como un personaje ornamental en el relato, sino que posee una voz que influye en la historia y además tiene que “cumplir su deber” en la novela.

Para Horacio el coro había surgido de la música, Friedrich Nietzsche retoma esta idea dentro de su primer libro. Para el filósofo alemán, en el coro, en ese canto, está parte del origen de la tragedia: “*la tragedia surgió del coro trágico* y que en su origen era únicamente coro y nada más que coro” (88).



También el filósofo alemán nos brinda elementos para interpretar la trascendencia del coro entre generaciones, ya que asevera que tiene una voz que se coloca tanto en el pasado, con la experiencia y sabiduría; en el futuro, con la predicción que le indican los oráculos; y desde la síntesis de estos dos tiempos, miran también el presente: “el coro es, sin embargo, la expresión suprema, es decir, dionisiaca de la naturaleza, y por ello, al igual que ésta, pronuncia en su entusiasmo oráculos y sentencias de sabiduría: por ser el coro que participa del sufrimiento es a la vez el coro sabio, que proclama la verdad desde el corazón del mundo” (103).

El coro tiene un rasgo generacional importante en la obra, tanto en la de Esquilo como en la de Montemayor, ya que hay una constante reflexión sobre predicciones como los acontecimientos anteriores a la lucha que emprenden los personajes y en él participan desde niños hasta ancianos:

Y los viejos como yo, pues nos morimos y ya. Pero los muchachos dan tristeza, porque ellos pudieron haber peleado y es una lástima que los maten así, sin provecho. Por eso vete ahora, no te tardes más. Aquí no vas a servir para nada. Ya ves lo que nos dijo Eulogio, que a los Tonantín de Citlala, por haberse ido a quejar a Iguala, cuando regresaron el alcalde Pineda los fusiló en la plaza del pueblo, como escarmiento, y que hasta a los niños mandó a ver el fusilamiento para que todos se anduvieran con cuidado (Montemayor, *Guerra en El Paraíso* 176, 177).

También, la investigadora, Ruth Scodel, nos proporciona un análisis de cómo funciona el coro en la *Orestíada*, su reflexión nos permite establecer una característica fundamental de este personaje colectivo que aparece en la novela de Montemayor. El coro es la conciencia del pasado, que, como lo plantea a la vez Ortega y Gasset en su teoría sobre las generaciones en



donde el tiempo pretérito está trabado con el presente, estos coros evocan constantemente todos los tiempos anteriores y futuros, a los que viven los protagonistas en la obra: “el coro de ancianos no sabe qué va a ocurrir; sólo saben lo suficiente para estar muy angustiados; reflexionan sobre el pasado y los posibles futuros en cantos que se revierten sobre sí mismos” (Scodel 142). Además, expresa Scodel que este coro tiene una conciencia de los excesos que conectan a un miembro de la familia con otro y sobre similitudes que pueden prolongarse de una generación a la siguiente: “El coro ha empleado el marco semántico de lo reproductivo *hybris*, indicando que el crimen “engendra” un crimen similar, de modo que la similitud entre el padre y el hijo es algo más que una accidental reproducción” (154).

Este coro, según declaraciones del mismo Montemayor fue tomado de la tragedia esquilea:

Inicié la redacción durante una comisión de la Real Academia de la Lengua en Madrid. La estructura la tenía clara. Se apoyaría en las propuestas formales de la tragedia griega esquilea, que cuenta con dos o tres personajes centrales y un coro que, debido a su naturaleza proteica, se transfigura en pueblo, asambleas, marinos, mujeres, niños, según las exigencias de la tensión dramática (Proceso, “Guerra en el paraíso”, de Carlos Montemayor.)

Campbell, retoma esta afirmación del escritor y lo analiza en su ensayo, en el cual describe las características del armazón de ese coro en la novela:

Hay un coro polifónico de soldados, campesinos, niños, indios, mujeres, ancianos, etcétera, que funcionan narrativamente como ecos y conciencias de las situaciones relatadas: representan un personaje colectivo. Es además un coro muy dinámico que



cumple con el papel de ser la conciencia de lo que ocurre y que se conforma de distintas voces. Es un coro proteico multiforme (4).

Es importante partir de esta afirmación, en la cual se expresa que hay una abundancia de voces en el coro de *Guerra en el Paraíso* y que además se expresan de diversas formas sonoras o psíquicas (como la conciencia), desde este sentido, el coro que utiliza Montemayor alberga de manera simultánea numerosas generaciones, incluso es tan basta esa polifonía, que hasta el canto de los muertos se manifiesta en su narrativa:

Bajo esta lluvia, estas noches, junto al ruido del río de Coyuca, la orilla parecía un largo rosario de difuntos, una larga letanía de gritos, de nombres desesperados, de árboles que volvían a crecer, a reverdecer, a cargarse de fruta, de fuerza. Aquí también los Vidales y Silvestre Mariscal. Y Pablo Cabañas, su abuelo. También Juan Álvarez. Siglos de guerra en la sierra. Siglos de muertos en la sierra. Y junto al río pensaba que era la misma tierra, la misma sangre, el mismo grito sin terminar (154).

Por lo cual, es fundamental que esta estructura que menciona Campbell y el mismo Montemayor, no se limite a unos cuantos personajes, sino, que estas reflexiones (incluyendo a los autores anteriores) sean aplicadas para analizar desde los protagonistas y hasta a los adversarios de los guerrilleros. En el caso de Lucio existe un coro en él cuando rememora a sus ancestros y él se vuelve como un eco que emana también de ese coro y otros coros. Desde esta perspectiva se abre la posibilidad de sugerir un personaje generacional, en el último capítulo de esta tesis.

En la narrativa de Montemayor es factible imaginar como estas dimensiones del pasado, presente y futuro convergen simultáneamente, ya que sus personajes son como el río de sus



obras: “Sé que ese río, ahora, a muchas ciudades de distancia, pasa en este momento por sus almas, / sigue pasando esta noche, diáfano, por sus ojos./ Y va dejando un rumor de pueblos, de familias”(Poesía 1977-1994 107); son como ese elemento de la naturaleza en donde su sonoridad tiene una sorprendente y armónica presencia, como en los coros de Esquilo, con voces que se yuxtaponen unas a otras en un canto generacional y que convergen simultáneamente.

Capítulo 2: Los rastros del aura de *Guerra en El Paraíso* entre los paralelismos de la vida y obra de Esquilo con la Carlos Montemayor

2.1 Paralelismos entre la obra y vida de Esquilo y la de Carlos Montemayor

2.1.1 La influencia de Esquilo en la Literatura Universal hasta la narrativa de Montemayor

Antes de plantear el aura de *Guerra en El Paraíso*, la cual, según Walter Benjamín, hace que una obra sea única e irrepetible: “Incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y el ahora de su obra de arte, su existencia única” (42), es necesario abordar primero los paralelismos que tienen la pluma de Esquilo con la de Carlos Montemayor. Esto nos permitirá comprender, al menos de manera general, cómo el pensamiento y estilo del dramaturgo griego sirvió como base en la novelística del poeta chihuahuense y de ahí partir a aspectos más específicos del libro *Guerra en El Paraíso* en relación con la *Orestíada*.

Esquilo es “el creador de la tragedia” o “el padre de la tragedia” según lo nombran estos dos autores: Gilbert Murray e Ismaél Kadaré. Hay cientos de estudios que han encontrado la influencia del dramaturgo griego en una relevante parte de las obras de la literatura universal, por ejemplo, ésta se halla en los textos de Dante Alighieri, William



Shakespeare, Goethe, León Tolstoi, T. S. Eliot, Jean Paul Sartre, entre otros tantos autores, además de estos que son mencionados por Murray y Kadaré en sus libros sobre el dramaturgo. Esquilo es un referente tan importante para nuestra cultura que es incluido por Harold Bloom dentro de su Canon de la literatura occidental, en los escritores de la Edad Teocrática, es decir, para el crítico literario el poeta trágico es uno de los pilares de la civilización de Occidente.

En *Esquilo: El gran perdedor*, Kadaré elucubra tres mundos posibles para la literatura universal. El primero de ellos trata sobre qué hubiera pasado si todo lo escrito por el poeta ático (aproximadamente 90 obras) hubiera sobrevivido a las fauces del tiempo; probablemente esas más de 80 obras que no conocemos y quizá nunca podremos leer, hubieran enriquecido más a toda la literatura occidental y a la de otras regiones del planeta. El otro universo es aquel donde la humanidad no hubiera tenido la oportunidad de haber rescatado alguna de sus tragedias; la literatura seguramente sería muy distinta, sin una *Divina comedia*, *Hamlet*, *Fausto*, entre muchas obras más que han tomado de base la pluma del poeta griego o, tal vez, muchos de ellas serían muy diferentes a como las conocemos. Esta suposición también nos obliga a imaginar cómo sería la literatura en nuestro contexto más cercano, los cambios que habría en las obras de los autores novohispanos, románticos, modernistas, contemporáneos, etc. y, en el caso de esta investigación, particularmente en la de los escritores regionales como Carlos Montemayor, de quien se aborda una de sus novelas en este trabajo desde la perspectiva trágica esquilea. Sin la supervivencia de esa casi décima parte de la obra de Esquilo hubiese sido improbable que Carlos Montemayor hubiese elegido el modelo para la estructura en la que redactó *Guerra en El Paraíso*, ya que, según declaró el mismo poeta, la literatura grecolatina fue de gran relevancia dentro de su formación como escritor, según declaró en una entrevista: “Los escritores clásicos



griegos son fundamentales. Puedo decirle que la estructura de *Guerra en El Paraíso* proviene de dos lecturas principales: *La Ilíada* de Homero y las tragedias de Esquilo” (Arenas y Olivares 79).

El otro mundo que trata Kadaré en su libro es el que nos tocó vivir, con las siete tragedias de Esquilo que se han publicado en distintos momentos de la historia de la humanidad, con sus diversas traducciones y ediciones (aunque una de ellas, *Prometeo encadenado*, es de dudosa autoría). A pesar de que carecemos de una gran parte de los dramas trágicos de este poeta, estas pocas obras que tenemos de él nos revelan mucho de la Antigua Grecia y del mismo dramaturgo:

Dos fechas de batallas, siete títulos de tragedias: eso es todo lo que de conocido subsiste para nosotros en la vida de Esquilo. Es poco y es mucho. Porque, si no hay nadie en el mundo que se proponga menos que Esquilo el hacer obra de circunstancias y encerrarse en la actualidad, la experiencia que vivió se refleja con una extraña potencia en el conjunto de su pensamiento (De Romilly, Pos 752- 754).

Sin embargo, lo importante de estas reflexiones hipotéticas para esta investigación, más allá de imaginar las infinitas posibilidades del universo literario con todas las obras de Esquilo o sin ninguna de ellas, es valorar las raíces de la narrativa de Montemayor, su base está en Esquilo, es casi imposible analizar su novela sin considerar las referencias de la cultura clásica grecolatina que hay en ella, como apreciamos en el estado del arte de esta tesis, en la cual observamos que en la mayoría de las investigaciones sobre esta novela dedican al menos una parte de sus abordajes o comentarios a la influencia de la literatura clásica, específicamente a la de Esquilo,



dentro de *Guerra en El Paraíso*. Un acercamiento a la obra de Montemayor que no considere esta relación, estará emprendiendo un recorrido prácticamente a oscuras entre las páginas de sus libros, ya que hasta el mismo escritor chihuahuense y el poeta griego, Rigas Kappatos, consideraron a Esquilo, al igual que a otros poetas y filósofos que emplearon en sus textos el ática (uno de los dialectos del Griego Antiguo), fundamentales para nuestra cultura y civilización: “Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Meandro, Platón, Tucídides, Lisias, Demóstenes y muchos otros que son las piedras miliars de la cultura y civilización en que aún ahora nos desarrollamos” (Kappatos y Montemayor 8). Esquilo ha sido un dramaturgo que ha influenciado a buena parte de la literatura occidental y, Montemayor al ser también un escritor adscrito a esta tradición, terminó por escoger a este poeta de la Antigua Grecia como uno de sus referentes más importantes en su narrativa.

2.1.2 Un poeta de ideas: el estilo esquileo dentro de la obra de Montemayor

El estilo trágico de Esquilo funcionó como un modelo apropiado para Carlos Montemayor, al momento de concebir su novela y escribir sobre los hechos sangrientos de la guerrilla de Lucio Cabañas. Al igual que la tragedia esquilea, la narrativa de Montemayor abordó las problemáticas políticas y sociales en las cuales están involucradas varias generaciones, quienes han sufrido la violencia de Estado en Guerrero y en gran parte del país; otro de los motivos, es que la *Orestíada* brinda un prototipo en la literatura para representar una diversidad de voces de mujeres, campesinos, soldados, periodistas y niños a modo de coros y, además, es una obra que permite retomar el tema de la justicia y la democracia como parte de un compromiso social y cívico, como lo plantea Montemayor en su análisis de la *Orestíada*: “La enseñanza social de lo justo, la religiosa enseñanza de la vida. La función principal de la tragedia



esquiliana era la social; se asistía al drama de todos los hombres; se asistía para comprender la caída o el resurgimiento, por la justicia, de todas las ciudades y de nuestra vida” (Montemayor, *El oficio literario* 95).

En la novela de Montemayor el papel de aquellos espectadores del teatro griego es retomado por los lectores de su obra, a quienes muestra una serie de acontecimientos sangrientos durante la guerrilla de Genero Vázquez y Lucio Cabañas. El rol del receptor es fundamental para comprender los motivos de la pluma del escritor chihuahuense, ya que le preocupa la conciencia colectiva de la vida, del amor a nuestro terruño, que es comparable con la idea de *polis* de la antigua Grecia: “Escribir para nosotros, para los que junto a nosotros viven, para los que vivirán en los mismos sitios que nosotros hemos amado y recorrido, puede ser también la diferencia entre la conciencia que nos hace ser de un sitio o no ser de ninguno” (Montemayor, *La tradición literaria en los escritores mexicanos* 28).

En Esquilo, su teatro también buscó (como en el de los demás trágicos) crear conciencia en la ciudadanía sobre sus vicios o la *hybris* y las consecuencias terribles que estos excesos pueden atraer en sus vidas, este cometido, según Aristóteles, se lograba a través de la catarsis, cuyo concepto es explicada en su *Arte poética*: “Hecho esto, determinando las personas, se forman los episodios, los cuales se ha de procurar que sean a propósito, como en el Orestes la furia por la cual fue preso y la libertad so color de la purificación” (36). En Esquilo este proceso catártico se pretende consumir no sólo a través de la acción de sus personajes si no de sus contemplaciones y reflexiones, acerca



tanto del sufrimiento, destino y muerte, así como de su vida individual, colectiva y generacional.

Según Murray, dentro de las obras de Esquilo hay momentos esenciales de contemplación y de reflexiones profundas sobre la vida y la conciencia de los seres humanos, estos miramientos son parte importante de la incubación de las acciones que emprenderán los actores en la trama: “su acción todavía se instala en medio de la contemplación. Las cuestiones se vuelven más profundas e imponentes; los hechos y sufrimientos de las creaturas humanas individuales son vistas, por decirlo así, *sub specie aeternitatis*” (161). De igual modo, Kadaré encuentra en el poeta griego un estilo que nos invita a una reflexión profunda y por consiguiente a una lectura que se exige más minuciosa a comparación de otras: “Hojear uno de sus textos supone una meditación más que una lectura, hasta el punto de que, en el transcurso de la misma, lo natural sería que el libro se mantuviese más tiempo cerrado que abierto” (9-10). Y esta habilidad de reflejar un pensamiento complejo sobre la situación política de su tiempo y la existencia misma, hace de Esquilo no sólo un talentoso dramaturgo, sino un gran filósofo y poeta o, en términos más precisos un “poeta de ideas”, como lo define Murray.

Esquilo, además de ser un destacado dramaturgo fue al mismo tiempo un excelente poeta, que retomó el canto de los aedas y la estructura lírica de poetas como Píndaro, sobre todo para los cantos del coro: “es un poeta de ideas, es decir, uno de los que en gran medida hallan inspiración en sus opiniones o especulaciones filosóficas. En efecto, es en gran parte gracias a este interés apasionado en los problemas del mundo o de la vida humana como es capaz de lograr lo que antes hemos llamado la creación de la tragedia” (Murray 75). Montemayor emuló este estilo, ya que, en su literatura, al igual que la del trágico griego, muestra una preocupación por narrar las acciones épicas que emprenden sus actores, además emplea o intercala en la



historia de la novela descripciones y reflexiones desde una prosa poética, con adjetivos precisos para percibir las dimensiones del paisaje, sus tonalidades y la sensorialidad que trasmite, en este tratamiento del espacio se aprecia una admiración que deja absortos hasta a los personajes de la novela: “En la cima se detuvo. La inmensidad verde de la sierra, la luminosidad de los montes verdes y grises, profundos e incontables, se sucedían hacia la costa” (Montemayor, *Guerra en El Paraíso* 33). Según Adolfo Castañón sobre la narrativa de *Guerra en El Paraíso*:

“más allá de practicar con fortuna ese arte de la memoria sangrienta que es el de la novela épica y sus ciclos mitológicos, más allá de la *hematolatría* (de la adoración de la sangre) y de la severidad clásica y castrense con que el autor va armando sus escenarios, se da en la novela un juego contemplativo; el narrador se demora con plástica fruición en la descripción del paisaje tropical, de sus laberintos verdes, sus ríos rebeldes y sus cielos siempre asombrosos” (“Ibargüengoitia y Montemayor al francés”).

Desde este sentido, Montemayor también es —como aseveró Murray para Esquilo— “un poeta de ideas”, porque además hay una preocupación estética en resaltar la profundidad de las elucubraciones de sus personajes: “su pensamiento firme como la tierra, firme como la guerra en Atoyac, en Santiago, en El Paraíso. La guerra en El Paraíso, pensaba, tras el dolor, tras la luz” (*Guerra en El Paraíso* 330). Por ejemplo, en esta cita encontramos este tratamiento estético en las constantes analogías del pensamiento con la tierra, la guerra y la recurrencia de este paisaje telúrico. Entonces, para Montemayor, tanto el pensamiento como el cuerpo de los campesinos está ligada a la naturaleza, este vínculo nos demuestra que su defensa hacia la tierra no sólo se



emprende para cuidar un territorio sino, hasta la misma dignidad de la población. Hay una poética en el espacio narrativo, pero este no sólo representa un esfuerzo mimético de reflejar el campo o la selva de Guerrero, específicamente el de la Sierra de Atoyac, sino en la relación corporal, anímica, espiritual y de respeto de los campesinos hacia la naturaleza o la Madre Tierra de su territorio. Y para reflejar esta convivencia, Montemayor se vale de una prosa poética.

En una conversación con Silvia Lemus, el escritor chihuahuense llegó a comentar que cuando escribe lo hace desde la visión de un poeta, a pesar de que estuviese redactando un texto ajeno a la poesía: “Incursiono en muchos géneros, pero yo creo que fundamentalmente soy poeta, veo con ojos de poeta todos los géneros; mis ensayos están afinados fundamentalmente en la perspectiva poética y casi todas mis referencias son de poetas clásicos, griegos, latinos, medievales...” (Lemus, “Entrevista a Carlos Montemayor 1-5” 4:49-5:12).

Además, en esa misma entrevista agrega que:

Creo que el ritmo de mi prosa está señalando una preocupación poética, que mi ensayo está en función de mi poesía y que incluso mi trabajo como traductor literario se ha encaminado fundamentalmente a la poesía. Es una mezcla un poco de poeta metido en otras cosas que no le competen, pero que así ha sido en mi vida (6:03- 6:27).

El estilo de Montemayor está influenciado por Esquilo y la literatura clásica, por eso se aprecia que su obra tiene este tratamiento poético, ya que el escritor sentía una sensibilidad hacia la belleza del mundo y la vida social e individual del ser humano: “Mi literatura como novelista o ensayista está nutriéndose permanentemente de este conocimiento sensorial, personal, no teórico ni intelectual, que tengo de la gente de México; quiero que mi literatura responda a esa realidad, se vincule con esa fuerza humana que yo he conocido en muchos rincones de México”



(Arenas y Olivares 75). Asimismo, esta sensibilidad poética se percibe en el poeta griego al momento de leer sus obras:

En Esquilo, especialmente, los pensamientos sobre el hombre y el mundo que tenía que presentar en sus obras eran parte importante de su inspiración. Dicho de otro modo, sentía por la verdad filosófica o religiosa un interés no menor que por la belleza, y utilizaba su arte para exponerla. El mundo del intelecto estimulaba sus emociones en igual medida que el mundo de los sentidos y la fantasía (Murray 30).

Entonces, en los estilos de ambos escritores, el pensamiento y las emociones o la experiencia sensorial son parte de una misma dimensión humana, en la cual se entrelaza la contemplación con la acción de los actores, la poesía y la lucha social. Estos rasgos dentro de la literatura de estos dos autores se nutren, en gran medida, de sus experiencias biográficas, ya que estuvieron involucrados o preocupados por la vida política y social de su tiempo.

2.1.3 De las armas a las letras: El oficio literario como compromiso social

La vida de Esquilo estuvo marcada desde la infancia por sucesos históricos y políticos de enorme relevancia para la Antigua Grecia, sobre todo para la consolidación de una democracia en Atenas, que sería, incluso aún en nuestros días, una de las más importantes referentes para nuestros sistemas políticos: “Participe y testigo de las guerras de Maratón y de Salamina, que liberaron a los griegos del dominio persa, Esquilo entendió que la defensa de la ciudad hace digno al hombre y que nada es nuestra vida si la ciudad muere” (Montemayor, *El oficio literario* 93). Según expresa uno de los traductores más reconocidos de este trágico griego, José Alsina Clota, en *Tragedias*



completas de Esquilo, estos sucesos fueron de gran envergadura para el dramaturgo griego al momento de crear su teatro: “Los grandes triunfos de la democracia son constantemente evocados en su obra, que, en última instancia, pretende ser un monumento perenne a la democracia” (“introducción” 11).

En su vida, Montemayor también presencié, a través de testigos, medios de comunicación y en persona, eventos trágicos en nuestro país, desde el Asalto al cuartel de Madera en 1965, la Masacre de Tlatelolco del dos octubre de 1968, la Guerra Sucia en México, el surgimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), entre otros sucesos violentos. De los aquí referidos, el poeta se dedicó a escribir sobre ellos en varias ocasiones, tanto en sus artículos, ensayos, narrativa y poesía. La mirada del escritor se detiene tanto en su presente como en el pasado, tanto el más cercano a su contexto como el de tiempos lejanos, aquel que nos remite a la literatura e historia de los clásicos griegos y latinos.

Montemayor se consideraba como un escritor helenista, esto lo llegó a declarar en más de una ocasión, cuando se le preguntaba sobre sus referentes literarios:

Todo lo que hallamos en este inmenso desierto, si nos atrae, lo tomamos, nos lo apropiamos. En la Universidad de Chihuahua, con el maestro Federico Ferro Gay, descubrí el griego y el latín; me interesó profundamente la historia antigua griega y romana. Si hubiese nacido en Yucatán quizás hubiera tenido un grave conflicto existencial por haber sido latinista y helenista y no mayista, pero siendo chihuahuense no padecí ningún trauma por haberme dedicado al mundo grecolatino y después a la cultura maya (Leyva 52).



Para Montemayor, según declaró en esa misma entrevista, la literatura grecolatina tiene una dimensión social importante que retrata la situación política de su tiempo: “Te diré que la mayor parte de la literatura griega y latina es una literatura política, una literatura realista, que no tiene el menor interés por la fantasía, la ilusión o el lujo verbal. Es una literatura muy directa que habla de las luchas políticas de su tiempo” (Leyva 52). En el caso de la novela *Guerra en El Paraíso* es posible hallar esta influencia literaria de los clásicos griegos, ya que el autor se basó en dos escritores de la antigua Grecia para redactar esa obra: en Homero y Esquilo. Al igual que estos poetas griegos, Montemayor escribió de los acontecimientos sociales y políticos que formaron parte de su tiempo, a diferencia de otros escritores de novela histórica que se han concentrado en narrar los sucesos de una época anterior a sus vidas y de los cuales, generalmente, sólo pueden acceder a ellos a través del material que les brindan un acervo documental e historiográfico y no oral. Por ejemplo, Esquilo describe en sus tragedias los sucesos de las Guerras Médicas, en donde él estuvo combatiendo del lado de los hoplitas griegos; de la transición de la Antigua Grecia de un régimen autoritario y aristócrata a uno más democrático, gracias a las reformas de Efialtes: “Presenció el estadio conservador de Cimón, la decidida acción de Efialtes hacia la democracia (462-61) y el ascenso de Pericles, corega de su obra cuando en el año 472 representó *Los Persas*” (García Álvarez, “Tragedia, filosofía y política en Esquilo” 68). Por lo tanto, el dramaturgo, fue un hombre preocupado por los acontecimientos de su presente, no sólo de la historia anterior a su vida en Grecia.



En el caso del escritor chihuahuense, también describe algunos de los acontecimientos más relevantes de nuestra historia reciente o posterior a la segunda mitad del siglo XX en su obra, en donde se intentó avanzar hacia un Estado con instituciones o con un sistema más democrático para el país o (según la intertextualidad de sus textos con el teatro esquileo) el desarrollo de una *polis* más justa: “Si bien Montemayor no tomó un modelo trágico canónico sí encontramos una intertextualidad entre conceptos de la *polis* griega –el estado mexicano representado por los políticos demagogos, los militares y la figura del presidente” (Serrato, “Del campo de cultivo al campo de concentración. El modelo trágico de *Guerra en el paraíso*, de Carlos Montemayor” 77). La insurgencia de la Liga Comunista 23 de septiembre, la movilización estudiantil del 68, el levantamiento armado en Guerrero liderado por Genaro Vázquez y Lucio Cabañas entre otros alzamientos sociales fueron considerados por Montemayor como importantes para lograr una transformación hacia un bienestar social y político de “la *polis*” en México. El escritor sintió el deber de plasmar esos sucesos sangrientos en su obra, según aseveró en una entrevista:

Soy un escritor interesado en muchas áreas sociales de México que en ocasiones convergen de manera sorprendente. Es el caso de la guerrilla, que he investigado durante muchos años como novelista, y los movimientos indigenistas, que he investigado como escritor y lingüista durante 13 años. Este conocimiento no inmediato, sino gradual, y que proviene de razones sociales, profesionales o biográficas de mucho tiempo atrás, me compromete a hacer análisis (Arenas y Olivares 75-76).

La narrativa de Montemayor, más que pretender ser del género de novela histórica, buscó emular la tradición helénica y esto también lo condujo a una narrativa más social: “En mi trabajo



de helenista y latinista he visto siempre al historiador y al escritor como creadores semejantes. El gran historiador da vida a la realidad humana y social” (Montemayor, “El nuevo despertar de la novela histórica en México” 497) y en esa misma lógica, también el escritor logra dar vida a esa “realidad humana y social”. Montemayor tomó como influencia la estructura de la épica de Homero o la tragedia esquiliana, para plasmar aquellos acontecimientos violentos del México de la segunda mitad del siglo pasado, que son los que le tocó presenciar a través de testimonios de amigos y conocidos. Al escritor chihuahuense no le interesó novelar sucesos históricos que ya estuviesen narrados o analizados en otras investigaciones anteriores a la de su época sino, al igual que Esquilo, Montemayor se centra en los sucesos políticos recientes de su tiempo, los que pudo atestiguar con sus propios ojos de poeta:

No me propongo escribir novelas que reformulen o replanteen una visión historiográfica ya establecida. Mis novelas no constituyen una reformulación de periodos históricos ya analizados previamente por especialistas; no escribo novelas históricas que ofrezcan sólo interpretaciones nuevas. El tipo de novela que propongo es aquella que constituye en sí misma la primera formulación histórica y narrativa de los hechos. Mis novelas son la primera formulación de los procesos históricos que trato. Me ocupo de temas y hechos sociales relevantes que no han sido tratados por historiadores ni especialistas ya sea por su complejidad política, por la peligrosidad de la información militar o por la dificultad de penetrar en ciertos círculos sociales o clandestinos (Montemayor, “La memoria literaria y la historia” 107).



Gran parte de la narrativa de Montemayor es posible considerarla dentro del género o subgénero de la novela histórica, aunque también, desde esta lógica, podríamos dar esa clasificación a las obras clásicas de Homero y Esquilo porque reflejan, al igual que una novela histórica, una investigación historiográfica intercalada con elementos de ficción, como lo plantea Kurt Spang: “Pero no es historiografía pura y tampoco es narrativa o novela pura: constituye un «hiato entre ficción e historia», siguiendo la formulación de G. Kebbel. Es decir, participa de las particularidades del primer nivel de abstracción en cuanto parcialmente también es comunicación verbal no ficticia” (84). Aunque para Montemayor la literatura e historia tienen en común su pasión por la realidad social como asevera en esta cita: “La historia y la literatura se proponen la recreación del mismo hecho: La realidad humana ” (Montemayor, “El nuevo despertar de la novela histórica en México” 497) la cual no sólo se manifiesta en las relaciones materiales de los seres humanos sino en sus visiones, creencias o valores subjetivos sobre el mundo, así como la voluntad, heroísmo y luchas de cada época; así Montemayor lo manifiesta en una entrevista: “la dimensión humana que significa humanamente enfrentar esos riesgos, esas culpabilidades, esos delitos, esos crímenes, esas glorias, ese heroísmo, esa tenacidad, esa dignidad, esa lucha por el amor, por la justicia, por la soledad, por la rebeldía, por la paz” (Zabala 192).

Desde estas nociones sobre la realidad o dimensión humana, Montemayor retoma los hechos de la Guerra Sucia para escribir *Guerra en El Paraíso*, no solamente como lo haría un historiador o un periodista, sino como lo haría un poeta, en donde le interesa dar un tratamiento estético, el cual consiste, según una de sus artes poéticas, en explicar no tanto “qué” fue lo que aconteció en aquella guerrilla rural sino en “cómo” sucedieron aquellos hechos sangrientos:



“Porque desconocía esa fruta, / no dijo lo que era, sino cómo era. / No comprende aún que así hablo yo, / que trato de comprender lo que desconozco, / y que intento decirlo a pesar de todo” (*Poesía 1977-1994* 67). Por lo tanto, en la narración, al momento de expresar “cómo” fue la guerrilla, el escritor se vio obligado a emplear una prosa poética en las páginas de su libro, la cual sobresale durante las descripciones del paisaje o en las reflexiones de los personajes. Estos elementos, que son parte de la ficción literaria, hacen de *Guerra en El Paraíso* una obra más dentro del género de novela histórica, pero a la vez se logra mantener en gran medida como una novela testimonial o crónica: “Esta novela, al mostrar la realidad de la sierra guerrerense, hace el mismo papel que la literatura testimonial en que despierta la conciencia de su lector. Lo hace utilizando los mismos métodos y temas que aparecen en el testimonio oral” (Jonsson 101); “*Guerra en El Paraíso* es una crónica de lo ocurrido en Chilpancingo, en Acapulco y en la sierra de Atoyac” (Alfonso, “La guía Montemayor: *Guerra en El Paraíso*, una novela incómoda” 27). No obstante, más allá de definir a qué género o subgénero pertenece la novela de Montemayor o las obras homéricas y esquileas, lo relevante en esta investigación es abordar los rasgos de la tragedia de Esquilo en *Guerra en El Paraíso*, esa es la base del trabajo de Montemayor en esa obra y de la cual se deriva la reformulación de otros estilos o géneros literarios como la novela histórica.

La influencia trágica de este dramaturgo se encuentra en la estructura narrativa, los símbolos de la novela y en los temas que, al igual que el poeta griego, le preocuparon a Montemayor, como la justicia, la *polis* (o su paralelo en la novela, el Estado), la democracia, las luchas generacionales, etc. Es decir, la pluma del escritor chihuahuense



se alza al igual que la de Esquilo, retomando el canto antiquísimo de los aedas como lo describe Pablo Espinosa: “Carlos Montemayor devolvió la voz al aeda. Es un aeda. Su permanencia, su legado, el monte mayor, habita entre nosotros” (7). Y también, al igual que el padre de la tragedia griega, Montemayor mantiene una preocupación por la defensa de la *polis*, sólo que Esquilo (al igual que Cervantes, quien desarrollaría esta idea dos milenios después) lo hizo con las armas y las letras (en su epitafio se recuerda más su vida como un valiente guerrero que como poeta) y, en el caso del autor de *Guerra en El Paraíso*, éste sólo se valió de la pluma y la palabra para manifestar este compromiso para la construcción de un Estado más justo y democrático, principalmente con las clases más desfavorecidas de nuestro país, los campesinos y los grupos indígenas o de ese México profundo como lo nombra Guillermo Bonfil Batalla: “Y si la palabra armas se ve en varios de sus títulos y textos es porque en el verso y en la inteligencia encontró los medios para librar un combate a favor de la verdad y la justicia” (Quirarte, 9).

Las obras de ambos escritores son el resultado de su contexto lleno de conflictos sociales. Son, además, la expresión y el esfuerzo de una lengua, una cultura y el pensamiento profundo, que trasciende más allá de un individuo y de una generación. Por eso “un buen escritor”, según Montemayor, “no es el resultado de un deseo personal: es el resultado de países, de culturas; es el resultado social en la misma medida en que el lenguaje lo es y que el pensamiento lo es” (*El oficio literario* 110). Entonces, cuando hablamos de Esquilo y Montemayor encontramos en ambos un esfuerzo por reflejar la realidad o dimensión social de su tiempo o de un pasado reciente del cual fueron testigos o partícipes y, por otro lado, una preocupación estética como poetas de describir aquellos acontecimientos violentos. Desde este sentido, las armas y las letras



son una analogía representativa de la obra de ambos autores, las cuales se encuentran entre la acción y la reflexión, entre la guerra y las leyes o la construcción de un Estado de derecho.

2.2 El aura y los aspectos rituales del pensamiento de Walter Benjamín en la novela *Guerra en El Paraíso* de Carlos Montemayor

En la mayoría de los estudios, tesis, presentaciones, prólogos, entre otros textos que abordan la novela *Guerra en El Paraíso* de Carlos Montemayor mencionan el contexto histórico en el cual se desarrolla la trama de la obra y el momento en el cual fue escrita por el poeta chihuahuense, uno de los libros que más trabajo le costó redactar: “—yo trabajé muchos años para escribir *Guerra en El Paraíso*—, tuvimos que esperar más de 30 años para tener acceso a documentos militares, policiales, políticos, documentos de Estados Unidos, o de Guatemala o de la Unión Soviética” (Zabala 193). Abordar esta obra literaria de Montemayor y no considerar estos elementos sociales, históricos y políticos es arriesgarse a análisis superficiales de esa novela, ya que ésta busca generar conciencia sobre los hechos sangrientos de la Guerra Sucia y de la represión actual del Estado mexicano:

el discurso político de la novela *Guerra en el Paraíso* es empleado estratégicamente por Montemayor para legitimar la identidad ideológica del movimiento guerrillero, y que en la identidad que el escritor proyecta en el movimiento social, se percibe la esencia de rasgos y valores universales que deben formar parte en la generación de una nueva conciencia social (Flores y Evangelista 34).

A pesar del enorme peso político que tiene esta novela, hay otra característica que le permite mantenerse vigente en nuestros días, y este rasgo se refiere al tratamiento estructural y



estético que Montemayor le dedicó a aquel acontecimiento violento desde una “mirada homérica” y trágica al estilo de Esquilo. Esto contribuyó a que esta novela se alejara de lo panfletario y a la vez no terminara en el otro extremo, como un libro más dentro de la literatura de evasión, que logrará esa síntesis entre las armas y las letras que mencionamos anteriormente. Aunque se narra una lucha sangrienta entre guerrilleros y el Ejército Mexicano, el escritor no deja de un lado su voz poética: “su narrativa se enriqueció con los atributos de un poeta” (Ruiz Dueñas 7). Como mencionábamos anteriormente sobre una de las artes poéticas del autor chihuahuense, el escritor valora más la expresión del “cómo” que la del “qué” en la poesía: “Mas cierta vez, comiendo un persimonio de mi pueblo / dijo sin darse cuenta, / que sabía como a durazno y ciruela. / Porque desconocía esa fruta, / no dijo lo qué era, sino cómo era” (Montemayor, *Poesía 1977-1994* 67).

Desde este sentido, *Guerra en El Paraíso* es una obra en la cual, a pesar de nutrirse de una amplia investigación periodística y de testimonios orales, hay un esfuerzo en el lenguaje, para desarrollar la trama desde una prosa poética, con la cual se intenta narrar y describir “cómo” sucedió la guerrilla en Guerrero con Lucio Cabañas, por eso es recurrente encontrar analogías de los personajes con el coro del teatro esquileo, héroes trágicos o épicos, además de un espacio vigoroso y simbólico. Por este motivo, también hay un narrador el cual, probablemente, no nos diga la verdad objetiva de los hechos de aquel enfrentamiento, no obstante, esto no implica que la narración deje de ser un relato honesto, además de que el escritor jugó con una enorme diversidad de voces para contrastar diversas versiones de ese hecho histórico como la de los soldados, políticos, periodistas, campesinos, mujeres, niños, etc.



Considerar tanto las características políticas, sociales, históricas y estéticas de la novela nos permite acercarnos a su “aura”, a aquella ritualidad originaria que propone Walter Benjamín, y la cual, según Bolívar Echeverría, consiste en: “El aura de una obra humana consiste en el carácter irrepetible y perenne de su unicidad o singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valioso en ella reside en que fue el lugar en el que, en un momento único, aconteció una epifanía o revelación” (“Introducción” 16).

Esta misma “singularidad” sobre una obra, es una idea que el mismo Montemayor llegó a expresar sobre la literatura, ya que, al hablar de la vida y obra de Juan Rulfo y declararse un escritor influido por aquella narrativa de lo telúrico, declaró lo siguiente en una entrevista:

y él afirmaba que ningún escritor tiene la misma biografía que otro y que por lo tanto las literaturas locales, regionales, las literaturas que tratan de expresar la vida de una región nunca podrán ser idénticas. Mi narrativa fundamentalmente en la novela ha partido de esos principios y supongo que Juan Rulfo se habría sonreído de la ironía que lleva su nombre en Francia (Montemayor, *La ciudad que permanece: Memoria de Parral* 283).

Por lo tanto, esta noción áurica de Benjamín se encuentra en el escritor chihuahuense, no citada de manera textual del filósofo judío, pero es posible inferirlo según lo que aseveraba Montemayor y, sobre todo, por lo que se lee en sus libros, en donde se encuentra un esfuerzo por describir con enorme vitalidad su terruño y el espacio en donde se desenvuelven sus personajes, no como un entorno separado a ellos sino como un territorio en donde el cuerpo y el pensamiento de los actores se funde con el paisaje. También, desde esta misma declaración de Montemayor sobre Rulfo, nos obliga a considerar, para el análisis de su obra, las circunstancias particulares de su biografía y, cómo éstas influyeron para redactar sus textos



literarios, como sucede en el libro: *A la orilla de la carretera (Crónicas desde Chilpancingo)*, en donde el autor, Vicente Alfonso, indaga sobre una pregunta que le formula el escritor Juan Villoro “—¿Cuándo y por qué decidió Montemayor escribir *Guerra en el Paraíso?* —” (38). Esta pregunta que encierra el “aura” de esa novela, para ser respondida por el cronista coahuilense, se vio obligado a emprender un viaje al suelo de Guerrero. Por lo tanto, ese espacio, esa tierra, es imprescindible para descubrir el origen de una obra tan sensorial como *Guerra en El Paraíso*.

Al igual que Rulfo, la experiencia de Montemayor con la tierra o lo telúrico es de gran relevancia para su narrativa, ya sea porque describe con minuciosidad la sensorialidad de un pueblo minero como lo fue su tierra natal, Parral; la inmensidad de los pinos, la corpulencia de los cerros, el cielo de la Sierra de Chihuahua; las selvas calurosas, de abundante flora y fauna en Guerrero y Chiapas, entre otros lugares. Desde este sentido, podemos encontrar en sus letras, no sólo la geografía en la cual se sitúa la trama de sus historias, sino a la vez, dónde tuvieron lugar sus pasos antes de que aquel camino se extendiera a las sendas de la ficción con la tinta, a través de la mano de Montemayor puesta en alguna hoja de papel o máquina de escribir, recordando o imaginando esos paisajes.

El origen de *Guerra en El Paraíso* se encuentra dentro de estos recorridos de Montemayor, en un contexto en el cual ya habían pasado aproximadamente dos décadas de algunos de los levantamientos guerrilleros más importantes en México, como el Asalto al cuartel Madera, la lucha armada de Genaro Vázquez (que luego retomó Lucio Cabañas), las guerrillas urbanas, entre muchas más insurrecciones de grupos populares, que se dieron no sólo en el país



sino en todo el mundo: “escribió *Guerra en El Paraíso* durante el período más oscuro de la subversión que son los ochentas” (Alfonso 78-79).

Montemayor publicó la primera edición de esta novela en 1991, a casi dos décadas de la muerte de Lucio Cabañas, pero a sólo unos pocos años del surgimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas, del cual, el poeta chihuahuense, se dedicó a describir, documentar e interpretar este fenómeno, que ha marcado inclusive la vida pública de estos últimos años.

Es importante considerar estos acontecimientos para comprender el momento en el que se está escribiendo y surge *Guerra en El Paraíso*, una de las novelas más importantes sobre la guerrilla en nuestro país y en Latinoamérica. Estos hechos nos permiten ver esa autenticidad de la obra ya que: “el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra. La historia a la que una obra de arte ha estado sometida a lo largo de su permanencia es algo que atañe exclusivamente a ésta su existencia única” (Benjamín 42).

Por lo cual, la obra de Montemayor se distingue de otros libros por estos acontecimientos e incluso de otras obras sobre guerrilla, ya que el poeta logró acceder a un bagaje documental y de testimonios de gran relevancia para conocer cómo se desarrolló los levantamientos guerrilleros de Genaro Vázquez y Lucio Cabañas y la violencia de Estado hacia esos grupos armados y a la población de la Sierra de Atoyac. Además, su interés por escribir sobre la guerrilla se motivó de su cercanía con miembros de esas organizaciones, incluso algunos de ellos eran parte de sus amistades, principalmente de quienes participaron en el Asalto al Cuartel Madera en 1965. Tras el asesinato de aquellos jóvenes en aquel trágico acontecimiento, los medios de comunicación emplearon adjetivos como gavilleros, robavacas, gatilleros y



delincuentes para describirlos y restarle relevancia social y política a su lucha armada. Esto indignó al escritor, quien terminó por escribir *Las armas del alba*, para reivindicar a esos hombres que emprendieron aquel riesgoso y valiente acto contra el abuso de autoridades y terratenientes en la Sierra de Chihuahua:

En la peor tradición del periodismo mexicano de la época, los diarios no escatimaban denuestos contra los insurgentes caídos. Se les acusaba de ser gavilleros, asaltantes, robavacas, gatilleros y delincuentes. Montemayor no daba crédito de lo que sus ojos leían. En sus entrañas, el desconcierto caminó de la mano de la rabia. Carlos sabía que esos señalamientos eran falsos. Él conocía su honradez, compromiso, honestidad, inteligencia y limpieza (Hernández Navarro, “Carlos Montemayor, habitar la vida”).

También, en el libro de Vicente Alfonso, la viuda y última pareja de Carlos Montemayor, Susana de la Garza, cuenta cómo influyó este acontecimiento en el cual se denuesta la lucha de los jóvenes de la Liga Comunista 23 de septiembre, para que Montemayor escribiera sobre aquel suceso y sobre la guerrilla de Lucio: “Se quedó atónito al leer en un periódico mural de la muerte de sus amigos, sus compañeros y de los dirigentes. El manejo de la versión oficial lo indignó. Pero antes de abordar esa historia, Carlos decidió escribir sobre la lucha popular de Lucio Cabañas, con un amplia investigación y trabajo de campo” (Alfonso 104-105). Este acontecimiento enmarca la vida y obra de Montemayor, su necesidad de sublimación de sus pulsiones ante las injusticias que le afectaron en su tiempo y que, con su trabajo como escritor, encontró el modo, a través de la literatura, de reivindicar otras voces y la dignidad de estos grupos insurgentes menospreciados y sesgados por el discurso gubernamental.



Esta idea de Walter Benjamín sobre cómo se crea una obra de arte, nos remite a *La insostenible levedad del ser* de Milan Kundera, en donde el autor critica el planteamiento del eterno retorno del filósofo Friedrich Nietzsche: “Si cada uno de los instantes de nuestra vida se va a repetir infinitas veces, estamos clavados a la eternidad como Jesucristo a la cruz. La imagen es terrible. En el mundo del eterno retorno descansa sobre cada gesto el peso de una insostenible responsabilidad” (10-11). Y esta idea se reitera en gran parte del libro como en la siguiente cita: “Con la historia sucede algo semejante a lo que ocurre con la vida. La historia de los checos es sólo una. Un día concluirá, igual que la vida de Tomás, y nunca podrá ya repetirse por segunda vez” (233-234).

Desde esta noción del tiempo expuesta por Benjamín y ejemplificada por Kundera, nos obliga a enfocarnos en que cada acontecimiento que rodea el contexto de la obra de Montemayor y en sí a la misma novela, son irrepetibles y por consiguiente son hechos históricos *sui generis*, que sólo se han originado en alguna región de México y en un cierto momento de la historia.

A pesar de la distancia que tiene la lucha de Lucio Cabañas con el año de la publicación de *Guerra en El Paraíso* (aproximadamente 30 años), no deja de pertenecer al contexto en el que se escribiera la obra, ya que, como asevera Benedetto Croce, toda historia es contemporánea: “Como bien lo señala un clásico, Benedetto Croce, al final de cuentas toda historia es contemporánea. Escriba sobre lo que escriba y lo haga desde el punto de vista que lo hiciera” (ctd en Meyer 17) y, además, porque varios de las problemáticas de la Guerra Sucia siguen vigentes desde el asesinato de Lucio hasta nuestros días.

En este sentido, la obra cumple con un papel fundamental acerca de su autenticidad, ya que nos sigue remontando al origen de cuando fue escrito ese libro, uno en el cual, la guerrilla



continuaba en el territorio con fuerza y, al mismo tiempo, era una extensión de luchas generacionales pasadas, las cuales heredan y siguen heredando un proyecto para la justicia de los sectores más vulnerables. Por ejemplo, en la insurgencia Zapatista de los años 90s, explica el mismo Montemayor que, para comprender este fenómeno social, debemos considerar causas muy particulares sobre éste como: “En el conflicto zapatista de Chiapas confluyen procesos de naturaleza muy diversa: agraria, social, económica e incluso religiosa” (Montemayor, *La guerrilla recurrente* 11). Sin embargo, a pesar de las particularidades de este movimiento armado, Montemayor encontró la necesidad de escribir sobre la guerrilla en Guerrero, la cual le pareció que tiene una relación importante con el EZLN, como un antecedente de ese grupo: “Dos o tres amigos lo veían como una secuela de *Guerra en El Paraíso*. Sin embargo, para mí fue muy impactante la fuerza nítida con que el sureste mexicano se me aparecía en el relato” (Montemayor, *Chiapas, la rebelión indígena de México* 29).

Ese acontecimiento en Chiapas es relevante para dimensionar la historia que rodea a un libro como *Guerra en el Paraíso*. Montemayor cuenta su proceso de cómo fue escribiendo y redactando esta novela en sus ensayos de *Chiapas, la rebelión indígena de México*:

En el otoño de 1988, por ejemplo, en una casa de Coyoacán conocí a un militar británico que visitaba la ciudad de México. Durante la comida, nuestros amigos me preguntaron, entre otros temas, por la novela que en ese tiempo estaba yo escribiendo, que era *Guerra en el Paraíso*, y comenté algunos rasgos generales del movimiento campesino de Lucio Cabañas. —Era terrorista -concluyó el militar británico. —No, por supuesto que no — respondí. Traté de explicar la lucha armada de varios cientos de campesinos que encabezó Lucio Cabañas en la sierra sur del estado de Guerrero de 1967 a 1974. Me



parecía evidente que la lucha había sido provocada por las autoridades del estado y por la represión política” (Montemayor, *Chiapas, la rebelión indígena de México* 15).

Por lo tanto, el escritor, al mencionar el proceso de su novela, ya nos brinda las referencias del contexto en el cual se fue armando su narrativa sobre la guerrilla de Lucio Cabañas, uno en el cual se percibe la existencia de prejuicios hacia los guerrilleros. Si bien, faltarían más hechos para comprender de una manera más cabal el contexto en el que nace la obra, desde que empezó su redacción, antes de 1987, ya que de ese año existe una foto capturada y que es la portada del libro: *El canto del aeda*, en donde se observa al escritor tomando apuntes para esa novela bajo un árbol frondoso de numerosas ramas en Guerrero, hasta el año de 1991 cuando aquel texto vio la luz por primera vez. Tiempo después continuó en otras publicaciones, ya que en la primera impresión la novela concluye con un punto final y en las siguientes reimpressiones y ediciones, algunas de éstas ya no tienen ese signo. Esa expresión, que va más allá de lo metalingüístico, fue para referirse a una lucha que no ha terminado, a esa guerrilla recurrente, como aseveró el mismo Montemayor en una entrevista con Cristina Pacheco: “*Guerra en El Paraíso* no termina, no tiene punto final. Lucio Cabañas cae sobre la roca que yo visité, que yo conocí, y dice que no debe morir porque falta mucho por hacer (...) y tan no hay punto final que tres años después, luego cinco años después, esas luchas se reanudan en México, esas guerrillas son recurrentes en México (29:09-29:41); empero, este tipo de modificaciones editoriales, no dejan de obedecer a la autenticidad de la novela como refiere Benjamín: “La historia a la que una obra de arte ha estado sometida a lo largo de su permanencia es algo que atañe exclusivamente a ésta, su existencia única. Dentro de esa historia se encuentran lo mismo las transformaciones que ha sufrido en su estructura física a lo largo del tiempo” (42).



Guerra en el Paraíso es una novela que sólo era posible escribirla después de más de dos décadas de que “finalizara” la guerrilla de Lucio Cabañas porque, de otra manera, novelar por primera vez los acontecimientos de la Guerra Sucia en Guerrero era un riesgo para la vida de cualquier escritor, incluso lo fue para Montemayor en su momento, ya que, en una declaración reveló que: “Al escribir *Guerra en El Paraíso* yo por lo menos estaba seguro que me mataban, incluso hubo un momento en un poblado lejísimos, por la sierra de Tecpan, en que incluso hasta me enconchaba porque estaba esperando el disparo” (ctd en Alfonso 106).

Además, aseveraba que sus novelas, al pretender ser una primera reformulación histórica de un hecho, la información que lograba conseguir conllevaba un enorme grado de peligrosidad, probablemente porque era información que se deseaba mantener oculta para no afectar a grupos políticos y económicos:

Mis novelas son la primera formulación de los procesos históricos que trato. Me ocupo de temas y hechos sociales relevantes que no han sido tratados por historiadores ni especialistas ya sea por su complejidad política, por la peligrosidad de la información militar o por la dificultad de penetrar en ciertos círculos sociales o clandestinos (Montemayor, “La memoria literaria y la historia” 107)

Si bien, encontramos que el contexto de *Guerra en El Paraíso* es importante para comprender el aura de esta obra, también es importante considerar el sentido ritual que está alberga, como afirma Benjamín:

Las obras de arte más antiguas nacieron al servicio de un ritual que fue primero mágico y, en un segundo tiempo, religioso. Pero [...] este modo aurático de existencia de la obra de arte nunca queda del todo desligado de su función ritual. Dicho en otras palabras: el



valor único de la obra de arte «auténtica» se encuentra en todo caso teológicamente fundado (49-50).

Esta ritualidad en la novela se halla en la base trágica esquileña, con la cual fue pensada la novela, como reveló el mismo Montemayor en un artículo:

Mientras yo trabajaba en *Guerra en el paraíso* releía con mucha atención la obra de Martín Luis Guzmán. También los relatos breves de Hemingway, estudiando con particular cuidado sus diálogos. Igualmente, la descripción de combates en Homero. A esto agregaba las cartas que Malcom Lowry escribió a su editor Jonathan Cape para defender varios aspectos de los personajes de *Bajo el volcán*. Malcom Lowry se apoyaba en la tragedia esquileña para definir su idea de lo trágico. Me asombraba que un escritor del siglo XX viera con naturalidad la tragedia esquileña como un referente necesario para sustentar su propia novela más de dos mil años después de la muerte de Esquilo (Montemayor, “*La sombra del caudillo*, disección del ejército I”).

Recordemos que la tragedia griega funcionaba como un medio para los rituales de la población de la Antigua Grecia, ya que, desde su origen en las fiestas báquicas según Nietzsche o en los cantos fúnebres como asevera Ismaíl Kadaré, había una búsqueda por religar la vida humana con lo sagrado y lo divino a través de la *catarsis*:

se enmarcaba en un contexto religioso muy concreto, pues las representaciones tenían lugar en el marco de una de las festividades mejor conocidas en honor de Dioniso. Este hecho, unido a los orígenes rituales del teatro griego y a la importancia de la reflexión, en el tema de la obra, sobre los problemas de la época, hacía de la tragedia griega un espectáculo en el cual se reflexionaba también, entre otros muchos factores, sobre



aquellas ideas, motivos y “creencias compartidas” entre el auditorio y el poeta en el terreno de la religión (Pérez Lambás 7).

De igual modo *Guerra en El Paraíso* cuenta con estos elementos rituales, como los coros, la prosa poética y las reflexiones constantes, además de que la vida de Lucio es la de un héroe trágico que logra transmitir esa *catarsis* a los lectores, quienes son como los nuevos espectadores del teatro.

Montemayor llegó a escribir *Las llaves de Urgell* y *Cuentos gnósticos* empleando símbolos esotéricos y religiosos, de una ritualidad que forma parte de tradiciones como la hebrea, griega, de culturas orientales, entre otras: “Montemayor incursionó en el tema de las religiones, sabía griego, latín y hebreo: “políglota consumado”, conocía los textos sagrados de los judíos, así como del cristianismo antiguo, y por lo tanto el misticismo y el gnosticismo” (Montemayor Galicia 62). Además, el mismo escritor creía en la magia de la palabra: “La magia está en todos lados: en la música, en el amor, en la infancia, en la vida” (Ruiz de Chávez 4:19-4:23), dijo en una entrevista antes de recibir el Premio Nacional para la Ciencia y las Artes. Esa magia se encuentra en el lenguaje en la obra de Montemayor, en la palabra que consigue rescatar —aunque sea una muy pequeña parte— del mundo que estuvo antes que nosotros. Y la palabra no sólo permite hacer memoria de nuestro pasado, también el lenguaje logra aparecer sobre nuestro cuerpo ambientes de una gran sensorialidad como lo hace el mismo escritor en su literatura, sobre todo con la descripción del espacio: “Mi literatura como novelista o ensayista está nutriéndose permanentemente de este conocimiento sensorial, personal, no teórico ni intelectual, que tengo de la gente de México; quiero que mi literatura responda a esa realidad,



se vincule con esa fuerza humana que yo he conocido en muchos rincones de México” (Arenas y Olivares 75).

Este “aura” que describe Benjamín es semejante al fuego del que habla Giorgio Agamben, en su libro *El fuego y el relato*: “El fuego, que sólo puede ser relatado, el misterio, que se ha consumido íntegramente en una historia, nos quita la palabra, se encierra para siempre en una imagen” (17). Ese fuego o aura representa el contexto en el que nace la obra de Montemayor, tanto el que describe en su propia novela, la guerrilla de Lucio, como el de los años en los cuales estuvo redactando esta obra, durante el surgimiento del EZLN y de otros grupos insurgentes y con el acceso a fuentes militares y políticas muy valiosas: “para escribir *Guerra en El Paraíso*, Carlos Montemayor contó con el testimonio de un alto mando castrense en la zona de Atoyac” (Alfonso 190).

Entonces, así como ese fuego que se va consumiendo y que termina como “el aparecimiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar” (Benjamín, 15), lo que nos queda en la literatura es la palabra para intentar reproducir una obra, la cual, una de sus finalidades es también, como en las tragedias griegas, crear una conciencia sobre nuestra realidad, una religación con nuestro origen, una catarsis que nos purifica con ese fuego hacia ese principio o autenticidad. Por lo tanto, la obra de Montemayor tiene una función de religación que continúa al servicio del ritual social, de las *polis*, que se interpretaba en los escenarios de las tragedias griegas: “esa forma de sentir equivale a la del poeta auténtico, ése que halla en la reiterada pureza de las funciones sustantivas la justificación de la poesía. Y de la existencia” (Castañón, “Ibargüengoitia y Montemayor al francés”). El aura y la autenticidad de *Guerra en El Paraíso* consisten en ese rescate de las voces y las versiones marginadas de la historia oficial,



que fueron recogidas por el escritor en el momento histórico de otro surgimiento guerrillero en el país, el del EZLN.

Capítulo 3: Semejanzas entre dos generaciones: la sangre como herencia y destino

3.1. Lucio y Orestes dos vidas “encajada” entre sus generaciones

En este apartado es pertinente retomar el cuestionamiento sobre: ¿qué es una generación? antes de ahondar en las similitudes entre la genealogía de Orestes y la de Lucio Cabañas, ambos héroes trágicos ya que según se asevera en el libro *Con las armas de la ficción*: “Cabañas posee los atributos del héroe trágico, su conciencia es la reiterada reflexión acerca de que el sentido de su vida está solamente en la lucha contra la injusticia” (Cabrera, y Estrada, 235).

Una de las teorías más atinadas para definir qué son las generaciones se encuentra en la obra de José Ortega y Gasset, quien en su momento realizó una ardua investigación y reflexión en torno a este tema. El filósofo español argumenta que nuestra existencia está soportada por la vida de nuestros antepasados, es decir, nuestra circunstancia está de algún modo determinada por las acciones de quienes nos antecedieron y que nos heredaron el mundo en el cual caminamos ahora: “una biografía, encuentra a la vida de su personaje trabada con las vidas de otros hombres y las de éstos, a su vez, con otras —es decir que cada vida está sumergida en una determinada circunstancia de vida colectiva” (*En torno a Galileo* 20), además, el pensador madrileño comenta que: “El hecho más elemental de la vida humana es que unos hombres mueren y otros nacen —que las vidas se suceden. Toda vida humana por su esencia misma está encajada entre otras vidas anteriores y otras posteriores— viene de una vida y va a otra subsecuentemente” (*En torno a Galileo* 22).



El mismo Montemayor ya había comprendido, al momento de analizar la obra de Esquilo, que las generaciones de la *Orestíada* se encuentran “encajadas” por una línea sanguínea en donde la venganza y la búsqueda de justicia crean un ciclo aparentemente infinito, un eterno retorno de violencia entre víctimas y victimarios, donde la sangre reclama más sangre. Montemayor explica que, para el poeta griego, la vida de un individuo no se limita sólo a su presente, sino que su existencia está delineada también por sus antepasados y por las futuras generaciones:

Esquilo escribió poco antes de su muerte la *Orestíada*. Obra de vejez, plasmó en ella su amor político, su sabiduría emotiva y de lenguaje. Compuesta por tres tragedias entrelazadas (*Agamenón*, *Goéforas*, *Euménides*), le permitió ejemplarizar que el destino abarca varias generaciones, que no se agota en la vida de un hombre, sino de muchos, y que así hay que entenderlo, que así hay que recibirlo (*El oficio literario* 93).

Esta misma aseveración se ajusta también para comprender su novela, en la cual encontramos a Lucio Cabañas como Orestes, como un hombre quien tiene el deber de hacer justicia por la muerte de sus antepasados, en este caso Genaro Vázquez, cuyo objetivo no alcanza a cumplir, ya que muere en una emboscada emprendida por el Ejército al final del libro. Orestes, en cambio, sí logra redimir a su padre, Agamenón, tras ser asesinado por su madre Clitemnestra y el amante de ella, Egisto.

Al lo largo de la novela Lucio se encuentra en la disyuntiva de tomar decisiones que van más allá de él como individuo, sus acciones deben responder a un proyecto que



dialoga con las generaciones pasadas y que trace un camino más próspero o esperanzador para sus sucesores:

Entonces los que ya pensamos que debemos luchar con las armas, porque en la legalidad todo es engaño y el gobierno acaba matando a la gente, como a Rubén Jaramillo, que creyó que podía dejar las armas y vivir en la lucha legal como todos los campesinos creen. Se lo creyó y lo mató el ejército con sus hijos, con su esposa que además estaba embarazada, y eso que el presidente de la República le había dado un abrazo para que dejara las armas. Y bueno, si pensamos que debemos luchar con las armas en las manos y empezar así el cambio por la justicia en México, por la justicia verdadera, pues entonces eso ya es un adelanto, eso es un punto de acuerdo entre todos (Montemayor, *Guerra en El Paraíso* 133).

En esta cita, Lucio menciona a Rubén Jaramillo, guerrillero que formó parte de la lucha zapatista, aún después de la muerte del líder revolucionario, Emiliano Zapata. En ese extracto, encontramos que los campesinos integran como un antecesor de su lucha a Jaramillo, de igual modo sucede con otros guerrilleros como Genaro Vázquez, los hermanos Vidales, Emiliano Zapata, Juan Álvarez, entre otros luchadores sociales, que se vuelven parte del discurso de Lucio y de los campesinos. Además, el ideal de la “justicia verdadera” hace mención, aunque de manera implícita, sobre las futuras generaciones, ya que ese logro, será para aquellos “hijos del pasado” que menciona Ortega y Gasset: “El hombre no es nunca un primer hombre, sino siempre un sucesor, un heredero, un hijo del pasado. Le toca siempre vivir en un instante determinado de un proceso anterior a él” (*En torno a Galileo* 91) y, desde esa misma lógica, Lucio es un heredero de un proceso de transformación social y política anterior a él, ya que esa la lucha



generacional o a esa “guerra”, que remite al título de la obra, ya que, desde la primera palabra del libro, ya se hace referencia a un proceso que no ha concluido y que se mantiene vigente para las futuras generaciones:

La Guerra evidentemente porque se trata de una larga guerra, no de una guerrilla, no de un levantamiento ocasional sino de una guerra continua, de una lucha permanente que implicaba no sólo los años que duró, desde el 67 por lo menos hasta el 74, más secuelas posteriores, sino que hablaba de siglos (ctd en Alfonso, 105).

Cuando mencionamos que Lucio se encuentra “encajado” entre generaciones o que es un “hijo del pasado”, esta circunstancia es la misma que sufre Orestes en la obra de Esquilo. Orestes hereda una deuda con su padre, Agamenón, empero, este ciclo de sangre tiene un origen más remoto que la de estos personajes, este conflicto inició con la maldición de los Atridas, la cual había sido lanzada por Tiestes a su gemelo Atreo, tras descubrir su crimen, el cual consistió primero en matar a los descendientes de su hermano, para luego cocinarlos, y finalmente servirlos en un banquete, en el cual, su padre terminaría por devorar a sus propios hijos sin saberlo, aunque se percataría de ello cuando el mismo Atreo le mostró la cabeza, manos y pies ensangrentados de aquellas víctimas. Incluso, hay quienes afirman que esta maldición de sangre comienza mucho tiempo más atrás con el crimen de Tántalo, abuelo de Atreo y Tiestes, quien también cocinó a uno de sus descendientes para ofrendarlo a los dioses:

Marie Delcourt ha explicado este distanciamiento y las causas que llevaron a unir a Tántalo al resto de los pelópidas: el hecho de que éstos se definieran por una serie de culpas que se iban remontando a generaciones previas pudo llevar a poner en la cúspide



de la familia al culpable por antonomasia, a quien se podía tribuir la falta originaria que explicase las demás como meras consecuencias (Ruiz Pérez 13).

Desde este sentido encontramos que el origen de esta maldición es antiquísima como los primeros seres que descendieron de los dioses e incluso todavía anterior a los mismos humanos, con la sangre derramada de Cronos tras ser asesinado por Zeus. Desde este sentido encontramos que los conflictos se heredan, no concluyen con una generación son “culpas hereditarias”: “Hemos de partir del concepto esquivo, a nuestro gusto moderno algo primitivo, de «culpa hereditaria». Cuando se comete una falta (el concepto judío de pecado es ajeno por completo a la mentalidad griega) debe ser satisfecha por quien ha sido su autor, o en caso contrario dicha culpa pasa al débito de sus descendientes” (Guzmán Guerra, 76).

Al utilizar este término sobre las generaciones “encajadas” entre una genealogía, encontramos que Orestes y Lucio son personajes que se encuentran, como menciona Ortega y Gasset, con un contexto legado por sus antepasados, están “encajados” entre estirpes, son “hijos del pasado”, ya que son herederos de una problemática sin resolver, como un conflicto familiar o una guerra, las cuales les toca intentar solucionar. Además, no sólo son herederos, sino que heredan un proyecto o circunstancias a las futuras generaciones. Y esta trasposición de lugares se produce en el momento en el que muere sus antecesores, por eso, dentro de la tragedia griega y en la novela de Montemayor, los ritos fúnebres adquieren una enorme relevancia para la trama e identidad generacional de los personajes.

3.1.1. Los ritos fúnebres dentro de la obra de Montemayor

El origen de la tragedia ha sido un tema discutido ampliamente por diversos autores, quienes han planteado distintas propuestas sobre el génesis de este teatro, que vio la luz en los



majestuosos y semicirculares escenarios en la Grecia Clásica. Estas hipótesis, que han intentado establecer el nacimiento de aquel género dramático, se han llegado a balancear entre dos extremos: los ritos fúnebres y solemnes que se solían organizar en la Antigua Grecia, de los cuales provienen a la vez los coros que amenizaban como testigos los escenarios o las plañideras que lloraban a los muertos; por otro lado, hay quienes aseveran que la tragedia inició como consecuencia de las fiestas báquicas, en las cuales se manifestaban los excesos que no se permitían en otros espacios públicos. Estas dos ideas engloban dos actos que son contradictorios, uno luctuoso y el otro festivo.

El primero en plantear el génesis sobre la tragedia griega es Aristóteles, y no sólo de este género literario sino de todo el arte en sí. El filósofo griego argumentaba en su *Arte poética* que estas creaciones provienen de un proceso el cual consistía imitar a la naturaleza “mímesis”: “En general, la épica y la tragedia, igualmente que la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la música de instrumentos, todas vienen a ser imitaciones” (11). En esa misma tradición grecolatina, también, Horacio, el poeta de lengua latina, a diferencia de Aristóteles, asevera que la tragedia viene del canto: “El género de la camena trágica, hasta entonces desconocido, se dice que fue Tespis el que lo inventó, y que en su carreta llevó sus poemas para que los cantaran actores con la cara embadurnada de orujo” (399). Estas aseveraciones serán fundamentales para que Friedrich Nietzsche escriba una de sus obras más importantes: *El nacimiento de la tragedia*.

Según Nietzsche, a pesar de que Aristóteles y Horacio ya habían propuesto un origen de la tragedia, en realidad este tema no había sido abordado de manera más



profunda, por lo cual, esto le sirvió de justificación para redactar una de sus primeras obras: *El nacimiento de la tragedia*. Más allá de las rigurosas y armoniosas formas con la cual se escribió la literatura griega, el filósofo alemán encuentra que el arte se expresa en la libertad, en el caos o la fiesta, es decir, va más allá del ideal del orden o de lo apolíneo, una obra tiene también un aspecto dionisiaco, el cual nos remite a aquellos ritos donde había una enorme desmesura de los seres humanos en satisfacer sus placeres o vicios. Entonces, para Nietzsche, la tragedia griega tiene origen en esa dicotomía entre lo apolíneo y dionisiaco:

Pensemos en nuestra propia extrañeza ante el *coro* y el *héroe trágico* de aquella, a ninguno de los cuales sabíamos compaginar con nuestros hábitos ni tampoco con la tradición — hasta que redescubrimos que esa misma duplicidad es el origen y la esencia de la tragedia griega, la expresión de dos instintos artísticos entrelazados entre sí, lo *apolíneo* y lo *dionisiaco* (Nietzsche, 130).

Otro crítico literario de origen alemán, Walter Muschg, también explica en su libro *Historia trágica de la literatura*, de dónde proviene este género literario: “la tragedia ática formaba parte de una celebración religiosa en la que participaba la población de Atenas” (129). Además, ese autor expresa que, los temas de la tragedia tienen un origen en la “magia” como la maldición del destino.

Probablemente, el autor más reciente que retoma este tema sobre el nacimiento de la tragedia es Ismaíl Kadaré. A diferencia de los demás críticos literarios, el escritor albanés propone un origen más solemne sobre la tragedia griega, la cual se encuentra en los ritos fúnebres:



En ninguna parte se apoderan tanto el temor y la piedad del espíritu humano como en una ceremonia fúnebre. Fue este ante-teatro el que, estación tras estación y año tras año, transformó al hombre antiguo de partícipe del duelo del espectador. Acudía al teatro como a un ensayo general, para irse apresurando para la mala hora en que habría de encontrarse solo ante el golpe del destino y ante la muerte (34).

Todos estos elementos que se mencionan y plantean el origen a la tragedia, se encuentran en la obra de Montemayor: desde la mimesis, el canto o la sonoridad de las voces, los ritos báquicos, las celebraciones religiosas, entre otros. Aunque de todos ellos, uno de los que más destaca dentro de su narrativa es el de los ritos fúnebres que menciona Kadaré.

Antes de que Montemayor redactara *Guerra en El Paraíso*, el tema de la muerte ya era frecuente en sus textos. Sin embargo, lo particular de este tópico es que, en la narrativa y poesía del escritor parralense, se manifiesta en varias ocasiones a través de la ritualidad de los funerales y otros elementos religiosos. Por ejemplo, en *Mal de piedra*, es constante la referencia a los ritos mortuorios, ya que incluso la historia de los mineros se va intercalando con varios pasajes sobre el funeral de Antonio, hermano del protagonista, los cuales llevan el nombre de “los santos oleos”, que hacen referencia al sacramento que la Iglesia Católica practica con el ungimiento a quienes han dejado este mundo.

Los personajes de Montemayor son testigos de la muerte de sus antepasados o familiares y esos hechos hacen que las acciones de sus protagonistas queden suspendidas entre la reflexión y la tensión del curso que deben seguir sus vidas en la historia, también



representan un momento en el cual la existencia de estos actores deja de ser individual a convertirse en una continuidad generacional: “La carroza avanza en el camposanto. Siento los pasos de los que vamos detrás. Somos pocos, pero los pasos suenan como un eco, o un mormullo de algo” (Montemayor, *Mal de piedra* 79). Después de que este narrador estuviera entre la memoria, el suceso del funeral y el entierro de Antonio, medita lo siguiente: “Respiro con ansiedad, porque el mezcal es fuerte y la muerte de un hermano es como si uno mismo también muriera en una parte” (Montemayor, *Mal de piedra* 80). Por lo tanto, vemos que los actores asumen una actitud en la cual la muerte no representa un hecho aislado o individual, sino como un suceso que los involucra a ellos también, como en el poema de John Donne: “la muerte de cualquier hombre me disminuye, porque estoy ligado a la humanidad” (ctd en Hemingway 23). Es decir, como expresa Ortega y Gasset cada vida tiene un sentido trascendente y esto influye en las generaciones del momento: “La vida del hombre (...) tiene una dimensión trascendente en que, por decirlo así, sale de sí misma y participa de algo que no es ella, que está más allá de ella” (*El tema de nuestro tiempo* 21). Y este fenómeno también sucede en *Guerra en El Paraíso*, ya que Lucio se ve afectado por las generaciones pasadas, porque éstas tienen una trascendencia en las motivaciones y acciones del protagonistas.

Además de *Mal de piedra* hay otras obras donde aparece la descripción de ceremonias fúnebres como *El alaba y otros cuentos* y *Operativo en el trópico o El árbol de la vida de Stephen Mariner*, cuyas escenas nos brindan referencias o antecedentes —ya que son libros publicados con anterioridad a *Guerra en El Paraíso*— de esta noción trágica que aparecerá más adelante con el funeral de Genaro Vázquez en la novela que aquí hemos estado analizando.



En el cuento “Ceremonia” del *Alba y otros cuentos* trata también la historia de cómo atestigua un entierro el protagonista y narrador: “Llegamos al Panteón Francés ya avanzada la mañana. La gente rodeaba el féretro” (Montemayor, *El alba y otros cuentos* 163). De igual modo en el libro *Operativo en el trópico o El árbol de la vida de Stephen Mariner*, los personajes están presentes en un entierro y además participan en esa sepultura: “Comenzaba a llover cuando enterramos el cuerpo junto al camino” (Montemayor, *Operativo en el trópico o El árbol de la vida de Stephen Mariner* 183). Recordemos que, al igual que Juan Rulfo, la narrativa de Montemayor es telúrica, por lo cual, el escritor chihuahuense debió haber considerado dentro de sus novelas, cuentos y poemas la descripción de los cuerpos que son enterrados, que retornan a su origen, como expresa en uno de sus poemas, a “la tierra que ha sido” (*Poesía 1977-1994* 108). Y esta condición de los cuerpos fenecidos que regresan al polvo en la narrativa de Montemayor, les permite, a pesar de estar ya muertos, continuar con una importante presencia en la historia, gracias a la memoria y los espacios vigorosos, sensoriales y simbólicos, pero también a esa “dimensión de trascendencia” que menciona Ortega y Gasset. Y este espacio telúrico también es representado en *Guerra en El Paraíso*.

Estos pasajes, donde se describen estos rituales hacia los difuntos, son comunes en la obra de Montemayor, los textos citados anteriormente nos demuestran la recurrencia de estos elementos fúnebres y cómo hay un tono trágico en la narrativa del escritor chihuahuense incluso antes de *Guerra en El Paraíso*. No obstante, estas ceremonias, continúan apareciendo en otros libros del autor como *Los poemas de Tsin Pau*: “A distancia, vi el pequeño cuerpo tendido en el lecho. / Por la tarde muchos niños



llegaron con flores a la casa” (36). E incluso en su póstuma obra, *Las mujeres del alba*, aparece de algún modo este ritual, ya que es impedido, porque los cuerpos de quienes murieron nunca fueron entregados a una de las madres de los guerrilleros: “no hay mayor dolor que la muerte de los hijos. Ella sufrió mucho en Madera con la muerte de mi primo Antonio, sobre todo porque no pudo rescatar su cuerpo de los cuarteles y sí el de mi tío Salmerón” (217).

También estos entierros que leemos en su obra son parte de la misma vida de Montemayor, ya que, en el caso de *Mal de piedra*, el autor habla de un funeral real, el de Nicandro, un jardinero y guardia de Villa Blanquita (un conjunto habitacional donde el escritor chihuahuense pasó su infancia): “Estuve hasta que la tierra cubrió el modesto féretro de Nicandro. Ese velorio, ese cortejo, ese entierro, es el de *Mal de Piedra*, por eso algunos lectores sienten que es una relación biográfica” (*La ciudad que permanece: Memoria de Parral* 12). Y, en el caso de *los poemas de Tsing Pau*, aparece la muerte de su hermano y su segundo hijo: “Al final del poema retrato la muerte de un niño, que es algo más intenso. Mi hermano murió cuando era muy pequeño y mi segundo hijo también. Son referencias íntimas que a partir de la vida y el círculo familiar aparecen como una cosa natural” (Espinosa, 48).

Estas experiencias del escritor son esenciales para comprender de dónde provienen las descripciones de aquellas ceremonias. Sin embargo, también, estos velorios, por la formación helenista del autor, nos remontan al germen con el cual surgieron las tragedias, los ritos fúnebres, sobre todo los entierros que son el primero de los escenarios de la tragedia, según expresa Kadaré: “Examinemos de cerca un rito mortuario. Su punto culminante es el momento en que se introduce al difunto en la tierra. El hoyo de la sepultura o mejor el terreno situado alrededor del hoyo, es sin duda el primero de los escenarios trágicos” (36).



Y este “escenario” en *Guerra en El Paraíso* es un punto de tensión fundamental en la lucha generacional de Lucio Cabañas, ya que ahí el protagonista asume la continuidad de un proyecto incluso anterior a Genaro Vázquez, al igual que lo hace Orestes cuando visita la tumba de su padre, Agamenón.

3.1.2. Parentescos entre el funeral de Genaro Vázquez y Agamenón

Cuando acontece el funeral del guerrillero Genaro Vázquez, sucede de forma similar al sepelio de Agamenón, según un análisis del libro *Con las armas en la ficción*:

En *Guerra en El Paraíso*, el narrador nunca menciona encuentro alguno entre Cabañas y Vázquez Rojas, pero tampoco divergencias. Esta solución novelesca es significativa de la perspectiva de la novela en general y del narrador en particular, toda vez que la bella narración del sepelio del segundo y la escena de Cabañas hablándole en su tumba comunican la idea de continuidad en las respectivas luchas de los personajes; continuidad percibida a la luz de la historia y de la utopía por parte del narrador implícito (Cabrera y Estrada 234)

Asimismo, según ese mismo texto, se asevera que la novela dialoga con la estética clásica, principalmente en esa descripción con *las Coéforas* de Esquilo, principalmente con la escena de los hijos de Agamenón que, agraviados por el homicidio de éste, le lloran en su tumba y le prometen vengar su muerte. Esta similitud con la *Orestíada* se encuentra desde el inicio del funeral de Genaro Vázquez, cuando su féretro es acompañado por un mar de mujeres, al igual que en Agamenón, quien, al morir, un coro de esclavas heridas lo acompañan:

De palacio he salido



enviada a acompañar la ofrenda a un muerto,
golpeando mis palmas vivamente.
Roja está mi mejilla por los cortes
por el surco reciente que han abierto mis uñas.
Que durante mi vida, /mi corazón de penas se ha nutrido.
Los desgarros que destruyen la tela de mi ropa
de dolor han gritado
en los velos que mi pecho cubren
herido por desgracia
que rechazan la risa (Esquilo 322).

Esta misma escena de mujeres plañideras se reproduce en la novela, en donde salen de sus hogares a rendirle compañía al guerrillero Genaro Vázquez:

Ante la oleada de mujeres que se movía como muchas aguas en la costa, negras olas, sonoras, cayendo sobre un polvo seco y caliente. El sol era ya poderoso, aunque no eran las nueve de la mañana. Ancianas, mujeres morenas y robustas cargando niños, avanzaban por la pequeña calle con flores, con un inmenso rumor de voces y de pasos, entre soldados tensos y sudorosos. Habían permanecido durante horas afuera, desde el amanecer, esperando la salida de las viejas para caminar, para mover sus inmensas aguas de mar, oscuras, enlutadas sus carnes, rostros, brazos (Montemayor 28).

Recordemos que el papel de las plañideras es fundamental para el origen de la tragedia ya que, a pesar de la presencia que tienen los muertos en el relato, quien puede hablar por ellos son estas mujeres: “El personaje principal del acontecimiento, el muerto, vive el primero y el



último de los instantes entre dos reinos rivales. Él es personaje por muchas y evidentes razones, pero lo es, sobre todo, debido a que ya no puede hablar, referirse a él. Y estos otros, por encima, son las mujeres cuyo oficio consiste en eso: las plañideras” (Kadaré 37).

Desde este sentido, las plañideras que aparecen en esta descripción de la novela nos remiten no sólo a las mujeres esclavas que le lloraban a Agamenón sino a Electra, su hija, quien reclama justicia por la muerte de su padre, cuyo deber tendrá que ejecutar Orestes al final de *Las Coéferas*.

Lucio Cabañas al igual que Orestes se encuentran en un conflicto heredada desde hace generaciones, ambos pertenecen a un linaje de guerreros que han emprendido una lucha continua por la justicia y que ellos, al ser los últimos descendientes de sus respectivas genealogías, al estar frente a la tumba de sus más recientes antecesores, tienen que retomar su lugar en la pugna por la dignidad de sus antepasados: “Lucio asume una línea genealógica de la disidencia en la cual se inscribe, y al mismo tiempo, asigna una ascendencia a aquellos que representan una fuerza contraria a los intereses de los campesinos” (Martínez 169). Si trazamos un mapa de la sangre derramada durante las batallas de ambos, encontraremos una línea que abarca por lo menos tres generaciones o incluso más. En el caso de Orestes, esta línea genealógica se comparte una misma sangre en donde hay un parentesco genético. El linaje de este héroe trágico es el de los Átridas, de quienes hereda una maldición, la cual tiene su fin con Orestes al final de la trilogía de la *Orestíada*. También, con Lucio existe una herencia genética de los luchadores sociales que participaron en movimientos armados antes de su



nacimiento: “qué no ves que mi comandante es nieto del general Pablo Cabañas, que al morir mi general Zapata siguió combatiendo por los ideales agraristas y que heredó al padre de Lucio, Cesáreo Cabañas Iturio, la idea de siempre defender al pobre, pero los caciques lo asesinaron, quedando Lucio huérfano” (ctd en Ávila 154).

No obstante, lo que liga a una generación con otra, no es sólo una cuestión consanguínea o de parentesco, también hay otras razones de índole histórica, geográfica, política, social e incluso religiosa, en resumen, una generación se liga con otra porque el contexto que las determina es, en cierta medida, un mundo heredado por los hombres y mujeres que estuvieron antes que nosotros:

El joven se encuentra con este mundo a los veinticinco años y se lanza a vivir en él, por su cuenta, esto es a hacer también mundo. Pero como él medita sobre el mundo vigente, que es el de los hombres maduros de su tiempo, su tema, sus problemas, sus dudas son distintas de las que sintieron estos hombres maduros que en su juventud meditaron sobre el mundo de los hombres maduros de su tiempo, hoy muy ancianos y así sucesivamente hacia atrás (Ortega y Gasset *En torno a Galileo* 21).

Tanto Lucio como Orestes se desenvuelven en un mundo heredado por sus antepasados como explica Ortega y Gasset, hombres que enfrentaron guerras o luchas que nunca tuvieron a cabalidad una resolución final, ya que la violencia de los acontecimientos pasados permaneció de forma recurrente en una vida tras otra. Sin embargo, en el caso de Orestes y Lucio, ellos intentan ser la parte de una estirpe que reivindique por fin la paz y la justicia de quienes ya están muertos.



Por ejemplo, este paso por el mundo de aquellos antecesores se mantiene vigente en las siguientes generaciones, como los expresa Esquilo en el diálogo de Orestes frente a la tumba de su padre Agamenón:

aunque estés bajo tierra, / no habrás muerto del todo. / (Los hijos son la voz /que salva a los hombres de la muerte. / Como el corcho ellos son / que tiran de la red, así impidiendo / que el tejido de lino vaya al fondo) (347).

De igual modo Montemayor encuentra en la lucha guerrillera a las futuras generaciones, quienes tienen un papel de salvadores o de responsables de tomar acciones ante las injusticias cometidas en su comunidad. En ellos es posible encontrar la reivindicación de sus antepasados:

Queremos que sepan que admiramos su decisión y dignidad ante este problema porque están dando una lección de hombría y valor a sus hijos, porque les están enseñando con la acción, que los hombres y mujeres honrados no deben permanecer callados ni cruzados de brazos ante la injusticia y la opresión. Magnífica lección para la juventud y pueblo todo (Montemayor, Guerra en El Paraíso 115).

Como en las tragedias griegas los actores están determinados por un destino, y éste está marcado por un pasado sangriento, en el cual la violencia se volvió un ciclo interminable, en apariencia, ya que Orestes logra romper con este círculo vicioso al ser juzgado ante un tribunal divino erigido por Atenea, lo cual permite a este personaje estar fuera ya del *Moira* o destino y de la venganza consanguínea, para entrar a un espacio más humano y regido por las leyes, la sociedad y la razón: “La perfecta superación del problema de responsabilidad va a darse cuando el acusador esté fuera de la *Moira* y de



la venganza consanguínea: cuando la acusación sea social en un campo humano, político” (Montemayor, *Los dioses perdidos y otros ensayos* 127; no obstante, en el caso de Lucio esta maldición continúa, su sangre no se salva del derramamiento en lo alto de la sierra y su lucha queda en un limbo para ser retomada por sus sucesores. Por eso al final de la novela en distintas ediciones y reimpressiones, Montemayor no la concluyó con un punto final sino con una frase que se repite como un círculo, que es como aquella piedra de Sísifo, interminable, a la cual hace referencia en su libro: *La guerrilla recurrente*.

3.2. La sangre y la ruina: una maldición generacional

3.2.1. La sangre como un elemento esquivo y generacional en *Guerra en El Paraíso*

En la *Orestíada* la sangre mantiene una permanencia tan poderosa que su mancha o su corriente se vuelve indeleble tanto en el suelo y en las paredes del Palacio de los Atridas como en las venas de los descendientes de quienes murieron de forma injusta:

la sangre derramada no se borra; al contrario, adquiere vida, los muertos se aparecen, los hombres son presa de pesadillas y de visiones; se ven monstruos, como esas Erinias, con ojos que gotean sangre; se habla de sacrificios rechazados y de presagios; y se oye un sordo rumor de conjuros mágicos y de palabras de horror (De Romilly, Pos 787-789).

Esa propiedad indeleble de la sangre le otorga un carácter simbólico. Según Esperanza Vaquera: “La sangre es uno de los motivos semánticos que Esquilo utiliza de manera recurrente para dar cohesión y proporcionar un carácter unitario a su trilogía” (79). Por lo tanto, la sangre se vuelve un elemento generacional tanto en su forma tangible como simbólica. Desde este sentido, en *Guerra en El Paraíso*, aquel fluido rojo y oscuro que riega el paradisiaco paisaje comparte con la obra de Esquilo características en su textura, color, comportamiento y en lo



simbólico, en donde se refleja la simultaneidad de las generaciones, una lucha recurrente entre dos bandos, el sacrificio y una ley dictada por la ira o la sed de venganza.

Cuando se lee la *Orestíada* encontramos que la sangre tiene descripciones diversas: Desde una sangre que cobra una imagen tan perceptible y sensorial en sus páginas que casi es posible tocarla u olerla, sobre todo al momento de haber sido representada en los escenarios ante el público de la Antigua Grecia o para los espectadores de nuestro siglo, como lo expresa Ruth Scodel: “La trilogía desarrolla aún más la técnica favorita de Esquilo de explotar imágenes recurrentes en el lenguaje poético, al grado de que llegan a materializarse literalmente sobre el escenario” (155); y también la sangre tiene una representación metafórica como en el fuego que anuncia el triunfo de Agamenón en la batalla de Troya al inicio de la trilogía:

Pero este fuego es algo más que el símbolo de la victoria de un guerrero; en él Clitemnestra ve su propia victoria, la sangre de Agamenón, sangre que no ha sido derramada por un troyano anónimo, sino que va a ser inmolada en la airada pira del odio de una madre. Además, la antorcha mensajera está teñida con la sangre de todos los caídos en el combate (Vaquera 80).

También la alfombra que pisa Agamenón está teñida de los colores simbólicos que representan la sangre: “detrás de la decisión de pisar el rico tapiz se oculta un profundo simbolismo que anticipa, fatídicamente, el baño de sangre que le espera” (Alsina Clota, “introducción a la *Orestía*” 224). Asimismo, la sangre es recreada en la novela de Montemayor con descripciones sensoriales del oscuro líquido durante las escenas violentas, donde se plasma bañando los cuerpos de los combatientes y el suelo



del paisaje; además, se encuentra de forma metafórica como en el planteamiento de la “prisa” que Lucio o un narrador omnisciente evoca constantemente en sus reflexiones; y en el fuego, el ardor o los soles que queman a los personajes por dentro durante sus batallas, esa luz también represente la *hybris*.

Una de las características sobre la sangre más recurrentes que aparecen en la *Orestíada* es su abundancia. El derramamiento de este fluido borbotea a chorros sobre los cuerpos, tiñe los suelos y las paredes del Palacio real, como en los siguientes ejemplos que nos permiten imaginar aquel voluminosa tejido resultado de los crímenes entre las estirpes de esta tragedia: “Cruel es mi destino si no cumplo, / pero también cruel si degüello a mi hija, / de mi hogar la alegría, / y con un chorro de sangre virginal yo mancho / junto al altar estas manos de padre” (243), “A una casa odiada por los dioses, / y cómplice de un crimen fratricida, / de cabezas cortadas... / A un matadero humano, cuyo suelo / de sangre está empapado” (287), “Certo golpe pido solamente / y así cerrar los ojos sin espasmos/ entre chorros de sangre que la muerte / me traigan compasiva y dulcemente” (298), “cuando divisó sobre / el mismo ombligo a un hombre aborrecido / por los dioses, las manos chorreando / sangre, y portando una recién sacada / espada de la herida” (385). En la trilogía de Esquilo existen todavía muchos más pasajes sobre la cuantiosa sangre derramada y que por una “ley de sangre”, la cual podemos definir como: “La sangre pide más sangre; el hombre dañado pide justicia; la plegaria de los muertos olvidados vive y actúa. Eso es *Dike*, la ley inevitable” (Murray 170). Entonces, la sangre, en vez de desaparecer completamente del escenario, se suma a la sangre derramada de vidas pasadas. Las corrientes de sangre se vuelven océanos en donde se confunden todas las generaciones de víctimas desde



la maldición de los Atridas. En la novela de Montemayor la sangre también emana de forma cuantiosa y se aglomera de manera ubicua como en el teatro del dramaturgo griego.

En la narrativa de Montemayor la sangre es tan abundante que se describe como una masa, como un líquido que mancha a borbotones o que inunda los cuerpos, la ropa y la tierra: “Resbaló sangre por el brazo, por el suelo. Vieron una masa de sangre y excremento en la ropa del agente que empezó a convulsionarse, a caer, a querer detener con sus manos el dolor, gritando” (18), “Los impactos hicieron saltar el bulto, desgarraron el pecho, la camisa blanca de manta. El cuerpo se convulsionó en la tierra entre borbotones de sangre” (221), “Sintió asco de la carne inundada de sangre, de ver las manos de los hombres desollando al animal” (236). Y, como sucede en la trilogía de Esquilo, en *Guerra en El Paraíso* también la sangre de los recién caídos, e incluso la de los vivos, se confunde con la de los muertos de otros años: “Como si este inmenso río, o esta distancia de palmeras, de lluvia, de nubes, de cielo inmenso, fuera también su abuelo o su padre. Fuera parte de esos cuerpos y de esa sangre que luchó ahí, que murió ahí. Un río que ellos vieron y que formaba parte de lo que ahora ellos eran, de lo que fueron antes, allá, en la orilla, donde él miraba la quietud, la distancia” (153-154). En la novela la sangre se vuelve un cúmulo que parece no dejar de crecer, que se sigue nutriendo de las venas de las generaciones más recientes.

Otro rasgo en común que tiene las sensoriales descripciones de la sangre en ambas obras es su penetrante olor. En la *Orestíada*, cuando Casandra entra al Palacio identifica un olor a sangre: “La casa hiede a muerte, hiede a sangre” (299) a lo cual le



responde el coro: “Es el aroma a los sacrificios” (299). En ese diálogo Casandra concluye que es un olor como el de un sepulcro. Aquella profeta condenada por Apolo a que nadie le creyera consigue recrear, gracias a su agudo olfato, el suceso originario que provocó la ruina en la familia de Orestes, la cual, según narra Robert Graves, sucedió de la siguiente manera:

Atreo envió un heraldo para que indujese a Tiestes a regresar a Micenas ofreciéndole la amnistía y la mitad del reino. Pero tan pronto como Tiestes aceptó el ofrecimiento, asesinó despiadadamente a Áglao, Orcómeno y Calileonte, los tres hijos de Tiestes habidos con una de las Náyades, en el mismo altar de Zeus donde se habían refugiado. Luego buscó y mató al infante de Plístenes el Segundo y su mellizo Tántalo el Segundo; los descuartizó miembro a miembro, hirvió trozos escogidos de su carne en una caldera y se los sirvió a Tiestes para darle la bienvenida a su regreso. Cuando Tiestes hubo comido de buena gana, Atreo hizo que le trajeran en otra fuente sus cabezas, pies y manos ensangrentadas para hacerle ver lo que tenía dentro del estómago. Tiestes cayó hacia atrás, vomitando, y lanzó una maldición ineludible contra toda la estirpe de Atreo (445).

También en el mismo olor a sangre que percibe Casandra, no sólo ve el pasado de la familia real, sino su propio futuro y el de Agamenón: “¡Dioses! / ¿Qué crimen se prepara? / ¿Qué es este nuevo daño, horrendo crimen / insoportable para los amigos, / difícil de evitar, que en el palacio / se trama? ¡mas la ayuda está muy lejos!” (288). El olfato de Casandra es tan perspicaz que incluso es comparado con el de los perros por el coro: “¡Buen olfato posee la extranjera, / como una perra! Ya las huellas sigue / de una muerte que al fin ya descubrió” (287). En Esquilo, por lo tanto, el olor a sangre nos devela el inicio y continuidad de este líquido que parece nunca agotarse sobre el suelo, porque la permanencia de este tejido se debe a su insistente



reclamo de más sangre, como expresa Simon Critchley: “es concretamente nuestra sangre que permite que los antiguos nos sigan interpelando” (18). Al final, este hedor sólo se logra despejar con el rompimiento del ciclo de crímenes, el cual, Casandra parece nunca vaticinar, su visión de pitonisa sólo anuncia la muerte de Agamenón y la suya, pero no los hechos que acontecerán después de su asesinato.

En *Guerra en el Paraíso* la sangre también se describe de forma olorosa como en la tragedia esquila y este fluido derramado nos revela las masacres perpetradas por el Ejército y el final de las fatídicas batallas entre guerrilleros y soldados, como se muestra en los siguientes pasajes: “El soldado intentó hablar, pero seguía con la boca apretada, sin voz. Sentía cuerpos con olor a sangre, a excremento, a lona. Apoyó una mano sobre el frío metal del camión” (41), “El soldado y los hombres armados se volvieron a mirar el carro verde olivo. Estaba quieto, con su cargamento de silencio, invadiendo con un leve olor a sangre el aire de la mañana” (42) y “Varios perros se acercaban a oler la sangre. Escuchó los pasos de dos soldados que se aproximaban. Se asomó otra vez por la ventanilla, cuando escuchó las voces” (126). Aunque, a diferencia de la *Orestíada*, en donde el hedor de la sangre revela el origen de una maldición y además vaticina las próximas atrocidades que han de sufrir los personajes de la historia, en la novela de Montemayor no sucede lo mismo, sin embargo, el tufo de este tejido oscuro o rojizo permite que esta narración tenga esa sensorialidad que caracteriza a toda su obra: “Su literatura se desarrolló en función de una realidad, social o sensorial, que tomaba conciencia a través de la palabra” (Hernández Navarro, “Carlos Montemayor: cuando el tiempo falta”). Además, el olor a sangre que aparece en la obra nos revela su



relación con la tierra: “El tufo de orina y quizás ese olor fresco que tiene la sangre, un olor a frío, a fierro, a piedra. El cabo se volvió a mirar a los indios. Estaban en el suelo, caídos como un montón de cosas, de paja seca, de lodo” (81).

La tierra desde este aspecto se vuelve una personificación femenina, como se asevera en la siguiente cita:

En *Guerra en El Paraíso* proliferan los signos positivos cuando se alude a la figura de Lucio Cabañas. Este combatiente es descrito no sólo en unión solidaria con la mayoría de la gente de los poblados guerrerenses que recorre con su grupo guerrillero, sino también en relación armoniosa con la naturaleza que le rodea. Es particularmente relevante la identificación de la tierra personificada, en femenino (Pérez-Anzaldo 233).

Al ser la tierra una personificación femenina como menciona Guadalupe Pérez-Anzaldo, podemos encontrar una importante semejanza con la *Orestíada*, ya que este elemento también se representa como un ente femenino en Esquilo; esto es posible apreciarlo al momento de ser derramada la sangre, porque quien la recibe en su seno es la tierra nodriza: “Por las gotas de sangre / bebidas por la tierra nodriza / vengativo coágulo de sangre / se forma que no vuelve ya a fluir” (324). Entonces, en la novela de Montemayor la tierra también es una nodriza como en esta personificación del suelo: “el suelo como un cuerpo vivo, como un pecho desnudo de mujer viviente, interminable” (28). Y cuyo regazo, al igual que en la tragedia de Esquilo, absorbe la sangre de los caídos o las víctimas.

Constantemente en la narración, el escritor chihuahuense describe cómo la sangre cae sobre la tierra o el lodo, además, este tejido se trasmuta en ese elemento natural: “Se manchó las botas y un brazo cuando se apoyó en dos soldados de los que manaba profusamente la sangre,



como si no fuera un líquido humano, sino lodo, agua oscura, de depósitos abiertos, rotos” (72). La sangre se mezcla con la tierra, se confunde con ella, se empolva. Sin embargo, la tierra que bebe la sangre no sólo representa a una nodriza, también tiene otra forma de ser personificada, la cual, en gran medida, es opuesto a la de una madre que acoge a los heridos en su regazo, ya que de cobrar un significado benévolo, la sangre absorbida en el suelo simbolizaría un ente maligno que son las Erinias sedientas de aquel líquido oscuro o rojo: “Sus matrices están rebosantes de fuego y vapores ponzoñosos que arrugan y secan a sus víctimas, alineándose de esta manera como elementos contrarios a la maternidad” (Fernández Canosa, 22). A pesar de este cambio alegórico, esta analogía conserva la imagen femenina de la tierra alimentándose de la sangre de las víctimas en combate.

Las Erinias guardan una relación fundamental con la sangre, ya que, según la mitología griega, estos seres sombríos provienen de este fluido corporal: “En la mitología, las Erinias nacieron de la sangre, pero también son vampiros que beben la sangre de aquellos a los que atormentan” (Scodel, 155), también Nussbaum se detiene en una descripción similar: “Al poco tiempo, Apolo las retrata como si vomitaran coágulos de sangre que ingirieron de su presa” (16). En la novela de Montemayor las Erinias aparecen recreadas en la sangre como en la *Orestíada*, gracias a las descripciones sensoriales durante la narración, en donde aquel tejido se tiñe del mismo color que estas criaturas aterradoras e incluso en la misma sonoridad de este fluido están estas mujeres similares a las gorgonas, ya que la sangre cobra una voz aun en los cuerpos callados o ya muertos en batalla.



El color de la sangre en la *Orestíada* es la misma que la de *Guerra en El Paraíso*: negra u oscura como la Erinias que nacen de la sangre derramada por Urano al ser castrado por su hijo Cronos, como narra el poeta Hesíodo: “y en un instante cortó los genitales de su padre, luego los arrojó tras de sí para que se dispersaran. Aquellos no escaparon inútilmente de su mano. Pues cuantas gotas de sangre salpicaron, todas las recibió Gea y en el transcurso de los años, dio luz a las poderosas Erinias” (48).

En la *Orestíada*, la sangre tiene el color de la Erinias, las cuales son descritas como seres oscuros del mundo subterráneo: “Esas Erinias son viejas, con serpientes por cabellera, cabeza de perro, cuerpos negros como el carbón, alas de murciélago y ojos inyectados de sangre” (Graves 138) o, como asevera Nussbaum: “Son negras, desagradables; sus ojos escurren un líquido espantoso y roncan un estruendo aterrador” (16) . Asimismo, según otra aportación sobre el color oscuro de las Erinias, nos permite plantear que, por ese matiz sombrío, es posible asociarlas a la Noche ya que, según Ruth Scodel, estas mujeres probablemente son hijas de esta Diosa: “las propias Erinias parecen ser hijas por partenogénesis, es decir, por reproducción asexual, de la Diosa Noche” (167). Por lo tanto, no es raro que en la trilogía de Esquilo, la sangre aparezca de este modo: negra como las Erinias, la noche o las sombras, ya que en este tejido corporal se representó la venganza o una ley como la del talión que exige pagar el derramamiento de sangre con más sangre: “Pero la negra sangre / en la tierra vertida / por un asesinato, / ¿quién con salmodias recoger consigue? / ¿Y no detuvo Zeus, / en beneficio nuestro, / al que sabía resucitar un muerto?” (Esquilo 238). Aquí la sangre es negra y de esta misma manera aparece en la obra de Montemayor.



En *Guerra en el Paraíso* es posible apreciar este tono oscuro en la sangre en diversos paisajes: “tenía destrozado un brazo y por el vientre escurría la sangre oscura, densa, hasta los huaraches quietos, sucios” (375). Desde este sentido, al igual que Esquilo en sus tragedias, Montemayor logra representar a las Erinias en su novela, mimetizando el flujo de sangre como el color de estos seres que habitan en las sombras y que emergen a la tierra para perseguir a quienes han cometido algún crimen, como en esta otra cita en donde este líquido parece proyectar la silueta de este ser mitológico: “A lo largo de un brazo destrozado caía la sangre hasta la tierra, ensanchando un lento dibujo negro sobre el camino” (204). Por lo tanto, en este fluido es posible reconocer a las Erinias y, por consiguiente, el ciclo de venganza que impera en la novela.

Sin embargo, en la novela de Montemayor la sangre no sólo se vuelve oscura, también es blanca en las últimas páginas de la obra, justo antes de la muerte de Lucio: “vio que las manos de su cuerpo tocaban la roca tratando de apoyarse en ella, y tuvo otra sensación, le pareció entender esa roca, esa tierra del mundo, ese pedazo de sangre blanca, cubierta de tierra, de hojas, blanda y concreta para entender la vida que se acerca a la nuestra, a la de todos los que seguían gritando, de pie” (379).

Probablemente este tejido adquiere ese tono opuesto al de sus otras descripciones, ya que en ese color la sangre se deslinda de las representaciones negativas de la venganza o de la Erinias, ya que en ese último párrafo aquel líquido corporal hace referencia al futuro de quienes continuarán en esa lucha gritando de pie. Por lo tanto, aquella sangre blanca deja de ser una mutación de las Erinias para volverse probablemente una representación de las Euménides, quienes anuncian un mejor porvenir para la sociedad



como lo explica Martha Nussbaum: “Atenea aún describe los rostros de las Euménides como horripilantes. Sin embargo, la responsabilidad legal no es el caos; de hecho, al tener una dirección precisa, al ser medida y proporcional, es lo opuesto al caos. Además, la responsabilidad de los actos se enfoca en el futuro: en la disuasión más que en la venganza” (19). Encontramos que la sangre se pigmenta en una la díada de lo negro y blanco, lo cual nos permite interpretar una dicotomía en este líquido asociado asimismo a la oscuridad y luz, al exceso o *hybris* y sabiduría o a una revelación de nuestro lugar en el mundo, además de un momento de purificación como sucede al final de la novela, cuando Lucio muere en el ardor de un fuego como el sol: “era otro sol que le quemaba la boca, la saliva; la sangre que sentía brotar como todo lo que tenía que hacer, lo que faltaba por hacer; una prisa gritando con el mismo calor, negándose a caer con el mismo ardor, negándose a caer con el mismo ojo incólume de soles” (380).

Por otro lado, la sangre en la novela además de tener una significación en el color, adquiere otras posibilidades de interpretación en su sonoridad. La sangre que recorre las páginas de *Guerra en El Paraíso* tiene un rumor que se asemeja a las voces y al ruido que la Erinias emiten para atormentar a sus víctimas. En la novela cuando uno de los cabos mira los cuerpos muertos de los indígenas asesinados durante un interrogatorio para localizar a Lucio Cabañas, escucha un ruido en la sangre: “El cabo ya no miraba los bultos que estaban tendidos sobre el suelo de la habitación. Sin embargo, por momentos escuchaba la respiración de ellos, su grave rumor de sangre, de estertor, el ligero roce de la ropa hecha jirones” (82). La sonoridad de la sangre que describe Montemayor retoma ese canto fúnebre que las Erinias entonan tras los crímenes cometidos en la trilogía de Esquilo: “Sobre la víctima nuestra / este canto, que es



delirio / y un extravío mortal / de la mente, himno de Erinia / que las almas encadena, / un himno sin lira que / va marchitando a los hombres” (401). Desde este sentido, la sangre también es un coro, en donde no sólo claman las Erinias sino también los antepasados de Lucio Cabañas.

Además de este rumor que personifica a las Erinias en la sangre, en la narración de *Guerra en El Paraíso* se menciona que ésta es como las furias: “Era una furia, una nueva sangre que lo impelía a regresar a Atoyac” (365). La sangre en la obra de Montemayor, al ser planteada como una recreación de las Erinias, es concebir a este tejido corporal como se ha hecho en el género clásico de la tragedia, es decir, la sangre en la novela no está sólo como un elemento ornamental, sino que es un componente de la furia, los vicios y de la ruina generacional que los campesinos sufren en la obra, como sucede con Orestes al heredar la maldición de su abuelo Atreo.

Según el artículo de Esperanza Vaquera, la sangre de la *Orestíada* se encuentra desde el inicio de la obra, en la antorcha que anuncia el triunfo de Agamenón en Troya a uno de los guardias que custodiaba el Palacio de la familia real, y cierra con el mismo fuego victorioso tras establecerse el tribunal que pondrá fin al ciclo de venganzas: “Tal es el caso del fuego —“color rojo” y ardor serían los semas comunes— con el que se abre y cierra la trilogía en una especie de composición anular” (80). Tanto en Esquilo como en Montemayor, la sangre tiene estas dos representaciones contrarias, en donde personifica a las oscuras Erinias y a la vez este líquido está simbolizado en el fuego o en la luz. No obstante, esta aparente dualidad no indica que la sangre que se manifiesta en el fuego esté iluminando el derrotero de los personajes para tomar decisiones prudentes,



sino que ese mismo ardor en las venas es la furia, es la *hybris* que enceguece a los actores, que alimentan su dolor y por consiguiente su sed de venganza: “*hybris* —cuya significación originaria corresponde a la acción contraria del derecho— perjudicar a alguien” (Jaeger 106-107) o más específicamente en la obra de Esquilo: “La *hybris* en Esquilo ha de entenderse dentro de la teología que sustenta toda su tragedia. El mundo para Esquilo está ordenado en justicia y cuanto lo altera es *hybris*, que reclama el dolor hasta que tal orden se restablezca. Dolor y *hybris* son correlativos” (García Álvarez, “Palabras culminantes en la tragedia griega – *hybris*” 82).

Esquilo usa la metáfora del fuego para representar en su trilogía la furia de sus personajes. Además de utilizar el elemento de la tierra, este trágico griego emplea el fuego para mostrar la vigencia de los crímenes generacionales: “Todo está como está / y acabará tal como fue fijado: / ni avivando la llama por debajo / ni el aceite vertiendo por arriba / si rehúsan las víctimas el fuego / nadie podrá acallar furia inflexible” (239). En la *Orestíada* la ira es comparada con el fuego, ya que la venganza es percibida como una pasión descontrolada que es similar a las llamas que hacen arder las antorchas, hogueras y ciudades:

Da un brinco y llega a la cima / del Aracne —ese vigía / que cabe nuestra ciudad / se yergue, para llegar / de un salto hasta los palacios / del Atrida, esa ardorosa / llama que, en cierta manera / nieta de la hoguera es / que allá en el Ida naciera. / Estas eran las consignas / que ya habían recibido / los corredores de antorchas (249-250).

Como esta antorcha que es “nieta de la hoguera” así se propaga la furia de los personajes: “Hijo mío, el espíritu del muerto / no lo abate la enérgica mandíbula / del fuego: pues su furia muestra fuego” (338).



De igual modo, una de las características más recurrentes de la sangre en la novela de Montemayor es su parecido al fuego y la ira. En *Guerra en El Paraíso* la sangre es caliente, quema, es furia y es como muchos soles:

comprendió por qué le ardía un fuego en la espalda, en el costado, por qué iba avanzando ese ardor sobre su grito y lo inundaba de una inmensa agua densa que no lograba escupir, que se le confundía con su grito mismo, y se llevó las manos a la boca para escupir el calor que lo quemaba, y alcanzó a mirar la sangre (20)

Otros ejemplos los encontramos también en estas citas: “Sintió también dolor, un dolor intenso. Y sentía la ropa caliente; la sangre caliente que lo empapaba” (207), “Por vez primera sintió que su sangre estaba caliente, que su ropa se iba empapando de sudor, de sangre” (268), “quedaba suspendido, sin ruido, sin movimiento, sólo el rumor de un sol que había atravesado ya los huesos y surcaba ahora la sangre como un pedazo de madera hundiéndose suavemente en el mar, en la oscuridad, en el dolor” (321). Así como en la *Orestíada*, en *Guerra en El Paraíso* el fuego está presente en la sangre durante los combates. Esta caracterización de la sangre nos permite identificar la furia que se manifiesta en el fuego como sucede en la tragedia esquiléa y la *hybris*, ya que, según el mismo Montemayor, al analizar *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán, revela que la representación de la *hybris* se percibía en el exceso de luminosidad o fuego interior de los personajes:

Los protagonistas eran incapaces de comprender su sino porque a partir de su propia fuerza, de su propia grandeza, eran presa de una cierta pasión, de una arrogancia no siempre expresada abiertamente. A esa arrogancia, a esa desmesura interior, los griegos



la llamaron *hybris*. Esa soberbia los tornaba más seguros e ingenuos, más osados o tiránicos. Pero ciegos. Su propio destino ineluctable los cegaba con su luz interior (Montemayor, “La sombra del caudillo, disección del ejército II”).

En la batalla final, Lucio Cabañas experimenta esta emoción, esta *hybris*: “Era el grito que quemaba, un sol que desde su sangre quería arder, como si su llama fuera hacia la oscuridad que todo fuego tiene en su raíz, en su base, en su tallo intratable, ubicuo, inasible” (379); y también se expresa esta idea de la “prisa” en la sangre del guerrillero: “la sangre que sentía brotar como todo lo que tenía que hacer, lo que faltaba por hacer; una prisa gritando con el mismo calor, negándose a caer con el mismo ardor, negándose a caer con el mismo ojo incólume de soles que trataban de brotar desde sus manos apoyadas en la tierra” (380). En esa prisa y furia de Lucio se extienden en el calor y la sangre que queman al personaje de manera metafórica. El cuerpo del guerrillero termina desfallecido en la alta sierra de Guerrero, pero su sangre y fuego no se han agotado, en ellos está el proyecto que han de heredar las siguientes generaciones de luchadores, ya que, como se mencionó al inicio de este apartado, la sangre es indeleble y mantiene una poderosa permanencia en las futuras generaciones.

3.2.2. De la ruina generacional al ciclo de sangre inconcluso

Este fluido corporal es un símbolo genealógico, en él se encuentra la ruina de las estirpes de la *Orestíada* y también de las anteriores generaciones de Lucio Cabañas. Por lo tanto, aquel líquido en la tragedia de Esquilo y la narrativa de Montemayor resguarda simultáneamente los acontecimientos violentos del pasado, del presente y del futuro. Su presencia en la novela nos muestra una lucha recurrente por la justicia como con Esquilo: “Muertos en un pasado reciente y muertos en un futuro próximo. Es importante este continuo “va-et-vient-” que se establece



entre presente, pasado y futuro porque favorece la aparición de otro tipo de recurrencias y porque le da a la obra una profundidad temporal que alcanza su culmen” (Vaquera 80). Según Montemayor, en la sangre de la *Orestíada* se hallan múltiples hombres con sus pasiones: “Somos ya lo que otros fueron; nuestra vida es el lugar de muchos hombres; nuestra sangre es el lugar de múltiples rencores y odios y amores” (*El oficio literario* 97). Desde este aspecto, la sangre es un espacio en el cual existen al mismo tiempo varias generaciones y este tejido no sólo resguarda una herencia genética sino un compromiso con nuestros antepasados, como sucede en la trilogía de Esquilo: “Mas si hoy ha de pagar / la sangre que vertiera en el pasado, / y con su muerte, por culpa de otra muerte, / ha de causar más muertes, / ¿quién, quién, al escuchar esto, osaría / decir que vino al mundo exento de desgracias?” (301).

Los contemporáneos tienen que pagar la sangre de los crímenes de sus antecesores o cobrar venganza por la muerte de estos, esta “ley sagrada”, como la llama José Alsina Clota en su traducción de la *Orestíada*, rige el *modus vivendi* de los personajes hasta la creación del tribunal en el Areópago por Atenea. La sangre derramada, por lo tanto, también es una ley o un deber, desde esta perspectiva. Este traductor, además, habla de la importancia de esta ley de sangre en la tragedia de Esquilo, la cual es consecuencia de la furia y del destino fatal de los personajes: “Pero ocurre, que, en esta dinámica, sangre exigiendo nueva sangre, de acuerdo con una ley parecida a la del Talión, la cadena de muertes no acabaría jamás. El nudo de esta serie inevitable de asesinatos no se cortaría nunca: y es preciso que, para ello, intervenga una divinidad” (230). De igual modo, Kadaré menciona que esta ley trasciende de una generación a otra



y que, como consecuencia, los sucesores deben “reparar” la sangre de sus ancestros: “La reparación de sangre, como fruto del orden gentilicio, constituyen un fenómeno que se repite en bastantes pueblos y numerosos puntos del globo terráqueo” (176).

Esta ley de sangre se repite en *Guerra en El Paraíso*, en donde, esta corriente tiene esta dimensión generacional: “Y ahora junto al río, sentía el horizonte de la distancia con que entendió que eso era el mundo por primera vez. Como si este inmenso río, o esta distancia de palmeras, de lluvia, de nubes, de cielo inmenso, fuera también su abuelo o su padre. Fuera parte de esos cuerpos y de esa sangre que luchó ahí, que murió ahí” (153). Este carácter genealógico y deontológico de la sangre también se muestra en esta cita:

Y junto al río pensaba que era la misma tierra, la misma sangre, el mismo grito sin terminar que lo llamaba desde la orilla, que escuchaba desde la otra orilla, donde él también tendría después que llamar a otros, que gritar a otros, que recordar a otros que desde la orilla sumaban su grito, su estertor, su furia, su desesperado recuerdo (154).

Y, por último, también este pasaje hace referencia a la sangre y su vínculo con lo generacional: “Se volvía hacia el mundo inmenso del agua y en el río seguían pasando todos los que fueron palabras y no sangre, y todos los que fueron sangre desde su primera lucha, desde su primera palabra” (155). La sangre es la vigencia de las generaciones pasadas por quienes se lucha en la novela, por eso, Lucio Cabañas en los combates, su defensa es para “reparar” la sangre derramada de quienes antecedieron su lucha. Como sucede en la *Orestíada*, las generaciones de Lucio sufren de una maldición como la de los Atridas, este primer derramamiento de sangre es la razón de la ruina de Guerrero, sin embargo, es difícil determinar el hecho preciso de ese originario acto de violencia o de sacrificio, ya que al igual que los hijos



de Tiestes, Ifigenia, el mismo Agamenón o todos los personajes víctimas de crímenes, su muerte es parte de un acto sacrificial. Aunque se desconozca el acontecimiento exacto que ocasionó el ciclo sangriento en Guerrero, la novela nos brinda algunos hechos históricos que anteceden la guerrilla de Lucio: “la orilla parecía un largo rosario de difuntos, una larga letanía de gritos, de nombres desesperados, de árboles que volvían a crecer, a reverdecer, a cargarse de fruta, de fuerza. Aquí también los Vidales y Silvestre Mariscal. Y Pablo Cabañas, su abuelo. También Juan Álvarez. Siglos de guerra en la sierra. Siglos de muertos en la sierra” (154). En este fragmento es posible identificar que el derramamiento de sangre, que fue consecuencia de la ruina y del ciclo de represiones, tiene sus orígenes desde la Independencia de México, incluso, al mencionar que son siglos de guerra es posible remontarnos a los años de la Colonia, como expresa el mismo Montemayor en el prefacio de *Otras Geografías: Experiencias de autonomías indígenas en México*:

Las políticas de la colonia y del México moderno sobre los pueblos indígenas, he dicho en otros momentos, han sido no un conjunto ordenado y etiquetado de planes y programas para beneficiar a los pueblos, sino parte de un proceso político y social conflictivo a lo largo de cinco siglos (Gasparello y Quintana 17).

El ciclo de sangre y ruina tiene su punto final en la trilogía de Esquilo, con la creación de un tribunal en el Areópago: “Por la doble desgracia de estos seres / lloro yo ahora, pero una vez que / a tanta sangre el infeliz Orestes / puso punto final, prefiero, al menos, / que al ojo de la casa no aniquilen” (372-373). El derramamiento de este fluido se detiene con el juicio aplicado a Orestes, y esto da pauta a un sistema legal para resolver



futuros crímenes a través de vías más institucionales y democráticas como expresa Nussbaum: “Al instaurar un tribunal con procedimientos cimentados en la argumentación razonada y sopesamiento de evidencias, un juez independiente y externo, y un jurado elegido del cuerpo de ciudadanos atenienses, Atenea anuncia que la culpa de sangre se resolverá ahora por medio de la ley” (15).

En *Guerra en El Paraíso* no sucede lo mismo, Lucio es asesinado en una emboscada y su sangre se suma a ese ciclo de violencia; Ésta es una de las razones por las cuales el texto no tiene un punto final, a diferencia de con Esquilo en su trilogía, que concluye con un canto en favor de la justicia y la paz: “La paz, para la ventura / de sus casas hoy está / con los súbditos de Palas / Zeus, el que todo lo ve, / y las Moiras de este modo / lo acordaron. Y ¡ololé!, / dad en respuesta mi canto” (438).

Lamentablemente, contrario a la *Orestíada* en la novela de Montemayor el derramamiento de sangre no ha concluido, esto es un reflejo de la violencia que sufre el estado de Guerrero desde hace décadas y siglos, una situación que sigue vigente aun en nuestros días y esto lo señalan estudios recientes, como el libro de *Mundos de muerte: Despojo, crimen y violencia en Guerrero*, el cual fue publicado en el 2019: “Actualmente, el despojo y la violencia, la injusticia y los cacicazgos anacrónicos, contextualizan la economía criminal enraizada en el Sur profundo. Su reproducción genera una violencia permanente, superpuesta a otra preexistente, endémica, atizada por la desigualdad social” (Illades y Santiago 15). La lucha que inició Lucio, o que retomó de sus antecesores, continúa a la par de las injusticias que no han terminado en Guerrero. Muy seguramente estos derramamientos de sangre tendrán su fin cuando



los pobladores de esta región consigan establecer un Estado de derecho contrario al aparato gubernamental que los ha reprimido y violentado durante décadas, incluso siglos.

Capítulo 4: Los coros de *Guerra en El Paraíso*: sus similitudes con los personajes de Esquilo, la voz de la conciencia, su polifonía y simultaneidad como conformación de un personaje genealógico

4.1. La construcción del coro en la estructura de la novela *Guerra en El Paraíso*

Definir cuál es la estructura del coro esquileo en la novela, no sólo es plantear cómo funciona o se construye a este actor o personaje en el teatro y dentro de la obra de Montemayor, sino que, inevitablemente, esto nos obliga a remitirnos al origen mismo de la tragedia griega, cuyo género surge del canto que entonaban los coros. Bernhard Zimmermann explica que: “la tragedia, *tragodía* en griego, no significa otra cosa que «canto en ocasión del sacrificio de un macho cabrío»” (11), desde el significado de la palabra nos devela esta relación del coro con el teatro. Otro autor que menciona este origen de la tragedia ligado al coro es Walter Muschg: “surgió de los cantos y las danzas extáticas que se ejecutaban anualmente en honor de Dionisos —el ditirambo, cuya forma artística se atribuía a Arión—, la poesía escénica que se convirtió en la expresión máxima del pensamiento trágico” (127). Por lo tanto, la tragedia fue un resultado del canto, el cual era entonado por los coros durante las ceremonias fúnebres y báquicas, luego por los actores en el teatro.



El origen de la tragedia, según los autores que hemos revisado, se han apegado a lo que desde un inicio planteó Friedrich Nietzsche: “*la tragedia surgió del coro trágico* y que en su origen era únicamente coro” (88). Sin embargo, para el filósofo alemán la tragedia tiene una relación y origen con Dionisio y, por consiguiente, con la embriaguez, las festividades, el placer, entre otros elementos que relativizan el orden establecido o lo apolíneo:

Sí, ¿qué es lo dionisiaco? —En este libro hay una respuesta a esa pregunta— en él habla alguien que «sabe», el iniciado y discípulo de su dios. Tal vez ahora yo hablaría con más cautela y menos elocuencia acerca de una cuestión psicológica tan difícil como es el origen de la tragedia entre los griegos. Una cuestión fundamental es la relación del griego con el dolor, su grado de sensibilidad, —¿permaneció idéntica a sí misma esa relación?, ¿o se invirtió? — la cuestión de si realmente su cada vez más fuerte *anhelo de belleza*, de fiestas, de diversiones, de nuevos cultos, surgió de una carencia, de una privación, de la melancolía, del dolor (36-37).

Por otro lado, Ismaíl Kadaré, a diferencia de Nietzsche y otros autores, se enfoca más en Esquilo para explicar el nacimiento de la tragedia. La noción del autor albanés sobre este teatro se inclina más hacia el dolor y los ritos funerarios, además, este sentimiento no se invierte y permanece idéntico, es decir no transita a lo dionisiaco: “En ninguna parte se apoderan tanto el temor y la piedad del espíritu humano como en una ceremonia fúnebre. Fue ese el ante-teatro el que, estación tras estación y año tras año, transformo al hombre antiguo de participante del duelo en espectador” (34). Desde este planteamiento, la tragedia no fluctúa entre lo apolíneo y dionisiaco, tiene un carácter solemne de aflicción nunca de placer.



Según habíamos comentado anteriormente sobre la obra de Montemayor, en una buena parte de sus libros es constante los ritos funerarios, incluido el de *Guerra en El Paraíso*, el cual, en el primer capítulo se narra el sepelio del guerrillero Genaro Vázquez, y que este episodio representaba una analogía del funeral de Agamenón en la *Orestíada*. Esta novela, como otros libros de Montemayor, el coro está representado en la polifonía y, por otra parte, este elemento se relaciona más, como en el teatro de Esquilo, a los ritos fúnebres y a la conciencia de los protagonistas, quienes, cegados por sus pasiones (*hybris*), terminan su vida de manera trágica. A pesar de que Kadaré nos brinda una definición más apropiada para comprender el coro en *Guerra en El Paraíso*, es necesario retomar las primeras definiciones sobre este tema, las de Aristóteles y Horacio, para hacer un abordaje más completo y acertado de la estructura proteica de este actor.

Los primeros en plantear las funciones y composición del coro fueron Aristóteles y Horacio. Cuando Aristóteles explica la estructura que caracteriza a la mayoría de las tragedias, menciona las partes donde el coro interviene: “Las integrales, en que como miembros separados se divide, son éstas: *prólogo, episodio, salida y coro*. El coro tiene dos diferencias: una es la entrada y otra la parada” (30). Montemayor no siguió a cabalidad esta estructura, sin embargo, es posible suponer que sí se basó en ella, ya que, a lo largo de la obra, esta se intercala con distintos diálogos, monólogos, las acciones de los protagonistas y la trama que va describiendo el narrador. Los personajes, los cuales podríamos clasificarlos como secundarios y terciarios, que interactúan con los protagonistas representan ese coro, el cual se conforman por mujeres, periodistas,



ancianos, soldados, campesinos, etc., quienes, además, son parte de la composición de la novela, como menciona Laura Paz Abasolo:

Cada personaje, desde Lucio —junto con sus colaboradores, amigos y partidarios— (simbolizando la estrategia y la logística) y el ejército (símbolo de la brutalidad de la situación), hasta el senador Rubén Figueroa (figura del cuerpo político opresor que silencia y engaña a la ciudadanía), las múltiples voces del pueblo anónimo —de los campesinos que vivieron y padecieron de manera directa o indirecta esa época— e incluso los periodistas son piezas puntualmente colocadas en un mismo rompecabezas para crear una obra contundente de la narrativa contemporánea (598).

Por otra parte, Helen Anderson asevera que existe una estructura en la novela que juega con distintos elementos del lenguaje, no sólo como un rompecabezas, sino con piezas que se arman en una simultaneidad y sobreposición:

Esta narración anecdótica se presenta en bastardillos. La sigue, en tipo normal, una serie de conversaciones telefónicas, diálogos, entrevistas, todos directos sin voz mediadora, entre políticos, periodistas, militares y policías estatales y federales. Esta alternancia entre acontecimientos y diálogos, entre letra bastardilla y letra normal, que crea una impresión de simultaneidad y sobreposición, será la pauta estructural de la novela (49).

Por otro lado, Adolfo Castañón también define la estructura de la novela con la articulación de distintas voces que confluyen a lo largo del relato y que conforman la polifonía de la obra: “las voces de estos personajes funcionan como una especie de coro que expresa la conciencia colectiva. A cada uno de estos núcleos le corresponden acciones y escenas que se



van encabalgando y acomodando para insuflar a la novela su fuerza, su contundencia narrativa” (“Carlos Montemayor: *Guerra en el Paraíso*” 12).

En una entrevista con Silvia Lemus, Montemayor, tras declarar que toda su escritura partía de la mirada de poeta, explica la estructura de *Guerra en El Paraíso*, en la cual hay un enorme esfuerzo para recrear las voces y los diálogos de sus personajes: “me exigí poner de relevancia el diálogo y que cada diálogo, mostrara un ser humano distinto: el soldado, el oficial, el periodista, el político, el guerrillero, el campesino, el indígena, habla con cierto tono, con cierto timbre” (Lemus, *Entrevista a Carlos Montemayor* 1-5 8:10-8:31). Además, en un artículo, Montemayor expresa que estas voces son parte de la estructura, del “carácter proteico” de la novela: “El carácter proteico del coro de Esquilo fue básico también para mí en la solución narrativa de *Guerra en el Paraíso*” (“*La sombra del caudillo*, disección del ejército II”). Por lo tanto, Montemayor juega con las voces de quienes conforman el coro (campesino, estudiantes, soldados, etc.) de manera intermitente en la novela, es decir que surge como lo plantea Aristóteles en el teatro: “al coro no parece que sea más de la fábula o la tragedia que se representa que de la otra, y así cantan ahora los intermedios” (37). Y esta estructura en la cual se intercalan una gran diversidad de voces, es parte de la formación de un personaje a nivel colectivo.

Por otro lado, Horacio, quien, al igual que Aristóteles, escribe su *Arte Poética*, nos aporta una idea sobre la función del coro. Para Horacio el coro: “ha de desempeñar el papel de un actor y cumplir su deber como un hombre; entre los actos no ha de cantar cosa alguna que no venga a cuento y que no se ajuste bien a la trama” (395). Desde esta idea, es posible plantear que, en *Guerra en El Paraíso*, Montemayor hace de los coros



un personaje que no es ornamental, porque tienen una función dentro del relato, es decir, ninguna voz sobra en la trama. Para Ysla Campbell, el coro es parte de la estructura de la novela, por su carácter dinámico, proteico y multiforme:

Hay un coro polifónico de soldados, campesinos, niños, indios, mujeres, ancianos, etcétera, que funcionan narrativamente como ecos y conciencias de las situaciones relatadas: representan un personaje colectivo. Es además un coro muy dinámico que cumple con el papel de ser la conciencia de lo que ocurre y que se conforma de distintas voces. Es un coro proteico multiforme (4).

El coro de *Guerra en El Paraíso* es también ese “espectador ideal”: “por su parte, Schlegel creía que el coro representa al “espectador ideal”, según lo cual los miembros del coro actuarían como una especie de intermediario entre el público y los actores” (ctd en Guzmán Guerra, 47), aunque, en este caso, definir quién es el público es complicado cuando hablamos ya no del teatro, si no de una novela, la cual no se escribió para ser representada en un escenario, no obstante, esto nos puede remitir al lector como el nuevo espectador, tal cual expresa José Eduardo Serrato: “Carlos Montemayor entiende que el lenguaje de la tragedia tiene que provocar en el lector el efecto de verdad, los actos tienen que ser verosímiles para transmitir el miedo, el terror, la impotencia y la violencia que produjo el poder en la multitud anónima que protestaba en Guerrero durante los años sesenta y setenta” (“Del campo de cultivo al campo de concentración. El modelo trágico de *Guerra en el paraíso*, de Carlos Montemayor” 80).

Desde este sentido el lector es equivalente a un testigo, en donde esas voces de los campesinos, mujeres, niños, ancianos, etc. actúan como ese intermediario con el receptor. Incluso, cabe mencionar, que las consecuencias de esta interacción del lector con *Guerra en El*



Paráiso han tenido una importante repercusión a nivel político, ya que la novela de Montemayor llegó a formar parte de un juicio ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), en donde, por solicitud del guerrillero Rosendo Padilla, quien fue uno de los líderes que estuvo con Lucio Cabañas, se valió de lo escrito por Montemayor para demostrar los abusos cometidos durante la Guerra Sucia en Guerrero de la cual fue víctima. Según declaró el mismo Montemayor sobre este caso: “la información escrita y oral que obtuve durante más de cinco años de investigación de campo y de archivos para documentar mi novela en términos de insurgencia y operaciones militares, la compartí por vez primera con la Comisión Nacional de Derechos Humanos cuando Jorge Carpizo era su presidente” (ctd en Alfonso 93). El resultado de este juicio, según cuenta el escritor Vicente Alfonso, fue una disculpa pública del Estado Mexicano a las víctimas de la Guerra Sucia.

Por lo tanto, los coros o testimonios de Montemayor no sólo son “espectadores” dentro de la novela sino de un hecho histórico con repercusión en la vida pública y social. Este coro pone al lector en un relato en el cual debe de recrear un acontecimiento como el de la violencia de Estado que ha sufrido Guerrero en las décadas de 1960 y 1970, e incluso quien lee la obra puede llegar a tomar una postura al respecto sobre la Guerra Sucia. Por eso la novela no sólo tiene un tratamiento literario y estético, es un escrito que también ha servido para la denuncia de esta represión ocurrida en México.

Entonces, podemos aseverar que son parte esencial de la estructura de la novela como de la tragedia griega, tal cual menciona Aristóteles, y, tienen una función dentro de la trama, como asevera Horacio, desde estas definiciones clásicas, son personajes o



voces que forman un rompecabezas y los cuales no podrían ser removidos del relato porque forman parte esencial del universo recreado por Montemayor. Además, son comparables como el espectador ideal, en el sentido, de que estos coros fueron testigos de la violencia ejercida por el Estado mexicano durante la guerrilla de Lucio Cabañas y Genaro Vázquez, y cuyos testimonios aún interpelan a los lectores a un nivel no sólo individual sino político como los coros en el teatro de la Antigua Grecia al público ateniense, a una *catarsis* o conciencia que no solo afectara la vida personal sino colectiva de la *polis*.

4.2. Comparación y similitudes entre los coros esquileos y los personajes de *Guerra en El Paraíso*

Según lo ya comentado, podemos considerar que el coro en *Guerra en El Paraíso* es parte de la misma estructura proteica de la novela y que esté funciona como “el espectador ideal”. Sin embargo, debemos preguntarnos: ¿quiénes conforman ese coro?, aunque para el escritor el coro son los personajes anónimos de esa guerrilla: “el soldado anónimo, el campesino anónimo, la mujer, el anciano o el niño que de episodio en episodio van convirtiéndose en el soporte narrativo y en el contexto social de lo que es una lucha de esa dimensión. Esto me habría sido imposible formularlo sin la referencia del coro esquiliano” (Arenas y Olivares 79). En un artículo, Montemayor también reitera esta conformación del coro: “Un coro de acción incesante formado alternativamente por soldados, niños, campesinos, ancianos, maestros, mujeres, reclusos” (Montemayor, *La sombra del caudillo*, disección del ejército II). Aunado a esto, Ysla Campbell enumera también a estos coros que se conforman por: “soldados, campesinos, niños, indios, mujeres, ancianos” (4). Por lo tanto, en síntesis, quienes integra estos coros son principalmente: soldados, campesinos, mujeres, niños, ancianos, maestros, estudiantes, reclusos



y personas de grupos originarios; además faltaría agregar a los reporteros, padres de familia y los antepasados de Lucio Cabañas.

En cambio, en la *Orestíada* podemos enumerar los coros de la siguiente manera: ancianos, esclavas troyanas y Erinias o Euménides. En términos generales el coro de Esquilo y Montemayor tienen en común la intención de representar al pueblo a través de comunidades específicas, en donde se comparten valores, visiones, contextos, historia, etc.; además, los coros son la conciencia de los personajes principales. Según lo explica García Terol Plá, estos expresan un sentido de comunidad:

El coro expresa el sentido de comunidad de la época, primero, a través de sus comentarios, que remiten a un conocimiento mitológico común; segundo, gracias a su papel en el ámbito religioso, político y educativo del momento; y tercero, mediante su autoridad como representante del pueblo y la tradición (230).

El coro, al ser un equivalente al pueblo, como asevera el mismo Montemayor: “el coro poseyó una gran plasticidad y riqueza expresiva: era pueblo, ejército, mujeres, niños, ancianos; podía dividirse en grupos y dialogar con un corifeo” (“*La sombra del caudillo*, disección del ejército II”), su manifestación se vuelve polifónica y dialógica. Este tipo de personajes, en los cuales se representa al pueblo, también aparecen en obras como *Fuenteovejuna* de Lope De Vega, en el cual, cuando el juez pregunta: “¿Quién mató al comendador?” responden “Fuenteovejuna, mi bien” (93), encontramos que ha sido tal la homogenización de los personajes que ya es imposible en esa obra identificar a un culpable de aquel crimen e incluso a un actor en sí, de igual modo, en la novela de Montemayor hay esta polifonía, aunque con voces más matizadas y con una dimensión



generacional, pero la cual terminan por integrar a un personaje colectivo y homogéneo como en el teatro de este dramaturgo español del Siglo de Oro.

A pesar de que podemos afirmar que el coro es un equivalente al pueblo, tanto en Esquilo como en Montemayor, cada uno de estos personajes se desarrollan y refieren a contextos distintos, ya que, en el dramaturgo griego se evoca las preocupaciones y demandas de la ciudadanía de la Gracia Clásica, Ática o la de Atenas, mientras que, en el escritor chihuahuense, quien se expresa es la población de Guerrero durante la guerrilla de Genaro y Lucio. Sin embargo, ambos coros tienen puntos de comparación importantes, y esto es gracias a la relectura que Montemayor hace de la *Orestíada* como a la integración análoga de la tragedia griega para recrear las distintas voces que participan en la novela del escritor chihuahuense; y, por otra parte, para cumplir con las funciones tanto estructurales como de la trama de la tragedia esquile dentro de *Guerra en El Paraíso*. Entonces, podemos encontrar las siguientes semejanzas entre el coro esquileo y los personajes de *Guerra en El Paraíso* a partir de las características de la población que representan, pero, principalmente por el papel que desempeñan en la obra.

Cada coro de la *Orestíada* nos brinda paralelismos con los personajes de *Guerra en El Paraíso*. El primero coro que aparece en esta trilogía de Esquilo es el de ancianos, este es posible compararlo con los adultos mayores en la novela, por la sabiduría y sus conocimientos tanto del pasado como del futuro; el coro de esclavas troyanas, el cual encontramos su equivalente con el de las mujeres que lloran en el funeral de Genaro Vázquez; o, por último, el coro de las Erinias, el cual es parecido a los reclamos de soldados, campesinos y políticos, por sus exigencias de justicia o de venganza o, como el académico José Eduardo Serrato asevera, son quienes causan el terror y el miedo en la obra, al igual que estos seres malignos en la mitología griega: “el



ejército hace las veces de las Erinias (Terror y Miedo) para mantener el orden político y social en Guerrero. El general Escárcega y el coronel De la Selva se enfrentan en una discusión política en la sobremesa de un banquete, Escárcega, que es la voz de la conciencia de los buenos militares en este corifeo” (“Del campo de cultivo al campo de concentración. El modelo trágico de Guerra en el paraíso, de Carlos Montemayor” 80).

Con estos tres coros esquileos, que aparecen uno distinto a lo largo de cada obra dentro de la trilogía de la *Orestíada*, es posible englobar y comprender cómo se articulan las voces de la novela de Montemayor, tanto en sus diálogos, monólogos, como en la narración de ésta.

Uno de los autores que propone una clasificación clara sobre estos coros esquileos es Terol Plá y la cual nos sirve en gran medida para abordar las voces de *Guerra en El Paraíso*:

En el coro de ancianos prima la voz hermenéutica (pues posee una voz interpretativa que recae en la sabiduría tradicional y patrimonial); en el coro de troyanas, la voz emotiva (que le hace dejar en segundo plano su rol de esclavas para intervenir en el conflicto y mediar entre el público y los héroes) ; y, en el coro de Erinias, la voz teatral (que lleva al coro a estar en la trama) (248).

Desde estas definiciones es posible realizar comparaciones entre los coros esquileos y la polifonía de los diferentes actores en la obra de Montemayor, de los cuales se aprecia cómo el escritor chihuahuense se basó en estas voces y su función dentro de la tragedia griega, para recrear una estructura narrativa en *Guerra en El Paraíso* y el papel de sus diversos personajes en la trama de su novela.



4.2.1. La voz hermenéutica: sabiduría, reflexión y crítica, una comparación entre los coros de ancianos de *Agamenón* con los adultos mayores y periodistas en *Guerra en El Paraíso*

En *Agamenón*, la primera obra la *Orestíada*, los ancianos son los coros que aparecen y participan en la trama. Estas voces o coro representan la sabiduría, la cual consiste en la capacidad de cavilar acerca de la presencia del pasado y las consecuencias para el futuro de la *polis* o de los héroes trágicos. Según diversos comentarios de Scodel dentro de su libro *La tragedia griega: Una introducción*, este coro cumple una función reflexiva, y esta capacidad le permite visualizar de manera simultánea tanto la historia de la familia de Orestes como su terrible destino: “reflexiona sobre el pasado y sobre los posibles futuros en cantos que se revierten sobre si mismos” (142), “reflexiona sobre las implicaciones de los augurios y hechos acaecidos” (143), “los ancianos continúan en su reflexión y consideran causas más profundas: reflexionan sobre si, por ejemplo, la excesiva prosperidad por sí misma conduce al infortunio” (152). En *Guerra en El Paraíso* encontramos esta similitud con los personajes más viejos de la novela, como los campesinos, generales, mujeres o periodistas, ya que, en los diálogos estos demuestran su conocimiento sobre la historia de Guerrero, principalmente la de la Sierra de Atoyac. Por ejemplo, en una de las conversaciones de Lucio con un campesino de edad avanzada, éste le cuenta sobre los conflictos armados anteriores a la guerrilla que el protagonista ha emprendido y sobre la corrupción del gobierno desde el tiempo de la Revolución Mexicana: “Sé muy bien lo que digo, Lucio. Yo me conozco bien al gobierno. Porque ya me tocó vivir la guerra que hizo Amadeo Vidales y también la de Silvestre Mariscal, ése al que llamaban «Ciruelo». Fíjate si no voy a saber (...) El gobierno es traicionero, Lucio. Lo ha sido desde que



yo lo conozco. Ya no va a cambiar, pues.” (107); de igual modo, otro de los adultos mayores que aparece en la novela, antes de despedirse de su hijo, le expresa su afecto y sus memorias referentes a su pasado familiar, además Montemayor lo retrata como una persona reflexiva, porque aprovecha la noche para pensar: “Pero ya estoy viejo, hijo. Por eso quiero quedarme ahora así, esta noche, pensando. Déjame abrazarte. Pero llévate esas tortillas, que ya verás que te van a servir. Sí, hijo, adiós. Sí, sí” (178); esta sabiduría también se refleja en uno de los generales, Escárcega, quien es el militar con mayor experiencia en la novela, ya que incluso combatió al lado de los obregonistas en los años de la Revolución, es de los pocos miembros del Ejército que logra advertir los riesgos de la intervención de las Fuerzas Armadas en la Sierra de Atoyac y el juicio histórico que implicaría para la SEDENA ir contra una guerrilla que tiene legitimidad para la población de Guerrero y de otras partes del país: “Yo no estoy diciendo que Lucio sea un héroe. Pero sí afirmo que la lucha de un pueblo es un accidente, o puede ser un accidente para un Estado, para un gobierno que se niegue a creer que él mismo no es la razón del pueblo. Es una trampa de la historia” (352). Desde estos ejemplos, es posible encontrar que los adultos mayores en *Guerra en El Paraíso* manifiestan una voz “hermenéutica”, la cual, como en el caso de los campesinos y el general, logran evocar sucesos del pasado y, desde esta experiencia, aconsejan a los demás personajes, e incluso llegan a predecir lo que acontecerá, su participación dentro del relato implica una importante capacidad de interpretación de la realidad y, por consiguiente, de revelar tanto la historia de pueblo como el futuro de éste.



Otro de los rasgos más importantes de este coro y corifeo es su constante interpelación con los otros personajes, ya que interroga tanto a Clitemnestra sobre si es verídico que los aqueos han tomado Troya: “¿Tienes fiel garantía del suceso?” (247); o también a Casandra, cuando esta pitonisa consigue descifrar el crimen de Atreo a través de las paredes del palacio: “¿Qué ocurre que temblando retrocedes?” (299); y de igual modo cuestiona a Egisto cuando asesinan a Agamenón: “¿Tú vas a ser rey de los aqueos? / ¿Tú que, tras planear su asesinato, / no tuviste valor para la empresa matando con tus manos?” (315). Es un coro que interroga y crea un diálogo que permite identificar las verdaderas intenciones de los actores. Por esta razón Ismaél Kadaré compara a este coro como un grupo de periodistas, quienes contantemente entrevistan a los responsables de los crímenes de sangre o de otros sucesos en la obra: “el coro antiguo, por la cadencia del discurso y la turbación interior que expresa, se asemeja a un grupo de periodistas actuales a las puertas de un edificio presidencial en cuyo interior acaba de producirse un golpe de estado” (145). Por lo tanto, es comprensible que el mismo Montemayor ya hubiera encontrado esta misma semejanza ya que, parte de sus personajes son periodistas, quienes constantemente cuestionan, como en Esquilo, a generales, gobernadores y otras autoridades sobre los crímenes de sangre y otros asuntos respecto a la guerrilla de Lucio Cabañas: “¿Cree usted entonces que es un caso aparte lo que ocurre en Guerrero?” (12), “¿El grupo de Vásquez Rojas es el único grupo guerrillero que hay en la sierra de Guerrero?” (14), “Hemos oído que se pretende incrementar la fuerza militar de esta Zona 27. ¿Es cierto?” (101), “¿Entonces los atentados dinamiteros no están relacionados con la aprehensión reciente de los cómplices de Lucio Cabañas?” (343). Montemayor retoma estas voces para no sólo hacer una novela polifónica, sino dialógica, en la cual en varias ocasiones es posible encontrar una verdad sobre



los sucesos violentos, como en uno de los pasajes de la narración en el cual, uno de los periodistas, para descifrar el número de muertos durante uno de los enfrentamientos, lo consigue descubrir gracias a un muertero, quien le confiesa cuántos ataúdes había vendido al Ejército:

“¿Te compró ataúdes el ejército ayer? Se hizo un silencio. El eco metálico de la línea telefónica se extendió como una puerta al abismo. Ecos, ruidos, un sordo rumor de alambre. —¿Qué te pasa, negro? ¿Qué buscas? —respondió al fin, del otro lado del silencio, de la noche. —Busco varios soldados muertos en Atoyac —replicó suavemente, tratando de reír, pero consiguiendo sólo una sonrisa que apenas habría distinguido quien se hallara frente a él. Hubo otro largo silencio. Al poco rato, volvieron a hablar” (45-46).

Y, por otro lado, estos cuestionamientos también nos revelan la deshonestidad de los personajes, sus mentiras a lo largo de la trama. Recordemos que, según Simon Critchley: “La tragedia es un engaño una suerte de fraude o artimaña, gracias al cual los embaucadores terminan siendo más honestos que los que no lo son y los engañados más sabios que los incrédulos” (38). Es decir, la tragedia desde su origen, con la *mímesis*, y el uso de las máscaras, las cuales representa “una de las aberturas hacia lo imposible de esclarecer” (Rodríguez 162) o “las sombras y las máscaras se asemejan, y esto no es casual” (Kadaré 163), por lo tal el teatro griego ha tenido como objetivo, tanto en sus inicios, en los rituales báquicos, como en los escenarios de Atenas, imitar o representar una realidad humana para persuadir a los espectadores y lograr una reacción en sus emociones, lo cual conocemos como *catarsis*. Por lo tanto, vemos que este coro representado en *Guerra en El Paraíso*, no sólo son un medio para la reflexión, sino para expresar el sufrimiento y otros sentimientos, que son parte de estos procesos de



purificación (*catarsis*). Entonces, también debemos considerar el papel del coro de las mujeres troyanas el cual se expresa a través de las emociones y que tiene una representación en la obra del escritor chihuahuense.

4.2.2. La voz emotiva: sufrimiento, llanto y el mar como metáfora en la recreación de las mujeres en *Guerra en El Paraíso* en comparación con los coros de mujeres troyanas de *las coéforas*

Para Nietzsche el coro puede tener una dualidad entre la sabiduría y su participación en el sufrimiento de los héroes, así como de los espectadores: “por ser el coro que *participa del sufrimiento* es a la vez *sabio*, que proclama la verdad desde el corazón del mundo” (103). Vemos que la sabiduría es parte constitutiva del coro de ancianos y que esto se refleja en sus meditaciones, cuestionamientos y consejos tanto en la *Orestíada* como en *Guerra en El Paraíso*, no obstante, tanto en la obra de Esquilo como en la de Montemayor, sus protagonistas no sólo se encuentran en una condición reflexiva sino en momentos de acción y de dolor, pero, durante estos episodios se hallan generalmente acompañados por coros femeninos. En Esquilo observamos este acompañamiento durante el funeral de Agamenón, cuando un grupo numeroso de esclavas lloran la muerte del guerrero mientras escoltan su cadáver.

Al inicio de *Las Coéferas*, la segunda parte de la trilogía de Esquilo, Orestes encuentra, junto con su amigo Pílates, una procesión de mujeres: “Pílates, ya de su vista / alejémonos, que pueda / conocer bien claramente / qué lo que esta procesión / de mujeres significa” (322). En ese encuentro se presenta este segundo coro, en el cual prima, como asevera Terol Plá, una voz emocional, ya que expresan llanto y dolor de forma similar a las plañideras:

De palacio he salido



enviada a acompañar la ofrenda a un muerto,
golpeando mis palmas vivamente.
Roja está mi mejilla por los cortes
por el surco reciente que han abierto mis uñas.
Que durante mi vida, /mi corazón de penas se ha nutrido.
Los desgarros que destruyen la tela de mi ropa
de dolor han gritado
en los velos que mi pecho cubren
herido por desgracia
que rechazan la risa (322).

Sobre este coro que apertura la segunda parte de la trilogía de Esquilo, Antonio Guzmán Guerra, nos brinda una descripción que nos revela un importante símbolo en la trama y de los elementos funerarios de la tragedia esquilea, las jarras o ánforas, y que es parte del título de *Las Coéferas*: “El inicio de *Las Coéforas* nos presenta al joven Orestes, hijo de reyes, ofreciendo un sacrificio en honor de su padre asesinado. Unas muchachas traen unas jarras (*Coéforas*: “portadoras de jarras”) en honor de Agamenón y entre ellas se encuentra Electra, quien al cabo de poco tiempo identifica a su hermano” (78). Estas ánforas eran parte de las ofrendas para los difuntos, en las cuales resguardaban diferentes alimentos y líquidos, entre ellos el vino, el cual se asociaba al culto de Dionisio, de cuyas ceremonias, según diversos teóricos entre ellos Nietzsche, surgió el género trágico en la literatura y el teatro. Aunque el vino fuera una de los brebajes más recurrentes e importantes en los rituales griegos, tanto fúnebres como religiosos, había otros líquidos



que se trasladaban hacia las tumbas de los recién fallecidos: “El mosto se guardaba en jarras después de la cosecha. Una parte se distribuía a los esclavos y a los obreros; el resto se conservaba y para ello se añadía agua salada, yeso o miel. El transporte se hacía en odres de piel de cabra o en ánforas taponadas” (Urrea 31).

Por otra parte, Robert Graves cuenta en “La venganza de Orestes” que, las plañideras, quienes acompañaron a Orestes a la tumba de su padre, llevaban libaciones para Agamenón: “estas esclavas plañideras iban en su nombre a hacer libaciones en la tumba de Agamenón con la esperanza de aplacar a su espíritu. Electra, que iba entre ellas, hizo las libaciones en su propio nombre, no en el de su madre” (458). El mismo autor británico menciona más adelante en que consistían estos líquidos derramados sobre los altares de los muertos: “Las libaciones de vino en vez de sangre y las ofrendas de pequeños mechones de cabello en vez de toda la cabellera eran enmiendas clásicas de este ritual de apaciguamiento” (470).

En la *Orestíada*, a pesar de que no se especifique cuáles son los líquidos que el coro de mujeres carga dentro de las ánforas, durante el sepelio de Agamenón, es posible inferir por las citas de Josefa Urrea y Rober Graves que llevaban principalmente vino, probablemente también agua salada y miel. Aunque, en otros pasajes de esta trilogía se menciona acerca de las bebidas y ofrendas que los griegos empleaban en esas ceremonias de apaciguamiento, como en esta línea pronunciada por el espíritu de Clitemnestra: “¡Cuántas veces lamisteis mis ofrendas, / libaciones sin vino, que es un sobrio / apaciguamiento! ¡Cuántos sagrados / manjares yo de noche os ofrecía / ante el altar del fuego” (388) o en la obra de *Los Persas* en la cual la reina declara las libaciones que derramará en la tumba de su esposo, quien ha muerto en la guerra:

Por ello de palacio aquí he venido



sin mi carroza y sin el lujo de antes,
para el que fuera el padre de mi hijo
trayendo libaciones amorosas
que aplacan a los muertos: blanca leche,
y dulce, de una vaca nunca uncida,
la labor de la obrera de las flores,
la reluciente miel, y húmedas gotas
de una fuente no hollada, y el humor,
sin mezcla alguna, de salvaje madre,
la gloria sin igual del viejo pámpano,
y el fruto perfumado del olivo
de perene verdor, siempre lozano;
también una guirnalda de flores (67).

A partir de estas referencias sobre los ritos fúnebres en la Antigua Grecia y los fragmentos de los diálogos de las obras de Esquilo, es posible suponer que líquidos cargaban las mujeres esclavas durante el sepelio de Agamenón y entre estos podríamos mencionar los siguientes: vino, miel, agua salada, leche de vaca, perfumes o aceites de olivo y de diversas flores.

En la novela de Montemayor encontramos que existe una representación de estas “coéferas” o plañideras que cargaban consigo jarras entre sus brazos. Como en los ritos fúnebres de la Antigua Grecia y los funerales de la obra de Esquilo, podemos hallar similitudes con el sepelio de Genaro Vázquez. Una de estas características es el



acompañamiento femenino, el cual es parte de esos ritos: “Las mujeres son las responsables de preparar el cadáver, velarlo y hacer las ofrendas oportunas ante la tumba; su correcta actuación en este ritual es una garantía para el muerto y para su familia” (Urrea 38). Por ese motivo, en *Los Persas* encontramos a la reina Atosa preparando sus libaciones para su consorte muerto, el rey Jerjes, y del mismo modo, en *Las coéforas* a decenas de mujeres enlutadas en una procesión por el fallecimiento de Agamenón, las cuales, según Graves, iban en nombre de su esposa, Clitemnestra. En la narración de *Guerra en El Paraíso* sucede un acontecimiento semejante ante el cadáver de Genaro Vázquez, ya que éste es acompañado por una multitud de mujeres: “las ancianas habían iniciado la marcha, salían ahora seis hombres cargando el féretro gris, como una pequeña nave clara que evadiera las rocas de la costa en las aguas de la multitud que la rodeaba. Lentamente se movía hacia las mujeres, hacia el rumor de las calles que habían inundado” (28).

Desde que Montemayor describe el funeral del guerrillero, emplea el mar como una analogía que refiera al tumulto de mujeres tras el féretro del guerrillero: “un rumor de vestidos se había elevado desde el polvo. A lo largo de la calle, hasta la esquina, soldados apostados sostenían las armas como remos ante la oleada de mujeres que se movía como muchas aguas en la costa, negras olas, sonoras, cayendo sobre un polvo” (28). Estas metáforas marinas son una reminiscencia de la literatura clásica griega, de la cual el escritor era un gran conocedor: “Con la misma vena poética, el sepelio de Vázquez Rojas merece una prosa con reminiscencias clásicas, pues el barco en medio de la mar es objeto que puebla las epopeyas homéricas” (Cabrera y Estrada 266).



Esta referencia del mar aparece en *Las coéferas*, cuando Electra dialoga con el coro, expresa su tristeza y furia, como si estos sentimientos fuesen una marea: “También a mí una marea / de bilis el corazón /me ha inundado, y como herida / por un afilado dardo / aquí en el pecho me siento. / Incontenibles y ardientes / de mis ojos brotan gotas / de inundación tempestuosa” (331). Según Juan Antonio Roche Cárcel: “Precisamente el inmenso mar es sinónimo, en Esquilo, de dolor —como sucede en *Las Coéforas* —” (84). Por un lado, encontramos que Montemayor se valió de esta misma imagen marina para representar el dolor y el llanto en las mujeres, quienes se asemejan a las plañideras de Esquilo, así como el grupo de personas que desfilaban hacia el ataúd de Genaro Vázquez, por lo tanto, vemos que este coro es una voz emocional como lo había planteado Terol Plá. Aunque, por otra parte, estas referencias al mar en estos personajes femeninos: “la oleada de mujeres que se movía como muchas aguas en la costa, negras olas, sonoras, cayendo sobre un polvo seco y caliente” (28), puede ser también una representación de las jarras que el coro femenino cargaban en *Las coéforas* con diversos líquidos y al movimiento de estos objetos a las olas del mar. Incluso, se pueden contemplar otras ofrendas como las flores: “Ancianas, mujeres morenas y robustas cargando niños, avanzaban por la pequeña calle con flores” (Montemayor, *Guerra en El Paraíso* 28).

Aunque, por otro lado, también ese mar describe cómo es la geografía de Guerrero, un territorio en donde abunda un clima tropical y con playas. Esta atmosfera coloca al lector en un espacio simbólico simultaneo con elementos regionales y de la literatura clásica.



A lo largo de esta novela encontraremos a personajes que manifiestan sus emociones y estas se reflejan en fenómenos naturales como la marea elevada, ya que, en la narración existe una importante relación del ser humano con la naturaleza. En la obra de Montemayor existe también este coro con una voz emocional, porque parte de estas reacciones son el resultado de la represión del Estado o de las injusticias, como sucede en la tragedia de Esquilo, con la venganza entre sus personajes. En conclusión, la violencia provoca una expresión emotiva, la cual influye a los protagonistas en sus acciones, ya que, a partir de esos coros, Orestes decide vengar la memoria de su padre y Lucio tomar las armas tras el funeral de Genaro Vázquez.

4.2.3. La voz teatral: un reclamo entre la venganza y la justicia, una comparación de las Erinias con los militares y guerrilleros de *Guerra en El Paraíso*

El último coro que aparece en la trilogía de Esquilo es el de las Erinias o Euménides. Estas voces que aparecen en *Las Euménides*, según Terol Plá, “reaccionan ante hechos de la trama y participan en ella” (236). Al final de la *Orestíada* encontramos a un coro que interviene en los procesos de justicia o castigo en la trama, y que está en un constante debate sobre las resoluciones del conflicto con los demás personajes; según Alsina Clota: “En *Las Euménides* se enfrentan las divinidades ancestrales, las Erinias, con la ley de Apolo, con las intervenciones de una divinidad *neutral*. Y el resultado es el hallazgo de una nueva solución: por medio de una purificación ritual, y mediante una nueva ordenación del *cosmos* divino” (230). Desde este sentido, los coros juegan un papel fundamental en los diálogos, en los cuales se aprecia una síntesis de los dos anteriores coros, el de los ancianos que tiende a la reflexión y el de las mujeres troyanas el cual apela más a las emociones, es decir, en esta última pieza de la *Orestíada* se contraponen estas dos voces: “Varios coros de *Las Euménides*, como varios de *Las bacantes*,



parecen divididos entre un grupo de Ménades furiosas y un grupo de filósofos reflexivos. Los filósofos explican la teoría del castigo su necesidad; las Ménades saltan y gritan tras su presa, huelen el rastro de sangre, exultan en el tormento de la víctima” (Murray 170). Para Montemayor en *Las Euménides*: “La acción es inmediata, intensa. Sin preámbulos, se abre desde la altura de la desdicha y el terror” (*El oficio literario* 102).

Lo que es posible percibir en los diálogos desde el inicio de esta última parte de la trilogía es un constante debate sobre la justicia. En *Guerra en El Paraíso* este coro se refleja principalmente en las discusiones que constantemente sostienen militares, políticos, campesinos e ideólogos de izquierda. Por ejemplo, cuando los guerrilleros planean la función de la Brigada Campesina de Ajusticiamiento, se presenta una ardua disputa, en el cual Lucio aclara que no se trata de emplear las armas como un medio de venganza sino de justicia:

Esto de ajusticiar, digo, no se trata de matar y ya. Claro que la guerra siempre se basa en eso, pues. Pero nos llamamos Brigada Campesina de Ajusticiamiento porque se trata de una justicia, no de matar. Y en la justicia hay que limpiar cosas, como si quitáramos piedras o troncos de los caminos, para pasar. Y esas piedras, o esos troncos que hay que quitar del camino pues son precisamente los traidores, los que se oponen a que pasen los campesinos. O sea que no tenemos por qué ajusticiar a toda la gente que sea injusta con los pobres (192)

Estos diálogos sobre la justicia son parte esencial de los coros durante la *Orestíada*, quienes cuestionan tanto al espíritu de Clitemnestra, Orestes e incluso a dioses como Apolo, el cual apela a favor de Orestes cuando las Erinias reclaman un



castigo para el protagonista por el asesinato de su madre: “tú te muestras tan blanda contra aquellos / que entre sí se asesinan, y no buscas, / mirándolos con ira, su castigo, / niego que sea justo que persigas / a Orestes” (394). Al igual que en la obra de Esquilo, en la novela de Montemayor se encuentran diversas conversaciones en las cuales se intenta definir y llevar a cabo la justicia en el poblado de Atoyac:

Y somos también sus manos, porque la Brigada hace justicia con su propia mano, con su justicia campesina, no con la justicia mentirosa de los policías ni de los soldados ni de los jueces ni de los políticos, no, sino con la justicia campesina. Porque a nosotros aquella justicia nos traiciona. Siempre nos engaña, nos mata, nos deja hambrientos, nos dice que somos ladrones, que somos animales. Porque esa justicia es traicionera. Ni los propios ricos saben controlarla. No es de Dios ni de los hombres, es de traicioneros (212).

La novela de Montemayor es un texto que, al igual que el teatro, pero sin caer en este género, el diálogo es constante y en este escenario es posible una polifonía que contrasta visiones, reflexiona o se expresa emocionado como los coros de Esquilo. En la trama de *Guerra en El Paraíso* existen pláticas en las cuales hay planteamientos profundos, por ejemplo, las que se manifiestan en la voz de los adultos mayores, mientras que otras conversaciones se tornan con mayor tensión, como la que sostienen los guerrilleros con miembros de La Liga 23 de Septiembre: “—Yo no estoy atacando a Lucio —atajó el maestro con firmeza—. Yo estoy aclarando que la revolución no se puede reducir a una guerra de pobres contra ricos. Yo hablo desde un punto de vista científico. Y no juzgo a Lucio ni estoy en su contra” (117); ante estos cuestionamientos, Lucio llegaba a tomar la palabra para expresar su opinión:



Pues no, porque ellos no tienen la misma experiencia que nosotros, pero creen que así está bien, que así van a hacer la revolución socialista. Ellos que han leído muchos libros y hablan con muchas palabras muy intelectuales de mucha teoría, sí dicen, en cambio, que nuestra gente no tiene teoría, y que entonces no tienen que luchar porque no debe ser así la revolución. Pero tampoco pueden impedirnos que luchemos, porque nuestra lucha es así, y todos los que estamos aquí creemos en ella (132).

La justicia es uno de los temas más importantes tanto en Esquilo como en Montemayor, sobre esta problemática encontramos que recurrentemente se hallan enfrentadas diversas posturas de coros y protagonistas o personajes secundarios. No obstante, al final de estos intercambios, se logra una síntesis de estas visiones, en la cual es posible discernir con más claridad las diferencias entre la venganza y la justicia, ya que estas acepciones se confunden a lo largo de ambas obras porque ante la carencia de vías institucionales la violencia se vuelve la única forma de reivindicar la dignidad de una familia o un pueblo. Según hemos comentado, la justicia representa uno de los temas más importantes de la *Orestíada*, en cuya obra hay un esfuerzo para comprender y proponer otra ruta para la justicia, una en la cual se frenen los ciclos de sangre: “Esquilo es considerado por muchos estudiosos como el padre de la tragedia y en su obra se puede apreciar la preocupación que tiene por el mejoramiento de su pueblo; él quiere enseñar por medio de sus obras “la insuficiencia de la acción humana” y la “conciliación, por medio de la justicia” (ctd en Hernández Henríquez 132). Entonces, en *Las Erinias*, la última parte de la trilogía, Esquilo ya nos brinda una solución al conflicto generacional de la *Orestíada*, el cual se presenta desde la primera pieza, la de *Agamenón*, esta



violencia familiar, deja de tener una respuesta en el derramamiento de sangre cuando Orestes en vez de guiarse por la ira se conduce por el deber, ante ese contexto la resolución debe de provenir del diálogo y de vías más institucionales ya no del hostigamiento de la Erinias: “El problema implícito en el drama es el mostrar si Orestes ha obrado bien, en efecto, y si es así, qué término puede haber para la sangre que llama a la sangre. Las dos primeras piezas plantean el caso mediante los actos de los personajes y los comentarios del coro. En *Las Euménides* aparece la solución” (Bowra 71). Desde este sentido, Esquilo en la *Orestíada*, problematiza la idea del *dike* o justicia, y esto lo hace a través del coro y las acciones de sus demás personajes, sin embargo, este cuestionamiento termina por resolverse a través del diálogo y no de la violencia.

En *Guerra en El Paraíso*, también hay un constante debate sobre la venganza y la justicia, así como un afán por lograr dilucidar estos conceptos los cuales, aunque parecen contrarios, en un contexto bélico se vuelve una tarea compleja interpretarlos, y esto se refleja en diversas declaraciones de Lucio Cabañas: “Porque la justicia es algo muy delicado. Y es parte de la lucha, de avanzar en el camino, de despejarlo para que la gente vea que se está haciendo ya el camino, que pueden caminar por él, atravesar por ahí” (193). A lo largo de la trama los campesinos, como los coros esquileos, interpelan o debaten con Lucio o Rubén Figueroa u otras autoridades sobre el tema de la justicia en Guerrero.

La justicia es de índole generacional tanto en la obra de Montemayor como en la de Esquilo, no sólo por ser un deber heredado, sino por la ira o *hybris* y los ciclos de sangre que ésta desencadena. Desde este sentido, Kadaré menciona este problema del derecho como: “una devastadora confrontación entre el derecho antiguo, el de las Erinias y de la justicia por la propia



mano mediante la venganza de sangre, que agoniza, y un nuevo «derecho», el del engranaje estatal” (147). En *Guerra en El Paraíso* el ciclo no se ha cerrado, no se ha conseguido ese “nuevo derecho”, ese engranaje estatal para mediar los conflictos, entonces, la sangre y la violencia se perpetúan tras la muerte de Lucio, quien deja este deber generacional a sus sucesores, ya que al final menciona que “falta mucho por hacer, por hacer...” (380). En la novela no se alcanza la justicia, ni la creación de un nuevo Estado. Por lo cual, esta obra se lee como una espiral o círculo, en donde encontramos la recurrencia de la violencia en cada capítulo o una historia que empieza y concluye de la misma manera, con el asecho del Ejército y el derramamiento de sangre, con la masacre de las familias que tenían a sus hijos en la escuela Juan Álvarez tras una protesta encabezada por Lucio cuando era profesor: “La multitud se contraía, se agitaba como un oleaje, sin salir, sin derramarse. El hombre cayó al suelo, con la camisa rota y ensangrentada” (18) y al final cuando muere el protagonista: “la sangre que sentía brotar como todo lo que tenía que hacer” (380). En cambio, en la *Orestíada* el inicio es también la sangre desde el sacrificio de Ifigenia perpetrado por su padre Agamenón, o cuando este personaje pisa la alfombra roja o purpura y es asesinado por su esposa Clitemnestra, sin embargo, el final es distinto al de *Guerra en El Paraíso*, la sangre deja de ser el destino de los actores y se erige, después de un intenso debate entre coros, dioses y demás personajes, un tribunal en una colina que frena la venganza y establece una nueva ley. Desde esta conclusión se aprecia esa síntesis de los conflictos de la primera y segunda parte de esta trilogía.



Al igual que en la *Orestíada*, la obra de Montemayor también hace referencia a o un espacio similar a una colina: “Lucio sintió entonces una punzada, muy aguda, en la espalda. Trató de acercarse a la peña, pero creyó hacerlo con mucha rapidez, porque se golpeó contra la punta de la roca lisa, grande, ovalada” (379). En uno de los pasajes de la novela, en una asamblea en la cual se crea la Brigada Campesina de Ajusticiamiento, se reitera este espacio similar al Areópago, ya que Lucio propone armar un tribunal, como Atenea, en el cual ya no haya un ciclo de muertes sino una justicia que plantee un cambio estructural hacia la violencia que se vive en Guerrero: “Y les insisto que no se trata de matar, porque nosotros somos el verdadero juzgado del pueblo. Como un tribunal que todavía no tiene edificio y que anda en el monte porque aquí está su lugar. Somos como el único tribunal verdadero de los pueblos. Así que lo que hacemos es justicia” (192).

Martha Nussbaum en su libro *La ira y el perdón* explica como la ira es parte de una transición al Estado de Derecho, para lo cual retoma de ejemplo la *Orestíada*, ya que en esa tragedia es posible encontrar el proceso de cómo la venganza y el ciclo de sangra se logra frenar con la construcción del Tribunal, el cual es comparable a la fundación de una institución, esto también se ve reflejado en el proceso en el cual las crueles Erinias o Furias se convierten en la bondad de las Euménides. Desde este sentido, Nussbaum plantea que en Esquila se transita de una justicia que se ejercía desde una visión retributiva (como la Ley del Talión) a una que se cumple por medio de lo institucional y la razón: “Atenea introduce instituciones legales que remplazan el ciclo de venganza sangrienta que en apariencia carecía de final, y termina así con él. Al instaurar un tribunal con procedimientos cimentados en la argumentación razonada” (15). Desde este análisis, en la lectura de *Guerra en El Paraíso*, al no concretarse aquel “Tribunal



verdadero de los pueblos” que mencionaba Lucio o que al final este personaje muere todavía teniendo mucho “por hacer, por hacer, por hacer” (380) como concluye la novela, encontramos que permanece la ira rigiendo la vida social de Guerrero, como según lo expresa Montemayor en la novela con la idea de la “furia” tanto al inicio como al final de esta obra: “Lucio sintió que las calles estaban vacías, que parecía no haber ocurrido nada en ellas, que ninguna sombra parecía comprender el sudor y la sangre con que venía manchado, el calor con que corría, la furia y la prisa” (21), “algo extraño le impedía incorporarse, levantar el brazo, el costado donde seguía ardiendo un grito, una furia de tierra” (379). Incluso, el mismo título de “Guerra” de este libro hace referencia a esta idea sobre la ira y la furia o a esta violencia de estado.

Entonces, la justicia tiene una relación con la polifonía o los coros de la novela, es decir, es un reclamo de los campesinos, pero no solamente de esos personajes que se encuentran con una presencia corporal, sino que también es una demanda de los antepasados hacia los contemporáneos. En la *Orestíada* “a lo largo de toda la pieza hay trama, acción y, desde luego, personajes. Pero el valor de cada efecto depende de los grandes coros introducidos del *Agamenón*, que también llevan al largo comentario final en la conclusión de *Las Euménides*, con su doctrina profundamente sentida de la validez en todo el mundo de la Ley de Justicia” (Murray, 159). De igual modo, esto sucede con Montemayor, en sus diálogos, que también son como estas voces que menciona Terol Plá que expresan reflexiones, emociones y conducen la trama de obra.

La novela por lo tanto no aborda una problemática individual sino colectiva, ya que la injusticia es estructural e institucional, por lo cual esto afecta no sólo a los



protagonistas sino a todo el pueblo, por eso como en Esquilo: “no se trata de presentar las hazañas individuales de ningún personaje, y de hecho apenas se cita por su nombre a casi ninguno de ellos héroes griegos, sino que se nos presenta como una acción colectiva, comunitaria” (Guzmán Guerra 80). Además, como sucede en la tragedia de este dramaturgo, esta polifonía es una manera de establecer ante el público, en este caso el lector de *Guerra en El Paraíso*, el diálogo o enfrentamiento de diversas visiones del mundo, que son esenciales para la construcción de una *polis*, una democracia y un sistema de justicia encaminado por las leyes y el derecho. Por lo tanto, esta diversidad de personajes en la novela de Montemayor no sólo es parte de su estructura proteica y de una representación o intertextualidad del coro de las obras esquileas, estas voces son parte también de la conciencia de los demás actores y de una simultaneidad genealógica.

4.3. De la conciencia del coro como vínculo y conformación del personaje generacional

El coro en *Guerra en El Paraíso*, como en la tragedia griega, desempeña un importante papel en la trama y la acción de la obra. Para el poeta latino Horacio, el coro cumple con diversas funciones en el teatro:

El coro ha de desempeñar el papel de un actor y cumplir su deber como un hombre; y entre los actos no ha de cantar cosa alguna que no venga a cuento y que no se ajuste bien a la trama. Debe animar a los buenos y darles amigables consejos, y corregir a quienes se dejan llevar de la ira, y procurar calmar a los arrogantes. Ha de alabar los convites de una mesa frugal, la saludable justicia y las leyes, y la paz que deja las puertas abiertas.



Ha de guardar los secretos que le son confiados, y rogar y pedir a los dioses que la Fortuna vuelva con los desdichados y a los soberbios los deje (395)

Como abordamos en el apartado anterior, los personajes que representan el coro que empleó Montemayor en su novela cumplen con estas funciones tanto de ser piezas esenciales en la trama a través de voces reflexivas, emotivas y teatrales, en las cuales es posible apreciar diálogos en donde se animan, aconsejan, corrigen, procuran la calma, etc. de los protagonistas. Desde esta cita, que nos da una definición básica del coro, vemos que este personaje interviene como una conciencia de los demás actores, ya que al ser ese “espectador ideal”, como lo nombra Wilhelm Schlegel, puede situarse en una posición de un testigo que reflexiona los acontecimientos del drama. Aunque, por otro lado, también tiene este personaje una participación en la trama, como en la obra de Montemayor, no sólo se trata de testimonios de la violencia sino de víctimas y victimarios de la Guerra Sucia durante la guerrilla de Genaro Vázquez y Lucio Cabañas en Guerrero.

Para Montemayor el coro es la representación de la conciencia en la tragedia griega, principalmente en las obras de Esquilo: “El coro, compuesto por ancianos (como el hombre que escribió la *Orestíada*), es el único testigo; en él está la conciencia, no en quien padece la acción dramática y la encarna” (*El oficio literario* 98). Esta comprensión del escritor chihuahuense sobre el coro esquileo, se refleja en su novela, ya que la conciencia no se encuentra en los protagonistas de la historia sino en los demás personajes:



El carácter proteico del coro de Esquilo fue básico también para mí en la solución narrativa de *Guerra en el Paraíso*. Los personajes centrales no podían tener la "conciencia" de la guerra, persecución, sufrimiento o masacres en comarcas enteras. La "conciencia" de esos hechos, la experiencia vital de una lucha guerrillera y su proceso de represión me sugirió la presencia de un personaje colectivo y multiforme. Sólo ese "coro" podía darse cuenta de lo que estaba ocurriendo porque *él* era el eje de los hechos mismos. Un coro de acción incesante formado alternativamente por soldados, niños, campesinos, ancianos, maestros, mujeres, reclusos. Los protagonistas principales actuaban en medio de ese coro fluctuante y de presencia múltiple (*“La sombra del caudillo, disección del ejército II Carlo Montemayor”*).

Desde este sentido, si queremos comprender la identidad o la constitución de los coros y protagonistas de *Guerra en El Paraíso*, es importante definir a qué se refiere el escritor chihuahuense cuando habla acerca de la “conciencia”, y si esta facultad determina las acciones y la ontología de sus personajes.

En diversas entrevistas y declaraciones, Montemayor ha afirmado que la conciencia en su novela provenía, como en Esquilo, de los coros, los cuales fueron representados con los personajes anónimos de la guerrilla: “Esto me habría sido imposible formularlo sin la referencia del coro esquiliano, que asume ahora la condición de ancianos, después de mujeres, ciudadanos, soldados; en el coro vive la conciencia de la tragedia, que no entienden los personajes centrales” (Arenas y Olivares 79). Entonces el coro es la conciencia de los protagonistas, es decir, son una voz en la cual como la describe Horacio:



“Debe animar a los buenos y darles amigables consejos, y corregir a quienes se dejan llevar de la ira, y procurar calmar a los arrogantes. Ha de alabar los convites de una mesa frugal, la saludable justicia y las leyes, y la paz que deja las puertas abiertas. Ha de guardar los secretos que le son confiados, y rogar y pedir a los dioses que la Fortuna vuelva con los desdichados y a los soberbios los deje” (395).

Desde este sentido, en el cual el coro representa la conciencia, éste es también, como afirma Nietzsche, “la expresión suprema” ya que: “pronuncia en su entusiasmo oráculos y sentencias de sabiduría: por ser el coro que *participa del sufrimiento* es a la vez el coro *sabio*, que proclama la verdad desde el corazón del mundo” (103). Es decir, el coro posee una voz que se pronuncia con mayor certeza acerca de lo que sucede o acontecerá en la escena trágica, a diferencia de los protagonistas que sufren una ceguera metafórica, consecuencia de la *hybris* que no les permite ver más allá de su ingenuidad o soberbia: “A esa arrogancia, a esa desmesura interior, los griegos la llamaron *hybris*. Esa soberbia los tornaba más seguros e ingenuos, más osados o tiránicos. Pero ciegos. Su propio destino ineluctable los cegaba con su luz interior” (Montemayor, “La sombra del caudillo, disección del ejército II”); contrario a estos personajes, en los coros reside una visión más clara del mundo, su mirada es como los ojos de una lechuza, de este animal que representa a Atenea, la diosa de la sabiduría. El coro, al ser ese “espectador ideal”, mantiene una considerable distancia en la trama, lo cual le permite un acercamiento a los acontecimientos de la tragedia sin las pasiones que experimentan los demás personajes, y por consiguiente un posicionamiento más sensato y reflexivo al momento de pronunciarse o dialogar con los protagonistas.



Antes de que Montemayor redactara *Guerra en El Paraíso* ya había desarrollado esta idea sobre la conciencia en la Tragedia Griega. En el libro *Los dioses perdidos y otros ensayos*, el escritor, para abordar el tema de la conciencia, parte del planteamiento de “si el hombre es libre o está determinado por otros órdenes que lo rebasan, la conciencia de este dominio, de esta sujeción, puede llamarse conciencia de lo moral. Conciencia de lo humano, de lo íntimamente humano” (122). En el caso específico de Esquilo, esta conciencia, según el mismo Montemayor, tiene una relación con la razón humana enfrentada a un orden cósmico, a esa sabiduría como una virtud para descifrar y establecer un sistema más justo y en favor de la *polis*:

Permitir la entrada de la razón en el plano de la justicia, como lo presenta Esquilo, significa no sólo la creación de un hombre o conciencia moral autónoma, sino el imperio del orden, el imperio del cosmos sobre el caos; el nacimiento de la lógica, de la razón como excelencia humana, como *areté*, todo lo que confiere la sabiduría (*Los dioses perdidos y otros ensayos* 127-128).

Desde este sentido comenta el mismo escritor que esta conciencia se liga con la justicia a través de la leyes, el gobierno, las instituciones, la democracia y la ciudad, las cuales corresponden más a un plano humano que divino.

Esta conciencia moral, la cual define Montemayor, es parte de nuestra condición humana o “íntimamente humana”, para el escritor esta dimensión significa: “enfrentar esos riesgos, esas culpabilidades, esos delitos, esos crímenes, esas glorias, ese heroísmo, esa tenacidad, esa dignidad, esa lucha por el amor, por la justicia, por la soledad, por la rebeldía, por la paz” (Zabala 192). Por lo tanto, los coros son parte esencial de una voz que señala esa vulnerabilidad, que es parte esencial de la tragedia como comenta Critchley: “La tragedia revela lo precedero, lo



frágil, lo pausado que hay en nosotros” (13), contrario a esa inocencia o *hybris* que lleva a los héroes a la muerte a ignorar que su voluntad está rebasada ante una fuerza mayor que ellos como el destino o los dioses, en el caso particular de la novela de Montemayor, este hado es representado en la violencia de Estado o los poderes facticos como la clase política, empresarial, militar e incluso con el narcotráfico, quienes mantienen el control del territorio guerrerense.

En *Guerra en El Paraíso* constantemente los adultos mayores adviertan o aconsejen a Lucio sobre los riesgos de su lucha y de esta condición vulnerable: “Yo pienso que debes aceptar sólo gente que sepa a lo que se ha metido, ya madura, que sepa que se puede morir o ganar, pero que no se debe traicionar. Porque un chamaco inexperto no puede entrarle bien a una guerra como ésta. Tú sabrás qué hacer. Yo te lo digo para que estés prevenido” (108); de igual modo, entre los militares, el general Escárcega, quien es el más viejo de ese grupo, intenta prevenir a los demás soldados de las consecuencias que implicaría la intervención del Ejército en la Sierra de Atoyac: “Para un ejército la historia no puede ser una aventura del espíritu o la vanidad de figurar de un modo o de otro” (352), “Es una trampa de la historia. El enemigo es sólo enemigo para un ejército, coronel. Pero en la historia es algo más: invasor, defensor, héroe, alguien que destruye o defiende. En esa lucha estamos con las manos atadas” (352-353). A pesar de estas exhortaciones, tanto Lucio como las autoridades militares se dejan guiar por su osadía, ya que desde un inicio el guerrillero se condujo por la “prisa” o su paralelo a la *hybris*, ignorando la posibilidad de la muerte: “*Sintió prisa, que no habría espacio en los días para rehacer la confianza, para no luchar otra vez así, para no asomarse otra*



vez a la muerte, a la lucha contra la muerte”(21); por otra parte, a lo largo de la novela, vemos también como el ejército y los políticos se deja llevar por la violencia, ya que es constante los ataques, secuestro, persecución y represión que el estado despliega contra los campesinos en la novela.

Entonces, en la construcción de un universo trágico es previsible que los personajes más viejos evoquen una conciencia moral y humana, ya que su posicionamiento parte de la sabiduría, de una experiencia que les permite reconocer lo que sucederá, como los oráculos, tal cual describe Scodel cuando habla del coro de ancianos de la *Orestíada*: “los ancianos se remontan al momento que conecta con el pasado con el presente, el augurio” (145). Por lo tanto, a lo largo de la novela, encontramos a protagonistas que dialogan con distintas generaciones, tanto niños, jóvenes y adultos mayores, no obstante, estos coros no sólo se limitan a estas voces sino las de un pasado más remoto, a la de los muertos.

En la *Orestíada* los personajes mantienen una comunicación y vínculo con sus antepasados, por ejemplo: cuando Orestes promete hacer justicia por la muerte de su padre, Agamenón, la hace durante el funeral y sepulcro de éste; también con la aparición del espectro de Clitemnestra, quien incita a las Erinias a la persecución de su hijo; e incluso, esta evocación de otros personajes ya muertos, sucede con la pitonisa Casandra, quien logra traer a la trama el relato del origen de la sangre, que se perpetró desde la maldición de los atridas, con el abuelo del protagonista de la trilogía.

En *Guerra en El Paraíso* sucede lo mismo que en la obra de Esquilo, Lucio mantiene un contacto constante con sus antepasados, son un coro, pero este se evoca en la conciencia del



protagonista. En diversos diálogos Lucio apela constantemente a la memoria de sus antepasados con los que encuentra un antecedente de su lucha armada:

Porque aquí hay todavía zapatistas, pues. Pero ¿qué pasó con ese ejército campesino? Pues lo traicionaron. Lo traicionaron los carrancistas. Mataron a Zapata con engaños en Chinameca, ustedes saben. Y por eso Carranza es un traidor de los campesinos. Y todos los que siguen traicionando a la gente de Zapata, pues son carrancistas. Porque sólo Villa y Zapata tenían ejércitos del pueblo. Ellos eran campesinos como nosotros, que luchaban por lo mismo que nosotros. Y hasta que no ganemos nosotros la guerra, seguirá habiendo carrancistas que traicionen a México (Montemayor, *Guerra en El Paraíso* 209).

Vemos que Lucio se identifica como zapatista y que su proyecto forma parte del mismo derrotero histórico. El guerrillero hace referencia a la vida de estos personajes de la Revolución e incluso de etapas anteriores como la Independencia, y, de igual modo, señala a sus enemigos como sucesores de Carranza. En la novela se hace mención desde héroes nacionales como Vicente Guerrero o Juan Álvarez, originarios también del estado de Guerrero: “Pero la historia es implacable en su juicio: ningún mexicano olvida su deuda con Vicente Guerrero, al igual que no olvida la traición de Picaluga. La historia es implacable: enaltece a Zapata y condena la felonía que con él se cometió” (257), “También Juan Álvarez. Siglos de guerra en la sierra. Siglos de muertos en la sierra. Y junto al río pensaba que era la misma tierra, la misma sangre, el mismo grito sin terminar” (154). Estos personajes reencarnan en los diálogos y soliloquios de Lucio Cabañas, su voz permite ser un reclamo antiquísimo de las injusticias sufridas por aquellos líderes: “El reclamo indígena de la tierra sigue siendo el mismo, subsiste en un



acto cíclico, sea Zapata, sea Lucio Cabañas y otros en la actualidad” (Paz Abasolo 604). Si bien, habíamos mencionado que la sangre derramada representaba un ciclo inconcluso, desde esta estructura, estos actores como Juan Álvarez, Emiliano Zapata, los hermanos Vidales, Jaramillo, Genaro Vázquez, entre otros, no desaparecen de la escena, retornan en las acciones y palabras de Lucio Cabañas. A esto podemos nombrarlo como “una continuidad generacional”, la cual describe Montemayor en el documental *La guerrilla y la esperanza*:

el movimiento campesino tiene una continuidad generacional y que tiene sus raíces en la posesión de la tierra. La mayor parte de los campesinos que luchaban por tierra en Chihuahua, en Sonora o Durango habían tenido como abuelos a combatientes de la División del Norte; y Lucio Cabañas venía de un general zapatista... Estamos hablando de una continuidad de luchas populares en los dos casos (57:03-57:35)

El mismo escritor menciona que en su novela procuró esta simultaneidad generacional en los diálogos de Lucio, quien es un personaje que no habla siempre en singular sino en plural en gran parte de la obra, lo cual permite comprender al protagonista no como un individuo sino como un grupo, colectivo y genealogía que se manifiesta a modo de coro en la conciencia y voz del guerrillero y de los demás campesinos:

Así pues, no es que Zapata esté afuera, en otra dimensión, en el pasado, sino que Zapata forma parte de una dinámica o de una fuerza social siempre actuante y que viene, se acerca, atraviesa o regresa a una dimensión que no siempre está a la distancia o en un sitio remoto. Estos vasos comunicantes, entre estas dimensiones culturales vivas en el Mundo Indígena, nos obliga a pensar de otra manera en la historia, ya no como algo lineal, sino como un encuentro de corrientes, un encuentro de ríos, en un cruce de



caminos que llamamos presente, pero que está rodeado o sitiado por muchas dimensiones vivas, una de las cuales es la que llamamos los occidentales, el pasado. Por eso, es muy curioso en los discursos que en *Guerra en El Paraíso* pongo en labios de Lucio Cabañas, él dice: “ellos son los que mataron a Jaramillo”, “ellos son los que mataron a Zapata”, “ellos son los que mataron a mi sobrino”; digamos, para ellos el enemigo había sido Porfirio Díaz, pero también Madero y era también Carranza y era también Victoriano Huerta. Y esta transposición de que siguen enfrentando al mismo enemigo, se debe a esta forma de traducir la historia de otra manera. Así que podemos decir que le reclamo indígena de la tierra es el mismo a todas horas y en todo tiempo (Lemus, “Entrevista a Carlos Montemayor 5-5”, 4:13-6:03).

Si pensamos en esta visión del tiempo, la novela de Montemayor obedece a una estructura no necesariamente línea o de crónica, a pesar de que los capítulos sigan ese orden, sino simultánea, en donde confluyen diversas temporalidades en un momento, de un pasado vigente con enorme presencia en las acciones de los campesinos y guerrilleros, desde esta perspectiva las generaciones se encuentran en un presente continuo, esta visión, también la describe en una entrevista del Canal 22: “cuando hablan de Zapata, no están hablando del pasado, están hablando de una fuerza que se mantiene viva en otra dimensión del universo. En esa dimensión el tiempo no transcurre, el tiempo es simultaneo, el tiempo convive con lo que estamos viviendo ahora (“Aquí y ahora. Carlos Montemayor” 2:53-3:16). Entonces, nos encontramos en la novela ante un coro y protagonistas que se confunden su voz, con los demás personajes y sus antepasados, esta temporalidad no sólo afecta la estructura de la novela, sino la identidad de los personajes.



Esta continuidad generacional aparece en la *Orestíada* según Montemayor:

El hombre es un punto efímero de una historia más vasta: la de nuestro linaje. En un instante de nuestra vida puede concurrir no un hombre, sino muchos; no hermanos y padres, sino familias; no la historia de familias, sino de pueblos. Somos la sombra de que desde muchos años atrás, y cuerpos atrás, viene hacia nosotros, y que después de nosotros quizá termine (*El oficio literario* 96-97).

Recordemos que la novela es polifónica, según el mismo escritor: “hay un coro polifónico de soldados, campesinos, niños, indios, mujeres, ancianos, etcétera, que funcionan narrativamente como ecos y conciencias de las situaciones relatadas: representan un personaje colectivo” (Campbell 4) o como lo refieren también otros críticos de la novela. No obstante, la obra en ocasiones presenta más una composición similar a la *homofonía* que a la polifonía. Mijaíl Bajtín diferencia estos dos conceptos de la siguiente manera: “La esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía. Si se quiere hablar de la voluntad individual, en la polifonía tiene lugar precisamente la combinación de varias voluntades” (38). En la novela de Montemayor las diferentes voces logran contar con su propio matiz, sin embargo, en diversos pasajes son voces que se homogenizan y que ya no se comprenden como voluntades individuales, sino colectivas:

Y es que nosotros somos como ustedes mismos. Somos ustedes mismos, la misma cosa, pues, como mi cuerpo tiene este brazo, y esta mano, y esta pierna, y este estómago, y todo es mi cuerpo. Así nosotros somos ustedes. Porque somos el mismo pueblo que explotan los dinereros y los políticos que tienen policías y soldados. Y nosotros somos



el mismo campesino. Pero somos nosotros como sus piernas, para caminar recio por el monte y llegar a la verdadera felicidad del pueblo, a su libertad, pues, para que todos vivan como personas respetadas, bien crecidos los niños porque coman bien, porque tengan mucho cuidado con médicos, con medicinas, con hospitales, con escuelas. Somos sus piernas, pues, para caminar políticamente, para llegar al socialismo al que nos proponemos llegar todos los campesinos pobres. Y somos también sus manos, porque la Brigada hace justicia con su propia mano, con su justicia campesina, no con la justicia mentirosa de los policías ni de los soldados ni de los jueces ni de los políticos, no, sino con la justicia campesina. Porque a nosotros aquella justicia nos traiciona (*Guerra en El Paraíso* 212).

Recordemos que el coro es parte de esta simultaneidad y homogenización ya que, según Nietzsche: “El actor teatral no fue al principio, como es obvio, un individuo: lo que debía ser representado era, en efecto, la masa dionisiaca, el pueblo: de aquí el coro ditirámico” (299). Desde este sentido los personajes de Montemayor son como esa masa dionisiaca, en la cual se aglomeran generaciones de campesinos:

Y ahora junto al río, sentía el horizonte de la distancia con que entendió que eso era el mundo por primera vez. Como si este inmenso río, o esta distancia de palmeras, de lluvia, de nubes, de cielo inmenso, fuera también su abuelo o su padre. Fuera parte de esos cuerpos y de esa sangre que luchó ahí, que murió ahí. Un río que ellos vieron y que formaba parte de lo que ahora ellos eran, de lo que fueron antes (153).

Por lo tanto, la novela no tiene en sí un protagonista, ya que el personaje es colectivo y se confunde su voz con la de sus antepasados, es decir, la novela transita de



una polifonía a una homofonía. En una entrevista, Montemayor brinda una definición clara sobre el personaje en su novela, la cual nos permite sostener esta afirmación:

Por otra parte, el personaje principal de *Guerra en El Paraíso* no es Lucio Cabañas ni Hermenegildo Cuenca Díaz, ni Rubén Figueroa; el personaje principal no es un individuo, es un personaje móvil, de incesante transformación colectiva; es el soldado anónimo, el campesino anónimo, la mujer, el anciano o el niño que de episodio en episodio va convirtiéndose en el soporte narrativo y en el contexto social de lo que es una lucha de esa dimensión (Arenas y Olivares 79).

Como Ortega y Gasset comenta en su libro *En torno a Galileo*, en el cual define que es una generación, asevera que: “Toda vida humana por su esencia misma, esta encajada entre otras vidas anteriores y otras posteriores—” (22) o cuando menciona la estructura de la vida la cual “consiste en tener el hombre que habérselas con un mundo determinado, cuyo perfil podemos dibujar. Ese mundo presenta relativamente resueltos ciertos problemas y exalta, en cambio, otros, dando así una determinada y no vaga figura a la lucha del hombre por su destino” (14). Desde esta noción, los personajes de Montemayor se encuentran encajados entre generaciones, heredan el mundo material y axiológico de sus antepasados, con los mismos conflictos políticos y agrarios, como lo manifiesta Ortega y Gasset: “el hombre no es nunca un primer hombre, sino siempre un sucesor, un heredero, un hijo del pasado humano. Le toca siempre vivir en un instante determinado de un proceso anterior a él” (91). Por lo tanto, las generaciones en *Guerra en el Paraíso* se manifiestan como un coro generacional, transitan de una polifonía a una homofonía, en el cual la voz, conciencia y lucha coinciden con el mismo reclamo de justicia.

Conclusiones



A lo largo de esta investigación encontramos que Carlos Montemayor, al retomar la *Orestíada* para la redacción de su novela *Guerra en El Paraíso*, la vida y obra del escritor chihuahuense logra comprenderse de manera analógica con la de Esquilo. Ambas biografías son comparables y comparten paralelismos importantes a pesar del contexto histórico de cada autor, uno de la Antigua Grecia y el otro del México de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI, no obstante, ambas son experiencias humanas con puntos de convergencia relevantes, los cuales permiten descifrar el estilo de la novelística de Montemayor, su visión literaria aplicada en sus textos y las características áuricas, que plantea Walter Benjamín, de *Guerra en El Paraíso*, un obra que se escribe en un momento particular e irrepetible de la historia de nuestro país. Tanto la novela del escritor chihuahuense como la trilogía del dramaturgo griego buscan un impacto en la vida pública, social y democrática de todas las generaciones, por eso, los paralelismo de sus vidas son un referente para comprender sus obras, ya que ambas parten de sus testimonios acerca de los sucesos políticos de su tiempo y de una intención de reflejar su contexto histórico y los cambios sociales, en Esquilo el de Atenas, sus reformas democráticas con, las guerras médicas, etc., mientras que con Montemayor las guerrillas de las últimas sesenta años en el país, sin embargo, en ambos es posible encontrar una relación de las luchas en favor de la democracia y la justicia y su desarrollo en contextos bélicos.

Recordemos que Montemayor se consideraba un escritor helenista y para este autor, tanto la literatura griega como la latina representaban una expresión política de su tiempo, como lo fue también la suya. Entonces, estos paralelismos revelan cómo la



guerra, la democracia, la justicia y la política son temas universales que han afectado la vida desde la Antigüedad hasta nuestros días, y esta circunstancia nos permite vislumbrar que nuestro tiempo no es ajeno al de mujeres y hombres de otras épocas a la nuestra. Por lo tanto, Montemayor al emplear los elementos estructurales, simbólicos y estilísticos de la *Orestíada* en la construcción de *Guerra en El Paraíso*, su vida y obra se comprenden dentro de distintos paralelismos con la biografía y propuestas literarias de Esquilo, ya que tanto la novela del escritor chihuahuense como la del dramaturgo griego buscan un efecto en la vida pública, social y democrática de todas las generaciones, semejante a la *catarsis* que planteaba Aristóteles, en la cual la experiencia en los escenarios era parte de una purificación y enseñanza del público en favor de su ciudad.

Partiendo de estas influencias, encontramos que la *Orestíada* funcionó como un modelo para la construcción de la narrativa generacional de *Guerra en el Paraíso*, por lo cual, el oponente y la búsqueda de la justicia se configuran desde el pasado y presente de los personajes. Estas semejanzas generacionales las encontramos tanto en los personajes de Lucio y Orestes, los ritos fúnebres y los elementos simbólicos como la sangre. La novela de Montemayor manifiesta una concepción generacional y genealógica esencial en la estructura y temática, la cual apreciamos en otras de sus obras tanto novelas, cuentos, ensayos y poemas. *Guerra en El Paraíso* al contar con reminiscencias o elementos intertextuales de la *Orestíada* hace de su trama una en la cual interviene no sólo la historia de un individuo sino de generaciones, como en el teatro de Esquilo, en cuyos textos la problemática de la justicia no atañe a un personaje sino a sus familiares y antepasados. Estas referencias esquileas las encontramos por ejemplo en las semejanzas entre Orestes y Lucio Cabañas, quienes tras un funeral asumen una continuidad en



la lucha y la reivindicación por la dignidad de sus antepasados, el primero con su padre Agamenón y el segundo con Genaro Vázquez; por otra parte, ambos actores mantienen un vínculo con sus demás antecesores y sus acciones son un esfuerzo por una justicia transgeneracional que partió de un crimen de sangre o de la injusticia. Finalmente ambos asumen un destino desde la desmesura (*hybris*) de una inocencia que no dimensiona a las fuerzas que enfrentarán, en Orestes a los dioses o seres anteriores a estos como las Erinias y Lucio a la violencia institucional que ha ejercido el Estado durante décadas en Guerrero, principalmente con la intervención del Ejército.

Desde este sentido, la sangre es un elemento simbólico de la tragedia esquilea del cual Montemayor se valió para describir esa violencia generacional que aparece en su novela de manera cíclica como en la trilogía de Esquilo. En la sangre encontramos una simultaneidad entre generaciones, una lucha recurrente entre dos bandos, el sacrificio y una ley dictada por la ira o la sed de venganza. Tanto la sangre como la tierra que se humedece o es regada con este líquido humano son un reflejo de una lucha cíclica, además de que constituyen parte de un espacio simbólico en la novela y, por otra parte, representan a las Erinias y Euménides de Esquilo en las descripciones físicas de este fluido derramado como su color, olor, forma, etc.

Como mencionamos en esta investigación, la sangre es un símbolo fundamental en la narrativa de Montemayor que aparece de forma recurrente en la novela tanto al inicio como al final, aunque, a diferencia de la *Orestíada* en donde se instituye un tribunal para frenar los crímenes de sangre, encontramos que este derramamiento no ha concluido en *Guerra en El Paraíso* y por eso el escritor también emplea expresiones



metalingüísticas como omitir el punto final, cuyo signo ausente termina por ser también un elemento simbólico de esa guerrilla recurrente, de una lucha que no ha alcanzado sus propósitos. Por lo tanto, la novela tiene una concepción generacional al contar con estos elementos intertextuales esquileos, con personajes que asumen un línea genealógica en donde retoman la demanda de sus antepasados, en los símbolos como la sangre y la tierra, así como en la violencia cíclica y la búsqueda de justicia que atañe a la *polis* o en este caso al estado de Guerrero.

Otra de las características generacionales de la novela que la vincula con Esquilo es que los personajes interactúan en una simultaneidad con sus antepasados y sucesores en busca de concretar un proyecto y en ese diálogo de voces es como se puede concebir al personaje genealógico o colectivo que homogeniza al protagonista con sus antepasados. En esta tesis abordamos cómo los tres coros de la trilogía de Esquilo, el de ancianos, mujeres y Euménides, aparecen representado en *Guerra en El Paraíso*: el primero se encuentra en los diálogos con los generales, campesinos, mujeres, guerrilleros, mujeres que son adultos mayores, quienes aconsejan desde su sabiduría a los demás personajes y los intentan persuadir de evitar llevarse por la ira, la violencia o la guerra; el segundo, durante el funeral de Genaro Vázquez, con las mujeres que, como un oleaje, caminan por las calles, esta metáfora marina fue tomada de *Las Coéferas* para describir el llanto o el sufrimiento; y el tercero, en el tormento de militares hacia los campesinos como las Erinias a los culpables de los crímenes de sangre en *Las Euménides*, y en los debates en torno a la justicia entre guerrilleros, campesinos y soldados, tal cual sucede durante el juicio de Orestes al final de la tragedia. Esta representación de voces reflexivas, emotivas y teatrales demuestra también esta concepción generacional esquilea en Montemayor, que hemos estado analizando en esta tesis, por otro lado, encontramos que este coro funcionó



para dar voz a actores anónimos de la guerrilla y como una manera de crear una novela polifónica en la cual se homogenizan los personajes con sus generacionales.

En esta investigación se propuso como principal hipótesis que las generaciones que se muestran en la novela conforman, en su simultaneidad, junto con el protagonista, Lucio Cabañas, un único actor o personaje genealógico o colectivo, como asevera Ortega y Gasset, de que “toda vida humana por su esencia misma, esta encajada entre otras vidas anteriores y otras posteriores” (*En torno a Galileo* 22), en ese sentido y como se aprecia en el abordaje a esta novela, encontramos que el protagonista contantemente en sus acciones como diálogos hace referencia a sus antepasados como al futuro de su lucha, esta circunstancia hace del personaje de *Guerra en El Paraíso* que se encuentra “encajado” en esas otras vidas como la de Genaro Vázquez, Rubén Jaramillo, Emiliano Zapata, Juan Álvarez, etc., según el mismo Montemayor: “el personaje principal no es un individuo, es un personaje móvil, de incesante transformación colectiva” (Arenas y Olivares 79). Según lo abordado, podemos aseverar que la acción se sitúa en un nivel colectivo y por consiguiente político, ya que la violencia, así como la lucha armada, no se trata de un individuo sino de un pueblo, de una herencia generacional. Por lo tanto, cada generación que se menciona en la obra sufre los mismos avatares, además, es responsable y comparte una misma realidad social, dignidad humana, justicia, pasado, presente y futuro (cuyos tiempos, según la visión esquilea de la tragedia, confluyen en una misma línea espaciotemporal).



Obras citadas

Agamben, Giorgio. *El fuego y el relato*. España: Sexto Piso, 2016. Impreso.

Alfonso, Vicente. *A la orilla de la carretera (Crónicas desde Chilpancingo)*. Nuevo León, México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2021. Impreso.

---. “La guía Montemayor: *Guerra en El Paraíso*, una novela incómoda”, *Metamorfosis*, No.54, 2021. Impreso.

Anderson, Helen. “Prólogo”. *La tormenta y otras historias*. México: Universidad Autónoma de México, 1999. Impreso.

Arenas Monreal, Rogelio y Gabriela Olivares Torres. *La voz a ti debida: conversaciones con escritores mexicanos*. México: Universidad Autónoma de Baja California, 2001. Impreso.

Aristóteles. *Arte poética / Arte retórica*. Traductores José Goya y Muniain y Francisco de P. Samaranch. México: Porrúa, 2018. Impreso.

Asimov, Isaac. *Los griegos: Una aventura*. Trad. Néstor A. Míguez. España: Alianza, 2019. Impreso.

Ávila Coronel, Francisco. “Historiografía de la guerrilla del Partido de los Pobres (pdlp) (Atoyac, Guerrero)”. *Secuencia*, no. 95, 2016. Web.
<https://secuencia.mora.edu.mx/Secuencia/article/view/1381/1526>.

Bajtín, Mijaíl M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. Impreso.

Benjamín, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weiker. México: Editorial Ítaca, 2003. Impreso.



- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2013. Impreso.
- Bowra, C. M. *Historia de la literatura griega*. Trad. Alfonso Reyes. México: Fondo de Cultura Económica, 1994. Impreso.
- Cabrera, Patricia y Alba Teresa Estrada. *Con las armas de la ficción: el imaginario novelesco de la guerrilla en México, Vol. I*. México: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 2015. Digital.
- Campbell, Ysla. “La tradición griega en *Guerra en El Paraíso* de Carlos Montemayor”. *Príncipe de Viana. Anejo*, no. 17, 1996. Web.
- Canal 22. “Aquí y ahora. Carlos Montemayor”. Video. *YouTube*. 2018. Web. https://www.youtube.com/watch?v=IGQr_2Cd348.
- Cardona Galindo, Víctor. “Páginas de Atoyac: Levantamientos recurrentes en la región de Atoyac (Novena parte)”. *El Sur de Acapulco: Periódico de Guerrero*, 2 de febrero de 2015. Web. https://atoyacmimatria.blogspot.com/2015/02/levantamientos-recurrentes-en-la-region_9.html.
- Castañón, Adolfo. “Carlos Montemayor: *Guerra en el Paraíso*”. *Revista de la Universidad de México*, no. 74, abril de 2010. Web. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/e2f2d1ab-1a9d-4df9-bcc6-106d7061b9b2/carlos-montemayor-guerra-en-el-paraiso>.
- . “Ibargüengoitia y Montemayor al francés”. *Letras Libres*, 30 de abril de 2001. Web. <https://letraslibres.com/revista/ibarguengoitia-y-montemayor-al-frances/>.
- Critchley, Simón. *La tragedia, los griegos y nosotros*. Trad. Daniel López González. España: Turner Publicaciones, 2020. Impreso.
- De Romilly, Jacqueline. *La tragedia griega*. Trad. Jordi Terré. España: Gredos, 2019. Digital.
- De Vega, Lope. *Fuenteovejuna / El caballero de Olmedo*. España: Salvat, 1969. Impreso.



Díaz González Domínguez, Cuauhtémoc. “De las frondas del árbol mítico a la resiliencia del movimiento armando en *Guerra en el paraíso* de Carlos Montemayor”. Interpretextos, 2016.

Web. <http://ww.ucol.mx/interpretectos/buscar.php?idrevis=14>.

---. *Los mitos de transformación en Guerra en el paraíso de Carlos Montemayor*. Tesis. Universidad

Veracruzana, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 2015. Web.

<https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/46709>.

Espinosa, Pablo. *El canto del aeda: Testimonios de Carlos Montemayor*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2015. Impreso.

Esquilo. *Tragedias completas*. Trad. José Alsina Clota. España: Cátedra, 2018. Impreso.

Fernández Canosa, José Ángel. “La *Orestíada*: un problema de poder y generación”. *POLIS, Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad clásica*, 1990. Web.

[file:///C:/Users/chfc3/Downloads/Dialnet-LaOrestiad-a-148769%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/chfc3/Downloads/Dialnet-LaOrestiad-a-148769%20(1).pdf).

Flores Rentería, Mario Agustín e Iram Isaí Evangelista Ávila. “Ideología y guerrilla en el discurso político de *Guerra en El Paraíso* de Carlos Montemayor”. *Acta Sociológica*, no. 77, 2019. Web.

<https://www.revistas.unam.mx/index.php/ras/article/view/68426>.

García Álvarez, César. “Palabras culminantes en la tragedia griega –*hybris*”. *Byzantion nea hellás*, no.

38, 2019. Web. https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-84712019000100075&script=sci_abstract.

---. “Tragedia, filosofía y política en Esquilo”. *Byzantion nea hellás*, no. 35, 2016. Web.

https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-84712016000100003.



- García Domínguez, Marco Antonio. *Ideología, literatura y periodismo en Guerra en El Paraíso*. Tesis. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) Facultad de Filosofía y Letras, 2012. Web. <https://ru.dgb.unam.mx/handle/20.500.14330/TES01000691175>.
- García Gual, Carlos. *La deriva de los héroes en la literatura griega*. Ediciones Siruela, mayo de 2020. Digital.
- Gasparello, Giovanna y Jaime Quintana Guerrero. *Otras Geografías Experiencias de autonomías indígenas en México*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 2009. Impreso.
- “Genealogía”. *Diccionario de la lengua española*. Edición del tricentenario, actualización 2019. Web. Consultado el 25 de mayo de 2020. <https://dle.rae.es/genealog%C3%ADa>.
- Graves, Robert. *Los mitos griegos*. Trad. Esther Gómez Parro. España: RBA Coleccionables, 2009. Impreso.
- Guzmán Guerra, Antonio. *Introducción al teatro griego*. España: Alianza, 2005. Impreso.
- Hemingway, Ernest. *Por quién doblan las campanas*. México: Penguin Random House, 2018. Impreso.
- Hernández Henríquez, María Mercedes. “La justicia en la literatura griega”. *Revista Misión Jurídica*, Vol. 9, no. 10., 2016. Web. <https://www.revistamisionjuridica.com/la-justicia-en-la-literatura-griega/>.
- Hernández Navarro, Luis. “Carlos Montemayor: cuando el tiempo falta”. *La Jornada*, 1 de marzo de 2010. Web. <https://www.jornada.com.mx/2010/03/01/opinion/008a1pol>.
- . “Carlos Montemayor, habitar la vida”. *La Jornada*, 28 de febrero de 2020. Web. <https://www.jornada.com.mx/2020/02/28/opinion/010a1pol>.
- Herrerías, Enrique. “La idea de la justicia en la obra de Esquilo”. *Daimon: Revista Internacional de Filosofía*, 2008. Web. <https://revistas.um.es/daimon/article/view/93271>.



- Hesíodo. *Poemas hesiódicos*. Trad. María Antonia Corbera Lloveras. España: Akal, 1990. Impreso.
- Horacio. *Sátiras / Epístolas / Arte poética*. Trad. José Luis Moralejo. España: Editorial Gredos, 2008. Impreso.
- Illades, Carlos y Teresa Santiago. *Mundos de muerte: Despojo, crimen y violencia en Guerrero*. México: Gedisa, 2019. Impreso.
- Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) / FONCA. “La guerrilla y la esperanza: Lucio Cabañas”. Video. *YouTube*. La Rabia Films, 2005. Web. https://www.youtube.com/watch?v=u_cJudvX2DQ.
- Jaeger, Werner. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Traductores Joaquín Xirau y Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 2019. Impreso
- Jonsson, Araceli Noemi. *Guerra en el Paraíso de Carlos Montemayor y la literatura testimonial*. Tesis. Rice University, 1998. Web. <https://repository.rice.edu/items/83ba4e6a-a8d4-4ef2-b770-2f603af2b7e2>.
- Kadaré, Ismaíl. *Esquilo: El gran perdedor*. Traductores Ramón Sánchez Lizarralde y María Roces. España: Siruela, 2009. Impreso.
- Kappatos, Rigas y Carlos Montemayor. *Antología de la poesía griega del siglo XX*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006. Impreso.
- Kundera, Milan. *La insostenible levedad del ser*. Trad. Fernando Valenzuela. México: Tusquets, 2015. Impreso.
- Lemus, Silvia. “Entrevista a Carlos Montemayor 1-5”. *Tratos y retratos*, Canal 22. Video. *YouTube*. 8 de mayo de 2010. Web. <https://www.youtube.com/watch?v=E10yPIWvbNo&t=539s>.



- . "Entrevista a Carlos Montemayor 2-5". *Tratos y retratos*, Canal 22. Video. YouTube. 8 de mayo de 2010. Web. <https://www.youtube.com/watch?v=kNtoM-KGls8>.
- . "Entrevista a Carlos Montemayor 3-5". *Tratos y retratos*, Canal 22. Video. YouTube. 2011. Web. <https://www.youtube.com/watch?v=snpYo81ehYQ&t=17s>.
- . "Entrevista a Carlos Montemayor 5-5". *Tratos y retratos*, Canal 22. Video. YouTube. 2011. Web. <https://www.youtube.com/watch?v=2ciZlCb85r4&t=363s>.
- Leyva, José Ángel. "Carlos Montemayor: Mi búsqueda está en el subsuelo". *Revista casa del tiempo*, no. 77, junio 2005. Web. <https://www.uam.mx/difusion/revista/junio2005/index.html>.
- Marías, Julián. *El método histórico de las generaciones*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. Impreso.
- Martínez Gutiérrez, Juan Tomás. *La memoria y los lenguajes del poder en dos novelas políticas de finales del siglo XX: Pretextas, de Federico Campbell y Guerra en El Paraíso, de Carlos Montemayor*. Tesis. Universidad Nacional Autónoma de México, 2015. Web. https://repositorio.unam.mx/contenidos/la-memoria-y-los-lenguajes-del-poder-en-dos-novelas-politicas-de-finales-del-siglo-xx-pretextas-de-federico-campbell-y-gue-72323?c=rY1lve&d=false&q=*&i=1&v=1&t=search_0&as=0.
- Meyer, Lorenzo. *Nuestra tragedia persiste: La democracia autoritaria en México*. México: Debate, 2013. Impreso.
- Montemayor, Carlos. *Chiapas, la rebelión indígena de México*. España: Espasa, 1998. Impreso.
- . "Discurso no requerido". *La Jornada*, 14 de diciembre de 2009. Web. <https://www.jornada.com.mx/2009/12/14/opinion/a13a1cul>.



- . “El nuevo despertar de la novela histórica en México”. *Textos para la historia de la literatura chihuahuense*. Universidad Autónoma de Juárez, 2022. Impreso.
- . *El oficio literario*. México: Universidad Veracruzana, 1985. Impreso.
- . *Guerra en el Paraíso*. México: Diana, 1992. Impreso.
- . *La ciudad que permanece: Memoria de Parral*. México: Bárbaros ilustrados, 2021. Impreso
- . *La guerrilla recurrente*. México: Random House Mondadori, 2007. Impreso.
- . “La memoria literaria y la historia”. *Acta Sociológica*, núm. 77, 2019. Web.
<https://www.revistas.unam.mx/index.php/ras/article/view/68434>.
- . “La sombra del caudillo, disección del ejército I”. *La Jornada*, 31 de marzo de 2003. Web.
<https://www.jornada.com.mx/2003/03/31/03aa1cul.php>.
- . “La sombra del caudillo, disección del ejército II”. *La Jornada*, 1 de abril de 2003. Web.
<https://www.jornada.com.mx/2003/04/01/05aa1cul.php?origen=opinion.html>.
- . *Las mujeres del alba*. México: Random House Mondadori, 2010. Impreso.
- . *Los dioses perdidos y otros ensayos*. México: Universidad Autónoma de México, 1979. Impreso.
- . *Los poemas de Tsin Pau*. México: Alforja Arte y Literatura, 2007. Impreso.
- . *Obras reunidas II: Novelas 2: Mal de piedra / Minas del Retorno / Los informes secretos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010. Impreso.
- . *Obras reunidas III: Narrativa breve: Las llaves de Urgell / Cuentos gnósticos / El alba y otros cuentos / Operativo en el trópico o El árbol de la vida de Stephen Mariner*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014. Impreso.
- . *Poesía 1977-1994*. México: Aldus, 1997. Impreso.



- Montemayor Galicia, Victoria. "Montemayor: entre la ensoñación, la muerte y el gnosticismo en algunos relatos de Las llaves de *Urgell* y *Cuentos gnósticos*". *Acta Sociológica*, núm. 77, 2019. Web. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/ras/article/view/68428>.
- Muñoz Ledo, Porfirio. "Movimientos armados en México Parte 4". *Bitácora Mexicana* ". Video. YouTube. 23 de septiembre de 2011. Web. <https://www.youtube.com/watch?v=E5vYSHnSems>.
- Murray, Gilbert. *Esquilo*. Trad. Julia Alquézar Solsona. España: Gredos, 2013. Impreso.
- Muschg, Walter. *Historia trágica de la literatura*. Trad. Joaquín Gutiérrez Heras. México: Fondo de Cultura Económica, 2013. Impreso.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. España: Alianza, 2018. Impreso.
- Nussbaum, Martha. *La ira y el perdón*. Trad. Víctor Altamirano. México: Fondo de Cultura Económica, 2018. Impreso.
- Ortega y Gasset, José. *El tema de nuestro tiempo / La rebelión de las masas*. México: Porrúa, 2013. Impreso.
- . *En torno a Galileo / El hombre y la gente*. México: Porrúa, 2014. Impreso.
- Pacheco, Cristina. "Conversando con Cristina Pacheco, Carlos Montemayor". *Canal Catorce*. Video YouTube. 14 de febrero de 2014. Web. <https://www.youtube.com/watch?v=sJ1cSqNt9EI>.
- Pavón Hernández, Demian Ernesto. *Carlos Montemayor: Literatura y dominación*. Tesis. Universidad Nacional Autónoma de México, 2016. Web. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/carlos-montemayor-literatura-y-dominacion>



[312849?c=BZ5zE7&d=true&q=Premio . gustavo . baz . 1990&i=2&v=1&t=search_0&as=0.](https://www.proceso.com.mx/156856/guerra-en-el-paraiso-de-carlos-montemayor)

Paz Abasolo, Laura. "Guía de lectura". *Guerra en El Paraíso*. México: Penguin Random House, 2017. Impreso.

Pérez-Anzaldo, Guadalupe. "Guerra en el paraíso de Carlos Montemayor: representación del monstruoso Estado mexicano". *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 42, 2016. Web. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/26504>.

Pérez García, María Guadalupe. "Es la voz que nace de aquí". *Identidad en los discursos narrativos en la novela de guerrilla de Carlos Montemayor, Guerra en el paraíso*. Tesis. Universidad Nacional Autónoma de México. 2021. Web. <http://132.248.9.195/ptd2021/noviembre/0819600/Index.html>

Pérez Lambás, Fernando. *Los elementos rituales en las tragedias de Sófocles. tipología y función a partir de los prólogos*. ARYS. *Antigüedad: Religiones y Sociedades*, no. 18, diciembre de 2020. Web. <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/ARYS/article/view/5578>.

Prieto Quimper, Salvador. *El Parral de mis recuerdos*. México: Gobierno del Estado de Chihuahua, 2003. Impreso.

Proceso. "'Guerra en el paraíso", de Carlos Montemayor". *Proceso*, 1991: 1. Archivo, Edición México, 2016. Web. <http://www.proceso.com.mx/156856/guerra-en-el-paraiso-de-carlos-montemayor>. Consultado en agosto de 2020.

Quirarte, Vicente. "El poeta Carlos Montemayor". *Revista de la Universidad Autónoma de México*, junio de 2010. Web. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/ac86801e-defe-48c9-985f-0c4661d6a2a0/el-poeta-carlos-montemayor>.



- Roche Cárcel, Juan Antonio. “Una aproximación sociológica y cultural al Mar desde la Tragedia Griega”. *Cuadernos del MUBAG mar nuestro. Una mirada multidisciplinar y abierta*, no. monográfico Extra-1, 2022. Web. <https://www.mubag.es/publicacion/cuadernos-del-mubag-extra-1/>.
- Rodríguez Delgado, Juan Carlos. “La máscara y la tragedia”. *Agora Universidad de Santiago de Compostela*, 1993. Web. <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/1043>.
- Ruiz Pérez, Ángel. *Oráculo y profecía en el mito griego: las familias de Tántalo y Cadmo*. España: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid, 1996. Impreso.
- Ruiz de Chávez, Felipe. “Entrevista a Carlos Montemayor”. Video. *YouTube*. 2012. Web. <https://www.youtube.com/watch?v=9itYtF5wSck>.
- Ruiz Dueñas, Jorge. “Carlos Montemayor: elogio del poeta”. *Casa del tiempo*, no. 67, abril de 2021. Web. www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/67_mar_abr_2021/tiempoenlacasaNo67_mar_abr_2021.pdf.
- Scodel, Ruth. *La tragedia griega: Una introducción*. Trad. Emma Julieta Barreiro. México: Fondo de Cultura Económica, 2014. Impreso.
- Serrato Córdova, José Eduardo. “Del campo de cultivo al campo de concentración. El modelo trágico de *Guerra en el paraíso*, de Carlos Montemayor”. *Revista Isla Flotante*. no. 08, 2018. Web. <https://bibliotecadigital.academia.cl/items/9e25189c-57fa-4586-86a1-d9b8af0ffc3c>.
- . “La querrela de la guerra sucia y *Guerra en el Paraíso*”. *Literatura mexicana*, vol. 30, 2019. Web. <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/1184/1188>.



- Spang, Kurt. "Apuntes para una definición de la novela histórica". *La novela histórica. Teoría y comentarios*, 1995. Impreso.
- Terol Plá, García. "Los coros de *La Orestíada* de José Carlos Plaza", *Revista de Iniciación en la investigación del teatro clásico grecolatino y su traducción*, núm. 5, 2017. Web. <https://www.uv.es/tycho/cas/05/terol.pdf>.
- Tornero, Angélica. *El personaje literario: historia y borradura: consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*. México: Conacyt, Universidad del Estado de Morelos, Porrúa, 2011. Impreso.
- Urrea Méndez, Josefa. "Los ritos funerarios: Iberia y Grecia. El uso del vino en el mundo antiguo: un ejemplo en una tumba hallada en la necrópolis ibérica de Lorca", *Alberca: Revista de la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico de Lorca*, núm. 7, 2009. Web. http://www.amigosdelmuseoarqueologicodelorca.com/alberca/pdf/alberca7/7_02.pdf.
- Vaquera, Esperanza. "La sangre: un motivo recurrente en la *Orestíada* de Esquilo". *Habis*, no. 18-19, 1988. Web. <https://institucional.us.es/revistas/habis/18-19/06%20vaquera%20marquez.pdf>.
- Vargas Llosa, Mario. "*Cien años de soledad*: realidad total, novela total". *Cien años de Soledad*. Real Academia Española, 2007. Impreso.
- Zabala Ramírez, Leo. *Chihuahua tres siglos... Cien entrevistas*. México: Tres siglos Tres Fiestas: Diciembre, 2010. Impreso.
- Zimmermann, Bernhard. *Europa y la tragedia griega: De la representación ritual al teatro actual*. Trad. José Antonio Padilla Villate. España: Siglo XXI, 2012. Impreso.