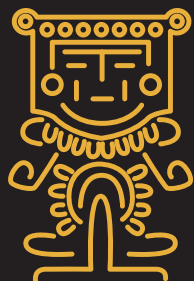


CRÍTICA, MEMORIA E IMAGINACIÓN DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA



VICENTE ROBALINO
COMPILADOR



Centro de
Publicaciones

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

CRÍTICA, MEMORIA E IMAGINACIÓN DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA

VICENTE ROBALINO
COMPILADOR

*MEMORIAS DEL XIII CONGRESO INTERNACIONAL DE LITERATURA,
MEMORIA E IMAGINACIÓN DE LATINOAMÉRICA Y EL CARIBE
(POR LOS DERROTEROS DE LA ORALIDAD Y LA ESCRITURA)*



Pontificia Universidad
Católica del Ecuador

Crítica, memoria e imaginación de la literatura latinoamericana.

Vicente Robalino (compilador)

Primera edición

© 2018 De cada texto su autor

© 2018 Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Centro de Publicaciones PUCE

www.edipuce.edu.ec

Quito, Av. 12 de Octubre y Robles

Apartado n.º 17-01-2184

Telf.: (5932) 2991 700

e-mail: publicaciones@puce.edu.ec

Dr. Fernando Ponce, S. J.

Rector

Dr. Fernando Barredo, S. J.

Vicerrector

Dra. Graciela Monesterolo Lencioni

Directora General Académica

Dr. César Eduardo Carrión

Decano de la Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura

Mtr. Santiago Vizcaíno Armijos

Director del Centro de Publicaciones

Diseño de portada: Leonardo Pinto

Diagramación: Mattias Tello

Corrección: Centro de Publicaciones

ISBN: 978-9978-77-385-7

Tiraje: 300 ejemplares

Quito, noviembre de 2018

Impreso en Ecuador. Prohibida la reproducción de este libro, por cualquier

PRÓLOGO

El XIII Congreso Internacional de Literatura: memoria e imaginación de América Latina y el Caribe (Por los derroteros de la oralidad y la escritura), realizado en la PUCE, entre el 3 y 7 de noviembre de 2017, no solo nos dejó la satisfacción de poder compartir las experiencias investigativas de más de un centenar de ponentes de Latinoamérica, Estados Unidos y Europa, sino que nos ha permitido recoger en un libro un conjunto de artículos, previamente seleccionados, que sintetizan el contenido del mencionado Congreso.

Pues en este libro se dan cita una variedad de géneros (novela, ensayo, poesía e historiografía literaria, ciberliteratura) así como también destaca uno de los temas que ha acompañado, a lo largo de trece años, a este congreso: la oralidad y la escritura, sin que falten periodismo y literatura y cine y literatura. Así, la novela, es considerada desde distintas perspectivas como las siguientes: el testimonio en la narrativa: Horacio Molano “Resonancias de un encierro: *Diario de Lecumberri*, de Álvaro Mutis”, Karina Ortiz, “La narrativa testimonial en la ficción de Marina Carcelén”, de Karina Ortiz; Paola Calahorrano, “Nunca estuve sola: La imagen testimonial en voz femenina”. La memoria individual y colectiva representada por estos artículos: Miriam Merchán, “Bruna, Soroche y los tíos: memoria y construcción de la identidad”; Sandra Carbajal, “La subjetividad del exiliado en la *Noventa millas, solamente*, de Eugenia Viteri”; Belén Vila, “El baúl como imagen del recuerdo secreto y de la memoria en *La hora azul* de Alonso Cueto”. David Guzmán, “Prefiguración del asesinato de Trostki en un escritor cubano del siglo XX” y Alberto Rengifo con “Tres encuentros con la novelística de Alfredo Pareja Diezcanseco” Mientras que Alejandra Vela y Rosario A Lmea, coinciden en tomar como objeto de estudio la obra *La doble y única mujer*, de Pablo Palacio, pero cada una de estas autoras la analizan desde distintas perspectivas, A Lmea, desde la propuesta de el doble, la mimesis, junto con otras dos novelas: *La cresta de Ilión*, de Cristina Rivera Garza y *Aura*, de Carlos Fuentes; mientras que Vela, la considera desde el punto de vista del cuerpo discapacitado. La poesía, es abordada, tanto desde la memoria como desde el testimonio. Así, Vicente Robalino en: “El retorno a casa: infancia, sujeto fragmentado, entre el vacío fundante de la pampa y la extrañeza del migrante, en algunos textos de Olga Orozco”, plantea la relación memoria y olvido; Liuván Herrera, en “Fina García Marruz: el margen como centro”, trata tanto la relación literaria

de esta poeta cubana con la revista Orígenes como el carácter marginal de su obra y Eva Castañeda, en “Violencia y memoria: la desestabilización del lenguaje poético en el contexto de las dictaduras chilena y argentina” y Sophia Yáñez con “La mirada crítica hacia Occidente en la triadas Heraud, Calvo y Hernández, como ejes representativos de la poética peruana de los años 60”

El estudio de los relatos y la poesía oral comprenden una variedad de discursos: desde “La métrica de la poesía oral ecuatoriana”, de Patrizia Di Padre, el estudio: “Te cuento que me contaron, retomemos el juego de contar”, de Genoveva Ponce Naranjo”, “Amawtay-Llaqtakamaypa tiqsintin Qichwa Sapip Hawarikuy. Mitos quichuas de origen: fundamentos filosóficos-políticos”, de Fabián Potosí Cachimuel, hasta “Memoria, testimonio y oralidad: hacia una relectura de las poéticas andinas”, de Guissela Gonzales.

César Eduardo Carrión, en “La invención del archivo nacional-literario ecuatoriano en el siglo XIX” plantea cómo la escritura literaria del siglo XIX va construyendo el concepto de nación.

Estudios interdisciplinarios: Cine y literatura, periodismo y literatura y ciberliteratura, que reconocen otros sistemas semióticos donde la literatura, al mismo tiempo que se articula se expande como en el cine, el espacio virtual y el periodismo. En este sentido están contruidos los artículos de Sebastiao Albano, “Ethos“, poética y exemplun: la literatura y el cine en la Revolución mexicana”, Santiago Páez en “El nuevo periodismo, antecedentes, naturaleza literaria y perspectivas” y Xavier Frías en “Ciberliteratura y ciberescritores”.

De esta manera podemos reconocer estos ejes de la literatura Latinoamericana: novela, memoria e identidad; política y poética, oralidad, escritura y testimonio; cine y literatura, espacio virtual y literatura, periodismo y literatura e historiografía literaria. Así como también una diversidad de enfoques: estilístico, hermenéutico, narratológico, de género, semiótico... Temas y perspectivas críticas que responden también a la diversidad y heterogeneidad de Latinoamérica.

Vicente Robalino
Quito, octubre de 2018

LA SUBJETIVIDAD DEL EXILIADO EN *A NOVENTA MILLAS*, SOLAMENTE DE EUGENIA VITERI

Sandra Carbajal García

Resumen

A noventa millas solamente, de Eugenia Viteri, trata sobre la experiencia del exilio abordada desde la perspectiva del extranjero. En el artículo se afronta esta problemática a partir de la reflexión que hace Sigmund Freud sobre la patología de la melancolía y de los planteamientos de Julia Kristeva, en *Extranjeros para nosotros mismos*, que pone en pugna la noción de la identidad en confrontación con el otro, con las otras identidades. Para esto, se presenta, en primera instancia, la figura de Eugenia Viteri en el contexto literario ecuatoriano, posteriormente se hace una reseña de la obra para, finalmente, confrontar el tema de la pérdida, el duelo y la melancolía desde la subjetividad de los diversos personajes que viven la experiencia del exilio. La subjetividad del exiliado cobra relevancia en el contexto sociopolítico de hoy cuando temas como la inmigración, los desplazamientos humanos y la experiencia de los refugiados revelan las grietas de un sistema, de una sociedad y de un mundo que parece derrumbarse frente a nuestros ojos.

Palabras claves

Melancolía, guerra, paz, identidad, extranjero.

Eugenia Viteri en el contexto literario ecuatoriano

La obra literaria de Eugenia Viteri, narradora guayaquileña nacida en 1928, detenta un lugar destacado en las letras ecuatorianas no solamente por pertenecer a una de las pocas mujeres que en el contexto sociocultural de los años 50 figura en el escenario literario del país, sino porque en la estructura de su narrativa se vislumbran posiciones innovadoras y perspectivas multifacéticas para la construcción de sentidos acerca del ser humano y de sus concepciones frente a la vida, al mundo y a la sociedad.

Eugenia Viteri inicia su trayectoria literaria a partir de 1952 cuando dos relatos suyos fueron publicados en *Diez cuentos universitarios*, una antología que reunió la producción de cinco estudiantes ganadores del concurso organizado por la FEUE, sede de Guayaquil. Por esos años, Eugenia estudiaba en la Facultad de Filosofía y Letras y es loable destacar que es la única mujer considerada en dicha antología.

En 1955, la Casa de la Cultura Ecuatoriana publica la primera obra de Eugenia Viteri, *El anillo*, en cuyo prólogo, realizado por el escritor Alejandro Carrión Aguirre, se anuncia la “llegada de una escritora”, pues el prologuista argumentaba que “no le ha ido muy bien a nuestro país en cuanto a cultivadoras femeninas de sus letras” (Viteri 1955 11). Además de este libro de cuentos, Eugenia es autora de dos más: *Doce cuentos* y *Los zapatos y los sueños*. En el primero, Rafael Díaz Icaza ubica a la autora “en la buena línea de nuestros creadores de ficción: Cuadra, Ycaza, Gil, Aguilera, Pareja, Gallegos, Vera, Ortiz, Rojas, etc.”, y reconoce que la “buena calidad de Eugenia es que no esquivia pronunciamientos” (Viteri 1962 7). Con *Los zapatos y los sueños*, que reúne trece cuentos de la autora, obtuvo el premio Joaquín Gallegos Lara otorgado por la Municipalidad de Guayaquil. En teatro publicó *El mar trajo la flor*, con la que ganó el Cuarto Premio en el Concurso de Teatro convocado por la Unión Nacional de Periodistas en 1962.

Ha publicado dos novelas: *A noventa millas, solamente*, en 1969, y *Las alcobas negras*, en 1983. La primera “recoge sueños, recuerdos y anécdotas ligadas a un hecho vivo, palpitante: el exilio y desmembramiento de una familia” (Viteri 1969 10), todo sucede en el contexto sociopolítico de la revolución cubana. En *Las alcobas negras* se confronta el problema de la sexualidad masculina y femenina y de las identidades de género, entre otros temas.

Eugenia también es autora de una *Antología del cuento ecuatoriano*, que tiene ya catorce ediciones publicadas entre 1987 y 2011, con la que la autora se propuso dar una visión panorámica del devenir del cuento ecuatoriano para valorarlo dentro de la tradición literaria latinoamericana. En la introducción a dicha antología, Eugenia se refiere a la irrupción de la mujer en la literatura ecuatoriana.

Los temas, así como las técnicas del cuento tributarias de los autores de la vanguardia latinoamericana de los años 1960, se enriquecen con aportes que vienen de la condición femenina, de la visión de la mujer que encara la marginalidad–norma en una sociedad machista–, la comprensión del amor, la relación con los hombres, la búsqueda de libertades no sospechadas, que hacen que el cuento escrito por mujeres gane terrenos hasta entonces enfocados o murados solo por narradores masculinos (Viteri 2016 28).

Si se realiza un recorrido por la producción literaria de la mujer ecuatoriana durante el siglo XX, se puede determinar, sobre la base de las antologías más conocidas en nuestro país, que para la década de los 50 la participación de la mujer era todavía incipiente, sin embargo, en los años anteriores, la situación había sido más inquietante pues se registran apenas dos o tres nombre representativos de la literatura escrita por mujeres: Elisa Ayala Gonzáles, Mary Coryle, Nela Martínez. En el contexto de los años 50, los nombres de mujeres escritoras que emergen en el ámbito literario son todavía escasos: Zoila María Castro, Carmen Acevedo Vega, Eugenia Viteri y uno o dos más que se podrían anotar.

Algunas condiciones concernientes a la situación de la mujer escritora se pueden analizar:

Educación y economía

Aunque Alejandro Carrión, en su momento, se extrañaba por el insuficiente número de cultivadoras femeninas de las letras ya que, consideraba que “la mujer ecuatoriana ha tenido abiertas las oportunidades para el arte, para la ciencia, para la técnica desde mucho antes que las mujeres de otros países” (Viteri 1995 11), se puede advertir que hasta los años 50, tiempo en que emerge Eugenia en el ámbito literario del país, la presencia de la mujer en las aulas universitarias era todavía exigua. Si se analiza esta condición en relación

con la situación económica del país, cuya crisis e inestabilidad afectaba a las clases más pobres, hay que reconocer que los nombres que figuran en el ámbito literario ecuatoriano corresponden, en su mayoría, a mujeres de la clase social baja y media, quienes, si bien tuvieron acceso a la educación, que ya constituía un tipo de privilegio para ellas, tuvieron también que vencer fuertes obstáculos culturales y económicos para conquistar espacios donde posicionar su voz. Es este sentido, el ámbito donde se desenvolvió la mujer ilustrada fue principalmente el educativo. Por ejemplo, Eugenia comenta que no concluyó sus estudios de Filosofía y Letras: “Hice dos años y en ese momento surgió la posibilidad de ser profesora (...) Trabajé no solo por el sueldo, que ahora me ha ayudado a mejorar la pensión que recibo de Pedro Jorge, sino porque he querido colaborar socialmente con eso que algún poeta llamó ‘Ecuador amargo’” (Velasco 13).

Sistema social

En una sociedad conservadora como la ecuatoriana, el ejercicio creativo por parte de la mujer ha sido, por mucho tiempo, severamente impugnado, por lo que la mujer ha tenido que enfrentarse valientemente a muchos obstáculos familiares y sociales para llevar a cabo su vocación literaria. Hay que anotar que Eugenia es la viuda del escritor y político Pedro Jorge Vera, quien murió en 1999. Eugenia manifiesta que “Pedro Jorge no quería que yo trabajara. Me decía: ‘Te pago lo mismo si te quedas en la casa atendiéndome a mí’, pero yo pensaba para mis adentros: ‘Tal vez al segundo mes se olvida’” (13). En un sistema social patriarcal, que excluía a la mujer al rol familiar principalmente, la incursión de la mujer en el ámbito literario resultaba desafiante, esto explica que, para la década de los 50, los nombres de mujeres escritoras sean tan escasos, y que sus obras hayan sido invisibilizadas por mucho tiempo.

Hay que señalar que en 1978, el crítico norteamericano Michael Handelsman se preocupa por investigar la prosa de la mujer ecuatoriana, trabajo prolijo que ha sustentado en gran medida los estudios posteriores sobre esta temática. A partir del trabajo pionero de Handelsman, se han publicado unas cuantas antologías con el fin de visibilizar la participación de la mujer en el ámbito literario y brindar el justo reconocimiento a la labor metódica y significativa que llevaron a cabo mujeres como Eugenia Viteri que, a pesar de las precarias condiciones culturales que las condicionaron, aportaron a la literatura ecuatoriana un nuevo fulgor, cuyo resplandor de

discernimiento, lucidez y juicio no se apaga, al contrario se incita con la visión crítica que posibilita indagar e interpelar los textos literarios de nuestras autoras.

Reseña de *A noventa millas, solamente*

Cuando habían transcurrido ocho años del exilio de la familia Leiva, Elisa rememora su vida en Cuba: “afable, colmada, sin perturbaciones” (11) y evoca la tragedia familiar de lo que significó expatriarse a los Estados Unidos de América.

Joaquín Leiva, padre de Elisa, agobiado por las medidas impuestas por el régimen Castrista que amenazaba con despojarlo de todos sus onerosos bienes, fruto de su arduo trabajo y tesón, había decidido exiliarse de Cuba para emprender, junto a su familia, una nueva vida en Miami. Hombre fuerte y seguro, inteligente y emprendedor, que por haber vivido una infancia precaria, rodeado de tristezas y miserias junto a sus padres y hermanos, avizoró un futuro mejor para él y su familia. Se convirtió en un exitoso hombre de negocios. De corazón altruista, velaba por el bienestar y felicidad de su familia y era sensible y generoso con los más necesitados.

Su esposa, mujer bella y caprichosa, descendiente de una familia adinerada y educada en NY, había disfrutado siempre de la adulación y la cortesía por parte de su esposo, amistades, criados. Jamás había experimentado la escasez ni la miseria, hasta que llegó a Miami, donde su vida, cuerpo, imagen y personalidad se desfiguraron y, poco a poco, se convirtió en “una pobre mujer y, lo peor, convertirse en cocinera... Cocinera, sí. Cocinera, aunque fuera de los suyos” (20).

Tía Zoila, hermana de Joaquín, de carácter despacible y frío para con su familia, fue quien más se resistió a dejar Cuba, temía perder sus comodidades para quedar abandonada en Miami. Elisa tenía catorce años cuando su familia emprendió el viaje; su hermano Pepín, de carácter rebelde e inconforme, tenía trece, y Clarita, la menor de los tres, que “lucía tres dientes, pequeñitos, tordos y blancos” (11), era todavía muy pequeña. Todos habían partido desde el aeropuerto Rancho Boyeros, donde “una larga hilera de niños, entre los 3 y 12 años, se disponían a viajar” (17) hacia Miami, donde la experiencia del exilio los esperaba.

Después de ocho años, Elisa recuerda su vida hogareña en Cuba y a sus amigos, Fela, su sirvienta negra, y José, el jardinero de la casa, sus

criados que encarnaban el dolor, la miseria y la crueldad de la vida. En una especie de desdoblamiento dialoga con ellos, revive momentos de su infancia, los interpela con angustia, les cuenta su desencanto. Añora ver sus rostros y escuchar sus palabras de aliento.

La vida de los adolescentes, Elisa y Pepín, toma otra dirección. En Miami, se encuentran absorbidos por la televisión y la moda norteamericana. Las relaciones familiares se habían fracturado y sus padres, cuyas propias preocupaciones y frustraciones los absorbían, no advertían lo que pasaba con sus hijos. Elisa y Pepín se refugian en pandillas juveniles donde experimentan la orgía: sexo, música, alcohol en exceso. Al poco tiempo, Elisa queda embarazada: “En mí late una vida que no quiero alimentar” (60).

Sus padres también han experimentado muchos cambios. Joaquín Leiva se ha vuelto intolerante y severo, frío e indiferente con su familia, amargado e indignado con los demás. La madre se muestra constantemente humillada, nerviosa y sumida en su soledad y desencanto.

Tía Zoila, que se había ido a vivir con una amiga que conoció durante el viaje a Miami, acostumbraba a visitar de vez en cuando a sus sobrinos. Zoila había cambiado completamente. Lucía dichosa y feliz debido a Raúl, un hombre joven, de quien se había enamorado. Ella creía que si no hubiera dejado Cuba, “su cárcel de oro”, “habría muerto sin saborear las caricias de unas manos expertas” (49).

Por esos días, Joaquín, con la ardiente esperanza de volver a su Patria y de recuperar la vida de su familia en Cuba, decidió enrolarse en las tropas de cubanos exiliados para, con el apoyo de Estados Unidos, invadir Cuba, operación militar que fracasó. La despedida fue triste, sobre todo para su esposa, quien no imaginaba una vida independiente de su esposo porque “le temía a la responsabilidad” (67). Ella lo necesitaba, lo seguía con un mapa en su viaje temerario, lo esperaba y, ante la sospecha de la muerte de Joaquín, enferma. Joaquín se había ido con la esperanza de volver por su familia, pero jamás lo hizo. Su fin es incierto en la obra, como lo fue el de muchos cubanos con los que compartió su travesía.

Elisa, en una especie de sueño, retorna a su casa en Cuba. Todo es diferente. La gran sala de su madre se había convertido en un gran salón de clases. Muchos niños, con sus caritas alegres, aprendían sobre los “gusanos” en alusión a las personas como Elisa o como Joaquín, quienes habían habitado esa casa anteriormente. Elisa despierta y revive

las experiencias de su niñez, su ilusión con Luis Carlos, su amigo cuya vida, al igual que Fela y José, había estado marcada siempre por la miseria.

Al poco tiempo, Elisa consigue un empleo porque necesitaba dinero para practicarse un aborto y porque las necesidades vitales la empiezan a abrumar. Trabajando en una fábrica de camisas se convierte en una proletaria más. Con su primer sueldo, paga un aborto, aunque en los últimos momentos siente arrepentimiento. En seguida, su madre muere y se enfrenta a la responsabilidad de criar a Clarita. No puede pagar el departamento familiar por lo que tiene que irse a vivir con Lilí de Rodríguez, una mujer cubana que le ofreció ayuda.

Sola y a cargo de Clarita, porque su hermano Pepín que seguía en malos pasos apenas había vuelto al departamento por una vez y solamente a buscar dinero, rememora con más intensidad su vida en Cuba. Por una revista clandestina que llegó a sus manos, se entera del programa de alfabetización de Cuba; se alegra por sus amigos cubanos cuya vida, al parecer, estaba mejorando; sin embargo, no puede evadir la honda tristeza por la pérdida de sus padres. Sus recuerdos están presentes a cada instante.

Al poco tiempo, Elisa decide abandonar el departamento de la Sra. Lilí porque ha despertado los celos de su única hija; sin embargo, no puede hacerlo por falta de dinero. Resuelve empeñar las pocas cosas de valor que le han quedado de su familia y, a los pocos días, se entera de que Pepín ha sido atrapado por la policía. Lo sentencian a cinco años de prisión.

Elisa consigue un lugar económico para vivir, “una buhardilla”, y empieza a trabajar en un taller de confección de ropa. Organiza su precaria economía para satisfacer las necesidades básicas de ella y de Clarita, para quien sueña un futuro mejor. Se fortalece: “Hallé confianza en mí, en mi amor por Clarita” (124). Sin embargo, los recuerdos de Cuba no la abandonan. Recuerda la vida de José, de Fela, de Rita, sus amigos cuya vida lacerante, ahora la conmueve sobremedida.

Pronto hace nuevos amigos y conoce a Ricardo, un joven argentino partidario de la revolución cubana con quien establece una grata amistad. Para Elisa, Ricardo no solo representaba la imagen de un hombre diferente a los que había conocido en la pandilla, sino que encarnaba el nuevo ideal de justicia que germinaba de su corazón y de su razón. Ricardo la inicia en las lecturas y reuniones de pequeños grupos revolucionarios, además

se convierte en su protector. Ambos intercambian las experiencias de sus vidas. La de Ricardo estaba marcada por los recuerdos de su niñez, cuando sus padres, empujados por la necesidad y la miseria, habían emigrado a los Estados Unidos. Elisa experimenta sentimientos encontrados, los de sus padres que odiaban la revolución y los de Ricardo y ella que la amaban. Elisa toma conciencia política y avizora un mundo de justicia donde “el hombre sea amigo del hombre” (145). Los padres de Ricardo le prohíben toda actividad política y, además, le impiden la amistad con Elisa. Ricardo y Elisa se aferran a su amor. Ricardo, después de varios disgustos con sus padres, abandona la carrera de Medicina que había constituido el proyecto de toda su familia. Pepín tampoco aprueba la amistad de Elisa con Ricardo y la recrimina por traicionar el recuerdo de sus padres: “¡Comunista! Por ti murió mamá y se fue papá. ¡Comunista! (146). Elisa y Ricardo deciden permanecer juntos y trabajar por la revolución. Intentan, en vano, convencer a sus amigos para que también se unan a la lucha por conseguir un mundo mejor.

La situación se vuelve aún más apremiante para Elisa porque tía Zoila se muda a vivir con ella. Zoila es una nueva mujer y se convierte en una gran ayuda para el cuidado de Clarita. Elisa siente la necesidad de mejorar sus ingresos por lo que, con la ayuda de Inés, la dueña del taller donde trabaja, emprende su propia sucursal del negocio. Mientras tanto, Ricardo, conmovido por la situación de Elisa que cada vez se esfuerza y trabaja más, decide emplearse como obrero para ayudarla pero fracasa. Después de tres meses, decide viajar a Cuba para trabajar por completo para la revolución. Se marcha y, al poco tiempo, tal como se había comprometido, envía un mensaje a Elisa. Ella regresará a Cuba, con Clarita. Se despide de tía Zoila, de Pepín y de Berta, la madre de Ricardo, quien la aconseja y la bendice. Empieza su marcha llena de esperanza y anhelos de libertad.

Pérdida, duelo y melancolía en *A noventa millas, solamente*

La palabra exiliado sonaba fuerte en mis oídos.

¡Exiliado, exiliado!

No es posible pasar desapercibidos.

Se nos reconoce como el contrabando,
la peste, el vicio o el aborto.

Eugenia Viteri, *A noventa millas, solamente*

La pérdida alude a la ausencia, a la privación de lo que se ha poseído y que se anhela recuperar. El anhelo es el deseo vehemente que habita la interioridad del extranjero, su subjetividad. El exiliado, el expatriado o el extranjero, en general, reúne las condiciones, diversas y adversas, del ser humano enfrentado a la pérdida. En la noción de extranjero reside la situación de quien ha perdido un hogar, una Patria, su lengua, su comunidad, su mundo.

En *A noventa millas, solamente*, varios personajes se enfrentan a la pérdida "...de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc." (Freud 1915-1917 1). Este estado anímico se presenta en relación con la condición del extranjero, hombre o mujer que, por diversos motivos, ha traspasado la frontera de su nación. Julia Kristeva en *Extranjeros para nosotros mismos* realiza un recorrido por las figuras históricas de la extranjería y define al extranjero como

el que no forma parte del grupo, el que no "está" en el grupo, el otro. (...) Si se remonta el tiempo y las estructuras sociales, el extranjero es el otro de la familia, del clan, de la tribu. Al principio se confunde con el enemigo. También ha podido ser el exterior a mi religión, el descreído, el hereje. Como no ha prestado compromiso a mi señor, es nativo de otra tierra, extranjero al reino o al imperio (Kristeva 1991 116).

En la obra, la imagen del exiliado se confunde. Por un lado, los exiliados son aquellos personajes como Joaquín, padre de Elsa, o como el padre de Ricardo, quienes por diversos motivos se vieron empujados al exilio. Ambos se exilian a Miami. El primero lo hace porque no consiente las medidas

económicas emanadas por un poder político que lo relega y que constituye una amenaza para el bienestar de su familia; el segundo se exilia por la situación precaria en la que siempre había vivido y que constituía una amenaza para el futuro de su familia: estaba casado y debía velar por el bienestar de su esposa y de su pequeño hijo. En ambos casos, son extranjeros porque, al dejar cada uno sus respectivos países, Cuba y Argentina, no portan la condición de la nacionalidad en el nuevo lugar que habitan. En Miami, son los excluidos, los que no forma parte del grupo, los “otros”.

Hay otro caso de extranjería que se presenta en este caso. Los “nacionales”, los miamenses también experimentan, de alguna forma la pérdida de su mundo. Su entorno se ha transformado por la llegada masiva de los extranjeros provenientes de diferentes países de Latinoamérica que ven en Estados Unidos la esperanza de progreso. Son extranjeros, cuya voz, costumbres, comportamientos, los perturba e intimida. Sienten amenazada su identidad y se van “para no rozarse con ellos”. Se afirma el individualismo y nacionalismo que caracterizan al hombre moderno y que le impide acoger al extranjero, amparar al otro, al que no pertenece a su nación, a su grupo social o político. Al no poder hacerlo, se excluyen a sí mismos.

Y los nacionales, ¿dónde están? ¿Quiénes son los exiliados? Ellos. Nosotros. Ellos. Ellos no están, se fueron para no rozarse con nosotros. Nosotros somos los exiliados; pero ellos no están. Se fueron para no vernos, no oírnos, no sentirnos, no olerlos. Se fueron (19).

En cada caso que se analiza, se determinan subjetividades diferentes en relación con la experiencia del exilio que cada personaje vive. Estos, por lo tanto, descubren síntomas asociados al duelo o a la melancolía, ambos determinados por una disposición anímica que se halla profundamente dolida. Hay personajes que, aún en su propia nación, se sienten privados de aquello que les pertenecía, su hogar, sus posesiones, su comunidad. Es el caso de Joaquín Leiva y de su familia.

El contexto histórico en que se desarrolla la obra concierne a los años sesenta, período histórico del “triunfo de la revolución cubana”. La familia Leiva representa a la gran cantidad de ciudadanos cubanos que, víctimas de las medidas políticas y económicas adoptadas por el régimen Castrista, deciden exiliarse a los Estados Unidos de América, país que, en el contexto mundial de la guerra fría, se encontraba

en franca contienda en contra del sistema político representado por Cuba.

Antes de partir de la Isla, estos personajes sienten vulnerados sus derechos, “el derecho según la tierra y el derecho según la sangre” (1991 116) que, a juicio de Kristeva, son los dos sistemas jurídicos que posibilitan la definición moderna del extranjero. Así, nuestros personajes se convierten en extranjeros en su propia tierra y en su propio hogar: “...viajaremos dentro de una semana, nuestra permanencia en Cuba se me hace inaguantable” (Viteri 1969 12). Como representantes de la clase burguesa, se sentían perseguidos y amenazados con perder no solamente sus bienes, su seguridad y bienestar, sino su propia vida. “Leyes Revolucionarias, Urbana y Agraria, determinaban extensiones, repartían casas, reducían propiedades. Esas leyes Revolucionarias dirigían su ruina, lo encaminaban a la miseria” (Viteri 1969 19). Frente a estas medidas, el exilio se presenta como la única posibilidad de “...vivir lejos del inminente peligro de muerte” (Viteri 1969 18). El odio de sus conciudadanos, la pérdida del hogar, de la comunidad y la amenaza frente a un mundo que se desmoronaba frente a ellos, son las condiciones de la extranjería de la familia Leiva antes del exilio.

Habló papá de la urgencia de salir. Dirigiéndose a mamá le explicó: “Será mejor pelear desde afuera, aquí, con tanto chismoso, se corren grandes riesgos”.

Aparte de las rabietas de papá, que soportábamos diariamente, del orgullo lastimado de mamá, por su permanencia en casa, lejos del club, de sus amigas; aparte también de las lágrimas y poses estudiadas de tía Zoila, nadie –yo lo creía así– sentía la idea horrible del exilio planeado por papá que, con su nuevo método, ordenaba. ¿Ebrio, histérico? ¡Un niño o un hombre! (Viteri 1969 12).

Las relaciones familiares trastocadas por el chisme y las murmuraciones de que son objeto despiertan la rabia de Joaquín Leiva y de su esposa. Sienten herido su orgullo, se sienten amenazados y excluidos de su comunidad. Se sienten extranjeros en su propia tierra y extranjeros para sí mismos. La embriaguez que perturba el ánimo y la histeria que afecta los nervios revelan la subjetividad del extranjero. Joaquín Leiva, alterado e histérico, ya no es el mismo; su apariencia y su carácter confunden a su propia familia. Se convierte en un extraño para su esposa y, principalmente, para sus hijos. Tanto Joaquín como su esposa y la tía Elsa, se sienten desprotegidos, sin amparo y sin derechos; se convierten en ciudadanos fuera de la ley al quedar marginados por la legislación representada por el nuevo gobierno cubano.

Kristeva enfatiza en la alteridad como forma de condensación de la extranjería; sin embargo, determina una condición principal que la singulariza en el estado de la extranjería: el poder político que asimila o rechaza al extranjero.

El grupo del que el extranjero no forma parte tiene que ser un grupo social estructurado alrededor de un determinado tipo de poder político. De entrada, el extranjero es catalogado como benéfico o maléfico por ese grupo social y por su poder (...) el extranjero se piensa en términos de poder político y de derechos legales (Kristeva 1991 116).

El contexto histórico de la obra advierte dicha pugna del poder político que determina la condición del extranjero, antes y después del exilio de la familia Leiva. Los personajes se desenvuelven como víctimas de una política turbia que afecta a la humanidad entera, en todo tiempo y lugar, y que, en la obra, se presenta en paralelismo con el desastre natural, el hambre y la muerte.

Golpeado por los ciclones, roído por el cáncer de una política turbia que lo azota desde que habita en la tierra. El hombre sobrevive a los terremotos, sabe de los experimentos nucleares, porque él es principio y fin del universo.

Este mundo está enfermo. No hay valores, ética, decencia. ¿Tiene esto algún sentido? Si sabemos que vamos a morir, que somos pequeños cuando odiamos, gigantes en el amor, frágiles, contradictorios por naturaleza, ¿por qué resignarnos? (Viteri 1969 31).

La escena presenta al ser humano frente a un mundo que se destruye. Los terremotos, los experimentos nucleares, la inestabilidad de los valores, de la ética, la soberbia del hombre, la política turbia es el contexto que determina la condición del extranjero cuando ha perdido su lugar propio, su nación, su familia, su comunidad. Hay que enfatizar que en el contexto histórico de la obra, los personajes se comportan en un tiempo específico, cuando una tercera guerra mundial amenazaba la paz del mundo entero.

“Yo tenía catorce años cuando papá decidió exiliarse” (Viteri 1969 11). Elsa, ocho años después y frente al espejo, narra los acontecimientos. “En el espejo, nieve, espuma, blanca nube” (p. 17); el espejo no refleja los lugares, ni los objetos, ni la imagen de los seres queridos, porque lo amado ya no existe más, se ha perdido. O bien las imágenes se pierden en la memoria, o bien es

la afección profundamente dolorosa del personaje que le impide rememorar el pasado: “Es agradable recordar. Respiro. Sonrío. Estás lágrimas sin puerto, ¿a qué vienen? ¡Me hacen daño! Y yo debo reír, reír, reír” (Viteri 1969 17).

Elsa personifica el dolor por la pérdida que asiste al extranjero, al otro; sin embargo, su extranjería difiere de la de su padre. Llegó a Miami siendo una adolescente y tuvo que enfrentarse al desmoronamiento de su familia que ya no fue la misma de antes. Elsa, a diferencia de su padre que había experimentado una niñez abatida, tuvo, antes de llegar a Miami, una infancia privilegiada, su familia le había proveído todas las comodidades y el amor filial que todo niño necesita. Conocerá el hambre y la miseria más tarde, mientras tanto, procurará llenar el vacío de la pérdida como lo hace un adolescente, sobre todo en el contexto de la explosión de la juventud de Estados Unidos, por esos años. “Pepín y yo tuvimos que crearnos nuestro propio mundo. Organizar fiestas, paseos, bailes. Salir de casa, abandonar ese viento denso” (Viteri 1969 44). Se sienten libres para probar toda clase de excesos.

—Asssii... suave, suavecito mi nenaaa.

— ¡Vamos, gózame, gózame que me muero, la vida es corta y el mundo estalla! Jornadas divinas, fantásticas, agotadoras. Según el reglamento nadie podía interrumpir la fiesta ni salir de ella. Si los zapatos molestaban, ¡echarlos a un lado! Y así, con toda prenda que importunase (Viteri 1969 54).

Freud describe dos estados de la psiquis: el duelo y la melancolía, ambos como resultado de la pérdida. En el duelo, “el examen de la realidad ha mostrado que el objeto amado ya no existe más, y de él emana ahora la exhortación de quitar toda libido de sus enlaces con ese objeto (Freud 1915-1917 1). Pero, en el caso de Elsa y de Pepín, aunque tratan de llenar el vacío de la pérdida con los excesos que su juventud les permitía, fracasan. Pepín se degrada y termina en la cárcel. Elsa siente vergüenza de sí misma, trata de alejarse del grupo pero no puede.

Juré no volver y volví. ¿Qué me atraía? ¿El vicio, la orgía, el sexo puramente? (...) Nada me libraba del fuego despertado en mi sangre. Una ola de calor hería mis entrañas, me retenía junto a esos jóvenes un poco locos, un tanto fatuos.

Cuando me alejé, una vida me habitaba. Una vida que se formó sin pasión, sin ternura. ¡Una vida! (Viteri 1969 57).

Elsa se enfrenta a otros acontecimientos críticos; tiene que abortar, su madre muere y se encuentra completamente sola y con la responsabilidad de velar por su hermana Clarita. El dolor se profundiza y perdura la renuencia a aceptar la pérdida. Su yo se encuentra inevitablemente ligado a su pasado. Su experiencia frente al exilio difiere de la de sus padres pues asume dicha condición de manera inesperada, a los catorce años, cuando inicia una nueva existencia en Miami, lejos de sus amigos y de lo que había significado su vida en Cuba, “afable y sin perturbaciones”.

Dice Freud que la renuencia a aceptar la pérdida “puede alcanzar tal intensidad que produzca un extrañamiento de la realidad y una retención del objeto por vía de una psicosis alucinatoria de deseo. En el caso de Elisa, aunque acepta la realidad en tanto que está consciente de cuanto ha dejado atrás, se resiste a la pérdida de manera apasionada y dolorosa. Después de ocho años del exilio expresa: “Lejos de mi suelo, de mi clima. Lejos de mis amigos. ¡No! ¡Lejos, no! Noventa millas solamente” (Viteri 1969 18).

En el caso del Sr. Leiva quien, como padre de familia, toma la decisión del exilio, también se presenta el estado de conciencia frente a la pérdida junto al acatamiento de la realidad, puesto que en Miami se reconoce como “¡...Extranjero, soy un desterrado! (32). Doble pérdida, doble sentido del exilio para él. El primero, en Cuba; el segundo, en Miami.

Freud considera que el trabajo que opera el duelo es difícil y peligroso. Joaquín Leiva entra en crisis y solo el amor por su familia puede salvarlo de la patología. “Con voz ronca y seca por la emoción, nos murmuraba: ustedes no saben cuánto los quiero” (Viteri 1969 27). Elsa, con dolor, recuerda a su padre antes del exilio, “seguro, capaz” y después... “¡aplastado como un gusanillo! ¡Papá, papacito, papá!” (30).

Julia Kristeva al describir la psiquis del exiliado dice que este se presenta “siempre ausente, siempre inaccesible para todos” (Kristeva 1991 13). Es el caso de Joaquín y también de su esposa. Hay varios personajes que encarnan esa ausencia. La esposa de Joaquín, por ejemplo, pierde el sentido de la realidad: “Extraviada, desentendida, mamá charlaba sola. (...) En su nueva actitud de enferma consciente, observo que desea morirse, la aterra la responsabilidad” (Viteri 1969 67). A Joaquín, dicha ausencia lo asemejaba a un niño incomprendido, inseguro, desprotegido.

Por muy atrás que se remonte su memoria, siempre está deliciosamente herida: incomprendido por una madre amada y no obstante distraída, discreta o preocupada, el exiliado es extranjero para su madre. No la llama, no le pide nada. Orgulloso, se aferra fieramente a lo que le falta, a la ausencia, a algún símbolo” (Kristeva 1991 13).

Joaquín, con su orgullo herido, se aferra a sus recuerdos, a su pasado, a cuantos obstáculos tuvo que vencer para progresar en Cuba. “Veía a papá llorando solo. Un niño sin madre perdido en un desierto” (Viteri 1969 27). El doble exilio había transformado la vida del Sr. Leiva y la de su familia. Joaquín recordaba su niñez de pobreza y dolor. Evocaba a sus padres de cuerpos sufrientes y almas empobrecidas por la miseria. Acusaba a la revolución del despojo de sus “propiedades”.

Yo no heredé mi dinero. Lo hice centavo a centavo. Me agobiaba tanto mi infancia relegada, que crecí odiando la mediocridad de mi padre; conforme, resignado, orgulloso de su solvencia moral, como si aquella solvencia, particularmente suya, pudiera borrar las cicatrices de sus hijos, hacer de su mujer una verdadera madre. Y no lo fue ella: sombra, fantasma, incapaz de dar un poco de luz; y era tan buena, tan buena, que no existió para el mundo (Viteri 1969 37).

En este caso, la subjetividad del exiliado se presenta herido en su yo, violentamente afectado, por eso el Sr. Leiva se vuelve duro e inaccesible, malhumorado, encerrado en su soledad. Mas no se vuelve indiferente a la realidad, ni se resigna a la supervivencia envuelta en la nostalgia por las cosas perdidas. El personaje aparentemente no perece, encuentra la “fuerza para no sucumbir” (Kristeva 1991 18). Joaquín se enrola en las tropas de cubanos exiliados para combatir a la revolución cubana, esto con la esperanza de recuperar lo perdido: su vida en Cuba. Sin embargo, la misión fracasa y finalmente sucumbe.

En Elsa, la condición del exilio alcanza otros sentidos. En Miami, experimenta la pérdida de su mundo, su familia, sus costumbres, sus amigos. Encuentra refugio en los vicios juveniles que resultan efímeros, porque cuando el placer pasa, el vacío, el dolor y la soledad se apoderan de su yo. Lo mismo sucede con Pepín; sin embargo, cuando Elisa se encuentra completamente sola en el mundo, el amor por su hermana Clarita la salva.

Fluye la fuerza interior, reacciona y acepta el desafío. Se convierte en una proletaria. Antes burguesa; ahora, una obrera más.

Junto a mí, decenas de mujeres jóvenes, envejecidas prematuramente, gastadas unas más que otras. Silenciosas todas. Estábamos juntas y nos ignorábamos. [...] No nos conocemos por los nombres, no somos amigas. Numerosas fichas de la gran maquinaria devoradora de fuerzas (Viteri 1969 84).

Tolera el sacrificio y los sufrimientos, por lo que se vuelve sensible al dolor de los más necesitados. Por eso, recurre a los recuerdos de sus amigos, sus criados en Cuba. Los entiende porque comparte su dolor. Dicho amor alcanzará grandes horizontes cuando toma consciencia política y cuando asimila una ideología radical, la de la revolución cubana, que significa, para ella, no solamente la esperanza de la paz del mundo y de la justicia para los más necesitados, sino que representa la posibilidad de regresar a su Patria, a su Cuba siempre añorada.

El sol ilumina a la tierra generosa y también a aquella que jamás dio frutos. En el mar viven peces, fieras, plantas. Y en mi recuerdo duerme Ricardo y sus sueños, porque en mi corazón hay un deseo: volver a mi Isla, aspirar su perfume, encontrarme a mí misma, realizarme como mujer, ser... ciudadana del mundo (Viteri 1969 24).

Cuando Elisa recibe la llamada de Ricardo decide volver aunque el retorno se presenta confuso e incierto. “La travesía, incluyendo la incertidumbre de un viaje prohibido, me preocupaba. Si nos descubrían, estábamos muertos” (Viteri 1969 190). En la transformación que experimenta el personaje de Elisa, la figura de Ricardo es relevante. Se había convertido en su protector y la había iniciado en el estudio de las ideas marxistas. Elisa y Ricardo se enamoran y encarnan, de ahí en adelante, el ideal del manifiesto comunista de Carlos Marx y Engels.

En sustitución de la antigua sociedad burguesa, con sus clases y antagonismos de clases surgirá una asociación en que el libre desenvolvimiento de cada uno será la condición del libre desenvolvimiento de todos. (...) En suma, los comunistas apoyan en los diferentes países todo movimiento revolucionario contra el estado de clase social y político existente. (...) En fin, los comunistas

trabajan por la unión y la cordialidad de los partidos democráticos de todos los países. (...) Proclaman abiertamente que sus propósitos no pueden ser alcanzados sino por el derrumbamiento violento de todo el orden social tradicional. ¡Que las clases directoras tiemblen ante la idea de una revolución comunista! Los proletarios no pueden perder más que sus cadenas. Tienen, en cambio, un mundo por ganar. ¡PROLETARIOS DE TODOS LOS PAÍSES, UNÍOS! (Marx y Engels 1847 89).

La voz narrativa de Elsa, expresa un tipo de subjetividad que permite entender la condición del exiliado, de aquellos personajes que comparten la posición de excluidos y marginados por un sistema político y social, sea cual fuere. Así se explica que el personaje se refiera constantemente a las peripecias de Fela, Rita, José, sus empleados en Cuba. “Fela, Fela, me haces falta. Fela, yo desconocía tu mundo de estrecheces y miserias” (Viteri 1969 24).

En el contexto sociopolítico de la época en que se desarrollan los hechos de la obra, se entiende la posición de Elisa como aquella euforia de la juventud de aquellos años que absorbieron las ideas comunistas como la esperanza de un mundo mejor. Por eso, Elisa decide regresar, volver a su comunidad; sin embargo, frente a un destino incierto duda porque, posiblemente, advierte que “Extrañamente, el extranjero nos habita: es la cara oculta de nuestra identidad. (...) Si lo reconocemos en nosotros, lograremos no detestarlo en sí mismo” (1991 9). El desenlace de la obra es abierto, no sabemos cuál es el fin de Ricardo y de Elisa en Cuba. “Las aves desean ser libres, el aire rechaza las cadenas. Los hombres aman, construyen mundos, hacen la Historia; se renuevan y... luego se van” (Viteri 1969 192).

La subjetividad del exiliado puede abordarse desde otras perspectivas en la obra; son varios los personajes que encarnan la condición del otro, el excluido, el marginado, el ser humano que transita por la experiencia de la pérdida. Hoy en día, cuando el mundo ha experimentado los efectos de las maniobras políticas de unos grupos y de otros, los desatinos del poder de los grupos de derecha o de izquierda, capitalistas o comunistas, burgueses o proletarios, cabe reflexionar en la figura del extranjero que “empieza cuando surge la consciencia de mi diferencia y termina cuando todos nos reconocemos extranjeros, rebeldes ante los lazos y las comunidades” (Kristeva 1991 9).

Bbliografia

Freud, Sigmund, Duelo y melancolía. En <https://psicovalero.files.wordpress.com/2014/11/sigmund-freud-duelo-y-melancolc3ada-1915-1917-t14.pdf>, acceso en septiembre 11 de 2017.

Kristeva, Julia, Extranjeros para nosotros mismos, Barcelona, PLAZA & JANES, 1991.

Marx y Engels, Manifiesto comunista, Ediciones elaleph.com.

Velasco, Cecilia. “Eugenia Viteri, memorias y acrósticos”, *Rocinante* No. 89, marzo 2016: 4-17.

Viteri, Eugenia, *A noventa millas solamente*, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1969.

Viteri, Eugenia, *Antología del cuento ecuatoriano*, XIV Edición, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2016.

VIOLENCIA Y MEMORIA: LA DESESTABILIZACIÓN DEL LENGUAJE POÉTICO EN EL CONTEXTO DE LAS DICTADURAS CHILENA Y ARGENTINA

Eva Castañeda Barrera

La poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX se desarrolla en un contexto cuya complejidad está dada por múltiples procesos sociales y políticos. Dos de los más significativos son la Revolución cubana (1956-1959), y las dictaduras militares que se instauraron en un buen número de países sudamericanos, de las cuales me interesa el periodo posterior a 1970. Una nómina importante de artistas e intelectuales de la época hicieron de sus obras un espacio de crítica frente a la violencia imperante, lo que trajo como consecuencia la proliferación de textos cuya preocupación principal era incorporar el tema social como elemento estructural. Los escritores asumieron un compromiso político y estético con la convicción de que el acto poético es también político, por lo que su obra tiene una incidencia en la transformación de la sociedad.

Es posible realizar una división temporal de dos actitudes básicas frente al contexto político aludido: una primera época, centrada en los años sesenta, donde los poetas asumen un compromiso frente a la transformación social a través de sus obras, con la convicción de que el acto poético es un acto político que incide en dicha transformación, y una segunda época,

de los años setenta en adelante, donde la poesía opera más bien como un espacio de resistencia y denuncia, pero ya sin la confianza en las posibilidades insurgentes del ejercicio lírico. El interés de este trabajo es indagar justo en ese segundo periodo, y describir los mecanismos de representación utilizados por los autores que inician su producción poética en tal década, partiendo de la hipótesis que la poesía latinoamericana de los años setenta y posteriores elige formas estructurales y lingüísticas diversas a las existentes en la década previa.

Nos centraremos en dos obras que dan cuenta de la violencia política, producto de los regímenes dictatoriales en Chile (1966-1973) y Argentina (1970-1973). Nuestro corpus estará conformado por el poemario *Purgatorio* (1979) del chileno Raúl Zurita (1950) y *Hay cadáveres* (1987), poema escrito por Néstor Perlongher (1949-1992). Los dos objetivos que buscamos cumplir, son los siguientes:

1.- Analizar el cambio de discurso que ocurrió en la poesía que aborda temas políticos entre las décadas de los años sesenta y setenta, dado que dicha transformación muestra una praxis vital y creativa que se orienta a escribir una poesía distinta en cada uno de esos periodos.

En este sentido, “hablamos de un tipo particular de poesía: aquella que asume la realidad como un hecho problemático y decide manifestarlo en el poema como una forma de hacerlo evidente. Sin embargo no estamos atribuyéndole al hecho poético carácter de verdad o de testimonio.”¹

2.- Profundizar en las estrategias literarias que siguen las obras analizadas para resignificar el hecho histórico (dictaduras chilena y argentina); esto mediante la reflexión sobre el lenguaje de la poesía que se escribe en contextos de violencia.

Se trata de problematizar las escrituras que mediante diversos recursos literarios representan las estrategias de memoria-olvido y una resignificación del hecho histórico. Al respecto Josefina Ludmer señala: “un punto de articulación entre el pasado y un futuro posible desde la materia verbal. Enfrentarse al horror mediante el ejercicio escritural que implica una transgresión de los elementos lingüísticos e históricos. Una nueva consideración del poema”²

1 Aguilera López, Jorge, *Más allá de la marginación existe la estética: el compromiso político en la poesía mexicana. Un estudio de Enrique González Rojo*, Tesis de Maestría, México, UNAM, 2010, p.47.

2 Ludmer, Josefina, *Aquí América Latina. Una especulación*, Argentina, Eterna Cadencia, 2010, p. 153.

cuyo lenguaje ya no es sólo literario o poético, “es un lenguaje tentativo, pero intransferible, cotidiano, pero distinto, subjetivo, pero documental.”³ Por esa razón proponemos revisar y analizar las estrategias que configuran una veta poética que se consolidó en las décadas de 1970 y en libros publicados en 1980. El corpus que planteamos sirve para revisar una articulación discursiva que de una u otra manera se mantendrá vigente hasta nuestros días.

A pesar de la importancia de la poesía política en la historia literaria de América Latina, ésta no ha sido revisada ni estudiada como el caso lo amerita. En principio, hasta hace algunos años no existía una definición conceptual clara en torno a este término, pues solía empleársele desde diversas nomenclaturas de manera indistinta o como sinónimos: *poesía social*, *poesía de denuncia*, *poesía política*, *poesía comprometida* y *poesía panfletaria*, entre otras. Es hasta el 2010 que Jorge Aguilera López en su tesis de Maestría titulada, *Más allá de la marginación existe la estética: el compromiso político en la poesía mexicana. Un estudio de Enrique González Rojo*, examina y establece, por primera vez, las características de cada una de estas nomenclaturas. En ese sentido, utilizaremos la definición y la división planteada en dicho trabajo:

Al hablar de “poesía política”, estamos decantándonos por una categoría conceptual que refleja de una forma más precisa el objeto de nuestro estudio, habida cuenta que los diversos nombres que este tipo de poesía ha recibido (“realista”, “objetiva”, “de protesta”, “militante”, “proletaria”, “para las masas”, “revolucionaria”) se refieren a variantes formales de expresión a lo que en última instancia consideramos central para el poema político: el compromiso palmario con una causa que, en su inicio, es extrapoética, pero cuyo tratamiento sirve de partida para la elaboración estética de lo que se convertirá en poema, obra de arte.⁴

La conceptualización realizada en dicho trabajo nos parece suficiente para tener un piso teórico mínimo y dar por sentadas las diferencias entre los diversos nombres que esta poesía ha recibido. Es por tal razón que en este trabajo hablamos de poesía política en específico y descartamos otras posibles etiquetas (como “poesía social” o “poesía panfletaria”⁵).

3 *Ídem.*, p. 17.

4 Aguilera López, Jorge, *Más allá de la marginación existe la estética: el compromiso político en la poesía mexicana. Un estudio de Enrique González Rojo*, *op. cit.*, p. 46.

5 Para un estudio pormenorizado de las diferencias entre estos términos, véase Aguilera López, Jorge, *op. cit.*, pp. 46-68.

Una parte de la poesía escrita a lo largo de la historia ha mostrado una preocupación por causas sociales y políticas específicas. “Esta vertiente lírica, cuyo énfasis está puesto en lo temático, es lo que denominamos poesía política. [...] Se ha escrito desde siempre en Occidente, partiendo de la Grecia clásica.”⁶ Su devenir se inscribe en una larga trayectoria que da cuenta del momento histórico en el que se produce; el común denominador será siempre el interés por incidir en la realidad mediante la obra artística. En lo que respecta a la tradición de la poesía política en América Latina, podemos remontarnos a “Oda a Roosevelt” (1904) de Rubén Darío, hasta llegar a algunos de los autores más representativos de la década de 1960 en adelante, por ejemplo: Nicanor Parra, Roberto Fernández Retamar, Roque Dalton, Paco Urendo y Juan Gelman, por mencionar algunos. Lo cierto es que en el tránsito de la poesía política a lo largo de la historia, sus formas de representar la realidad se han modificado según las condiciones y el contexto histórico, lo que también ha provocado un cambio en la forma de concebir la violencia. De este modo, no resulta equiparable hablar de la poesía política escrita durante los años sesenta y aquella que se produjo en 1980, por lo que resulta necesario indagar en los maneras en las que la realidad política latinoamericana se ha manifestado en la poesía.

En este sentido, ubicamos dos momentos que simbolizan un cruce histórico para el marco temporal que aquí nos ocupa. En principio, la Revolución cubana (1953-1959) es el símbolo más representativo de una vuelta de tuerca en la historia, pues para buena parte de los escritores latinoamericanos en la década de 1960, significó un cambio en el modo de concebir el ejercicio literario. Haciendo alusión a tal acontecimiento, Carmen Alemany Bay señala:

La Revolución se convirtió en un factor esperanzador para todos los pueblos de América Latina, y así se observa en muchos poemas de Sabines, Adoum, Benedetti, Gelman, Cisneros, etc. Pero además este evento sirvió de aglutinador personal de muchos de estos poetas. Con el saludo unánime a la Revolución intercambiaron sus experiencias poéticas, y quizá en esos momentos se dieron cuenta de que entre ellos, salvando las distintas realizaciones poéticas de cada autor, tenían un proyecto en común, no sólo social sino también literario.⁷

6 Ibíd., p. 1.

7 Carmen, Alemany Bay, *Poética coloquial hispanoamericana*, España, Universidad de Alicante, 1997, p.20.

Los poetas que escriben en este contexto encuentran que el compromiso es total, por lo que la obra artística es vista como un medio para incidir en la realidad, ya que “la literatura por la literatura, no sirve para nada. La literatura debe prestar un servicio. [...] Por lo mismo, la poesía debe también ser política. Aunque no propaganda política, sino poesía política.”⁸ Entonces, esta dicción debe ser analizada no sólo desde el espectro de lo discursivo, ya que una lectura más integral debe considerar el compromiso que el poeta asume con la realidad circundante, pues su praxis política se extiende a todos los ámbitos de la vida. Muchos de los autores “se forjan en un ambiente hostil para sus convicciones ideológicas como para su manera de entender la creación literaria. Por esa razón su militancia política estará muy ligada a su aglutinamiento en grupos de muy variada índole cuyo objetivo principal es servir como centros de resistencia.”⁹ En consecuencia, el texto literario funge como un espacio de “combate” en un contexto social que exige una clara toma de partido, “su compromiso directo con la realidad, la asunción de tal compromiso como actitud ética, la necesidad de comunicación y la búsqueda de salvaguardar lo específicamente poético,”¹⁰ son algunas de las características que definen a una escritura que se asumió como un vehículo de comunicación y expresión de la solidaridad humana. El papel de esta poesía frente a tal escenario resulta fundamental, dado que a través de la escritura, el poeta posee una voz autorizada que revisita la historia y la reescribe.

La estética como ética será entonces una noción que atraviesa buena parte de la poesía que se escribe durante la década de 1960, por tal razón la poesía política será una dicción necesaria en un momento que exige del artista una toma de partido clara.

Llegada la década de los setenta la poesía política modificará sus formas de representación de la realidad y también su concepción de la violencia; la “historia” será otra, pues el faro que había representado la Revolución Cubana se desdibujará paulatinamente. Los ideales de democracia y justicia que

8 Ernesto, Cardenal, “Prólogo” a *Poesía Nicaragüense*, Nicaragua, 1975, p. VII.

9 Jorge, Aguilera López, *Más allá de la marginación existe la estética: el compromiso político en la poesía mexicana. Un estudio de Enrique González Rojo*, op.cit., p. 59.

10 *Ibidem.*, p. 61.

animaron el caso cubano se verán disminuidos a partir del “Caso Padilla,”¹¹ en tanto que las dictaduras militares se fortalecerán a partir del golpe de estado de Pinochet en Chile y la instauración de La Operación Cóndor.¹² La voluntad de cambio que motivó los años sesenta se transformará en desesperanza frente a una violencia sistemática y sostenida por parte de los estados dictatoriales. Los poetas ya no aspiran a transformar la realidad que los circunda, hay por su parte una renuncia a nombrar verdades históricas totalizantes o completas. Los escritores que publican durante las década de los setentas y ochentas heredan un sistema político fallido que encuentra su máxima representación en las dictaduras militares.

Las obras literarias producto de este complejo entramado social dan testimonio del hecho histórico, pero sobre todo de la posibilidad de incidir en la realidad; lo que nos lleva a afirmar que el lenguaje poético, —desde su espacio, que es la creación—, forma parte activa de los distintos procesos históricos y políticos. La poesía resignifica, reescribe, evidencia y denuncia.

La escritura poética posee un lenguaje específico —no exclusivo, en la medida que no tiene por qué limitarse a temáticas o formas establecidas. Cada una de las obras que aquí revisamos problematiza el concepto de poesía política, pues de una u otra manera cuestionan las formas en que los poetas se vincularon con la realidad sociopolítica del momento. Recordemos que

11 El caso Padilla hace referencia al conflicto que marcó la separación entre la intelectualidad occidental y el régimen castrista. Tuvo su origen en la publicación, en 1968, del poemario *Fuera de juego* del poeta Heberto Castillo. Dicho libro mereció en un primer momento el principal galardón literario cubano, concedido por la Unión de Escritores y Artistas cubanos, pero las críticas a la revolución castrista, acabaron provocando el encarcelamiento, en 1971, del autor. Padilla fue obligado a retractarse y a renegar de sus críticas al gobierno comunista en una declaración pública dirigida a la Unión de Escritores y Artistas Cubanos. Padilla, Heberto, *Fuera del juego*, La Habana, Círculo de Poesía, 1982.

12 La operación Cóndor fue un plan de inteligencia diseñado y coordinado por los servicios de seguridad de las dictaduras militares de Brasil, Argentina, Chile, Bolivia, Paraguay y Uruguay, en colaboración con la CIA, para aniquilar a la izquierda opositora durante la década de los setenta. El plan permitió la colaboración de los dictadores Augusto Pinochet (Chile), Hugo Bónzer (Bolivia), Alfredo Stroessner (Paraguay), Joao Figueredo (Brasil), Jorge Rafael Videla (Presidente de la Junta Militar en Argentina) y Juan María Bodaberry (Uruguay). Ferreira Navarro, Marcos, “Operación Cóndor: antecedentes, formación y acciones”, en *Revista Ab Intio*, Número. 9, año 2014, pp. 1-27.

para los escritores de las décadas de los setentas y posteriores, la noción de “compromiso político” no será en modo alguno la misma que en los años de 1960. Este cambio de paradigma nos parece fundamental y definitorio para entender el devenir de la poesía política de finales del siglo XX y lo que va del XXI, pues nos lleva a pensar que estamos frente a una nueva realidad que obliga al escritor a recontextualizar su ejercicio poético. Para llevar a cabo tal empresa se deben tomar en cuenta dos aspectos: el primero, un cambio en la forma de concebir la historia y el otro, nuevas estrategias discursivas.

a) Raúl Zurita

Por lo que, si consideramos ambos derroteros, podemos tener una lectura más integral de la poesía política que se escribió en el marco de las dictaduras; además de que nos permite establecer las diferencias entre las distintas escrituras. Tal es el caso de las obras que aquí analizaremos. Si bien el común denominador a todas es la preocupación por el tema político, también es verdad que existen diferencias dadas por las condiciones de producción de cada una y la tradición a la que pertenecen. El primer caso a revisar es el chileno Raúl Zurita, poeta atípico en todos los sentidos: “su lenguaje delirante fue parte de un proyecto muy ambicioso: una especie de crónica que narra una experiencia infernal de la existencia, desde los psíquico a lo político.”¹³ Su producción poética es una protesta en contra de la violencia vivida durante la dictadura pinochetista: quemarse la cara, escribir en el desierto de Atacama o en el Cielo de Nueva York son algunas de las acciones que evidencian “que el discurso lírico debe montarse sobre nuevos soportes materiales. [...] Zurita no cree que la poesía pueda ser factor de transformación social, pero está convencido que su presencia en el mundo es absolutamente necesaria.”¹⁴ En *Purgatorio*, libro que revisaremos para este trabajo, el poeta chileno escribe sobre el sufrimiento personal y colectivo que provocó la dictadura, para ello acude a una escritura que echa mano de “manuscritos, electroencefalogramas, citas, un informe clínico de sí mismo y

13 José Miguel, Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana T. IV. De Borges al presente*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 468.

14 Jorge, Aguilera López, “Perspectivas latinoamericanas contemporáneas del compromiso político en poesía”, en *América diversa. Literatura y memoria*, Perú, Ediciones Altazor, 2012, p. 79.

constantes desplazamientos de voces, personajes, géneros y geografías que, sumado a los paisajes obsesivos y la paulatina pérdida de la fe, conforman un texto psicótico, dolorido y destrozado”¹⁵ que refleja la propia imagen de Zurita y de Chile.

La discursividad tradicional no alcanza para nombrar el sufrimiento del sujeto lírico, pues su dolor viene de un evento histórico hartamente complejo: el Golpe de Estado en Chile (1973); por lo que inevitablemente resulta que su lamento trascienda y se convierta en una voz que abraza a la colectividad. Por otra parte, la obra del poeta se caracteriza por utilizar los paisajes chilenos como escenarios, además de que los dota de un simbolismo que se va repitiendo a lo largo de su escritura. En el caso específico de *Purgatorio*, Zurita hace un recorrido discursivo y visual por lo que él mismo ha dado en llamar su propio infierno. El libro se inaugura con una imagen del chileno y una inscripción que resulta determinante y explícita: “EGO SUM QUI SUM (“Yo soy el que soy”), de esta manera el poeta nos invita a entrar en un libro cuya ruta estará trazada por un camino hacia el horror.

El desierto de Atacama no es sólo paisaje, en *Purgatorio* hace las veces de un personaje y es en cierto sentido el interlocutor de una narrativa que se escribe a partir de la violencia y el desamparo; Zurita emprende una reflexión de ese espacio geográfico que es al mismo tiempo una llanura solitaria en cuyo centro acontece el horror humano y nombra su sentir desde un lenguaje muy cercano a lo coloquial, ya que privilegia la llaneza basada en la ausencia de un discurso grandilocuente. Así lo explica en el poema “Para Atacama del desierto”:

Miremos entonces el Desierto de Atacama
Miremos nuestra soledad en el desierto

Para que desolado frente a estas fachas el paisaje devenga una cruz extendida
sobre Chile y la soledad de mi facha vea entonces el redimirse de las otras
fachas: Mi propia Redención en el Desierto

iii. Quien diría entonces del redimirse de mi facha
iv. Quien hablaría de la soledad del desierto

Para que mi facha comience a tocar tu facha y tu facha a esa otra facha y así

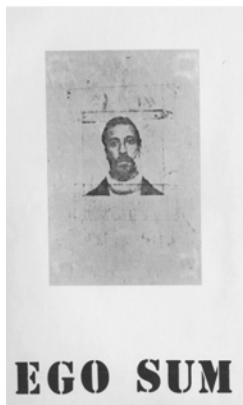
15 Zurita, Raúl, *Purgatorio*, España, Visor, 2010, p. 16.

hasta que todo Chile no sea sino una sola facha con 10s brazos abiertos: una larga facha coronada de espinas

v. Entonces la Cruz no será sino el abrirse de brazos de mi facha

vi. Nosotros seremos entonces la Corona de Espinas del Desierto

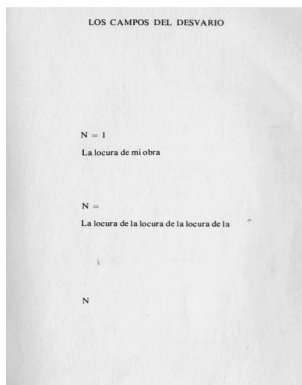
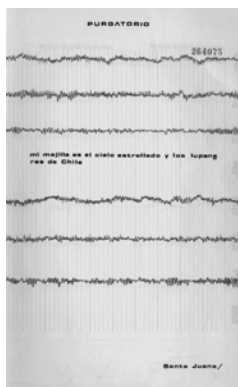
vii. Entonces clavados facha con facha como una Cruz extendido sobre Chile habremos visto para siempre el Solitario Expirar del desierto de Atacama¹⁶



Otro aspecto presente en su obra es el recurso de lo visual, el poeta chileno ha apostado por un repertorio gráfico que presenta al lector un discurso no textual, pero igual de válido que éste. Cuando las palabras se agotan Zurita acude por ejemplo, a un encefalograma o a la paulatina disolución del lenguaje, mediante texto primero y luego blancos que también enuncian y dicen. Recordemos pues que lo estético también es político, de tal forma que la destabilización del lenguaje a la que apela el poeta refleja a manera de espejo la inestabilidad del devenir político de la época. Valga en este sentido, replantearnos o al menos visitar el concepto de poesía política, dado que estas escrituras también suman a un campo que en la poesía se ha tornado complejo y muy polémico, me refiero por supuesto a la poesía política.

16 *Idem*, p. 38.

17 Zurita Raúl, Purgatorio, Chile, Editorial Universitaria



18

b) Néstor Perlongher

Un sector importante de la poesía argentina no se mantuvo al margen de la violencia ejercida por la dictadura del general Jorge Rafael Videla, dos ejemplos representativos de las escrituras que se produjeron en el marco de este conflicto son, por mencionar alguno, *Carta abierta* de Juan Gelman, un libro compuesto por veinticinco poemas dedicados a su hijo quien desapareció durante la dictadura militar. El tema principal es el dolor individual y colectivo ante la pérdida y la violencia, esto enunciado a través de un lenguaje que apela a las múltiples posibilidades semánticas de los vocablos; hay en el libro una constante interrogación retórica que cuestiona los vacíos sociales, históricos y lingüísticos. Al respecto Daniel Freidemberg señala: “*Carta abierta* se constituye como una de las más arduas, hondas y lúcidas indagaciones en el dolor que presenta la poesía latinoamericana. También funge como un importante testimonio de la última dictadura en Argentina.

Por su lado, Néstor Perlongher escribe “Hay cadáveres”, un poema que versa sobre la desaparición de más de treinta mil personas durante la dictadura militar argentina; “en un principio el poema se presenta como una larga enumeración. Su lenguaje se irá enriqueciendo a medida que avanza a través de épocas, geografías y hablas. Otros momentos históricos, otros lenguajes, otras masacres.”¹⁹ La expresión que da título al poema,

18 *Idem, op. cit.*, p. 57.

19 Luis Felipe Fabre “No hay palabras: hay cadáveres”, en *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des) escritura, antiescritura y no escritura*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2005, p. 26.

Hay cadáveres, se repite a lo largo de todo el texto a manera de estribillo, la intención es negar a los desaparecidos que son precisamente la negación de los cadáveres. En el poema no habla un yo lírico, es la voz de la colectividad la que nombra el estado de cosas; la estrategia que sigue el autor es la inserción de una conversación que emula el habla cotidiana. “Hay cadáveres representa sin lugar a dudas un parteaguas para la poesía latinoamericana de los años recientes, pues al tiempo que es una crítica a la dictadura argentina es también una reflexión sobre el lenguaje y la forma en que éste puede representar a la violencia.”²⁰ Aquí un fragmento que sirve para ilustrar lo ya señalado. Cito aquí un fragmento para su análisis:

Bajo las matas
En los pajonales
Sobre los puentes
En los canales
Hay Cadáveres

En la trilla de un tren que nunca se detiene
En la estela de un barco que naufraga
En una olilla, que se desvanece
En los muelles los apeaderos los trampolines los malecones
Hay Cadáveres

En las redes de los pescadores
En el tropiezo de los cangrejales
En la del pelo que se toma
Con un prendedorcito descolgado
Hay Cadáveres

En lo preciso de esta ausencia
En lo que raya esa palabra
En su divina presencia
Comandante, en su raya
Hay Cadáveres

20 Ibidem., p. 31.

A medida que el poema avanza las palabras se vuelven insuficientes, así que el poeta apela a los espacios en blanco para nombrar al vacío que la dictadura dejó. La reflexión de Perlongher es un ejercicio literario que abarca también lo político y lo social; las estrategias que sigue para conseguir el efecto que deliberadamente ha pensado se logra mediante de la suma de dos elementos: la repetición y la disolución del lenguaje. “Hay cadáveres” es el silencio que enhebran las palabras, aquellas que nombran el horror vivido durante la dictadura argentina.

Hay Cadáveres

36

acercamiento a su estudio por parte de la crítica más reciente. Al respecto Josefina Ludmer señala: “Para poder entender este nuevo mundo (y escribirlo como testimonio, documental, memoria y ficción), necesitamos un aparato diferente del que usábamos antes. Otras palabras y nociones, porque no solamente ha cambiado el mundo sino los moldes, géneros y especies en que se lo dividía y diferenciaba.”²¹

A partir de lo anterior surge entonces una interrogante, ¿cómo agrupamos, dividimos y entendemos ahora la poesía latinoamericana? ¿Qué herramientas teóricas y críticas sería necesario utilizar para poder acercarnos a ella? Una parte de la producción literaria reciente corresponde a un nuevo estatuto de la creación literaria, cada vez más alejado de nuestra concepción tradicional de lo que consideramos literario, y en el caso particular de la poesía, dicho alejamiento ocurre en función de nuestra idea tradicional de lírica como característica inmanente de lo poético.

Ante un panorama como el anterior, es claro que resulta de poca utilidad intentar una clasificación generacional, cronológica o por épocas de las poesía contemporánea. No obstante lo anterior, resulta complicado obviar que desde hace ya unas décadas se puso sobre la mesa la necesidad de leer desde “otra” perspectiva a la llamada poesía política. Esta necesidad y urgencia parte de un hecho real: la discusión y re visitación en torno a los temas sociales y políticos; las dictaduras latinoamericanas estuvieron atravesadas por la sistemática violencia producto de estos regímenes. Por otra parte, lo estético se suma también a la discusión. ¿cuáles son los temas de la poesía política escrita a mediados del siglo XX en Latinoamérica? ¿cuáles sus estrategias literarias? ¿cabe si quiera una generalización? ¿las preocupaciones sociales y políticas se ven reflejadas en esta poesía? Sin duda son más las preguntas que las certezas, además de que la diversidad de escrituras hace que las respuestas se disparen hacia diferentes derroteros.

A la luz de lo expuesto anteriormente es que analizamos el poema de “Hay cadáveres”, dado que las herramientas teóricas que sirven para acercarnos a este texto, no pueden ser aquellas que aborden de manera tradicional un poema de esta naturaleza. Arriba advertimos que en un principio el poema se presenta como una larga enumeración. Su lenguaje se irá enrareciendo a medida que avanza a través de épocas, geografías y hablas. Otros momentos

21 Josefina Ludmer, *Aquí América Latina. Una especulación*, Argentina, Eterna Cadencia Editora, 2010, p. 9.

históricos, otros lenguajes, otras masacres. Se trata de un listado dispar dividido en estrofas de extensión irregular. La aparente rigidez de la estructura resulta extraña en un poema inscrito dentro de la órbita del llamado neobarroso; corriente poética que se distingue por la proliferación y el desbordamiento verbal. Como lo advierte Luis Felipe Fabre en su ensayo, *No hay palabras: “hay cadáveres”*:

A medida que avanza el poema, el lenguaje y las imágenes se tornan cada vez más violentas y revulsivas. El texto se va desgarrando: la sintaxis se quiebra, el discurso se vuelve más fragmentario y algunas frases se desintegran. Faltan letras a la usanza de la censura. [...] El texto censurado: el párrafo tachado, la hoja cercenada, el libro quemado: el texto torturado y el texto desaparecido. La censura y de un modo más refinado la autocensura, supone la intervención opresiva de un régimen, ajeno a la escritura en la escritura. Un poder que se impone en el cuerpo verbal, en contra de la voluntad del texto.²²

La dislocación del lenguaje se hace presente en los textos de Zurita y Perlongher, cada uno trabaja con el poema a partir de las estrategias que mejor sirven a sus fines, en el caso del chileno la apuesta también está hecha a partir de elementos visuales. Por su parte, Néstor Perlongher opta por los espacios en blanco, por los silencios que como bien señala Luis Felipe Fabre, son la representación del texto torturado. En virtud de lo anterior, hemos hecho una somera revisión de la estrategias que van configurando el poema llamado político, respecto al caso específico de “Hay cadáveres” los medios discursivos son un verdadero campo que ofrece un universo basto para ser analizado. En principio, la aparente llaneza del lenguaje resulta significativa, pues el autor ha dejado del lado la grandilocuencia y así retomar las palabras de la colectividad; en el fragmento que a continuación transcribimos veremos un ejemplo de lo arriba apuntado:

- Todo esto no viene así nomás
- Por qué no?
- No me digas que los vas a contar
- No te parece?
- Cuándo te recibiste?
- Militaba?

22 Fabre, Luis Felipe, Leyendo agujeros, *op. cit.*, p. 36.

– Hay Cadáveres?

Saliste Sola
Con el Fresquito de la Noche
Cuando te Sorprendieron los Relámpagos
No Llevaste un Saquito
Y
Hay Cadáveres

Se entiende?
Estaba claro?
No era un poco demás para la época?
Las uñas azuladas?
Hay Cadáveres

Yo soy aquél que ayer nomás...
Ella es la que...
Veíase el arpa...
En alfombrada sala...
Villegas o
Hay Cadáveres

.....
.....
.....
.....

No hay nadie?, pregunta la mujer del Paraguay.
Respuesta: No hay cadáveres.

Un elemento a resaltar es la coralidad de voces que se presentan a lo largo del poema, sabemos que quienes hablan son personajes de una historia cuyo trasfondo es un conflicto político, sabemos de la desaparición y la violencia, reconocemos como contundentes los versos que a manera de estribillo

se repiten: “hay cadáveres”. Poco antes de finalizar el poema, Perlongher introduce lo que a nuestro parecer son versos definitorios de esta trama: “Se entiende?/ Estaba claro?/ No era un poco demás para la época?/ Las uñas azuladas?/ Hay Cadáveres”. El hecho de que aparezca de manera explícita un enunciado que interpele al lector interrogándolo sobre la claridad del poema es en sí mismo un gesto y una provocación, pues como ya apuntamos, el poeta argentino sabe que su poema no se sitúa en un terreno estable del lenguaje. La disolución y dislocación se agudizan a medida que los versos avanzan, los desaparecidos seguirán así porque la violencia producto de la dictadura, parece no terminar. “Yo soy aquél que ayer nomás.../ Ella es la que.../ Véase el arpa.../ En alfombrada sala.../ Villegas o/ Hay Cadáveres. Esta estrofa es la confirmación de la ausencia enunciada con palabras, aunque valga decir que los puntos suspensivos enfatizan el vacío, la duda, aquello que prácticamente se quedará en misterio. En este sentido, citamos aquí lo señalado por Luis Felipe Fabre:

Como si un agujero fuera creciendo, una ausencia que todo lo carcome, en la penúltima estrofa parece que ya no queda nada ni nadie. La estrofa está compuesta por cuatro líneas punteadas: cuatro versos que trazan la imagen de la desolación. Así como hay pueblos fantasma esta es una estrofa fantasma que ninguna palabra habita. [...] Perlongher abre agujeros como un cuestionamiento del poema que es, en última instancia, un cuestionamiento del mundo.²³

El verso final del poema es aterrador porque anula de manera absoluta la repetición de “hay cadáveres” que a lo largo del libro se repitió. Llegado el momento la certeza de que hay cadáveres se disuelve frente a la negación “No hay nadie?, pregunta la mujer del Paraguay./ Respuesta: No hay cadáveres.” De este modo Néstor Perlongher cierra uno de los poemas más emblemáticos de la tradición literaria latinoamericana; es verdad que no podemos considerarlo poesía política en sentido tradicional, no obstante si podemos situarlo en una clasificación más amplia a la que de ordinario se le aplica, me refiero al *neobarroso*. Es un poema cuyo preocupación por un tema derivado de la dictadura en argentina está presente en prácticamente todas las antologías que se ocupan de tópico de la violencia en América Latina, por lo que proponemos ensanchar nuestros criterios y considerar textos cuya

23 *Ibid.*, p. 35.

discursividad salen de la norma. Dicho en otras palabras, la poesía política también se enhebra a partir de un lenguaje dislocado, elementos visuales, espacios en blanco y borraduras.

El acercamiento teórico a estos discursos poéticos, como arriba advertimos es a partir de una serie de reflexiones críticas de la argentina Josefina Ludmer (1939-2016) quien plantea en su ensayo, *Literaturas postautónomas*²⁴ un serie de conceptos que consideramos son aplicables a los textos que hemos propuesto. En principio, invita a repensar la definición de géneros literarios, mismos que hoy en día son un campo de confluencia entre diversos discursos; estudiarlos con un carácter normativo resulta por demás anacrónico y hasta inoperante. En la actualidad existe entre el lector y los géneros un pacto movable, maleable. Dicha redefinición se adecua a nuestros intereses, pues todas las obras que aquí analizaremos transgreden la noción tradicional de lo poético al incorporar a un solo texto, discursos de diversos géneros literarios: crónica, ensayo, noticias periodísticas y otros. Este cambio nos explica cómo es que las diversas escrituras han mudado de signo entre su concepción tradicional, tal como eran explicadas en las historiografías del siglo XX, y el nuevo modo de acercamiento a su estudio por parte de la crítica. “Para poder entender este nuevo mundo (y escribirlo como testimonio, documental memoria y ficción), necesitamos un aparato diferente al que usábamos antes. Otras palabras y nociones, porque no solamente ha cambiado el mundo sino los moldes, géneros y especies en que se lo dividía y diferenciaba.”²⁵ Lo anterior supone una reflexión orientada a repensar los nexos entre la literatura, su entorno y las estrategias que el poeta utiliza para hacer efectivo ese vínculo.

Por otra parte, el trabajo del crítico Eduardo Milán (1952) es una aportación valiosa para interpretar una serie de fenómenos sociales y estéticos en la poesía latinoamericana contemporánea, Milán ha estudiado con profusión el fenómeno poético de 1970 a la fecha, y ha puesto especial

24 Josefina Ludmer define a las literaturas postautónomas como escrituras que aplican a “la literatura” una drástica operación de vaciamiento: el sentido queda sin densidad, sin paradoja, sin indecibilidad, y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura al mismo tiempo, son buenas y malas, son ficción y realidad. [...] Estas escrituras, entonces, pedirían, y a la vez suspenderían, el poder de juzgarlas como “literatura”. Podríamos llamarlas escrituras o literaturas postautónomas y son constituyentes de presente. Josefina, Ludmer, *Literaturas postautónomas*, Yale University, en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>

25 Josefina, Ludmer, *op. cit.*, p. 177.

énfasis en las escrituras producidas en el marco de contextos violentos, tal es el caso de las obras que aquí analizaré. El uruguayo plantea en su ensayo “Poesía latinoamericana: utopía y después” el término de *la gran paradoja* para enfatizar la posibilidad de que la poesía escrita después de la caída de las dictaduras, representa un parteaguas para la poesía latinoamericana reciente:

La poesía de los setentas y ochenta representa un horizonte de valores sobre el mundo, un horizonte abierto. En la medida que la utopía pierde peso como figura central de lo histórico-social, en su lugar empiezan a movilizarse espacios que tienen que ver con otra forma de nombrar. Asistimos a un cambio de lo temático y a una nueva dicción.²⁶

Bibliografía

Aguilera, López, Jorge, *Más allá de la marginación existe la estética: el compromiso político en la poesía mexicana. Un estudio de Enrique González Rojo*, Tesis de Maestría, México, UNAM, 2010.

_____, “Perspectivas latinoamericanas contemporáneas del compromiso político en poesía”, en *América diversa. Literatura y memoria*, Perú, Ediciones Altazor, 2012, pp. 69-79.

Alegría, Fernando, *Literatura y revolución*, México, FCE, 1970.

Alemaný Bay, Carmen, *Poética coloquial hispanoamericana*, España, Universidad de Alicante, 1997.

Althusser, Louis, et. al., *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1974.

Benedetti, Mario, *Los poetas comunicantes*, México, Marcha editores, 1981.

_____, *El ejercicio del criterio*, México, Nueva imagen, 1981.

_____, *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, México, Nueva imagen, 1986.

Bercovich, Susana, *Topografías de las violencias. Alteridades e impasses sociales*, México, El Colegio de la Frontera Norte, 2015.

Bignami, Ariel, *Arte, ideología y sociedad*, Buenos Aires, Silaba, 1973.

Bueno Chávez, Raúl, Antonio, *Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*, UNSM, Lima, 2004.

Bowra, C.M., *Poesía y política 1990-1960*, Buenos Aires, Lozada, 1969.

Cándido, Antonio, *Literatura y sociedad. Estudios de teoría e historia literaria*, México, UNAM, 2007.

Cardenal, Ernesto, “*Poesía Nicaragüense*”, Nicaragua, Ediciones el pez y la serpiente, 1975.

Casanova, Pascale, *La República mundial de las letras*, traducción Jaime Zulaika, Anagrama, Barcelona, 2001.

Castany Prado, Bernad, *Literatura Posnacional*, España, Universidad de Murcia, 2007.

Collazos, Oscar, Julio Cortazar y Mario Vargas Llosa, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México, Siglo XXI, 1976.

Cornejo Polar, Antonio, «Para una teoría literaria hispanoamericana: a veinte años de un debate decisivo», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año XV, No. 29, Lima, 1er semestre de 1989, p. 19-24.

_____, *Escribir en el aire*, CELACP, Lima, 2003.

Cros, Edmond, *Literatura ideología y sociedad*, Madrid, Gredos, 1986.

Dalton, Roque, et. al., *El intelectual y la sociedad*, México, Siglo XXI, 1969.

De Paz, Alfredo, *La crítica social del arte*, Barcelona, Gili, 1979.

Fabre, Luis Felipe, “No hay palabras: hay cadáveres”, en *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des) escritura, antiescritura y no escritura*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2005.

Faundes, Juan Jorge, *Poesía Revolucionaria chilena. Desde el sacrificio de Allende a la resistencia poética*, Chile, Ocean sur, 2014.

Fernández Moreno, César, *América Latina en su literatura*, México, Unesco-Siglo XXI, 1979.

- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Debolsillo, México, 2009.
- García de la Sierna, Rodrigo, Mónica Quijano, Irene Limón (coordinadores), *La tradición teórica crítica en América Latina: mapas y perspectivas*, México, Bonilla Artigas-UNAM, 2013.
- Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debate y dilemas del escritor revolucionario en América latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- González Montes, Antonio, Eduardo Huarag Álvarez, et. al., *América diversa. Literatura y memoria*, Perú, Ediciones Altazor, 2012.
- Hiernaux, Daniel y Alicia Lindón (directores), *Tratado de geografía humana*, México, UAM, 2006.
- Ludmer, Josefina, *Aquí América Latina. Una especulación*, Argentina, Eterna Cadencia, 2010.
- Maiakovski, Vladimir, *Poesía y revolución*, Barcelona, Península, 1977.
- Milán, Eduardo, *Ensayos por ahora*, México, CONACULTA, 2014.
- Molina, Ricardo, *Función social de la poesía*, España, Fundación Juan March, 1971.
- Moraña, Mabel, *Inscripciones críticas. Ensayos sobre cultura latinoamericana*, Chile, Editorial Cuartopropio, 2014.
- Ortega, Julio, *Nuevos hispanismos para una crítica del lenguaje dominante*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana T. IV. De Borges al presente*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- Padilla, José Ignacio, *El terreno en disputa es el lenguaje*, Madrid-Frankfurt Iberoamericana / Vervuert, , 2014.

Pizarro, Ana, *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos aires, Bibliotecas Universitarias Centro Editor de América Latina, 1985.

Perloff, Marjorie, *Original Genius. Poetry by Other Means in the New Century*, University of Chicago Press, Chicago, 2010.

Quiroz, Marcela, *La escritura, el cuerpo y su desaparición*, México, CONACULTA-17, Instituto de Estudios Críticos, 2017.

Rivera Garza, Cristina, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México, Tusquets, 2013.

_____, *Dolerse. Textos desde un país herido*, México, Sur Plus, 2011.

Sánchez Prado, Ignacio, *Intermitencias latinoamericanistas. Estudios y ensayos escogidos, (2004-2010)*, México, UNAM, 2010.

_____, (ed.). *América Latina en la literatura mundial*, Estados Unidos, IAI-Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh, 2006.

Villalobos, Sergio, *Violencia-arte-política*, Estados unidos, University of Michigan, 2015.

NUNCA ESTUVE SOLA: LA IMAGEN TESTIMONIAL EN VOZ FEMENINA

Paola Calahorrano

Profesora visitante de español y literatura
Duquesne University (Pittsburgh, EEUU)

El jueves 18 de abril de 1985, una mujer de mediana estatura, morena, ojos oscuros, pelo castaño abundante y complexión gruesa fue capturada por un comando de los Estados Unidos y llevada a prisión en San Salvador (El Salvador). Era una conocida comandante del frente guerrillero Farabundo Martí por la Liberación Nacional (FMLN), llamada María Valladares M., cuyo seudónimo era “Nidia Díaz” y había nacido en 1952. Ese día, ella cuenta en *Nunca estuve sola* (1988), el testimonio que escribió luego de ser liberada seis meses después, había cometido errores que desembocaron en este incidente. Cuando caminaba con sus “compas” vistiendo camuflaje verde olivo, no pudo esconderse del “enemigo”. Dos helicópteros los detectaron en un suelo árido. Díaz luchó para no ser aprehendida, pero le habían disparado y se encontraba gravemente herida¹. Desde aquel entonces, le aguardaba un futuro doloroso que sabría afrontar con estoicismo, del que da cuenta tanto el texto como los dibujos de dicho testimonio.

Díaz se había incorporado a la guerrilla por decisión propia. Su compromiso se inició con su activismo en la universidad para luego vivir

1 Díaz, Nidia. *Nunca estuve sola*. San Salvador: UCA Editores, 1988, p. 13.

todo un proceso de entrenamiento mental y corporal que la ayudó a alcanzar, en 1981, la comandancia del FMLN, grupo mayoritariamente masculino. El testimonio nos informa que no solo su labor y liderazgo en la guerrilla resignificaron su cuerpo femenino, sino que también lo hizo el dolor experimentado durante su captura y prisión. Esa reconfiguración integral finalmente la llevó a soportar su situación con estoicismo y firmeza dentro de su práctica de la mística revolucionaria, adjudicada principalmente al arquetipo del guerrillero, que en el imaginario patriarcal se lo figura como un hombre viril y barbudo. En suma, Díaz con su testimonio, transgrede dos paradigmas: el de la mujer imposibilitada para cumplir con una misión crucial en un grupo de corte militar por su supuesta debilidad física y emocional, así como la desautorización femenina para testimoniar, rompiendo su silencio, al mismo tiempo que el de su compañeras mujeres en el frente.

Dicho lo anterior, el enfoque de este artículo será el análisis de uno de los siete dibujos del testimonio (la imagen que se denominará “El devenir en la ‘madre’ del pueblo”), cuya expresión se refuerza con el poema que lo acompaña y el testimonio del que es parte. Específicamente se hará una interpretación de la estética de este dibujo en parentesco con el texto, que revela, amén de una suerte de pasión crística y de mucha resistencia, la figura simbólica de Díaz como madre del pueblo, tomando en cuenta la imagen como una reconstrucción de la memoria y de la corporalidad de Díaz dentro del contexto revolucionario de El Salvador de los años ochenta. A lo largo de este análisis se intentará contestar las siguientes preguntas: ¿qué rol juega esta imagen en relación al testimonio de supervivencia de una mujer?, ¿de qué manera se ponen en paralelo el autorretrato y la narración oral del texto? y ¿cómo una guerrillera, en el caso de Díaz, alude a su cuerpo en trauma para subvertir las concepciones androcéntricas de que las mujeres son seres débiles y no tienen la “autoridad masculina” para hablar con la verdad? Al responder a estos cuestionamientos quizá sea posible esgrimir la situación de una guerrillera que supo sobrevivir a las adversidades de la lucha para revelar de algún modo la condición de las mujeres revolucionarias que sobrevivieron durante la guerra civil salvadoreña. No todas tuvieron ese privilegio.

A inicios de los ochenta, El Salvador se encontraba colapsado por la injusticia social y la represión estatal. La guerra civil se inició en 1981 y se extendió por 12 años, hasta 1992, período en el que el FMLN se enfrentó a la Fuerza Armada de El Salvador (FAES) auspiciada por un régimen que

beneficiaba solamente a unos pocos y que políticamente dependía de los Estados Unidos. Según Karen Kampwirth, la mayor parte de combatientes del FMLN eran hombres, pero un 40% de ellos eran mujeres². El principal motor de ellas para unirse a la lucha fue el horror de la violencia estatal cuyo incremento en las áreas rurales de El Salvador durante los primeros años de guerra (1981-1984) transformó profundamente la estructura de la familia tradicional³. Julie Shayne sostiene que la violencia doméstica fue otra de las causas para que centenares de mujeres desertaran de sus familias y decidieran ser parte de la guerrilla, porque sobre todo buscaban un lugar donde refugiarse⁴. Allí muchas de ellas aprenderían a ser mujeres autosuficientes y fuertes.

No obstante, de acuerdo a Jocelyn Viterna, en el FMLN, la condición de las mujeres no mejoró para todas. Más bien, sufrieron este cambio con decepción ya que los valores patriarcales que definen a la mujer como ciudadana de segunda clase tendieron a permanecer dentro de la guerrilla⁵. Las mujeres, en su mayoría eran responsables de trabajos de bajo prestigio y además no tenían un arquetipo femenino en el cual inspirarse, sino la imposición en sus cuerpos de los valores del hombre nuevo y el guerrillero ideal, propuesto por Ernesto “Che” Guevara en *Guerra de guerrillas*, de 1965¹.

El repudio al cuerpo de la guerrillera

Después de su captura, Díaz fue llevada a la base de la Fuerza Aérea y luego a la cárcel de la Policía Nacional. Durante los primeros quince días de aprehensión, la guerrillera fue sometida a largas horas de torturas-interrogatorios con una venda en los ojos y privada del sueño a la fuerza; además sufrió de alimentación deficiente, y de dolor intenso, con una mano paralizada y varias heridas en su cuerpo, producto de los disparos que recibió durante su captura y los cuales no recibieron apropiada atención médica.

2 Kampwirth, Karen. *Mujeres y movimientos guerrilleros: Nicaragua, El Salvador, Chiapas y Cuba*. México: Plaza y Valdés, 2007, p. 21.

3 Ídem. p. 69.

4 Shayne, Julie D. *The Revolution Question: Feminisms in El Salvador, Chile, and Cuba*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2004, p. 3.

5 Viterna, Jocelyn. *Women in War: The Micro-Processes of Mobilization in El Salvador*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 22.

Díaz, entre otras cosas, fue acosada por parte de un militar acostumbrado a hacer comentarios sexuales impropios. No obstante, le respetaron la vida porque su caso se había vuelto mediático y las organizaciones internacionales de derechos humanos velaban por la vida de los presos políticos. Así transcurrieron seis meses en la cárcel hasta que fue canjeada por la hija del presidente Napoleón Duarte, Inés, quien había sido secuestrada por el FMLN.

La corporalidad de las mujeres activistas se ha transformado en un objeto de satanización al trasgredir su rol como símbolo tradicional de la madre-patria o la mujer-nación. De acuerdo a Lucía Rayas Velasco, estos tropos establecen una representación idealizada de la mujer en un cuerpo reproductor cuyas fronteras hay que cuidar y defender para garantizar la progenie: “La mujer-nación es guardiana de la cultura y la tradición, debe ser pura, maternal y representar la belleza nacional”⁶. En este marco, Diana Taylor estudió el cuerpo femenino durante la dictadura argentina en *Disappearing Acts*, texto donde argumenta que la visión del cuerpo femenino como débil y desconfiable se complementa con la satanización de las mujeres activistas. La dictadura glorificó lo femenino en la imagen de la madre-patria y persiguió a las mujeres que subvirtieron su asignado rol social, algunas de las cuales acabaron desaparecidas o asesinadas. Para Taylor, la violencia estatal transforma a los cuerpos en superficies en donde se hacen inscripciones políticas. Taylor llama a esto “mapeo”⁷.

“Mapear”, según Taylor, es un acto de inscripción indeleble del poder de la represión en el cuerpo a través de la tortura, el encarcelamiento y, a veces, la muerte. Además, la violencia en torno a los cuerpos femeninos es doblemente implacable. Para la teórica, cuando el mismo Estado es de terror, el “mapeo” de la corporalidad de las mujeres por parte del Estado hegemónico masculino es extremo⁸. También, el Estado se atribuye este poder de “mapear” los cuerpos, especialmente el femenino, porque debe asegurar que éste se inscriba en la normativa sexual de acuerdo al discurso de poder y que no transgreda las leyes del aparato gubernamental. Es evidente

6 Rayas Velasco, Lucía. *Armadas: un análisis de género desde el cuerpo de las mujeres combatientes*. 1. ed. México, D.F.: Colegio de México, 2009, p. 61.

7 Taylor, Diana. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham and London: Duke University Press, 1997 (versión para Kindle), S/N.

8 Ídem. S/N.

que el “mapeo” en el caso de los cuerpos femeninos es mayor porque, además de la tortura y la prisión, se los ha castigado con el acoso sexual o crímenes como la violación.

No obstante, bajo el lente de Edurne Portela, la prisión puede constituirse, al mismo tiempo que el sitio donde se reproducen estas relaciones de poder, en el lugar donde se puede subvertir. Por lo tanto, el confinamiento deviene en una práctica de resistencia, integral a la interpretación de los textos narrados en prisión⁹. Este espacio en el caso de la comandante Díaz, entonces, opera como una estrategia subversiva en contra del discurso de poder al testimoniar y dibujarse desde allí con su cuerpo en dolor. A Díaz no la desaparecieron como a otros compañeros y compañeras suyos, de lo cual se lamenta a lo largo de su texto, pero las torturas a las que fue sometida “mapearon” su corporalidad. Estos “mapas” se pueden leer en el cuerpo de sus dibujos, cuerpo que a la vez es capaz de resistir para devenir en “la madre del pueblo”.

Los dibujos de Díaz: estoicismo frente al dolor

Según John Beverley, el fin del testimonio, durante la época de las dictaduras y guerras civiles en América Latina, era expresar el mensaje revolucionario, dar a conocer la labor de los movimientos sociales, ganar adeptos, analizar los éxitos y fracasos de la lucha y, principalmente, crear movimientos de solidaridad¹⁰. Estas implicaciones en el caso de *Nunca estuve sola* están entrelazadas con el mensaje de la lucha y la resistencia del cuerpo de una guerrillera. La construcción performática visual-textual de *Nunca estuve sola*, que terminará exudando estoicismo y esperanza, enfatiza la intención política del testimonio a la que se refiere Beverley.

Después de las interrogaciones, Díaz fue, entonces, a una celda en la que tuvo acceso a materiales de dibujo, canalizados mediante los organismos de derechos humanos. Los dibujos realizados en prisión a través de la inmediatez emocional del dolor físico y moral constituyen una catarsis en la que el acto de Díaz de dibujarse a sí misma adquiere un sentido terapéutico, “para no

9 Portela, M. Edurne. *Displaced Memories: The Poetics of Trauma in Argentine Women's Writing*. Lewisburg PA: Bucknell University Press, 2009, p. 25.

10 Beverley, John. *Testimonio: sobre la política de la verdad*. México: Bonilla Artigas Editores, 2010, p. 24.

llorar y alejar lo que tanto le dolía”¹¹. Es posible analizar el cuerpo de Díaz, mediante lo que Eszter Szép llama “discurso visual del trauma”¹², como un soporte para leer la historia y como un medio por el cual se manifiesta la memoria corporizada¹². Las imágenes que son parte de este “discurso visual del trauma” son representaciones cuya estética informa acerca de su contexto sociocultural y político; específicamente, la teórica de cultura visual Gillian Rose enfatiza que las imágenes provocan, critican o construyen una historia y, además, pueden ser un espacio de resistencia¹³. Siguiendo el postulado de análisis de la imagen de Rose, que parte del aspecto técnico del dibujo hasta su hermenéutica social, los siete dibujos que se encuentran aleatoriamente en el testimonio fueron realizados a partir de unos trazos toscos y poco elaborados con marcador negro. Su estética es definitivamente similar a los cuerpos de los protagonistas de los cómics, *naïf* o ingenua.

Beverley, al pensar en dibujos testimoniales¹⁴ alude a los “trazos de lo real”³ (pensando en las “huellas de lo real” a las que se refiere René Jara) que efectúa la narración de quien testimonia. Al decir “trazo”, Beverley alude a la transmisión por medio de imágenes de estas experiencias personales que se recuerdan de forma fragmentada. Tal vez estos trazos de la memoria están más ligados a la inmediatez de su visualidad que al texto escrito *per se*; o sea que los trazos de la memoria son imágenes del dolor imposible de expresar en un estado de trauma. Díaz no despliega emociones en el temple corporal de su autorretrato, pero sí unos trazos que sugieren su resistencia, la que se complementa con el texto del testimonio; a la vez, con los trazos hace catarsis de su dolor físico y moral.

Por último, la representación del dolor por medio de un dibujo de estética *naïf* o ingenua evidencia un sarcasmo. Las reacciones de los lectores son diferentes al mirar una foto o pintura realista de cuerpos descarnados, cuyas imágenes podrían producir alejamiento, rechazo o morbo, mientras que, con esta imagen la violencia es atenuada o percibida de forma inocente si se quiere. Así se le despoja del poder que tiene ante los cuerpos indefensos

11 Díaz, p. 8.

12 Szép, Eszter. “Graphic Narratives of Women in War: Identity Construction in the Works of Zeina Abirached, Miriam Katin, and Marjane Satrapi.” *International Studies: Interdisciplinary Political and Cultural Journal* Vol. 16, Nr 1 (2014), S. 21-33 (2014), p. 23.

13 Rose, Gillian. *Visual Methodologies*. Sage Publications: London, 2001, p. 10.

14 En entrevista realizada el 8 de marzo de 2016 en la Universidad de Pittsburgh.

sometidos a capturas, torturas y vejaciones de todo tipo. Asimismo, a través de este tipo de trazos es posible resaltar lo que se quiere transmitir del trauma, que es la inmediatez de las sensaciones corporales y el deseo de superarlas y, en segundo lugar, el mensaje político que conlleva la expresión de esos dibujos, especialmente cuando están en el contexto de un testimonio de dicha naturaleza. Así, estos trazos “no académicos” se cuentan a la par del texto del testimonio, que es una narración en primera persona por parte de un sujeto en un estado de urgencia y cuyo objetivo no es estético ni intelectual sino político¹⁵; de ahí su lenguaje poco elaborado, coloquial y popular.

Testimonio en voz de mujer

Ahora bien, ¿qué implica la narración de un testimonio desde el cuerpo de una mujer que experimentó una situación de encierro? y ¿de qué forma se vincula su corporalidad en dolor al texto de su testimonio? Una de las experiencias corporales más grandiosas es usar la voz, una de las marcas de la identidad de cada sujeto; narrar es, ciertamente, un acto corporal desde las inscripciones en el cuerpo del narrador a partir de su género, raza, clase, salud, etc., y cuyo testimonio es de urgencia por el dolor y el trauma experimentados. Sin estos últimos, no hay testimonio, según Beatriz Sarlo, “pero tampoco hay experiencia sin narración”, la que construye un sentido para la experiencia¹⁶. Para Portela, escribir acerca del encarcelamiento y la tortura es escribir sobre el cuerpo que adquiere una nueva relación con el mundo después de haber sido traumatizado: en la escritura, la memoria trata de asistir al cuerpo que se ha ido para que inicie su proceso de curación. La escritura femenina, entonces, se convierte en un acto de borrado del dolor inscrito en el cuerpo y la reconstitución de la identidad, así como un acto para resistir: “The scars of imprisonment and torture reside on the body, and so do the self-inscriptions of resistance”¹⁷.

También, al hablar de testimonio como género no-canónico, por lo tanto como una de las posibles vías para la expresión femenina, se plantea la cuestión de quién tiene la autoridad para hablar o tener voz propia. A

15 Beverley p. 22-24.

16 Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: Una discusión*. 1a ed. mexicana. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005, p. 29.

17 Portela, p. 29.

los hombres se les ha conferido la autoridad de hablar y la legitimidad de la verdad expuesta en su discurso, al contrario de las mujeres, cuya palabra ha estado sujeta a ponerse en entredicho por su supuesta falta de autoridad. De ahí la imagen mítica clásica que se le ha adjudicado a la mujer como maquinadora de historias: a Casandra nadie le cree las predicciones de sus tragedias, como la caída de Troya, por el castigo recibido al no corresponder al amor de Apolo. Así se conforma la imagen de la vidente charlatana que ha perdido credibilidad, más si no ha obedecido la autoridad de un hombre.

Esta misoginia se encuentra presente también en la tradición judeo-cristiana si se piensa en la misma Eva, que fue quien llevó a pecar a Adán, persuadido por ella. Esta tradición quedará impregnada de la figura femenina como negativamente seductora. La literatura medieval muestra muchos ejemplos de las mujeres mentirosas, pecaminosas y lujuriosas: “Santo Tomás insistió en la malignidad innata de la mujer y condición inferior en todos los aspectos: no era más que un hombre desviado, defectuoso y accidental, que debía someterse al varón por la debilidad de su naturaleza, tanto mental como física”¹⁸. Para Monserrat Escartín Gual, la imagen de la mujer dentro de esta tradición tiene mucho de monstruoso, pareciéndose a una víbora cuya arma letal es la lengua, con su destructora expresión verbal. Con este bagaje de la tradición judeo-cristiana, entonces, la mujer quedaría desautorizada para hablar con la verdad dado el imaginario que se le ha adjudicado como un ser mentiroso, o peor aún, que causa daño al hablar. Entonces, la veracidad de una narradora en su testimonio, en este marco de la voz femenina deslegitimizada, se pondría en cuestionamiento.

Por otro lado, Linda S. Maier completa el concepto de Beverley acerca de testimonio (que sugiere el acto de testificar en un sentido religioso o legal) al indicar que los términos “testigo” y “testimonio” (*testimony*) derivan etimológicamente de “testes”¹⁹. Por lo tanto, ya que las mujeres no tienen testículos, no estarían calificadas para testificar o dar evidencia

18 Escartín Gual, M. “Pandora y Eva: la misoginia judeo-cristiana y griega en la literatura medieval catalana y española”. RLLCGV, XIII 2007-2008. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Facultad de Filología, 55-71. Online <http://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/9647/PandoraEva.pdf?sequence=1>, p. 59.

19 Maier, Linda S., and Isabel Dulfano (Ed.). *Woman As Witness: Essays on Testimonial Literature by Latin American Women*. New York: P. Lang, 2004, p. 3.

como sí lo están los hombres, quienes poseerían dicha autoridad. Portela también apunta que la narración de la mujer desde la prisión ha sido marginalizada de la de los hombres por su general exclusión de la política, que enfatiza esta supuesta incapacidad de hablar con voz propia o autorrepresentarse. Así, la abyección de la narradora en prisión se basa en su “desviación” como sujeto subversivo y como mujer fabuladora de su condición. A pesar de que las mujeres están en entredicho dentro del discurso testimonial, Maier asegura que su apropiación del género es considerable²⁰.

En la práctica, no obstante, hacen falta mujeres que hablen por un colectivo y que a la vez consideren lo situacional femenino en los problemas de la comunidad. Gayatri Spivak argumenta su postulado de intentar representar la voz en el texto de quien no puede hablar mediante la deconstrucción de Derrida. Así se reescribe al subalterno sin absorberlo, “reproduciendo su voz interior que es la voz del otro en nosotros”²¹. Bajo este argumento, Díaz, mediante su testimonio, no parece apoderarse de la voz de su pueblo sino que la repite a través de su propia situación de urgencia, convirtiéndose así en una subalterna en su condición de mujer presa que reescribe la condición de otras mujeres torturadas, convirtiéndose en una “cómplice”. Siguiendo a Jean Franco, Ana Forcinito asegura que el testimonio de mujeres da forma a la figura femenina de la “conspiradora” en contra de los paradigmas patriarcales de representación, así como en contra de aquellas construcciones realizadas desde la crítica feminista del Primer Mundo, que ha homogenizado a las mujeres de los países en desarrollo²².

Por ello, el testimonio sí representa un espacio alternativo incluyente para las mujeres²³. Para Sarlo, el contar la historia de otra forma se pone de manifiesto a través de lo cotidiano y los detalles de la vida diaria: “Estos sujetos marginales, que habrían sido relativamente ignorados en otros modos de la narración del pasado, plantean nuevas exigencias de método e inclinan a la escucha sistemática de los

20 Ídem. p. 100.

21 Spivak, Gayatri. “¿Puede hablar el subalterno?”. *Orbis Tertius* 3 (6) 1998 175-235. Online http://fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf, p. 43.

22 Forcinito, Ana. *Memorias y nomadías: géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo*. 1a ed. Santiago Chile: Editorial Cuarto Propio, 2004, p. 120.

23 Sarlo, p. 16.

‘discursos de memoria’: diarios, cartas, consejos, oraciones”²⁴, en donde caben los dibujos y los poemas que Díaz escribió estando en la cárcel, y con los cuales construyó su testimonio. Estos “discursos de memoria”, para Sarlo, “refuerzan la confianza en esa primera persona” que cuenta su vida en el ámbito de lo privado, público, afectivo, político, con el fin de preservar “el recuerdo o para reparar una identidad lastimada”²⁵. De esta forma, enfatizando el postulado de Beverley, el testimonio sería una herramienta no hegemónica de acceso de las mujeres a la literatura, que no produce una “experiencia de mujer esencializada”; es, pues, una alternativa a la función patriarcal al ser borrado el autor hegemónico²⁶ y aunque el testimonio femenino no se refiera directamente a la condición femenina subalterna en un contexto patriarcal, puede constituirse en un texto representativo para el feminismo.

Beverley enfatiza que los testimonios femeninos son una poderosa herramienta feminista en el ámbito latinoamericano, porque, al narrar sus urgencias y las de su pueblo, “traen la perspectiva de una experiencia femenina que no está filtrada por los sistemas de la literatura como publicar o satisfacer a los editores, colegas de la ciudad letrada”²⁷. Beverley está reconociendo que la mujer que testimonia conserva una autenticidad detrás de su narración, ligada a su silencio y oralidad, con un lenguaje natural y fluido, aunque esto se encuentre de alguna manera vinculado al estereotipo misógino de que las mujeres hablan mucho más que los hombres. Para ilustrar su argumento, Beverley alude a Rigoberta Menchú, quien, al inicio de su testimonio *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, no se identifica con su madre sino con su padre, un activista que la inspira, desde su figura masculina, a convertirse en una mujer “brava y fállica”. Sin embargo, con la captura, tortura y muerte de su madre, al final del testimonio, Menchú se da cuenta de que ella había sido una fuerte activista política que iba de casa en casa contando historias. En ese momento empieza a identificarse con su madre como narradora. Así, pues, el testimonio, como acto de narración por excelencia es una forma de resistencia femenina ante su desautorización para hablar públicamente desde su espacio relegado al silencio.

Elena Araujo llama a la narradora por excelencia de Latinoamérica la “Scherezada criolla”, porque, como Scherezada de *Las mil y una noches*, ha

24 Ídem. p. 19.

25 Ídem. p. 22.

26 Beverley, p. 33.

27 En entrevista realizada el 8 de marzo de 2016 en la Universidad de Pittsburgh.

tenido que narrar historias en carrera contra el tiempo y la amenaza de muerte y porque escribir en su condición de mujer oprimida ‘ha sido su manera de prolongar una libertad ilusoria y posponer una condena’²⁸. A través de su narración testimonial, las mujeres hablan desde su cuerpo del hambre o de las injusticias de su pueblo y, al hacerlo, defienden y libran a sus pares mujeres de un sistema que las oprime. De este modo convierten al testimonio en un espacio subversivo para liberar a sus congéneres. En estos textos, arguye Vicky Román-Lagunas, las narradoras no sólo cuentan sus propias historias de victimización, sino sus experiencias como seres que pertenecen, y representan, a sectores sociales marginalizados. Frente a los textos feministas de Primer Mundo, cuyos personajes son mujeres victimizadas por el sistema patriarcal, las escritoras del discurso testimonial latinoamericano representan a los individuos explotados, hombres y mujeres, que han sido oprimidos por el poder imperialista a la vez que patriarcal²⁹.

“El devenir en la ‘madre’ del pueblo”



Dibujo 3. Nidia Díaz. Sin fecha ni firma, p.89.

28 Araujo, Helena. *La Scherezada criolla: ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*, Bogotá: Centro Editorial, Universidad Nacional de Colombia, 1989: 35, 37, p. 33.

29 Maier, p. 115.

A lo largo del texto de *Nunca estuve sola* se encuentran varias instancias corporales de Díaz que revelan sobre todo su fortaleza ante cada tortura/interrogatorio, una inmensa aspiración de supervivencia para continuar con su labor y su condición de mujer, ligada a la maternidad desde diferentes aristas y circunstancias. Su autorretratos están en estrecha relación con estas situaciones a la vez que constituyen una forma de testimoniar la condición de urgencia de la narradora. Es de especial importancia el tercer dibujo del testimonio, que se denomina “El devenir en la ‘madre’ del pueblo”, el cual se vincula fundamentalmente al concepto resemanizado de maternidad que se propone en este artículo y que terminará siendo la alegoría de la lucha de esta guerrillera salvadoreña.

En este dibujo se ve a la guerrillera de cuerpo entero y erguida, dentro de la celda y frente a doce barrotes. A su alrededor se mueven en círculo los que aparentan ser cinco vampiros; uno de ellos está adentro de la prisión mirándola. Díaz parece ver su mano paralizada y quemada sin hacer eco de emoción alguna. También son visibles el resto de las heridas en su cuerpo, su pierna y su pecho. El hecho de que la guerrillera dibuje sus heridas la vincula con la identidad de un cuerpo que está atravesando por un proceso traumático. Para Teresa Aguilar, la herida corporal constituye una memoria y una verdad ontológica, que en el momento de presentarse en la carne la dota de una identidad ligada al trauma³⁰. El cuerpo del sujeto sufriente está, así, íntegramente presente: “El cuerpo sufriente y el límite del dolor ofrecen la evidencia más intensa, donde, lejos de convertirse en objeto, el cuerpo afligido se expone absolutamente como sujeto”³¹.

Díaz dibujó sus heridas de una manera peculiar. Este autorretrato, así como el resto, posee las características que señala McCloud cuando define las caricaturas del cómic como “toscas, pobremente dibujadas, semiliterarias, baratas, desechables, cosa de niños”³². La imagen de Díaz, evidentemente, no es una foto explícita que muestra sus heridas expuestas, lo que establecería otro tipo de relación con los lectores. Más bien, en esta dinámica visual, la audiencia podría identificarse con lo que mira en la imagen. La estética

30 Aguilar García, Teresa. *Cuerpos sin límites: transgresiones carnales en el arte*. Madrid: Casimiro, 2013, p. 124.

31 Ídem. P. 125.

32 Martín, Alejandro (traductor). “Entender el cómic: el arte invisible (Scott McCloud).” *Revista de Estudios Sociales* 30 (2008): 114-122, p. 116.

ingenua y no acabada del cómic sugiere la fragmentación de un lenguaje, o un lenguaje destruido, y la imposibilidad de contar una historia personal y nacional marcada por una violencia implacable. Con este factor podrían verse reflejados muchos lectores salvadoreños a partir de las marcas que dejó la guerra civil en los ochenta.

Por otro lado, los barrotes definen la composición del dibujo y proveen la distribución del espacio físico interno y externo. Díaz se encuentra en la cárcel, y la perspectiva se presenta desde dentro de la celda: la representación del encierro abarca al lector, a quien la autora considera parte de un pueblo perseguido por el Estado. Al realizar los dibujos, desde el interior de su celda, Díaz establece su lazo con el lector o lectora, a quien mira como comprometido o adepto a los ideales de la guerrilla. Igualmente, los barrotes inciden al mismo tiempo en el plano psicológico de la narradora, siendo el espacio cerrado un símbolo de su introspección. Del mismo modo, los barrotes determinan la entrada prohibida del “enemigo” hacia su psique debilitada y dolorida, ya que no quería mostrarse así ante ellos y ser presa fácil de sus tácticas para doblegarla, pero no así para el lector quien, como se mencionó, se encuentra dentro de la celda con ella.

Por otra parte, la figura del vampiro es simbólica en esta autorretrato, pues, a partir de la alusión a la sangre de las heridas de la figura mesiánica de Díaz y que estéticamente hace alusión a la crucifixión, evoca decadencia y muerte. Los vampiros también fueron tomados como íconos en la película de caricaturas *Vampiros en La Habana*, del cubano Juan Padrón, del mismo año en el que Díaz estuvo en prisión, 1985. En el largometraje, que es una sátira política, los vampiros representan al capitalismo, sistema en el que se ha multiplicado un deseo descomunal de capital y poder. En el dibujo de Díaz, entonces, están relacionados con “el enemigo”, como ella denomina al Estado y al imperialismo, por tanto, sus verdugos, a quienes debe enfrentarse. Del mismo modo llama la atención el rostro con los ojos vendados, el que podría equivaler al *Punctum* barthiano de la imagen si se quiere. Díaz permaneció con la venda durante los quince días de sus interrogatorios, que la alejaron completamente del mundo visible. Para los torturadores, ésta era una práctica común, cuyo fin era hacer sentir al torturado aún más indefenso ante el dolor aplicado. Sin embargo, la privación de la vista en Díaz aparentemente agudizó su voluntad de lucha al recordar a los suyos, al tener presente el amor en sus imágenes mentales y hacerse la promesa de no doblegarse ante el dolor.

Por último, mención aparte merece el brazo izquierdo que evoca el brazo de Cristo crucificado, detalle que se conjuga con el pelo largo. La evocación de Cristo simbólicamente se puede leer como el sacrificio corporal que Díaz hizo por la liberación de su pueblo, mientras que el cabello oscuro y largo, a la vez, proporciona un aire virginal a la imagen. Díaz vive una especie de pasión cristiana a cambio del bienestar de los suyos. Así, el sacrificio se convierte en el referente esencial de la lucha de Díaz. Más allá del dolor o la violencia que debe confrontar, el hecho de ofrecerse o entregarse tiene más valor en su testimonio. Bataille, en *El erotismo*, dice que el sacrificio, sobre todo, es una ofrenda que en las religiones ha adquirido el sentido de lo divino³³. Por esto, mediante la imagen erguida de Díaz como un semicristo ciego y herido se alude a la continuidad batailleana de la vida a través del sacrificio. La figura redentora del Mesías y cierta apelación en este dibujo a la Virgen María se entretajan con el sacrificio y la entrega a los demás, que, igualmente constituyen los valores tradicionales de la maternidad.

El poema que acompaña al dibujo está firmado en mayo de 1985, escrito a un mes de la captura de Díaz. El tema de estos versos tiene una connotación optimista en torno a la lucha, a la que siente como la misión de su vida. Díaz sabe con certeza que la muerte la está acechando, pero la firmeza en sus convicciones es una herramienta para poder enfrentar las adversidades y al que llama el “enemigo”: “La fe inquebrantable en lo que se cree/ y en lo que se conquistará/ ¿de dónde viene?/ De las convicciones firmes/ y de la firmeza en esas convicciones”³⁴. La perspectiva *naïf* de los dibujos de Díaz está en estrecha conexión con los poemas que acompañan a los dibujos y con la narración urgente de su testimonio. Debido a que para Díaz era moralmente necesario escribir este testimonio, según María López Vigil, lo hizo “con urgencia, sin mucho pulimento, a hachazos de esfuerzos, guardando los problemas de estilo en la mochila, con el claro objetivo de servir a la reconstrucción e interpretación de la historia inmediata. Con el claro sueño de contribuir en algo a transformar la historia de guerra en una historia de paz”³⁵. Díaz enfatiza que lo esencial no era hacer de su texto una obra para lectores intelectuales, sino transmitir su mensaje al pueblo sobre la base de sus vivencias, que éste pudiera acceder fácilmente a su lenguaje e identificarse con su historia.

33 Bataille, Georges. *El erotismo*. 4a ed. Barcelona: Tusquets, 2005, p. 60.

34 Díaz, p. 88.

35 Ídem. p. 8

De esta suerte, haciendo eco de Guerra-Cunningham, Díaz inscribió su cuerpo femenino en el texto³⁶. La guerrillera teje un pasado nostálgico yuxtaponiéndolo con el presente de encierro y dolor como mujer combatiente que lo ha sacrificado todo. En *Nunca estuve sola* se percibe la condición de las mujeres y la resignificación corporal de Díaz dentro del campamento de guerra. Esta situación no es homogénea para todas las guerrilleras. Sin embargo, el cuerpo de estas mujeres en general ha sido reducido a un corporalidad masculinizada, lo que ha incidido en el desconocimiento de su capacidad desde su sujeto femenino. Por esto es necesario percibirlo como una corporalidad resignificada. Para poder acceder a los frentes de guerra, las mujeres como Díaz tuvieron que superar dolor; vivieron cambios en torno a sexualidad, pareja y familia, especialmente la maternidad, que, como dice Rayas, es uno de los puntos polémicos y de grandes contradicciones³⁷. De esta manera, cientos de guerrilleras, al igual que Díaz, devinieron en un cuerpo nuevo que no negó su naturaleza femenina y que a la vez fue capaz de combatir y ser fiel a su labor con coraje y entrega.

En este marco, es esencial mencionar las perspectivas feministas en torno al género en relación a la guerra. Joshua Goldstein⁴, en *War and Gender*, manifiesta que el feminismo liberal propone que las mujeres son iguales a los hombres en habilidad y que hacer distinción de sexo en la guerra es una forma de discriminación contra la mujer³⁸. De igual manera, Rayas manifiesta que el feminismo de la igualdad o el liberal plantea que la mujer participe en las contiendas ya que ambos géneros tienen igual potencial para esto (57). Goldstein señala que, en los grupos guerrilleros, las mujeres combatientes han participado con excelentes resultados: “They have added to the military strength of their units, and sometimes fought with greater skill and bravery than their male comrades”³⁹. Pero la corporalidad de Díaz supera las barreras de la masculinidad hegemónica del guerrillero y la feminidad de una madre sacrificada, o sea desde su propio ser mujer ella se recrea como una impetuosa madre-guerrillera.

36 Guerra-Cunningham, Lucía. “Invasión a los cuarteles del silencio: estrategias del discurso de la sexualidad en la novela de la mujer latinoamericana”. *Inti: Revista de literatura hispánica: Otoño-Primavera 1994*. No. 40, Artículo 5, págs. 49-58, p. 50.

37 Rayas, p. 23.

38 Goldstein, Joshua. *War and Gender*. Cambridge: Cambridge University Press: 2001, p. 60.

39 Ídem. p. 83.

Díaz reformula la concepción de familia y de maternidad a favor de la lucha revolucionaria, transformación que aparentemente se inicia desde que se enamora profundamente del padre de su hijo Alejandro. Lo había conocido en el frente y eso ya significaba que no iban a tener una relación “normal”. A pesar de que terminaron separados, Díaz describe que amaba ser su pareja, porque su relación estaba afianzada en su compromiso conjunto con el trabajo político⁴⁰. Sin embargo, junto a su compañero, lograron una relación igualitaria ya que compartían el trabajo doméstico y el cuidado del niño, aunque sabían que su relación podría terminar pronto por su misma situación de clandestinidad: “La condición de revolucionario nos ayuda a entender por qué no funciona una pareja o por qué no puede desarrollarse. La comunidad de intereses hace más fuertes los lazos afectivos y de camaradería. Son otros los problemas que están en primer plano”⁴¹. La noción del concepto de familia de Díaz es muy clara, pues sabe que esas relaciones se desintegran; el hogar en términos tradicionales no existe, pues los seres queridos deciden separarse por su compromiso político⁴². María Candelaria Navas, en el prólogo de *Como salvadoreña que soy*, afirma que Díaz provee una nueva concepción de lo que es la familia sin “sin restarle claridad a su compromiso sociopolítico y a la búsqueda de una vida digna para ella, su hijo y la sociedad”⁴³. Así, Díaz extiende esta noción de familia en la que incluye a sus pares revolucionarios y su pueblo, por quienes decide sacrificar su vida personal.

Específicamente en relación a la maternidad, la faceta crucial del dibujo y de su testimonio, constituye el punto de contradicción entre sexo, género y militarismo. La guerrillera embarazada, señala Rayas, es una madre que ha traicionado su papel en la guerrilla, ya que su cuerpo habría sido preparado para combatir en la guerra⁴⁴. En lo que concierne a la maternidad, la guerrillera tiene que dejar a su hijo en manos de otras personas para su crianza. Esto lo hizo Díaz como parte del “sacrificio” que realizaron muchas combatientes por la causa revolucionaria. Díaz decidió ser madre aunque no sabía a ciencia cierta que eso sería muy difícil en su condición. Tuvo a su hijo cinco semanas

40 Díaz, 49.

41 Ídem. p. 51.

42 Ídem. p. 51.

43 Ueltzen, Stefan (Ed.). *Como salvadoreña que soy*. San Salvador: Sombrero Azul, 1993, p. X.

44 Rayas, p. 23.

antes de la fecha esperada debido al trabajo intenso y a las responsabilidades en el frente, en condiciones de clandestinidad e identidad falsa. Incluso casi lo abortó. No soportaba separarse de él, pero, a pesar de todo esto, nada la doblegó.

La maternidad a veces es también un punto contradictorio para Díaz. Por una parte, en el testimonio, dice llorar por sus seres amados, especialmente por su hijo, cuando lo recuerda con amor y nostalgia, aunque nunca con sentimiento de culpa por haberlo dejado: “¿Dónde estará Alejandrito, mi hijo? ¿Qué estará haciendo mi pequeño gran hombre? Nació hace cuatro años el 2 de junio, ¿habrán tratado de matarlo? ¿Lo tendrán aquí? ¡Pobre! Nacer y vivir en tiempos de guerra, ¿qué sentirá? ¿Y si lo torturan frente a mí? Un frío me estremece. Sería monstruoso”⁴⁵. Pero, por otra parte, también veía que el tener un hijo era inmensamente positivo para la guerrilla porque Díaz, como madre comprometida, miraba a Alejandrito como un aporte humano para el proceso revolucionario: “Recuerdo la sensación indescriptible que sentí al parir y ver al pequeño. Una intensa y desconocida ternura nació desde lo más hondo. Sentí que había cumplido con otro deber, pero un deber distinto: había sido capaz de dar otra vida, había dejado ya la semilla”⁴⁶. Díaz reivindica, pues, la maternidad al fragmentar el concepto de ser la madre tradicional entregándose a su pueblo, porque aspira a una sociedad nueva y mejor para todos, incluido su hijo.

Irati Fernández Pujana hace alusión al postulado de Elixabete Imaz al hablar de la maternidad como un estado autoidentificador que se puede producir en cualquier momento. Una se es madre, entonces, en la medida que se desee serlo y no por imposición biológica o cultural⁴⁷. De este modo, Díaz reconfigura la maternidad desde su sentir de lucha y desde su discurso fraternal de liberación, ligándola a la mística revolucionaria, como se puede leer en su testimonio: “Para mí, la lucha ha sido la realización de mi vida. Ésta no tiene sentido fuera de ella. Toda mi personalidad, mis aspiraciones individuales y mis pensamientos fundamentales están estrechamente vinculados a ella”⁴⁸. Su entrega a la causa es definitivamente un acto de amor

45 Díaz, pp. 37-38.

46 Ídem. p. 123.

47 Fernández Pujana, Irati. *Feminismo y maternidad: ¿Una relación incómoda*. Vitoria-Gasteiz: Emakunde, Instituto Vasco de la Mujer, 2014, p. 23.

48 Díaz, p. 215.

en pos de la humanidad, que, según explica Rayas, es la voluntad personal de arriesgarlo todo en una especie de enamoramiento con el proyecto socialista⁴⁹.

Díaz decidió poner el papel de madre biológica en segundo plano para cumplir con su compromiso revolucionario, sin dejar en ningún momento de reflexionar sobre la maternidad y lo penoso que es querer tanto a un hijo y tener que separarse. Lo evidencia en la parte de un poema a su hijo: “No sé cuándo te vea, quizá pronto,/ tal vez no./ Uno no sabe las sorpresas de la vida./ Ahora aquí estoy, cumpliendo con mi deber”⁵⁰. En ese sentido, ella tuvo compasión por su madre también, una mujer abusada por su marido y que trabajaba mucho para mantener a su familia⁵¹. “Mamá Mina” estuvo preocupada por su hija desde que se decidió por la guerrilla, lo cual fue duro aceptar. Díaz trató de consolarla y de estar pendiente de ella. En una carta que le escribió le decía que no se preocupara, que lo que estaba haciendo era por amor a la humanidad:

Madre, no te preocupes, tu hija vive por el bien de todos. Me hirieron, me mataron en vida, físicamente ahí estaba; pero jamás me doblaron, jamás me ganaron mi moral. La batalla la gané yo y la seguiré ganando, aunque mi corazón ya no palpita, hasta la victoria final. [...] Este 10 de mayo no vayas a llorar por ti ni por mí; recuerda que todos los días eres madre, que antes, hoy y después, serás madre⁵².

En el texto está presente la dimensión de la guerrillera como madre abandonada sobre la base de que el cuerpo de una activista que se convierte en madre o que ha dejado a su hijo en manos de otras personas constituye una corporalidad “desviada”. Díaz expone esta situación al comparar su maternidad con la de corte tradicional, por lo tanto vista como legítima, de la hija del presidente, Inés Duarte:

¡Qué cosas de la vida! El FMLN capturó a Inés Duarte y, para liberarla, pidió la libertad de presos políticos, entre los cuales estaba yo. Ella es mayor que yo un par de años. Ambas somos madres. Sin embargo, en mi caso, nadie recordó que yo lo era. En su caso, la maternidad era uno de los principales argumentos

49 Rayas, pp. 100-101.

50 Díaz. p. 123.

51 Ídem. p. 76.

52 Ídem. p. 101.

esgrimidos. Ella era miembro muy activo de la democracia cristiana, trabajaba en la propaganda. Es más, llegó a dirigir campañas de propaganda en el proceso electoral y tenía una radioemisora a su cargo. Formaba, pues, parte del aparato de guerra psicológica. Sin embargo, se pretendía negar toda su vinculación política y se la colocaba al margen de sus responsabilidades. En cambio, a mí se me acusaba de todo, desde terrorista hasta delincuente⁵³.

En suma, en el discurso del testimonio existen cuatro dimensiones en cuanto a la maternidad: primero, Díaz como hija; segundo, como mujer embarazada; tercero, como madre que ha dejado a su hijo en manos de sus familiares para, cuarto, hacerse cargo de la maternidad revolucionaria de su pueblo, que reconoce desde el inicio de su testimonio al dedicarlo, en primer lugar, a sus compañeros, y en segundo, a Alejandro, su hijo: “A mis compañeros que no tuvieron la posibilidad que yo tuve. A Alejandro, pequeño mío, estremecido por la guerra y complemento de mi vida”⁵⁴.

El testimonio de Díaz representa un modo de contar la historia a partir de lo personal, desde un punto de vista femenino, desacreditando la historia oficial patriarcal de la guerra civil que poco ha tomado en cuenta las miles de voces femeninas que se entregaron a la lucha por decisión propia o porque no tenían otra opción. El dolor en las imágenes de Díaz, impreso en un tipo de testimonio prohibido por el régimen, es un acto de resistencia feminista sobre la base de la forma en la que se dibuja, insistiendo en su fortaleza y su compromiso con su ideología política. El dolor no la ha abatido; más bien, ha resignificado su cuerpo enfatizando su temple revolucionario.

En conclusión, el cuerpo de Díaz mediante la representación corporal de su dolor, canalizado en sus dibujos toscos, fríos y de trazos ingenuos, y en su testimonio, cuenta su historia personal yuxtapuesta a la de su nación desde la perspectiva de la violencia que utilizó el Estado para someter a los cuerpos. En “El devenir en la ‘madre’ del pueblo”, en conjunción con el texto testimonial, la corporalidad de Díaz como territorio de resistencia expone su “mapeo”, mediante las heridas, para hacer catarsis y subvertir la concepción de cuerpo de mujer sometido y erotizado. Así, deviene en un cuerpo del sacrificio por la liberación de su pueblo, el aspecto que se considera el meollo de la imagen. En este marco, Ana Forcinito señala que la historia latinoamericana de los cuerpos se entrecruza con la historia de la violencia que los ha dominado.

53 Ídem. p. 149.

54 Ídem. S/N.

Por esta razón es imposible analizar el cuerpo femenino sin pensar en las dictaduras y los traumas que dejaron en ellos⁵⁵.

Estos avatares hacen posible la reconfiguración del cuerpo de Díaz y la transforman en una suerte de madre del pueblo, desligándose por completo de la figura del guerrillero ideal basada en el barbón que fuma su puro. De esta forma se complementa el postulado de Foucault en relación a la contingencia de la revolución, vinculada con la codificación estratégica de la resistencia en cuanto al discurso de poder⁵⁶. De acuerdo a esta contingencia, el pensador francés se refiere a los cuerpos de los revolucionarios como una entidad homogénea, más bien de corte masculino, obviando así la resistencia femenina que hizo posible la anhelada revolución, como en el caso de Díaz. Se puede afirmar, entonces, que la revolución desde esta perspectiva sería femenina, y por qué no maternal, y que sus representantes tendrían una agencia de doble envergadura: contra el Estado y contra su normativa patriarcal.

55 Forcinito, Ana. *Memorias y nomadías: géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo*. 1a ed. Santiago Chile: Editorial Cuarto Propio, 2004, p. 34.

56 Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 1 –la voluntad de saber*. Siglo XXI Editores, 1991, p. 117.

Notas

1 El prototipo del guerrillero es una figura romantizada del héroe que propone el “Che” Guevara en *Guerra de guerrillas*. Así, Guevara construye una figura performática y estereotipada del héroe viril, el que además no debe tener menos de 25 ni más de 35 años. Para el “Che”, el guerrillero está dispuesto a dar su vida por hacer realidad el ideal que persigue de liberar a su pueblo. El guerrillero debe tener una firme conducta moral y ser austero, asceta, callado, cauto y audaz, y ser capaz de sobrevivir a condiciones adversas como frío, hambre y sed. En su mochila, sugiere el “Che”, debe portar la hamaca, la frazada, brújula, jabón, cepillo y pasta, un libro como “biografías de héroes del pasado”, una libreta y lápiz, cordel o soga, hilo, aguja y botones, y su pipa, “compañera de sus momentos solitarios”. “Los jefes deben constantemente ofrecer el ejemplo de una vida cristalina y sacrificada. El ascenso del soldado debe estar basado en la valentía, capacidad y espíritu de sacrificio” (Guevara S/N). Los guerrilleros deben llevar presente el arquetipo del “hombre nuevo” y aspirar a ser como él. El guerrillero ideal se conecta con la figura, también idealizada, del “hombre nuevo”, propuesto en su texto del mismo nombre. Éste es el hombre del siglo XXI que se construye dentro del nuevo régimen comunista; es un hombre “más completo” que puede expresarse y hacerse sentir en el aparato social y participar en él con los mecanismos de dirección y producción sobre la base de la idea de la necesidad de educación; de ahí su tarea de educar al pueblo, de trabajar y expresarse a través de la cultura y el arte como armas de denuncia, y ser motor de la sociedad (3). No deben ir solos, propone el “Che”, sino seguir a su vanguardia, que es el partido, los obreros de avanzada que tienen su mirada en el futuro (5).

2 Szép toma a su vez este término de Marianne Hirsch. Ver ensayo “Marked by Memory: Feminist Reflections on Trauma and Transmissions”. *Extremities- Trauma, Testimony, Community*. Eds. N. K. Miller, J. Tougaw, University of Illinois, 2002. 71-91.

3 “Lo real” es, expone Beverley en su ensayo “Lo real” (1996), en su libro *Testimonio: sobre la política de la verdad* –aludiendo a la explicación lacaniana– “aquello que se resiste a la simbolización” (70); es decir, lo que no es imaginario ni se puede expresar por medio del lenguaje. En ese sentido,

el trauma o el dolor que están en conexión con “lo real”, se resiste a la simbolización, aunque está presente en los intentos de representarlo.

4 Goldstein refuta seis mitos en torno al género y a la guerra: que el matriarcado no necesariamente es una comunidad de paz, que el código genético del hombre no es distante del de la mujer ni que los genes para la guerra se encuentran en el cromosoma Y; que los altos niveles de testosterona disparan la agresión, que las hormonas femeninas conviertan a las mujeres en pacificadoras; que el “male bonding” sea solamente masculino, y la idea de que las mujeres se opongan a las guerras (Goldstein, 60).

Bibliografía

- Aguilar García, Teresa. *Cuerpos sin límites: transgresiones carnales en el arte*. Madrid: Casimiro, 2013.
- Araujo, Helena. *La Scherezada criolla: ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*, Bogotá: Centro Editorial, Universidad Nacional de Colombia, 1989: 35, 37.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. 4a ed. Barcelona: Tusquets, 2005.
- Beverley, John. *Testimonio: sobre la política de la verdad*. México: Bonilla Artigas Editores, 2010.
- _____. Entrevista, Universidad de Pittsburgh, 8 de marzo de 2016.
- Díaz, Nidia. *Nunca estuve sola*. San Salvador: UCA Editores, 1988.
- Escartín Gual, M. “Pandora y Eva: la misoginia judeo-cristiana y griega en la literatura medieval catalana y española”. RLLCGV, XIII 2007-2008. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Facultad de Filología, 55-71. Online <http://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/9647/PandorayEva.pdf?sequence=1>
- Fernández Pujana, Irati. *Feminismo y maternidad: ¿Una relación incómoda*. Vitoria-Gasteiz: Emakunde, Instituto Vasco de la Mujer, 2014.
- Forcinito, Ana. *Memorias y nomadías: géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo*. 1a ed. Santiago Chile: Editorial Cuarto Propio, 2004.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 1 —la voluntad de saber*. Siglo XXI Editores, 1991.
- Goldstein, Joshua. *War and Gender*. Cambridge: Cambridge University Press: 2001.

Guerra-Cunningham, Lucía. “Invasión a los cuarteles del silencio: estrategias del discurso de la sexualidad en la novela de la mujer latinoamericana”. *Inti: Revista de literatura hispánica: Otoño-Primavera* 1994. No. 40, Artículo 5, pág. 49-58.

Guevara, Ernesto. *Guerra de guerrillas* (1965). Online <http://www.librodot.com>.

---“El hombre nuevo” (1965). Online.

Kampwirth, Karen. *Mujeres y movimientos guerrilleros: Nicaragua, El Salvador, Chiapas y Cuba*. México: Plaza y Valdés, 2007.

Maier, Linda S., and Isabel Dulfano (Ed.). *Woman As Witness: Essays on Testimonial Literature by Latin American Women*. New York: P. Lang, 2004.

Martín, Alejandro (traductor). “Entender el cómic: el arte invisible (Scott McCloud).” *Revista de Estudios Sociales* 30 (2008): 114-122.

Portela, M. Eburne. *Displaced Memories: The Poetics of Trauma in Argentine Women's Writing*. Lewisburg PA: Bucknell University Press, 2009.

Rayas Velasco, Lucía. *Armadas: un análisis de género desde el cuerpo de las mujeres combatientes*. 1. ed. México, D.F.: Colegio de México, 2009.

Rose, Gillian. *Visual Methodologies*. Sage Publications: London, 2001.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: Una discusión*. 1a ed. mexicana. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005.

Shayne, Julie D. *The Revolution Question: Feminisms in El Salvador, Chile, and Cuba*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2004.

Spivak, Gayatri. “¿Puede hablar el subalterno?”. *Orbis Tertius* 3 (6) 1998 175-235. Online http://fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf

Szép, Eszter. "Graphic Narratives of Women in War: Identity Construction in the Works of Zeina Abirached, Miriam Katin, and Marjane Satrapi." *International Studies: Interdisciplinary Political and Cultural Journal* Vol. 16, Nr 1 (2014), S. 21-33 (2014).

Taylor, Diana. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham and London: Duke University Press, 1997. Kindle.

Viterna, Jocelyn. *Women in War: The Micro-Processes of Mobilization in El Salvador*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Ueltzen, Stefan (Ed.). *Como salvadoreña que soy*. San Salvador: Sombrero Azul, 1993.

BRUNA, SOROCHE Y LOS TÍOS: MEMORIA Y CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD

Miriam Merchán

Si frente al esplendor del mundo nos alegramos con pasión, también frente al sufrimiento del mundo nos rebelamos con pasión. Esa lógica es íntima, interior, consecuente consigo misma, necesaria, fiel a sí misma. El hecho de estar formados de alabanza y protesta testimonia la unidad de nuestra conciencia.

Sophia de Mello, Arte poética III

Vivía la vida que siempre quiso llevar caminando de un lado a otro, buscando países, gente diferente, maneras de vivir encaminadas hacia otros tópicos no tocados con sus manos, sintiendo en el amanecer de cada día algo insólito, que en el tiempo era el único enigma sin solución imposible, que lo visto y sentido ayer no era lo visto y sentido hoy, ni mañana. Que el mañana era por demás efímero y que no era suficiente la existencia para tocar, sentir, y coger tantas cosas, tantos cuerpos, tantas ilusiones. Quería estar metida dentro de todas las situaciones con los cinco sentidos, con el principio vital bien arraigado en su cuerpo para asistir al espectáculo que cada vez nacía, y que parecía creado en ese mismo instante para ella sola, ya que ella sola sobre la faz de la tierra sabía el secreto de la ciudad dormida.

-Yo soy.

-¿Qué?

-Yo misma.

-¿Yo misma qué?

-Yo soy ahora...

-¿Ahora qué?

-Yo.

Alicia Yáñez Cossío, Bruna, Soroché y los tíos

Buenas tardes, ¡bienvenidos!, gracias por compartir el interés por la Literatura, que como señala Todorov, no surge en el vacío, es “un conjunto de discursos vivos” y constituye la mejor respuesta a “nuestra vocación de seres humanos”¹; por lo que este Congreso, donde ponemos bajo la consideración de los participantes nuestras investigaciones, las reflexiones desarrolladas en estos procesos de análisis y los sentimientos implicados en ellas, revelan nuestras praxis desde las elecciones que hemos realizado para preparar nuestras intervenciones, compartirlas e iniciar así un proceso desde la reivindicación de la palabra con discursos vivificantes gracias a las inquietudes que generen preguntas e inviten al diálogo.

El presente trabajo propone analizar el papel que cumple el motivo de la memoria en la novela *Bruna, soroche y los tíos*, de la escritora ecuatoriana Alicia Yáñez Cossío. Esta novela ha cumplido ya su cuarta edición: 1972, 1973, 1980, 1984, y cuarenta y cinco años desde su creación.²

Todos los procesos de lectura implican encuentros con nosotros mismos, con los demás, con realidades, con recuerdos; leer es una actividad muy seria, exige de nosotros una implicación integral; Alfonso Berardinelli, en su libro *Leer es un riesgo*, nos advierte que leer es un asunto muy complejo, constituye una “actividad solitaria” que lleva implícita una “capacidad de introversión muy grande”, podría alejarnos de lo social, de lo público, pero, cuando leemos, nos confrontamos a una paradoja: la necesidad de introversión –en una sociedad caracterizada por el vértigo-, razón por la cual, leer resulta indispensable, pues nos permitiría encontrar momentos de silencio, momentos pertinentes en los que discernimos sobre nuestros afectos, sobre nosotros mismos y nuestra relación con la palabra escrita –y su *arché* remite siempre a una oralidad esencial-; las palabras resignifican nuestra humanidad, las opciones adoptadas, el discernimiento que hemos debido realizar para llevar a la praxis estas elecciones; el proceso de sentir y gustar la palabra recupera su importancia en la constitución y fortalecimiento de nuestra humanidad: la palabra sentida, pensada y gustada por nosotros como personas y nuestras formas de relacionarnos con el género humano nos

1 Tzvetan Todorov, *La literatura en peligro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017.

2 Alicia Yáñez Cossío, *Bruna, soroche y los tíos*. Quito: LIBRESA, 1984.

permite definir nuestra posición en el mundo, nuestra particular visión del mundo y nuestra acción sobre el mundo.³

Colegimos entonces que la lectura –y su correlato, la escritura– convoca la memoria: nos invita a revisar lo vivido, lo que ha permanecido resonando en nosotros, el proceso de construcción de nuestra humanidad desde lo que hemos anhelado, lo que hemos imaginado y lo que hemos conseguido... y ha marcado nuestra identidad o la búsqueda de su consolidación.

Elegimos *Bruna, soroche y los tíos*, la primera novela de la escritora ecuatoriana Alicia Yáñez Cossío, pues consideramos esta obra como pionera en el abordaje de temas que conciernen a la búsqueda de identidad, en las propuesta para superar los prejuicios que se asientan en una aprehensión acrítica de la realidad, en la decisión de un personaje protagónico femenino que se rebela frente a lo establecido como única vía para incorporarse en la interacción social; además, esta obra forma parte del corpus de análisis de una investigación más amplia que se propone estudiar la utilización de los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad en nueve novelas latinoamericanas.

Bruna, soroche y los tíos constituye un hito en la narrativa de mujeres en el Ecuador; con ella, la escritora consigue su primer premio literario, el Premio Único del Concurso Nacional de Novela «Cincuentenario del Diario El Universo» de Guayaquil; la edición del libro causó polémica, escandalizó, se levantaron rumores sobre un posible plagio –en la actualidad podríamos analizar estos avatares como manifestaciones de la poética de “emulación”⁴ –... la novela soportó y superó con acierto estos desafíos. Alicia Yáñez Cossío inauguraba con ella el tratamiento de la problemática femenina; la voz narrativa pone bajo nuestra consideración personajes que constituyen indicios reveladores para abordar múltiples aspectos sociales, y la manera de asumirlos desde la idiosincrasia en nuestro país, por lo tanto, nos permite realizar un diagnóstico de la situación y los temas sustanciales que caracterizaban ese momento y

3 Alfonso Berardinelli, «circulodetiza.es.» *Los riesgos de la lectura*. s.f. https://circulodetiza.es/wp-content/uploads/2016/08/berardinelli_cap_1.pdf (último acceso: 20 de marzo de 2017).

4 João Cezar De Castro Rocha, «Universitas Philosophica.» *Dialnet-HistoriaCulturalLatinoamericanaYTeoriaMimetica-3877467 (1)*. diciembre de 2010. <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/3877467.pdf> (último acceso: 10 de junio de 2017).

cómo han evolucionado hasta hoy –la novela se edita en 1972, aunque su proceso de escritura hubiera empezado algunos años antes-; entre los temas enfocados están: el matrimonio por conveniencia, la eterna tutela a la que estaban sometidas las mujeres, los prejuicios amparados en la visión impuesta por los colonizadores, lo autóctono como elemento ominoso, la calma inmune de los individuos y de una sociedad víctimas del sinsentido que caracteriza la falta de consciencia, la paradoja del ser y el tener mediada por la codicia y la ambición... El contexto temporal de la novela abarca desde la colonia hasta la segunda mitad del s. XX. Los personajes protagónicos femeninos en la obra son fuertes, determinantes, inician procesos que les permitirían construir su destino, pero para conseguirlo, deben salvar obstáculos, deben atreverse a decidir por sí mismas, deben consolidar su identidad a través de la memoria:

Lo cierto es que sólo somos capaces de aquello que apetecemos. Y, en verdad, apetecemos solamente lo que, por su parte, nos anhela a nosotros mismos y nos anhela en nuestra esencia, en cuanto se adjudica a nuestra esencia como lo que nos mantiene en ella.

Lo que nos mantiene en nuestra esencia sólo nos sustenta mientras nosotros mismos por nuestra parte retenemos lo que sostiene. Lo retenemos si no lo dejamos escapar de la memoria. La memoria es la congregación del pensamiento. ¿Con miras a qué? Con miras a lo que nos sostiene, en cuanto eso es pensado en nosotros, pensado precisamente porque es lo que merece pensarse. Lo pensado es lo regalado con un recuerdo, regalado porque lo apetecemos. Sólo si apetecemos lo que en sí merece pensarse, somos capaces de pensamiento.⁵ (Los resaltados son nuestros.)

En la trama de la novela se reivindica la memoria de la figura ancestral de una indígena, Yahuma, hija de un cacique, destinada a ser la esposa del Sol, quien termina como recompensa de un conquistador español debido a la incursión casual de aventureros perdidos en la búsqueda de El Dorado en “un lugar donde no se podía entrar ni salir porque un demonio se complacía en empujarlos hacia el corazón de la montaña” y la coincidencia desafortunada de un eclipse de sol:

5 Martin Heidegger, *Lógica. La pregunta por la verdad*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, pp. 15-16.

El cacique tenía una hija que sería la esposa del sol. Pero cuando los aventureros la encontraron el sol (sic) se eclipsó y María Illacatu dejó su alma prendida en la punta del árbol más alto. Sus ojos se quedaron mirando la sombra que tapó el astro, y se dejó conducir porque estaba ciega, por quien sería su dueño y su verdugo hacia la niebla que envolvía una ciudad lejana.

[...] Al pasar la sombra de la ñusta con sus carceleros, con su fortuna de oro y su dolor, sus hermanos indios fueron cortando las lianas que sostenían los vacilantes puentes de bejucos, con la misma saña con que los desesperados se cortan las venas de sus pulsos obstruyendo el paso de los angostos caminos con grandes rocas que las hacían rodar desde las cimas, para que los genios del mal no regresaran nunca y para que el caserío desapareciera entre los humus vegetales y las entrañas de la geología. Pero nunca olvidarían las lágrimas de la hermosa jovencita robada por los extranjeros.

Fue un viaje hacia la muerte. El camino se iba alargando cada vez más, como si fuera de goma. Iba inventando curvas en la montaña que antes no existían, pasando tres y cuatro veces por los mismos lugares. Iban subiendo y bajando de cima a sima, confundiendo las nubes con el agua crujiente de los ríos.⁶

Yahuma deberá bautizarse, renunciar a su nombre para tomar el nombre de María, conservará su apellido inicial Illacatu, pues era una descendiente de la nobleza indígena, que aunque derrotada contaba con prestigio, ... concedía distinción, pues poseía riquezas, y a diferencia del apellido del colonizador, García, era un elemento distintivo no común. Yahuma vivía-moría subyugada, “murió unos años antes de que las miradas curiosas de las nobles criollas que envidiaban su belleza y su fortuna la mataran”; era humillada hasta la indignidad con un tratamiento deshumanizante por parte de quienes la rodeaban, especialmente de un esposo que únicamente busca disfrutar, medrar y beneficiarse de los bienes materiales y de la “exótica posesión” que le aportaba Yahuma; ella se somete a los deseos del conquistador español hasta que él le arrebató a sus hijos, los lleva a España para que estudien, para que se olviden del componente indígena de su identidad, de sus ancestros autóctonos, del amor que caracterizaba su relación con ella. A pesar de que Yahuma, al despedirse, les ha repartido fragmentos de su propia alma

6 Alicia Yáñez Cossío, *op. Cit.*, 1984, p. 85. (Todas las citas de la novela tienen provenien de esta edición, por lo que en adelante, se citará como *BST* y pondremos las páginas a las que correspondan las referencias utilizadas.)

escondiéndolos prolijamente en las camisas de sus hijos para acompañarlos espiritualmente, para permanecer en su memoria... estos fragmentos se exilian en las estrellas debido al olvido, lo hacen en medio del mar, cuando sus hijos se quitan sus camisas y sus recuerdos. Pero Yahuma-María utilizará su determinación para cambiar esta situación de constante sumisión y padecimiento: se sume en el silencio, decide poner fin a esta situación conyugal incoherente gracias a unas tijeras que cobran vida propia para reclamar justicia y no dejan de cortar, las sostiene en sus manos como la única solución viable para finalizar su condición de eterna subalterna constantemente humillada, traicionada, explotada, burlada, a quien le han arrebatado todo: su libertad, su ipseidad, su condición de persona, de mujer, de madre; Yahuma elige el asesinato de su depredador y, finalmente, su propia muerte. La novela concluye con la elección de otra mujer, Bruna, descendiente de la última generación de Yahuma Illacatu para emprender una búsqueda interna con el fin de establecer su identidad desde la valoración de la memoria individual, familiar y social como elementos que le permitan decidir sobre su presente y su futuro: indagará en su memoria familiar, reivindicará el apellido ancestral, luchará por conseguir su libertad, su condición de persona responsable de su propia historia, cobrará consciencia de sus responsabilidades frente a sí misma y frente a la sociedad que desea ayudar a construir:

[Bruna] era absolutamente libre sobre la faz de la tierra, de manera que quemó las naves de su timidez y se decidió por el «auto stop» con todas sus dificultades y consecuencias. Bruna se sentía feliz; tenía unos ojos que podían proyectarse hacia el futuro y el don de reírse de sí mismo y de las cosas.

[...]Se sentía feliz cuando estaba lejos de la ciudad con sus costumbres, habitantes y prejuicios que mantenían su independencia encarcelada.

[...] Aprendió el placer de darse a la humanidad, conversar con la gente que estaba de viaje, como ella. Hablar de temas importantes o minúsculos: política, vestidos, enfermedades, arte, sombreros, libros. Sentir el atractivo de comunicarse, correr los entretelones de las almas y asomarse a los mundos espirituales que eran más interesantes que los mundos siderales porque eran generosos, amables, superiores o mezquinos, obtusos o ruines, mirados desde su punto de vista o el de otros.⁷

Bruna presenta características de mujer esencialmente andina: está determinada a reencontrarse con sus raíces ancestrales, a reivindicar con orgullo un apellido indígena en su familia –Illacatu, el verdadero, el que la compromete con su memoria originaria, su memoria vinculante; es una mujer que desde sus procesos de crisis –elige el *kairós* para intervenir- los utiliza para detenerse, discernir y tomar decisiones: cuando se implica en una relación prematura con Manuel, -el contador de indulgencias de su tía Catalina-, al incendiar el tercer piso lleno con la colección de cajas de fósforos de su tío Francisco, en la muerte del gato de su tía Clarita, con el regalo de los trajes de baño que se desintegran con el agua para sus compañeras de colegio; todas estas decisiones la ayudan a enfrentar lo establecido, a desafiarlo; finalmente decide salir de la ciudad inmovilizada por el soroche, no tomar únicamente medidas paliativas como consumir pastillas para combatirlo, esperar que las ráfagas de viento producidas por un ventilador gigantesco aleje la niebla que lleva el soroche e invade a todos los habitantes, permanecer en su labor de secretaria y asumir las convenciones de la vida de la Ciudad del Soroche sin protestar...; sus iniciativas para liberarse de estas situaciones las toma desde su determinación de ser auténtica, de no “padecer” su situación, sino establecer límites frente a todo lo que le ha tocado vivir, desde el proceso de construcción de su memoria individual, familiar y colectiva como elemento sustancial en la construcción de su identidad :

Bruna vivía intensamente porque sabía que debía retirarse, ponerse galantemente a un lado, para no interferir la órbita ajena, y para que la suya no fuera invadida por intrusos. Debía haber un orden más categórico en las diarias relaciones espirituales, algo así como el sistema de tránsito callejero. Viendo los desórdenes y atropellos en las relaciones de los hombres, Bruna se repetía a menudo para convencerse a sí misma:

*-Cuando sea mayor haré lo que deba hacer, que es lo más difícil del mundo. Cuando sea madre seré solamente una amiga de mis hijos. Cuando sea abuela, les contaré cuentos a los hijos de mis hijos sin comparar las acciones de los nietos con las que yo hice, a su edad. Nunca me meteré en la órbita de nadie...*⁸

Alicia Yáñez incursiona con esta, su primera novela, en el género narrativo, lo hace con seguridad y acierto: se propone la construcción de

8 BST, p.102.

su idiolecto, resignifica la utilización de un lenguaje coloquial en el que se revela una profunda dosis de oralidad cotidiana; en la edición de la novela se combinan las cursivas con la tipografía normal para establecer puentes entre lo enunciado y lo sugerido en el proceso de construcción de memoria como resultado de una articulación de imaginación, pensamiento, creatividad con sistemas de memoria olfativo, visual, gustativo, semántico, episódico, procesal⁹:

La noción del tiempo, accidentes y modos del verbo vivir podían desaparecer para conjugarse solo en el presente. La libertad plena y lo más amable era mirar un paisaje por un ventanal que parecía colocado, ex profeso, para mirarse allí, a esa hora. Las calles con el ir y venir de las gentes con sus afanes de hormigas, con el pasar de los carros que parecían juguetes a los que se le había dado cuerda por el placer de mantenerlos en movimiento, estaban allí, para que una persona con las posibilidades de Bruna los mirara y disfrutara de su presencia real.

-¿A dónde va la gente?

-No va, viene...

-¿De dónde viene tanta gente?

-No vienen, van... ¹⁰

Combina este recurso con técnicas del realismo mágico como elemento caracterizador de lo cotidiano ancestral frente a lo urbano colonizado, que también testimonia y justifica algunos elementos de oralidad que conforman la novela y nos recuerdan el papel que cumple la memoria como “guardián del tiempo”; esta técnica le confiere a la novela una “identidad narrativa” como acto creativo que le permite “discurrir en el tiempo”, intentar resolver “la aporía entre el Mismo y lo Otro que atraviesa toda existencia” para cumplir con una “existencia ética”¹¹:

María Illacatu contó el secreto de su maternidad al camino y el camino se apiadó de ella cortándose de repente y deteniéndose en los ejidos de una

9 Daniel Feierstein, *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 34.

10 BST, p.63.

11 Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, citado por Daniel Feierstein, *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires, 2012, p.120.

ciudad que abría sus ventanas para ver la caravana que llegaba. Nadie se dio cuenta de cómo la tierra se corrió a las quebradas y las montañas se retiraron. El camino se contrajo, diez árboles entraron dentro de uno. Los pájaros cayeron muertos de vejez y los huevos acabados de poner, se hicieron alas. María Illacatu vio la ciudad dormida y no se asombró, porque el asombro se le quedó junto al alma que dejó colgada en las ramas del árbol.¹²

En las habitaciones traseras de la casa nadie entraba porque tenían el olor que dejaban los duendes al hacer sus necesidades. Allí se habían hecho polvo los viejos muebles que pertenecieron a María Illacatu y a sus hijos, los muebles delicados donde Camelia Llorosa congregó a la quintaesencia del pensamiento y de la intelectualidad de la ciudad dormida, las catorce camitas de los niños tristes, los aperos de labranza de María 23... Los cuartos traseros de la casa eran el pudridero del recuerdo y el lugar donde se completaban las palabras que faltaban en los archivos, y la verdad acerca de la historia de la familia. La sirenita yacía olvidada en un rincón caída de costado, sentía las patas peludas de las arañas caminándole sobre su hermoso cuerpo desnudo, se estremecía de asco, de vergüenza y de frío, suspirando por un poco de ropa, por el agua de la pila y por el aire del patio lejano.¹³

La narración establece la casa familiar como *locus* de enunciación para la recuperación de la memoria social, el lugar donde acontecieron los hechos que marcaron a la familia Illacatu, escenas de memoria familiar asumidas como legado de Bruna, su “marco social de la memoria” -Halbwachs enfatiza que la práctica de recordar se reconstruye desde los marcos sociales del presente-¹⁴, su posición frente a un pasado al que hay que confrontarse y responder, “como una voz que viene de atrás para irrumpir y desajustar el presente de los vivos”¹⁵, una historia que se cuenta desde el presente, hacia atrás, una rememoración, un estar adherido a la memoria familiar desde lo visto, escuchado y transmitido, un lugar de encuentro entre la memoria individual y una memoria colectiva que crea representaciones para mirar el origen, la genealogía, las pérdidas, las ausencias ¹⁶

12 *BST*, p. 86.

13 *BST*, p. 183.

14 Daniel Feierstein, Op. cit., p.97.

15 Gina Saraceni, *Escribir hacia atrás: herencia, lengua, memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.

16 Gina Saraceni, *Escribir hacia atrás: herencia, lengua, memoria*. Rosario: Beatriz

La vieja casa de los abuelos encerraba todo un mundo donde estaba involucrada la esencia de Bruna. Valía la pena recordarla año tras año. Recordar los personajes que la habitaron con todas sus lágrimas vertidas; con los momentos plácidos, que, a través del tiempo, marcaban hitos. Recordarles con todas sus ilusiones, que ya no eran tales porque habían adquirido consistencia, o se habían esfumado del todo. Recordarles con sus egoísmos y ridiculeces, que en el presente tenían un valor invertido y diferente.¹⁷

Encontramos que en la novela, la recuperación de la memoria permite establecer constelaciones de interpretación que aúnan la historia individual, la historia familiar y la historia colectiva, lo que nos permitiría aprehender la complejidad del contexto en el que se desarrolla la protagonista, Bruna, y la elección consciente de convertirse en narrataria-narradora de la historia familiar –a la que está adherida como heredera y constructora de una “memoria comunicativa”¹⁸ que nos permite comprender interindividualmente la memoria social configurándola desde lo emocional, el sentido de pertenencia o vergüenza para precisar los recuerdos, para poder socializarse; esta “memoria comunicativa” deviene en “memoria cultural”¹⁹, pues implica la transmisión vertical de las generaciones y fortalece la construcción de una identidad comunitaria con la que se confronta Bruna desde la vinculación generacional de los Illacatu en la Ciudad del Soroche. Bruna lo hace desde la experiencia directa de relatos orales, los testimonios de sus tíos, la referencia al firme silencio de Yahuma Illacatu frente a la lengua y las costumbres impuesta por el conquistador, las creencias de sus padres educados en contacto con la tierra, las historias orales de la sirvienta Mama Chana, las canciones infantiles con las que crecen ella y sus hermanos, las rondas infantiles que recuerdan la frustración dolorosa de la tía “Camelia Llorosa”, los rumores que levantan las particularidades de la familia y su constante cambio de apellido: Illacatu, Villacatu, Villacató, Villa-Cató, Catovil-; las representaciones gráficas: cartas, cuadro, fotografías, escritos familiares, poemas, manuales para

Viterbo, 2008, pp.13-25.

17 *BST*, p.68.

18 Término acuñado por Jan Assmann y Aleyda Assmann, quienes la caracterizan como “memoria vinculante”.

19 Jan Assmann y Aleyda Assmann, *Religión y memoria cultural, Diez estudios*, citado en Daniel Feierstein *Op. cit.*, pp. 97-98.

desenterrar tesoros, la Biblia, tratados sobre la vida de los familiares de Bruna, los libros de catequesis, libros religiosos, libros de aprendizaje de modales, archivos históricos, documentos falsos que presentan como verdaderos para adjudicar la paternidad de los hijos de Mama Chana –los Chanos- al tío Francisco a quien hace firmar un acta de matrimonio cuando él está agonizante y casi inconsciente, el gran cuadro de María-Yahuma Illacatu donde se ha desfigurado su ancestralidad indígena, y que cuando la avaricia de los Chanos se apodera de la casa familiar de Bruna, venden a un museo y lo valoran únicamente por la ganancia que reciben por él, ya que no forma parte de su legado ni de su identidad. De esta forma se puede contrastar los diversos tipos de oralidad y su rememoración, oralidad-memoria privada y la pública, los imaginarios colectivos que ha tejido la Ciudad del Soroche sobre la familia de Bruna y sus peculiaridades ... pero también la escritura oficial, la cultura letrada y sus archivos históricos que no garantizan la legitimidad, sino que la manipulan o la deterioran:

Así se perdió toda referencia a la abuela hasta que Bruna hizo su entrada en el mundo de su propia vida cogida de la mano de la vieja mama Chana, y años más tarde en el mundo terrible e insospechado de los archivos donde los borrones y las suplantaciones estaban hechas con tanto descaro, que era lo que primero se veía al abrir los empolvados libros.

-Aquí están los legajos. Tenga cuidado. Están hechos polvo. El tiempo y la humedad...

Bruna se estremeció al descubrir su propia raíz, no era hija de sus padres, ni nieta de sus abuelos, ni sobrina de sus tíos. Era un ser en el aire.

-¡Por fin! Encontré lo que buscaba...

-¿Qué, señorita?

-Algo acerca de mis antepasados...

-Eso buscan muchos.

-Hay un nombre tachado... y está otro escrito, encima, con otra letra y otra tinta...!

-Sí, es verdad. Es una enmienda muy, muy posterior...

-¿Tal vez después de un siglo?

-Tal vez, tal vez... ²⁰(Los resaltados son nuestros.)

La decisión de Bruna para iniciar su proceso de autoconstrucción como persona y forjar así su propia identidad implica también la construcción de una “identidad narrativa” para reconstruir su memoria comunicativa, su memoria cultural:

[...] El sí-mismo puede así decirse refigurado por la aplicación reflexiva de las configuraciones narrativas. A diferencia de la identidad abstracta de lo Mismo, la identidad narrativa constitutiva de la ipseidad, puede incluir el cambio, la mutabilidad, en la cohesión de una vida [...] la historia de una vida es refigurada constantemente por todas las historias verídicas o de ficción que un sujeto cuenta sobre sí mismo. Esta refiguración hace de la propia vida un tejido de historias narradas²¹.

Esta decisión le permitirá transparentar las relaciones de alteridad en el ámbito privado, en el ámbito público de su ciudad natal, en el viaje que decide emprender para conocer y reconocerse en su especificidad, desde una ciudad marcada por la niebla del soroche, la inacción y el desconsuelo del olvido, que esencialmente niegan lo mejor de nuestra humanidad,... lo que implica la propia e inevitable destrucción de la Ciudad del Soroche y la configuración sustancial de Bruna desde lo ausente y su rememoración:

Bruna decidió perderse, eliminarse de la faz de la tierra, y sin pensarlo dos veces, empezó a caminar y caminar siguiendo la misma ruta que tomó su bisabuelo el obispo Villa-Cató.

[...] Cuando las fuerzas le faltaron, se detuvo a tomar aliento. Volvió sus ojos sobre la ciudad dormida y no la encontró. Subió a lo alto de una loma, la buscó por todas partes y la ciudad no estaba. Buscó las torres de las iglesias con sus puntiagudos campanarios y tampoco estaban. Volvió sobre sus pasos. Llegó al sitio donde sabía que había estado la ciudad con sus calles, sus casas, sus habitantes, sus odios, sus hipocresías, sus pecados y no encontró nada...

Una ráfaga de viento que tenía un olor conocido, como si nunca hubiera existido el soroche, trajo un pedazo de papel. Bruna se precipitó a cogerlo porque era el único indicio que le podía dar la pista de lo que buscaba. El papel era el pedazo de una página de la Biblia que parecía arrancado al azar y en el cual podía leerse:

21 Daniel Feierstein, *op. cit.*, 121.

-...*QUIERO IR Y VER SI SUS OBRAS IGUALAN AL RUMOR QUE HA LLEGADO A MIS OÍDOS...*

Le pareció entender que era un versículo relacionado con la destrucción de Sodom y Gomorra, entendió el porqué del castigo de la ciudad y se perdió caminando en la dirección que salía el Sol.²²

Frente a la decisión familiar de cambiar su apellido a lo largo de varias generaciones –“acomodar” su identidad para borrar su ascendencia indígena-, Bruna decide indagar, recuperar la memoria familiar desde la memoria comunicativa y conocer los procesos y las causas que produjeron esta negación de identidad; al descubrirlo, ella se propone en cambio seguir la huella histórica de una mujer indígena a quien han pretendido “blanquear”, negar, olvidar: Yahuma Illacatu se constituye en el hilo conductor de Bruna para encontrarse consigo misma, constituir su ipseidad y no perderse ni en los laberintos del olvido, ni en los laberintos de la memoria:

El pasado de Bruna estuvo ligado a tres tíos abuelos que habitaron la vieja casa. Los tres fueron locos de remate, locura que a su vez, la heredaron de otros antepasados.

-Es una loca.

-De tal palo tal astilla

-Nunca hubiera creído que...

Eso y mucho más... Le viene de familia...

[...] En el amorfo montón de seres que habitaron en la ciudad, los antepasados de Bruna sobresalieron con las proporciones de los espantapájaros sobre las eras. Fue una progenie de maniáticos. Las aberraciones y rarezas nutrieron sus vidas y sofocaron las de quienes debieron vivir a su lado. Muchos fueron considerados como grandes personajes: se escribieron tratados sobre sus vidas y sus obras. Pero cuando fueron pasados por el tamiz de la verdad y por el crisol del tiempo, cuando sus acciones fueron colocadas en el platillo de lo absoluto, dejaron inmóvil el fiel de la balanza. La risa, el llanto, los vacilantes, o los seguros pasos sobre la tierra, el tic tac del corazón, las palabras, las miradas, los pensamientos, no sumaron nada...²³

22 *BST*, p. 308.

23 *BST*, pp.71-72.

Michel de Certeau, S.J. concibe la escritura como “una suerte de juego secreto del lenguaje”, adjudica a las palabras una función transgresora de las prácticas y resalta entre sus características más importantes: la creación de una ilusión del pasado, la construcción de un lugar social, la elección – descubrimiento u ocultamiento- de zonas silenciadas desde las prácticas o procedimientos propios del hombre ordinario²⁴. La escritura, por lo tanto, implica la selección de un lugar de observación desde la apropiación del recuerdo y su resignificación, desde un punto crítico que debemos considerar en nuestra lectura, esto nos permitiría conocer el nivel de observador manifiesto en la focalización: lo ideal sería alcanzar la condición de observador de segundo orden, localizar los puntos de fuga, conocer espacios epistémicos que los problematizan, reconstruir la identidad individual, intersubjetiva, sociohistórica desde una identidad narrativa:

La vieja casa de los abuelos encerraba todo un mundo donde estaba involucrada la esencia de Bruna. Valía la pena recordarla año tras año. Recordar los personajes que la habitaron, con todas sus lágrimas vertidas; con los momentos plácidos, que, a través del tiempo, marcaban hitos. Recordarlos con todas sus ilusiones que ya no eran tales porque habían adquirido consistencia, o se habían esfumado del todo. Recordarles con sus heroísmos y sus ridiculeces que en el presente tenían un valor invertido y diferente. [...]

Los que habían vencido al tiempo en la ciudad dormida y destruido los relojes, y vencido al absurdo mecanismo de los convencionalismos, y habían sobrepasado las posibilidades humanas sin que por eso se hubieran sentido satisfechos, eran muy pocos. Ellos llevaban la marca de una divinidad desconocida. Bruna se parecía a ellos. Descendía de una raza que hubo de desaparecer con sus casas, sus gentes, sus prejuicios y sus ritos equivocados.

-Tu mamá iba a misa todos los días...

-Pero yo no.

-Tu abuela era santa...

-Tal vez, pero yo no.

24 Rodrigo Orellana. *INGENIUM Revista de historia del pensamiento moderno*. julio-diciembre de 2010, p. 114, file:///D:/mmerchan/escritorio/Dialnet-MichelDeCerteauHistoriaYFiccion-3611823.pdf (último acceso: 15 de abril de 2016).

-En mis tiempos eso no se hacía...

-Ahora lo hago yo.²⁵

De esta manera, la génesis histórica -en el caso de la novela, la reivindicación de los valores ancestrales- puede ser entendida como la actualización de la memoria: memoria narrativa e identidad narrativa; la configuración de un sistema cultural: memoria cultural y memoria vinculante; y analizar así un sistema que desde la configuración de constelaciones nos ofrece interpretaciones multívocas de la realidad real inserta en la realidad del *logos fictus*.

El movimiento propio del vivir personal, único que puede llegar a sernos relativamente diáfano, es el de avanzar a ciegas primero y haber de retroceder después en busca del punto de partida. El buscar el punto de partida es el motor, la verdadera <<causa movens>> del recordar, del revivir para ver. Un ver que es un entrever. Ver entre el asalto de los sentimientos, de las percepciones, más intensas y más nítidas también que cuando surgieron. Ya que todo lo que nace irrumpe ciegamente, invasoramente en la lucha con lo que le rodea, en agonía de crecer y de mostrarse.²⁶

La ficción considera actos perceptivos que remiten a una subjetividad no para achatar la realidad desde la rutinaria visión unívoca, no cuestionadora, difusa²⁷, sino desde nuevas estrategias, enfoques, versiones multívocas de la realidad, que nos afecten; “la identidad narrativa no es una identidad estable y sin fisuras [...] En este sentido, la identidad narrativa se hace y se deshace continuamente [...] hace de la responsabilidad ética el factor supremo de ipseidad.”²⁸

Plena de vivir y de sentir las emociones propias, miraría pasar a los otros, pero, eso sí, tendría una sonrisa sardónica al ver la prisa de la gente por llegar a ninguna parte.²⁹

25 BST, pp. 68-70.

26 María Zambrano, *La razón en la sombra. Antología crítica*. Madrid: Ediciones Siruela, 2004, p. 232.

27 Alicia Genovese, *Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 23.

28 Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, citado por Daniel Feierstein, *Op. cit.*, pp. 123-124.

29 BST, p. 102.

Bruna dejó la adolescencia como si se tratara de un vestido viejo cayéndole a pedazos, como si su cuerpo bastante desarrollado y crecido tratara de escapársele a través de la tela. Se independizó del recuerdo porque necesitaba equilibrio para su vida, mediante una lucha ardua y tenaz de la que salió magullada, y dolorida, pero al final íntegra y contenta de sí misma. Consciente de que la vida era el supremo don que podía tener y por el cual valía la pena hacerse todas las magulladuras posibles. Si se vivía una única vez era necesario sentirse plenamente ser humano, persona, mujer.

Lo consiguió cuando traspuso la ciudad y dejó de ver para siempre la niebla del soroche. Vio que a través de la mole de granito existían otros mundos. Oyó el rumor de otras latitudes en las que se sufría, gozaba, se enmudecía de espanto o de asombro y se evolucionaba a una rapidez vertiginosa.³⁰

En la novela de Alicia Yáñez encontramos estrategias escriturarias acertadas, en las que se pone bajo nuestra consideración esta práctica: una imbricación textual en la que se implica el lenguaje escrito –letrado, no siempre veraz ni coherente- con el registro de la oralidad cotidiana que define la idiosincrasia de los personajes, las decisiones que adoptan; caracteriza a una ciudad entera, a sus habitantes, plantea alternativas para tomar decisiones y llevarlas a la praxis. En *Bruna, soroche y los tíos* se utiliza –en forma alternada- las cursivas y la tipografía normal: las cursivas están profundamente ligadas a la oralidad, presentan giros que responden a convenciones sociales establecidas, pero también a las transgresiones que están implícitas en la idiosincrasia de los sujetos que forman la Ciudad del soroche y que develan un profundo problema identitario, una sociedad para la cual sus orígenes indígenas carecen de valor significativo –incluso quieren ocultarlo como señal vergonzante de un pasado que no controlan-, se relacionan con el silencio, la vergüenza, la aparente humillación; una sociedad que celebra la colonización –aunque la “hazaña del coloniaje” vino amparada por “unas leyes que se cayeron al mar y se ahogaron”³¹; un coloniaje que planteaba el olvido –la negación de la memoria cultural- como un arma para conquistar, medrar y justificar acciones predatorias; esto da como resultado la negación de la identidad autóctona directamente relacionada con el componente étnico indígena, que a pesar de ser fundamental en el proceso de caracterización de esta sociedad, se constituye en el triunfo de relaciones de alteridad desiguales e injustas, en las que lo indígena se relaciona con lo ominoso. En la novela

30 *BST*, p. 309.

31 *BST*, p. 78.

podemos encontrarlo incluso en la utilización de los silencios, los puntos suspensivos que se insertan en el discurso revelan intenciones vergonzantes, develan líneas de fuga de los subalternos, introducen el olvido como parte integral de la negación de identidad:

La teoría de la lectura nos lo ha advertido: la estrategia de persuasión fomentada por el narrador tiende a imponer al lector una visión del mundo que no es nunca éticamente neutra, sino que más bien induce, implícita o explícitamente una nueva valoración del mundo y del propio lector: en este sentido, el relato pertenece ya al campo ético en virtud de la pretensión de la lealtad ética, inseparable de la narración.³²

Frente a esto, lo letrado impreso en el archivo –incluso sus tachaduras y su manipulación– también puede servir para reivindicar lo originario –contrastándolo con los testimonios orales de quienes conocen la tradición–, para asumir la VERDAD, lo que no debe ser olvidado, especialmente por Bruna, la protagonista femenina de la novela que desea encontrarse a sí misma, ser original, hallar coherencia entre lo fenoménico y lo sustancial en su proceso de construcción identitaria:

–¡Te llamas Juan Espejo!, ¿No serás, acaso, descendiente de lo mejor que tenemos: Eugenio Espejo...?

–¡No, qué va! **Ese espejo era indio y se llamaba Chugsí. Robó el apellido. Nosotros somos de los...**

Bruna, ante el escándalo, de los parientes que la creían loca, **se firmaba con el apellido original de la que fue su abuela india**. Su actitud, más que descaro, obedecía a que **sabía de memoria la historia de la ciudad y había descubierto la historia de su familia** y le parecía pueril y absurdo tapar con una mentira tan convencional la verdad que estaba a la vista de cualquier persona, que, como ella se hubiera dado una vuelta por los silenciosos y sorprendentes caminos de los archivos.

–De dónde sacas lo de Illacatu...?

–*De los archivos. Yo sé que soy Illacatu y no Catovil.*³³(Los subrayados son nuestros)

32 Paul Ricoeur, *Ibid.*, citado por Feierstein, *Op. cit.*, p. 124.

33 BST, pp. 77-78.

Bruna decide interrogar su pasado para entender lo que ocurre en su presente, ejecuta la recuperación de la memoria como proceso creativo, utiliza el pasado –desde su presente- en las acciones para construir su identidad personal, intersubjetiva y sociohistórica, para conseguirlo, reúne versiones orales, disímiles, contradictorias, reflexiona sobre ellas, las recrea, debe tomar posición frente a la realidad y a la memoria vinculante: se convierte en un ser ecléctico, rescata lo que le sirve para reivindicar su identidad desde sus orígenes autóctonos, para rendir homenaje a los parientes que se han caracterizado por su originalidad. Bruna encuentra la fuerza en su condición cuestionadora, decidida, arriesgada, en su inevitable esencia de mujer rebelde, forjadora de sí misma donde aúna su memoria y su inteligencia, así concibe esperanzas para rescatar el legado de su memoria individual, colectiva y cultural, en las que encuentra un posible camino para conocer por sí misma y ante sí misma; recordemos que San Juan de la Cruz relaciona –como San Agustín- la virtud de la esperanza con la memoria considerada como potencia; la memoria es parte de la virtud de la prudencia junto a la inteligencia y la providencia: “la mente recuerda lo que ha ocurrido, y confía a la inteligencia la confirmación de lo que es”.³⁴

Una de las características más importantes de esta novela es la utilización del realismo mágico que acompaña las vicisitudes de las acciones y la memoria familiar como identidad narrativa:

Las distorsiones, los olvidos, los agregados, las reconstrucciones o las modificaciones no son en modo alguno aleatorios ni iguales para todos los sujetos, sino que se encuentran determinados por el lenguaje y la cultura nativos de cada sujeto, y por diversas articulaciones entre las características del texto a memorizar y los modos en que los conflictos sociales se intersectan con elementos centrales o marginales de cada historia.³⁵

Este recurso forma parte de la memoria y su narración, del idiolecto de la autora utilizado para describir –en forma pertinente- las particularidades de la historia, la memoria familiar instituida por sus antepasados: el silencio profundamente digno de Yahuma Illacatu, su silente muerte en vida como “ser inanimado” pues su alma pende de las ramas del árbol más alto de su

34 Fernando Urbina. *La persona humana en San Juan de la Cruz*. Madrid: Instituto social León XIII, 1956.

35 Daniel Feierstein, *Op. cit.*, p. 100.

tierra ancestral, los fragmentos de su alma se suspenden en las estrellas que iluminan el océano y únicamente volverán a unirse cuando su descendiente, el Obispo Salomón, huya de la Ciudad del Soroche después de la pérdida de sus hijos y recorra los caminos hasta encontrar la senda olvidada de la tierra natal de Yahuma; la nostalgia marca el desarrollo de la trama de la novela –se manifiesta en las múltiples anamnesis a lo largo de la novela que se relacionan con el dolor por el retorno y el nuevo camino abierto para Bruna-, nostalgia por rescatar los orígenes reales -que a veces se cumple, Salomón lo consigue gracias a su exilio y Bruna, desde su decisión consciente de establecer su memoria vinculante-; la nostalgia por los seres queridos, por la recuperación de sus ausencias; la memoria narrativa se fundamenta en el realismo mágico como identidad narrativa de los relato –configurados desde la rememoración- y el recuerdo de las aventuras-desventuras de sus tíos: la interminable alfombra roja que Alvarito tejía desde niño mientras esperaba la llegada del Papa y que debería cubrir su caminar desde Roma hasta la Ciudad del Soroche, y que al no cumplirse, terminó convirtiéndose en hilachas que producirían una terrible alergia en toda la ciudad dormida y afectaría a sus habitantes; estas hilachas servirían para que Catalina, la tía de Bruna, tejiera su camisita en el vientre materno como signo de pudor atemporal manifiesto en su devoción estéril por la acumulación de indulgencias para sacar almas del purgatorio y así ganar “un puesto en el coro de las Once mil vírgenes”, aunque no le importase ejercer la misericordia con el prójimo vivo a lo largo de su existencia; la fracasada empresa de la crianza de ranas, una peste con dimensiones bíblicas, que alteran la cotidianidad de la ciudad y sus habitantes debido a la pasión de Jerónimo por escuchar el concierto de las ranas y los sapos en los días de lluvia, su cuidadosa atención a la reproducción abismal de estos anfibios, sin saber qué hacer con ellos cuando desbordan los estanques donde se crían; la singular historia de Camelia Llorosa, su viaje a España para casarse con un conde decrepito que muere antes de que ella llegue a su destino, su decisión de aprender a vivir desde la libertad al ser “monja, viuda, soltera y casada”, sus admiradores y las manifestaciones de su adoración y amor que transforman desde la rutina amoratoria hasta los fenómenos políticos en la Ciudad del Soroche, su fracaso matrimonial, su oculto exilio en el monasterio, su amargo regreso a la casa familiar para cuidar a sus sobrinos huérfanos; el ejército de la fe conformado por los 245 hijos del tío obispo, que intentan combatir el “peligro masón” y mueren envenenados con una taza de chocolate; las acciones increíbles que realiza

Panchito para encontrar el tesoro de los doblones de oro que huye de él y de sus ayudantes y es descubierto por los Chanos; la angustiante colección de fósforos del tío Francisco que se consumirán por el incendio provocado por Bruna y que destruirá el tercer piso de la casa de los abuelos, pero que no eliminará la presencia latente de su fantasma; la graciosa historia de los ternos de baño traídos por la tía zíngara que se diluyen en el agua y producen la angustia y la risa en las compañeras de Bruna –aunque también la muerte de una de ellas, pues permanecen en la piscina por un par de días sin atreverse a revelar su desnudez-; la estatua de la pila del patio familiar que cambiará de acuerdo a la cosmovisión de quienes asumían la administración de la casa; las pastillas consumidas por los habitantes para combatir el soroche de toda la ciudad; el ventilador ciclópeo que se presenta como solución para purificar la atmósfera y liberar a los habitantes de la desidia, la pasividad, la renuncia a su libertad debido a las costumbres que no se cuestionan, a los prejuicios que los esclavizan, y finalmente, su total destrucción, y su rememoración como lugar faltante, ausente.

La búsqueda de identidad de Bruna se relaciona con la transmisión cultural de herencia mnemónica³⁶ que es sumamente compleja, pues aúna la esperanza y la amenaza: encontrar la herencia desde la anamnesis implica la posibilidad de proyección a un futuro coherente, el que busca Bruna, pero al mismo tiempo, es amenazadora, implica también la destrucción de la Ciudad del Soroche –¿destrucción justiciera que sirve de advertencia en la ficción?–; revela así las relaciones paradójicas, en muchas ocasiones aberrantes, de los procesos históricos que se han desarrollado en la Ciudad del Soroche desde la percepción de Bruna y de su familia a lo largo del tiempo que marcan el ritmo de los motivos recurrentes de la desarticulación y la búsqueda constante:

Las torres de marfil donde había estado amurallada, en vías de convertirse en momia o en víctima del soroche, iban cayendo una tras otra. A veces bastaba un momento de pensar hondo o una noche de insomnio, para escarbar los cimientos de una creencia, encontrar arena en ellos, y ver cómo el edificio que parecía inexpugnable, se derrumbaba. Los férreos principios en que había sido educada, no eran más que caprichos de una generación caduca que se imponía para seguir dominando y agrandando la órbita personal, sin querer ver sus errores, sin tener la valentía de admitirlos, menos de enmendarlos.

36 Abraham Warburg, «Abraham Moritz Warburg. Nachleben-Pathosformeln.» <http://www.abymwarburg.com/pathosformeln>. s.f. (último acceso: 12 de 2 de 2017).

- La autoridad de los padres está en peligro.
- La autoridad paterna no se impone, se conquista.
- A la juventud rebelde hay que dominarla...
- Si la juventud no fuera rebelde, terminaríamos con una joroba de tanto mirar al suelo...
- Los hijos quieren mandarnos...
- Los hijos quieren un lugar propio y limpio donde poder vivir.³⁷

Los objetos, lugares, personas, acciones que evocan la memoria desde un proceso opuesto al que normalmente se utiliza para evocarla, son referentes fundamentales en el desarrollo de la trama de la novela; Aby Warburg les atribuye mucho valor a estos espacios de memoria, pues hacen posible suscitar el recuerdo de experiencias primarias de la humanidad, los llama “formas de *pathos*”; en el caso de *Bruna, soroche y los tíos*, encontraríamos algunos *Pathosformeln* en la casa familiar de Bruna: la escultura de la pileta de la casa familiar - sirenita, pez, *Maneken Pis*-, el pozo denominado el ojo del demonio; el tesoro enterrado en la huerta de la casa -que cumple el papel de *locus memoriae*-, los testimonios familiares que se contradicen para negar sus orígenes -los silencios, la oralidad, el desprecio por la lengua ancestral y el silencio rebelde para asumir la lengua del conquistador-; la conquista despreciativa y destructora de los territorios autóctonos -elemento predador de una supuesta “superioridad cultural”- que implica la incoherencia entre lo fenoménico y lo sustancial, y que encuentra salida en la subversión de las tijeras de María-Yahuma Illacatu al terminar con la farsa cruel de su matrimonio; y por supuesto, la misma Ciudad del Soroche que envuelve a los habitantes en creencias que no les permiten descubrir sus mejores cualidades, sino sus prejuicios e impiden el desarrollo de la vida en su plenitud:

Buscando un lugar en el mundo donde vivir, ella crecía en estatura y en peso vital, encontraba más la razón de su ser. ***Al escarbar sus creencias y desecharlas*** encontraba que en la raíz había un fondo emotivo y nada más. ***Los fantasmas, las creencias, los milagros, los prejuicios se quedaron junto a los gatos de tía Clarita***. Creía en lo que amaba. No podía ser juzgada por carecer de ojos sobrenaturales. Creía en un Dios que no era hecho a su medida, ni a la medida de ningún ser humano, de ninguna época, ni de ningún acontecimiento. ***Él era el que era...***

[...]

37 BST, pp. 309-310.

-¡Nadie tuvo la culpa de nada, fue el sorochel!

-Nadie enseñó a nadie la manera de vivir, porque nadie quiso aprender.

Dejó a un lado toda cobardía y se dedicó a amar lo que la gente de la ciudad había envilecido y a enaltecer lo que hubo calumniado.

[...] Pero vio que el mundo era un hervidero de ambiciones y lo dejó todo: trabajar y trabajar para hacerse ricos y para dejar herencias que nadie va a agradecerles, porque el <<tener>> como valor desaparecería un día... Ante la eterna miseria de los semejantes que nunca querían entender nada, y tergiversaban las acciones más bellas, y luego las interpretaban a su modo, hasta los actos más sutiles, había que poner una cortina de compasión: la pobre gente...³⁸(Los resaltados son nuestros.)

El proceso de construcción de la identidad de Bruna constituye un camino marcado y cifrado por la memoria en sus múltiples manifestaciones, que se erige como eje transversal del desarrollo de su madurez, que vuelve y permite que ella se-vuelva-en-su-búsqueda, donde juega el papel protagónico para conocerse y consolidarse como persona humana que reivindica su identidad, su libertad, su dignidad:

Ir y venir de la memoria, que se acerca cada vez más al círculo –inalcanzable ciertamente-, despegando, liberando al ser humano del tiempo que inicialmente lo envuelve y sujeta, desplegando esa envoltura en la libre espiral del tiempo mediador. La memoria se postula así como arte y sabiduría del tiempo; la memoria que en su servidumbre guarda, como una antigua y misteriosa arca, la libertad –ese arcano propuesto al hombre.³⁹

38 BST, p. 310.

39 María Zambrano, *Op. cit.*, pp. 184-185.

Bibliografía

- Berardinelli, Alfonso. «circulodetiza.es.» *Los riesgos de la lectura*. s.f. https://circulodetiza.es/wp-content/uploads/2016/08/berardinelli_cap_1.pdf (último acceso: 20 de marzo de 2017).
- De Castro Rocha, João Cezar. «Universitas Philosophica.» *Dialnet-Historia CulturalLatinoamericanaYTeoriaMimetica-3877467 (1)*. diciembre de 2010. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3877467.pdf> (último acceso: 10 de junio de 2017).
- Feierstein, Daniel. *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Genovese, Alicia. *Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Heidegger, Martin. *Lógica. La pregunta por la verdad*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- Merchán, Miriam. *Alicia Yáñez Cossío. (Homenaje)* en Revista Kipus: revista andina de letras. 7 (II Semestre, 1997): 111-117. URL: <http://hdl.handle.net/10644/1843>
- Orellana, Rodrigo Castro. *iNGENIUM Revista de historia del pensamiento moderno*. julio-diciembre de 2010. file:///D:/mmerchan/escritorio/Dialnet-MichelDeCerteauHistoriaYFiccion-3611823.pdf (último acceso: 15 de abril de 2016).
- Saraceni, Gina. *Escribir hacia atrás: herencia, lengua, memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.
- Todorov, Tzvetan. *La literatura en peligro*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2017.
- Urbina, Fernando. *La persona humana en San Juan de la Cruz*. Madrid: Instituto social León XIII, 1956.

Warburg, Abraham Moritz. «Abraham Moritz Warburg. Nachleben-Pathosformeln.» <http://www.abynwarburg.com/pathosformeln>. s.f. (último acceso: 12 de 2 de 2017).

Yáñez Cossío, Alicia. *Bruna, soroche y los tíos*. Quito: LIBRESA, 1984.

Zambrano, María. *La razón en la sombra. Antología crítica*. Madrid: Ediciones Siruela, 2004.

CIBERLITERATURA Y CIBERESCRITORES

Xavier Frías Conde (UNED)

1. Literatura e internet

Cuando hablamos de microficción y de ciberliteratura estamos refiriéndonos a dos conceptos que muy a menudo van de la mano. Los nuevos tiempos, la eclosión de internet, ha dado lugar a una revolución en la literatura que comenzó con el nuevo milenio y que, lentamente, prosigue. No va a acabar con todo lo que había, es decir, no va a acabar con el libro en papel, pero sí va a abrir nuevos derroteros en el uso y disfrute de la literatura. Precisamente una de las novedades más importantes que ha traído esta *internetización* de la sociedad es el desarrollo imparable de las formas breves de narrativa, así como un acceso prácticamente universal a las mismas.

Por tanto, ya no podemos hablar tan solo de literatura, sino que en adelante tendremos que añadir etiquetas a este concepto, sobre todo cuando nos refiramos a su soporte físico. Así, la literatura convencional, publicada en papel, ya convive con la literatura digital, que se sirve de aparatos electrónicos como soporte –tabletas, ordenadores/computadoras o lectores– y con la literatura virtual, donde los textos

están disponibles en línea y su soporte principal son los blogs o bitácoras.

La literatura en español de ambas orillas del Atlántico no es en absoluto ajena a este proceso. De hecho, la literatura en español es una de las que más se ha expandido por la red. Ello ha dado lugar al nacimiento de un tipo de escritor que solo utiliza internet como soporte (sobre esta cuestión volveremos más adelante).

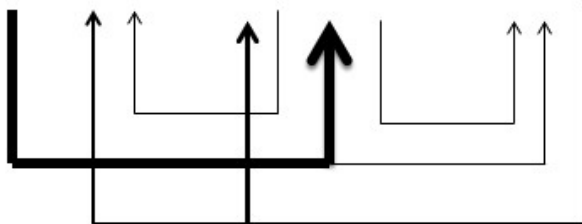
Con todo, no se puede pensar que estos tres soportes son compartimientos estancos, sino que un mismo texto puede alternar en los tres formatos, es decir, son intercambiables, aunque no sin condiciones. Así pues, la entrada de la literatura en el espacio virtual nos obliga a definir algunos conceptos muy comunes, empezando por la literatura convencional (LC), la que tiene como soporte el papel, es decir, la literatura tradicional que existe desde hace siglos.

Coexiste con la literatura digital, cuya diferencia principal es que el soporte ya no es el papel, sino un aparato electrónico. Los soportes electrónicos no solo son portátiles, sino también electrónicos y los textos deben ser descargados. El sistema más conocido es el libro electrónico.

Pero hay un tercer tipo de literatura publicada exclusivamente en internet, cuyo soporte es la propia red, con formatos que pueden coincidir con los de la literatura digital. Esta es la literatura virtual, ya que nace en internet, en el mundo virtual. Su característica más destacada es que sus textos se publican en los sitios web o páginas específicas, siendo el blog es uno de los formatos más comunes. Es esta última la que venimos denominando también ciberliteratura.

No obstante, los tres formatos –convencional, electrónico y virtual– son intercambiables. No son departamentos estancos, sino que puede haber un trasvase de textos entre ellos, aunque de una manera muy desigual. Así pues, la alternancia de contenidos de los tres soportes se refleja en el siguiente gráfico, que recoge, además, las principales características de dichas literaturas:

	LC	LD	LV
Editorial	+	+	+/-
Control de la edición	+	+	+/-
Formato principal	Libro	Libro	Blog
Difusión	Limitado	Enorme	Mundial
Precios	Altos	Reducidos	Muy reducidos o gratis



2. Literatura virtual y formas hiperbreves

De las tres literaturas antes citadas, la literatura virtual es la que está teniendo un desarrollo más rápido y cuyo seguimiento resulta más complicado. Como decíamos antes, lo más característico de esta literatura es que todos los textos son publicados en línea. Nace prácticamente con el nuevo milenio y se ha desarrollado buscando sus propios géneros y formas. No obstante, debido a las características de la publicación propia de internet, la literatura virtual se ha centrado en los textos breves e hiperbreves. De ahí que se suela hablar de microliteratura, con formas como microficción (o micronarrativa) y microteatro.

En cuanto a la poesía, ya tiene por sí formas breves, es decir, existen desde siempre poemas breves, aunque se han puesto de moda los haikus y otro tipo

de composiciones poéticas procedentes de Japón. Igualmente, el microteatro se ha desarrollado para ser representado en minutos, pero, sin duda, es la narrativa el género que se ha visto más impulsado. No es difícil entender por qué es así: leer en línea resulta fatigoso, por lo que casi nadie leería una novela en línea, pero las formas hiperbreves se leen con facilidad. De ahí que el formato principal sea el llamado microrrelato (del cual trataremos en profundidad más abajo).

Además, el microrrelato tiene un formato muy frecuente: el blog o bitácora, un sistema de edición que permite a cualquier persona publicar sus propios textos. Más adelante nos volveremos a ocupar de las bitácoras.

En cuanto a las características que definen a la literatura virtual, podríamos destacar las siguientes:

1. Es de acceso mundial.
2. La actualización de los contenidos es inmediata.
3. Predominio de lo breve (blogs).
4. Frecuente falta de un filtro de calidad, lo cual hace que no todo lo publicable pueda ser considerado con valor literario
5. Los autores se convierten en editores (se trata, pues, de una literatura hecha en casa)
6. Los espacios web se convierten en una especie de revistas (> blog), de periodicidad irregular.
7. Muchos autores añaden una licencia *Creative Commons*.
8. Escritores y lectores pueden interactuar.
9. Suele ser gratis.

Así pues, las bitácoras son un soporte exclusivo de internet que también nació con el milenio, hoy difundidas por todo el planeta. No es un vehículo literario, pues la temática es tan variada como sus autores. Lógicamente se utilizan para difundir literatura, tanto en cuanto a publicidad, promoción o crítica, como a creación.

La publicación en línea nunca conllevará que la publicación convencional desaparezca. Ambas son complementarias, pero es cierto que la virtualización de la vida en general, también afecta a la literatura. Volviendo sobre las nueve razones apuntadas arriba, nos fijaremos en tres de ellas. En primer lugar, la rapidez: cualquier trabajo se puede publicar de inmediato, pero atención, si el texto carece de calidad, no se ganará el interés del

público lector. La prontitud en la publicación no es ni remotamente garantía de calidad, más bien lo contrario. El hecho de que una misma persona sea escritor, crítico y editor, al mismo tiempo es una desventaja. En segundo lugar, la interacción, donde el autor y sus lectores pueden interactuar en línea. Por lo general, es casi imposible cuando se trata de la literatura convencional. El lector puede opinar sobre lo que ha leído y la crítica es recibida por el escritor. Y por último, la difusión, ya que internet permite publicar textos en línea que se leen en todo el mundo. En el caso concreto de la literatura en español, un texto escrito en Mexicali, por ejemplo, puede ser leído en todo el territorio de lengua española, lo que sería muy complicado para un texto convencional.

Ni que decir tiene que la literatura digital es la que sufre el mayor número de transformaciones en cuanto al soporte. Digamos que la literatura convencional todavía cuenta con una mayor producción, pero la literatura digital no ha dejado de crecer, aunque su crecimiento no suponga, a nuestro modo de ver, una amenaza para la literatura convencional. Por su parte, la literatura virtual es sobre todo una literatura que se utiliza para crear y pocas veces recibe textos creados en uno de los otros dos tipos; la mayoría de los ejemplos de textos importados al formato virtual son de obras más clásicas. Es en este contexto que nos encontramos con bibliotecas virtuales que permiten la descarga de textos, sobre todo en formato PDF, donde precisamente este formato, el PDF, es válido tanto para la literatura virtual como para la digital.

3. La publicación y la autopublicación

Internet permite que dos sistemas de publicación: publicación y de autopublicación. La primera no es tan frecuente en cuanto a la literatura, pero internet es una plataforma de publicación más „seria“. Precisamente edición permite con respecto a la edición de obras literarias, alguna garantía para evitar la mediocridad, ya que el autor y el editor no son la misma persona.

La edición, incluso en el caso de internet, requiere principios de calidad. De lo contrario, el contenido no es digno. La publicación en internet no afecta —o no debería afectar— a estos principios, ya que los contenidos siguen siendo los mismos: los textos literarios, así que no hay razón para cambiar los criterios. Por tanto, en los sitios que difunden la creación literaria se deben especificar plenamente los criterios de selección.

Por desgracia, no hay muchos sitios web de publicación literaria, la mayoría de los espacios son de autopublicación, en su inmensa mayoría blogs, pero sí mostraremos **plataformas de publicación virtual**.

Así pues, es creciente la presencia de autoediciones, que afectan no solo a los aspectos de la creación literaria, sino también a otros tipos de textos que podrían definirse como paraliteratura. Este es el caso de los blogs personales. El blog es probablemente el vehículo más común de autopublicación en los últimos años. Este es el producto más notable de la revolución digital que estamos viviendo durante las dos primeras décadas del siglo XXI. En suma, nos encontramos con que el blog es una serie de beneficios para la autopublicación (además de los que hemos citado anteriormente, por lo general relacionados con la publicación en Internet):

- 1.
2. Es absolutamente gratis.
3. El blog es ideal para textos cortos, los más comunes en internet.
4. Combina la escritura creativa con otros medios artísticos, como el vídeo y las imágenes.
5. Todos los servidores de blogs tienen un sistema de etiquetado de mensajes para la búsqueda de textos antiguos sin mucha dificultad; los textos son por lo general almacenan cronológicamente.
6. Los motores de búsqueda pueden aumentar la propagación de los blogs.

4. Los géneros de la literatura virtual

Es precisamente en el campo de la literatura virtual donde todo está aún en desarrollo, donde el estado de las cosas todavía se está moviendo porque nada se ha establecido. La clasificación canónica de los géneros literarios no sirve aquí. Además, hay que distinguir entre las formas literarias y populares, la segunda es mucho más extendido que el primero. Nuestra idea de textos literarios populares se refiere a los escritos que tratan sobre cuestiones literarias, pero que no son específicamente literaria ni en gran parte literaria.

La aparición de la literatura virtual ha dado lugar a la aparición de nuevas formas literarias o de la reinención de formas que existían antes, pero que en la actualidad adquieren nuevas características, mientras se adaptan a las necesidades de la red. Digamos que las formas literarias breves son las que predominan y, por eso, nos ocuparemos de ellas aquí. Entre ellas, la que reina

sin lugar a dudas en el universo virtual es la microficción.

Pero incluso este es un concepto incompleto, habrá, pues, que establecer una diferencia entre la micro y la nanoliteratura. En cuanto a la primera, la prosa no debe exceder de 500 palabras u 8 líneas (sin embargo, estas limitaciones no son universales). La segunda, por contra, está ahora vinculada a la red social Twitter, lo que significa que el texto no puede contener más de 140 caracteres.

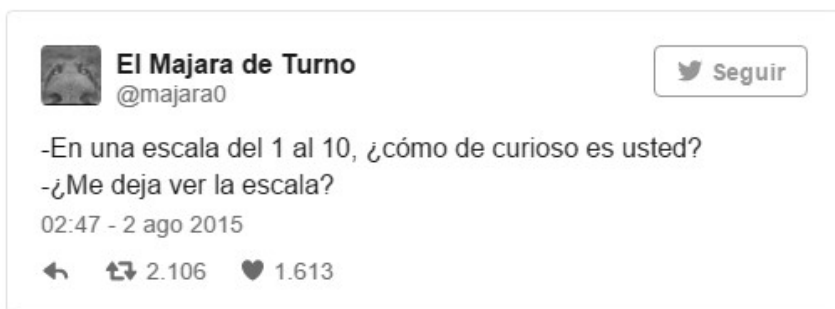
Hasta ahora hemos hablado en prosa, pero también es un espacio para la poesía, un poema corto, por supuesto. El aforismo y haiku son dos formas poéticas comunes a través de su extensión reducida.

Por último, existe también el microteatro, cuya representación no debería sobrepasar un minuto. No obstante, no nos trataremos la cuestión de los géneros aquí, porque no es el motivo de este trabajo.

Por otro lado, resulta sin duda complicado atribuir valor literario a infinidad de textos. No obstante, cuando se trata de microtextos, el enjuiciamiento se vuelve aún más complicado. Habida cuenta de lo que ya mencionábamos más arriba acerca de la simplificación del lenguaje, internet está lleno de textos cuyo valor literario debe ser tenido en cuenta y, además, debido a su formato, podrían ser incluidos dentro de la categoría de microrrelatos. Es un ejemplo de lo que coloquialmente se conoce como *perlas literarias*.

El caso más frecuente es el de Twitter, donde los posteos pueden ser auténticos nanorrelatos, eso sin tener en cuenta que existe un tipo de nanorrelato adaptado a las condiciones de este programa (del cual ya hablamos arriba).

Estos son algunos ejemplos de posteos de Twitter o tuits que podrían ser considerados microrrelatos, o más bien nanorrelatos.





Clausman
@cl4usman

 Seguir

He madrugado tanto que me he cruzado con mis abuelos cuando eran novios.

08:44 - 9 dic 2015

  606  707



Zen
@Zenghelis

 Seguir

Anuncian fuertes nevadas a partir de los 1000 metros. Pero yo nunca ando tanto.

11:30 - 9 dic 2015

  72  87

Podríamos pensar que los tuits anteriores no son sino chistes. Honestamente, creemos que no, que son más que chistes y que tienen calidad literaria. Comparten muchos elementos con los nanorrelatos propiamente dichos.

No obstante, aludiendo al título de esta sección, los límites entre un nanorrelato y un chiste pueden estar confusos, dado que comparten muchos elementos:

1. Condensación
2. Frecuente ausencia de contexto y trasfondo
3. Toda la historia se sostiene con diálogos
4. Disponible para móviles (celulares) inteligentes
5. Información limitada

En cualquier narración hiperbreve se insinúa más que se dice. Además, se requiere una participación más activa del lector, que tiene poner rostro a los personajes y crearles una ubicación espacio-temporal.

5. El blog

Ya hemos citado el blog o bitácora como el soporte más habitual de la publicación en internet. Sería un error creer que los blogs son válidos solo para la autopublicación, ya que se utilizan para infinidad de propósitos, pero en este trabajo nos ocuparemos tan solo de los blogs de creación literaria, donde por los motivos ya expuestos, predominan los textos hiperbreves.

No abundan los estudios acerca de este fenómeno de las bitácoras virtuales, pero un portal de promoción de escritores como *Escritores.org* recomienda abiertamente a los escritores —sobre todo noveles—, abrirse un blog. Dicho portal define el blog (en general) como¹:

Básicamente, un blog no es más que un espacio personal de escritura en internet en el que su autor publica artículos o noticias que pueden contener texto, imágenes e hipervínculos. Los nuevos contenidos se añaden vía web desde el propio navegador y sin necesidad de ningún otro programa auxiliar.

Están pensados para utilizarlos como una especie de diario on line que una persona usa para informar, compartir y debatir periódicamente de las cosas que le gustan e interesan.

Sigue este mismo portal citando las características que deben poseer los blogs (ut sup.):

En la portada del weblog aparecen primero las anotaciones más recientes. Cada uno de estos post suele incluir un título, la fecha de publicación, el nombre del autor, y un enlace que conduce a un formulario en el que los visitantes pueden escribir sus comentarios.

Todo blog incluye también uno o varios menús con el nombre de los temas o categorías en las que se clasifican las entradas, de forma que cuando se pulsa sobre uno de esos nombres aparecen en pantalla únicamente los artículos incluidos en esa categoría. Además es habitual un apartado con información sobre el autor o autora y una colección de enlaces a sitios web recomendados.

Además de las características básicas comentadas los Blogs pueden tener otras características avanzadas en función del sistema de publicación elegido. Por ejemplo:

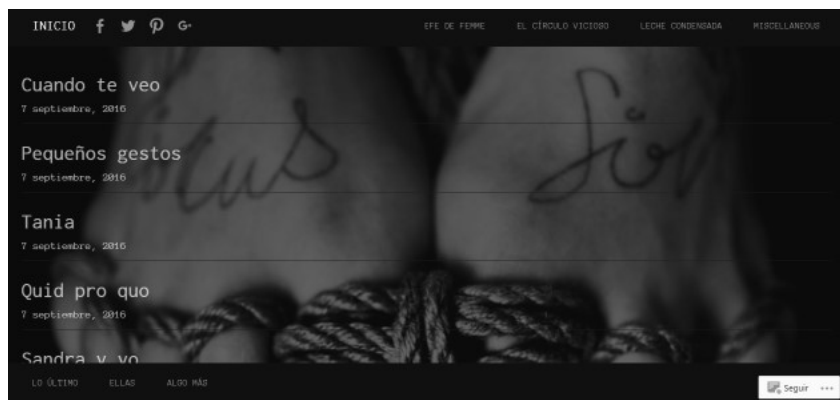
- *Buscador de contenidos*
- *Soporte multiusuario (varios autores)*

- *Aviso de rastreo (un aviso automático cuando otro blog ha enlazado alguno de tus artículos)*
- *Sistema de administración de plantillas o diseños*
- *Generación de RSS para la sindicación de contenidos*
- *Tratamiento y agregación de RSS*
- *Administración de imágenes*
- *Gestión de comentarios*
- *Bloqueo de comentaristas no deseados*
-

Otros complementos pueden ser una lista de los últimos comentarios añadidos por los lectores, una relación de los artículos más comentados o los datos estadísticos de tus visitas. Estos recursos permiten hacer un seguimiento de tu weblog y también son elementos que te ayudan a fidelizar a tus lectores.

Eso es básicamente un blog general. Sin embargo, el que nos interesa analizar aquí es el blog literario, pues es este el que, como venimos diciendo, se ha convertido en el principal soporte de la ciberliteratura.

El blog literario es, en casi todos los casos, un blog personal. Ello quiere decir que el autor de los textos asume un doble rol: autor y editor. Llamemos a esta figura autoeditor. Así pues, el autoeditor se ocupa de su espacio, lo promociona y, si tiene posibilidades, le da un formato especial, atractivo. Esta es una muestra del blog de la narradora española Lydia Cotallo²:



La navegación permite ver qué textos están disponibles. A menudo se puede acceder a un índice de etiquetas, donde se pueden leer los textos cronológicamente. Si bien el blog que acabamos de presentar es de narrativa y micronarrativa, lo cierto es que los que más abundan son los de poesía. He aquí una muestra de un blog poético, en este caso de la poeta española Laura Caro Pardo³:



Este blog presenta un formato clásico, con referencias múltiples en los lados, con información general y también del propio autor.

Por otro lado, los blogs literarios a menudo están entrelazados entre sí. Pero no solo, también es posible encontrar repertorios de blogs, algo así como listas de blogs temáticos literarios por temas o idiomas. Además, los blogs pueden estar contenidos en una página específica, como es el caso de *Mundopoesía*⁴, que alberga una enorme cantidad de blogs poéticos en español citándolos tan solo por el nombre.

6. Ciberescritores

Un ciberescritor, si atendemos al prefijo *ciber-*, sería un escritor que utiliza el ciberespacio, es decir, internet, para publicar sus textos. No obstante, esta definición en español no la encontramos en la literatura

especializada, tan solo aparece esporádicamente como referencia por internet cuando se realiza una búsqueda del concepto. Habrá que recurrir, como ocurre tan a menudo, a las definiciones en inglés, a través de su equivalente *cyberwriter*. Incluso así, la definición que primero sale es del Wiktionary⁵:

cyberwriter

Etymology

cyber- + *writer*

Noun

cyberwriter (plural *cyberwriters*)

One who writes on the Internet or in cyberspace.

Es muy significativo entender qué representa la ciberliteratura para muchos autores —sin entrar a considerar aquí y ahora si se trata de autores publicables o no—. Recogemos el siguiente testimonio de Beto, un bloguero latinoamericano que no da pistas de su identidad y que ya en 2011 se autodefinía como ciberescritor⁶.

Hace algunos días estuve preguntándome qué hubiera sido de la literatura si la tecnología no hubiera avanzado como lo ha hecho; quizá seguiríamos los aspirantes a escritores, yendo y viniendo de casas editoras con un montón de hojas bajo el brazo, soportando negativas sistemáticas y recorriendo a pie los caminos terregosos. (...)

Ahora, la red puede proporcionar todo eso sin necesidad de movernos de la sala o el estudio; basta con abrir una página, para trasladarnos a los espacios más exóticos que podamos imaginarnos, podemos contactar a cualquier tipo de personas en su propio idioma y, lo mejor de todo, podemos recibir las mismas negativas de las casas editoras sin tener que cargar legajos pesados ni soportar el portazo en la cara. Bueno, nadie dijo que las ventajas de la red suplen las carencias de inventiva. Salud.

El fenómeno de la ciberliteratura y los ciberescritores no ha recibido aún todo el interés que merece. Siendo el orbe hispánico uno de los que mayores cantidades de literatura produce, no es de extrañar que sea también de los que más ciberliteratura genera. Es interesante el análisis que hace de estos dos elementos “ciber” Mikel F. Deltoya, que recoge un debate iniciado ya desde la génesis de la ciberliteratura, que se podría ubicar en el cambio de milenio:

En el caso de la literatura [convencional], si bien el contenido de grandes obras clásicas, estudios sobre los mismos, y por supuesto contenidos poéticos abundan en cantidades exorbitantes, también un número igual o mayor lo es el de los ciberescritores. (este concepto es neologista, apenas se está estudiando como tal). La presencia de los primeros blogs o bitácoras en línea, aparece alrededor de 1997 y a poco más de una década de distancia, la explosión de la ciberescritura ha transgredido sus propias fronteras

(...)

Entrados al siglo XXI, aunados a la presencia de nuevos blogueros, nace el autor en línea, es decir, aquel individuo que comienza el proceso de autopublicación.

(...)

Hoy en día, la presencia de literatura en las redes sociales, ha causado una polémica; algunos, todavía huraños a la presencia de las nuevas tecnologías, no consideran aceptable ninguna obra que no haya pasado por un cerco editorial. Otros, atendiendo a las múltiples presencias virtuales, han encontrado gusto y pasatiempos al hecho de leer blogs literarios.

Precisamente la cuestión de los filtros de calidad es uno de los elementos que quedan por resolver y es donde el ciberescritor se juega el tipo a la hora de ser tomado en consideración. Precisamente aquí surge una paradoja: se puede ser un magnífico escritor y no conseguir publicar en editoriales, puesto que, como es bien sabido, las editoriales no solo (o no siempre) utilizan criterios de calidad editorial para publicar. De ahí que muchos aspirantes a escritores se conviertan en ciberescritores. ¿Significa eso que un ciberescritor no tiene la misma calidad que un escritor convencional? Queda abierto el debate.

Por otro lado, no podemos olvidar que todo ciberescritor es escritor, aunque no todo escritor sea ciberescritor. Ante un hecho tan evidente, cabe comentar una realidad que, sin embargo, pasa desapercibida: muchos de los ciberescritores acaban publicando en papel. De hecho, como aparecerá más abajo en el testimonio de Laura Caro, el hecho de haber sido conocida por su blog la ha llevado a participar en diversas antologías poéticas en papel. Además, y esto es un hecho fácilmente constatable siguiendo los grupos existentes en internet, aunque no se publique en el mundo virtual, una buena parte de la promoción de la literatura se hace desde internet, de ahí que haya autores que, pese a no ser ciberescritores, sí son blogueros.

Por otro lado, en la ciberliteratura, como hemos ya mencionado, el escritor es, además, editor, es autoeditor. La figura del autoeditor virtual no está muy alejada de la del microeditor en papel, que tanto ha proliferado en la última década⁷. En todo caso, la literatura tiende a lo micro, no solo en la conformación de los textos, sino también en el modo de concebir la edición.

Además, cabría preguntarse hasta qué punto es duradero un texto publicado en internet. Aunque en principio parece que su duración es efímera, tampoco es posible encontrar infinidad de textos publicados en papel al cabo de un tiempo. Es cierto que la ciberliteratura acaba perdiéndose en la vorágine de la red, si es que consigue lectores, pero el olvido no es algo exclusivo de este tipo de creación, sino de todas en general.

7. La voz de los ciberescritores

A la hora de entender qué ventajas presenta el blog para los ciberescritores, lo mejor es recurrir a los propios escritores. He aquí un testimonio de la ciberescritora argentina Bee Borjas⁸:

Allá por el año 2010 hacía más de un año que había abierto mi blog de historias y confieso que una de las sorpresas más gratas que tuve con aquel emprendimiento personal fue descubrir la generosidad con que los lectores vertían comentarios al leer cada relato publicado. En un principio el público estaba compuesto por escritores amigos y gente desconocida de habla hispana. Uno de esos escritores me animó a incorporar al blog la herramienta del traductor instantáneo. En un principio la idea sonó un poco trasnochada pues en mi consideración, mis historias tienen un componente bastante autóctono. Sin embargo y como bien señala una hermosa frase de John Boyne: “Hay cosas que sencillamente están ahí, sin molestar a nadie, esperando a que las descubran”, un día apareció un comentario en una lengua que no podía descifrar.

Copié dicho comentario y lo pasé por todos los idiomas que el traductor me ofrecía. Para mi enorme sorpresa la persona que había escrito su opinión en mi cuento vivía en la lejana Islandia. Debo confesar que un enorme estupor creció dentro de mi cabeza. Soy Argentina, vivo en Buenos Aires y con la simpleza de razonamiento que a veces nos torna ignorantes, pensé: ¿Qué cosas podemos tener en común con una ciudadana islandesa para que ella haya decidido dejar su parecer y sentir el relato tan suyo? No pude quedarme

con la duda, averigüé su correo electrónico y una vez más fui sorprendida: aquella dama vivía en las afueras de Reikiavik, tenía unos 70 años y su hijo le había regalado una tablet.

Con esa nueva posibilidad había descubierto un sin número de blogs donde la literatura —que era su pasión— se le ofrecía a manos llenas. En uno de sus mails me dijo algo maravilloso: “No importa lo diferente que seamos, ni lo lejos que estemos, ni las costumbres, ni las religiones, ni las culturas: somos humanos y los deseos, las alegrías, las penas, las mezquindades o los humores nos unen a todos en una sola persona.

”Fue toda una enseñanza. Nunca la voy a olvidar. Escribir abre puertas que uno nunca soñó abrir, y bendita la escritura por obsequiarnos semejante tesoro.

Recogemos a continuación el testimonio de una poeta española cuyo blog ya mencionamos anteriormente: Laura Caro Pardo.

Abrí mi primer blog de poesía en marzo de 2010, aconsejada por un amigo que estaba ya muy familiarizado con este medio. Pensé que podía ser una experiencia y que no tenía nada que perder; que si no me gustaba, siempre podía borrarlo. Escribía desde siempre y acumulaba mis versos en cuadernos y papeles de forma desordenada, sin que nadie tuviera acceso a leerlos, por una mezcla de timidez e inseguridad, un cierto miedo prudente al desnudo del alma y a la sensación posterior de desprotección y una falta de tiempo real para dedicarle a la difusión de mis poemas y a la comprobación de si realmente le gustaría leerlos a alguien y yo me sentiría bien compartiéndolos.

Desde el primer día, la experiencia fue maravillosa. Se sucedieron los comentarios y los “me gusta” rápidamente, tuve seguidores que iban creciendo día a día y me di cuenta de que podía y debía escribir cara al público, porque por allí, perdidas en la red, había personas que sentían como yo, que se identificaban con lo que yo expresaba y que también escribían. Tengo que decir que, si esto no hubiera sucedido y me hubiera encontrado con dos o tres seguidores y pocas lecturas, hubiera dado un paso atrás; pero no fue así. Otra de las cosas que más sorprendieron al principio es que pudieran leerle personas de todo el mundo.

A través del blog he tenido y tengo la oportunidad de comunicarme con muchas personas de todos los rincones del planeta y profundizar en muchos temas sociales o emocionales mediante correos electrónicos que parten del

análisis de mis versos o de los suyos, de conocer a muchos poetas con los que tengo una relación también real y disfrutar de la poesía juntos, de encontrar y pertenecer a grupos poéticos, de asistir a reuniones y encuentros de poesía nacionales y de publicar en varias antologías mi trabajo.

Recopilemos algunos de los comentarios recogidos: el ciberescritor no renuncia al papel, pero en ciertos momentos no lo necesita. La ciberliteratura no tiene por qué ser un producto de segunda categoría, pero, a falta de filtro editorial, es el lector quien juzga. Es evidente que un blog sin lectores es un blog que acaba cerrando.

8. Revistas virtuales

Aunque pudiera parecer que la gran mayoría de la ciberliteratura se apoya en los blogs, lo cierto es que la red ha supuesto también un florecimiento de las revistas virtuales. Las características generales mencionadas para la ciberliteratura y también para los blogs son válidas aquí. Son especialmente relevantes dos elementos: la gratuidad y la difusión mundial.

En el ámbito latinoamericano hay bastantes revistas de este tipo, pero vamos a fijarnos en dos. La primera, *LaZine*, es colombiana, realmente un fancine; la segunda es *El Narratorio*, argentino, dedicada a la narrativa. Al ser publicaciones dirigidas, poseen un filtro de calidad impuesto por los administradores de las publicaciones.

En cuanto al fancine *LaZine*⁹, su directora y principal impulsora es Daniela Raitán (1993), que explica así lo que es esta publicación:

Para *LaZine* la publicación es difusión, el punto de contacto entre autor-lector. En nuestro caso es un fancine femenino donde no buscamos promover una ideología de género (que es lo más común por estos días y que de fondo puede verse así) sino más bien, exponer una pequeña muestra (mes a mes) del trabajo que están realizando las artistas que nos colaboran con sus diversas formas de expresión del arte (escritura, ilustración y fotografía) desde diferentes lugares de un mundo globalizado e interactivo, además para continuar de algún modo con la difusión que

han prestado otros espacios en la web, buscando no perder la oportunidad de conocer/descubrir autoras que a la vez no han encontrado un espacio aún donde exponer su trabajo y se animan a usar LaZine. También está la oportunidad de saber lo que están trabajando esas artistas que leímos hace algún tiempo y de las que queremos saber (esto también cuando les interesa nuestro medio) LaZine surgió por eso, más que por la difusión, fue por la continuación de la misma, sin ningún tipo de sesgo, por lo que nos interesa la obra de la mujer más allá de su postura ideológica, aunque sabemos que esto se denota en su trabajo. El uso de las plataformas virtuales es crucial, en los años 20 hubiese, por obvias circunstancias, preferido imprimir la pequeña revista y rodarla por la ciudad, pero hoy por hoy el internet es el gran puente entre la publicación y el lector. Juegan un importante papel las redes sociales, que son como un medidor continuo, y que nos informa lo que el lector está buscando/pidiendo, sobretodo porque en internet todo se mueve mucho más rápido y lo que se publicó ayer ya pasó y hay que buscar nuevo material todo el tiempo, el lector llega a ser muy exigente con el contenido, con el diseño de las plataformas y todos estos son factores que hacen que internet sea muy muy importante en el tema de la difusión. Y bueno, la gran ventaja de internet sobre el papel es la rapidez con que puedes encontrar lo que sea que estés buscando, sin querer decir que el papel está obsoleto, porque no lo está y porque en realidad es otra forma de difusión, en internet hallas cualquier autor con solo un clic, así si la intención de difusión es real, vale la pena internet como herramienta para enseñar tu obra.

El otro proyecto, dedicado a la narrativa, generalmente breve, es *El Narratorio*¹⁰. Lo dirigen dos escritores bonaerenses, Renate Mörder y Federico Marongiu, quienes también buscaron una alternativa a la edición de relatos breves en revistas. Por comunicación personal de ambos escritores, quisieron encontrar alternativas a los canales de publicación habituales en Buenos Aires, donde muchos autores no conseguían introducir sus textos. Esta pareja, veterana en internet, encontró primero en el blog y luego en las revistas descargables (como ocurría con LaZine, el Narratorio se puede leer en línea en formato Flash). La revista empezó en 2016 y un año y medio después llevan 17 ejemplares (hasta julio de 2017), donde participan escritores de todos los países de lengua española de ambos lados del Atlántico. En su breve existencia, ya se ha convertido en un referente de

la edición de narrativa breve en la literatura española. Se podría decir que el espíritu de Borges o de Cortázar resurge ahora en la red de la mano de estos dos entusiastas de la ficción. Estos son el primero y el último (hasta ahora) de los números publicados, nada menos que uno al mes:

EL NARRATORIO

ANTOLOGÍA LITERARIA DIGITAL
AÑO 1 NRO 1 MARZO 2016



BELAUSTEGUI BROWN DOTI FANTOZZI
FERENTZ FERRARA FERRI GONZÁLEZ HÚÑEZ
LEM MANCEDA MARONGIU MÖRDER
SÁNCHEZ GARROS SARMIENTO REINOSO

EL NARRATORIO

ANTOLOGÍA LITERARIA DIGITAL
AÑO 2 NRO 16 JUNIO 2017



ALBA ALFEIZAR ANDALUZ GULIHOLO BENHUEZ TESOLIN
GAILLET ROIS GUSCHNIN DE LA PORTILLA MONTANO
FEDERICI FELICE GALINDO SANCIA GONZÁLEZ MARSHANI
RONI CAPUANO JONES LOWENSTEIN MACHICOTE
MATHIAZZI MOLINA MONALES NIVIA CASTELLANOS
OLASABASTI OLIER ARENAS ORTIZ GALEANO PELLEGRINI
PUJOL RAMOS MONTES WOMERO SANJUAN SA SALGOVEKY
SALDIVAN HOBAS SÁNCHEZ SANTIVANEZ VALLE TONTOSA
VALENCIA YARBAS RAMOS VIGAL SANTUCCION TAE

Pero no solo se apoya la ciberliteratura en los formatos antes indicados. Recientemente, de un modo totalmente institucionalizado, la literatura en lengua portuguesa (ampliamos al ámbito ibérico) ha lanzado un proyecto digital-virtual llamado *e-manuscrito*, que se describe así¹¹:

A Associação Portuguesa de Escritores e a plataforma escritores.online acabam de lançar uma nova proposta de edição de obras, a qual pretende ser uma alternativa às atuais soluções de publicação de livros.

O e-manuscrito é uma obra em formato digital, sem intervenção de terceiros, que passa diretamente do escritor para o leitor através da plataforma:

www.escritores.online/downloads

O seu descarregamento é pago para que o escritor possa receber direitos de autor superiores aos praticados no circuito tradicional.

O preço fixo de 2,99€ permite, igualmente, ao leitor, obter, em qualquer parte do Mundo, de uma forma prática e económica, obras em língua portuguesa de diferentes géneros e autores. À disposição dos leitores, já se encontram e-manuscritos de escritores como Rui Zink, Margarida Fonseca Santos, Ernesto Rodrigues, Daniel Gonçalves, Tiago Salazar, António Garcia Barreto, João Morgado, entre outros.



No es un proyecto totalmente virtual, pero es ciberliteratura desde el momento en que se encuentra en internet. Para los autores participantes, todos ellos perfectamente afianzados, es un modo de luchar contra lo que consideran la tiranía de las editoriales convencionales. Recuerda en cierto modo a la técnica de mercadotecnia que defendía la venta de ciertos alimentos, sobre todo frutas y verduras, del productor directamente al consumidor, sin intermediarios. En todo caso, parece que la red aún tiene mucho que ofrecer y todo ocurre a una velocidad de vértigo.

9. Conclusiones

Es innegable que la ciberliteratura en las letras hispánicas no para de crecer. Siempre resulta interesante preguntarse cómo habría sido la carrera literaria de los grandes escritores del siglo XX si hubiese existido internet. Es bastante probable que muchos de ellos le hubiesen sacado el máximo rendimiento. No se puede olvidar como José Saramago utilizó profusamente su blog y que después los textos en él publicados aparecieron en forma de libro¹². Esta es precisamente una de las cuestiones menos atendidas: una buena parte de los textos publicados en la red se reeditan luego en papel (de hecho, ya mostramos los viajes de ida y vuelta en el gráfico inicial, pues los compartimientos no son estancos). Cabría afirmar que, en muchos casos, lo virtual y lo digital llegan a hibridarse, pues aunque internet sea el soporte, el hecho de que sean descargables buena parte de los materiales hace de ellos textos digitales.

Otra cuestión importante es que no se sabe hacia dónde va la ciberliteratura. Parece evidente que, si la literatura convencional y la digital conviven, la virtual es un tercer pie que forzosamente habrá de cohabitar con las dos anteriores, aunque no parece querer conformarse con ser el patito feo. El tiempo dirá. En todo caso, son cada vez más los ciberescritores en español que están utilizando internet como plataforma de publicación. Internet es visto en América Latina como una ventana al mundo también en lo literario, donde los escritores mantienen el contacto fácilmente, intercambian ideas, textos y, por qué no reconocerlo, se atacan.

Interesante resulta también la poca comercialización de la ciber(micro) literatura, que se caracteriza sobre todo por la gratuidad en la mayoría de los casos.

A la ya mencionada falta de filtros de calidad en la autoedición, hay que sumar la falta de crítica. No es que no la haya, pero es muy escasa. En la inmensa mayoría de los casos el lector ha de juzgar lo que lee sin referencias externas. Este es, pues, uno de los grandes temas por afrontar en la ciberliteratura en español, pero incluso técnicamente no es un problema, pues un blog serviría como soporte para la crítica literaria.

En estos momentos hay dos formatos principales, el blog y la revista, que sirven de soportes a la ciberliteratura, pero está por ver qué nos depara el futuro. El

blog permite la incorporación de vídeos, de modo que los géneros tradicionales se ven a veces rebasados. En el papel es impensable tener acompañamiento musical del texto, pero en un blog no lo es, menos aún en un videoblog.

Por último, pero no por ello menos importante, es importante destacar que la globalización surgida gracias a internet tiene algunos aspectos altamente positivos. Las letras hispanoamericanas son menos estancas. Hoy en día, quien publica en la red puede no ser ubicado en cuanto a su procedencia, es decir, un escritor ecuatoriano puede pasar desapercibido como tal y ser solamente un escritor en español. La literatura digital también favorece esta globalización, pero internet aún más. El factor de la lengua común predomina sobre el factor de la procedencia del autor.

No hace ni veinte años que se viene utilizando internet como plataforma de edición y ni siquiera estamos seguros de qué va a ser de la edición literaria en general. Con todo, si internet se mantiene, desempeñará un papel fundamental en la creación, promoción y difusión de la literatura no solo en español, sino en general.

10. Bibliografía

- Andrés-Suárez, Irene (2010) „El microrrelato: Caracterización y limitación del género“ *Poéticas del microrrelato*. Ed. David Roas, págs. 164-165
- Campos, Marco Antonio (1988) “Alrededor de Augusto Monterroso”, *La literatura de Augusto Monterroso*.
- Cardona López, José (1990) “El cuento breve colombiano: una antología”, *Puro Cuento*, 21, marzo-abril 90.
- Corral, Wilfrido (1985). *Lector, sociedad y género en Monterroso*. México: Universidad Veracruzana.
- Cutillas, Ginés S. (2016). *Lo bueno, si breve, etc Decálogo práctico del microrrelato*. Barcelona: Ed. Base
- Epple, Juan Armando (1984) “Ensayo sobre el mini-cuento en Hispanoamérica”, *Obsidiana*, 3. Santiago, noviembre, 33-35.
- Epple, Juan Armando (1988) “Brevísima relación sobre el mini-cuento en Hispanoamérica”, *Puro Cuento*, 10. Buenos Aires, mayo/junio, 3133.
- Eyré Val, Xosé Manuel (2009) *Nin che conto*. Xerais : Vigo. 2009
- Fernández Ferrer, Antonio (1990) “La mano de la hormiga” [Introducción], *La mano de la bormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*

- Frias Conde, X (2010) “A relación entre a literatura e a internet nos inicios do século XXI nas literaturas ibéricas: o caso da microficción”, *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 15. Madrid : UNED.
- Koch, Dolores M. (1981) “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila”, *Hispanérica*. X, 30, 123-130.
- Omil, Alba y Raúl Alberto Pierola (1981) «Enrique Anderson Imbert y el minicuento», *Claves para el cuento*. Buenos Aires: Plus Ultra, 125-130.
- Robb, James Willis (1989) “El arte de Julio Torri”, *Julio Torri y la crítica en los años ochenta*. Ruffinelli, Jorge (comp.) (1976)
- Rojo, Violeta (2009) *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*, Caracas: Equinoccio
- Sequera, Armando José (1990) “Apuntes sobre el minicuento en Venezuela”, *Papel Literario de El Nacional*. Caracas, 25/3/90.
- Valadés, Edmundo (1990) “Ronda por el cuento brevísimo”, *Puro Cuento*. Buenos Aires, 21, marzo-abril.
- Zavala, Lauro (1989) “El nuevo cuento mexicano, 1979-1988”, *Revista Iberoamericana*, 148-149, University of Pittsburgh.

Notas

1 <https://www.escriitores.org/herramientas-de-promocion/-crear-un-blog> [julio de 2017]

2 www.lydiacotallo.com [julio de 2017]

3 <https://elblogdelauracaro.blogspot.com> [julio de 2017]

4 <http://www.mundopoesia.com/foros/xfablog-list/> [julio de 2017]

5 <https://en.wiktionary.org/wiki/cyberwriter> [julio de 2017]

6 <http://elflagelo64.blogspot.com/2011/02/ciber-escriptor.html> [julio de 2017]

7 A este respecto, recoge Juanjo Payá en Escritores.org

No sé si les suena la frase. „El futuro de la edición es la balcanización“. La soltó el mítico editor Peter Mayer, en alusión al futuro de las editoriales, ante un público repleto de expertos literarios que se dirigían a él con cara de incrédulos. Sin embargo, el tiempo le ha devuelto la razón, porque en las librerías se agolpan hoy pequeñas joyas literarias que no son fruto de los pesos pesados de la Literatura, sino de microeditoriales que no superan los siete trabajadores en plantilla y que están llenando las estanterías con atractivas obras. Y lo más importante: les están quitando mercado con apuestas interesantes a las que suman calidad y originalidad en el diseño y confección de los libros. Tomado de <https://www.escriitores.org/recursos-para-escriitores/articulos-de-interes/4063-el-poder-de-las-microeditoriales-> [julio 2017]

Aunque no es objeto de nuestro estudio, la microeditorial es un fenómeno creciente en Europa, aunque no tanto en Latino-América. Cabe decir que la microeditorial puede estar sostenida por apenas una persona.

8 Autora del blog www.beeborjas.blogspot.com. Testimonio enviado por la propia autora.

9 <https://view.joomag.com/lazine-mayo-2017/0762601001495555632?short> [julio 2017]

10 <https://elnarratorio.blogspot.com> [julio 2017]

11 <http://escriitores.online/e-manuscrito/> [julio 2017]

12 www.saramago.blogspot.com/2004/12/qu-es-un-libro.html [julio 2017]

RESONANCIAS DE UN ENCIERRO: *DIARIO DE LECUMBERRI* DE ÁLVARO MUTIS¹

Luis Horacio Molano Nucamendi CEPE / UNAM²

Premisas sobre la obra y su autor.

Desde varios ángulos *Diario de Lecumberri* de Álvaro Mutis es una obra señera. En el ámbito literario el autor colombiano reorientó su creación hacia la narrativa y en el histórico testimonia el trato a los presos en la Ciudad de México durante los finales de la década de los 50's. Relatar la vida de los presos de Lecumberri fue un imperativo. La experiencia carcelaria marcó su rumbo de escritura. Existe una voluntad de construcción colectiva que permite dar la palabra a quienes no tienen voz. La oralidad es un recurso para recuperar las historias de sus compañeros de cárcel. En una nota a la antología *La muerte del estratega. Narraciones, prosas y ensayos* afirma: “El testimonio ve la luz por quienes quedaron allá, por quienes vivieron conmigo

1 Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación “Procesos de la construcción del yo en la escritura autobiográfica en México”. Proyecto PAPIIT, IN404516, Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA), UNAM.

2 Doctor en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México. Académico del Centro de Enseñanza para Extranjeros de la UNAM, hmolano@unam.mx

la más asoladora miseria, por quienes me revelaron aspectos, ocultos para mí entonces, de esa tan mancillada condición humana de la que cada día nos alejamos más torpemente”³. En ese sentido Mutis emplea las escrituras del yo para conformar un nosotros, los presidiarios. Uno y los otros.

Juan Villoro apunta una peculiaridad del diario, el hecho de que “las ondas expansivas del yo son tan extensas que informan de asuntos rarísimos”⁴. En este caso se manifiestan los relatos de vida de los reclusos de viva voz y la relación que establecen con el diarista. Celia Fernández Prieto sugiere que el ámbito público de los asuntos privados es “también de interpelación entre el yo y el otro. De ahí los pactos de sinceridad y confianza, de ahí la promesa y la deuda, la responsabilidad y la culpa, la verdad y la mentira: la dimensión ética del sujeto”⁵. La situación de Mutis lo obliga a mencionar a los demás, a no quedarse únicamente con su perspectiva individual e intentar una expresión colectiva.

Ahora bien, él sabe que los acontecimientos bajo los cuales cae en prisión nada tienen que ver con las circunstancias de los presos comunes. Se trata de un delincuente de cuello blanco, él mismo relata al periodista Fernando Quiroz la manera en que incurrió en un abuso de confianza a la empresa petrolera Esso:

Como jefe de relaciones públicas manejaba un jugoso presupuesto en el que había un renglón denominado “contribuciones y afiliaciones”. Las afiliaciones correspondían tanto a las cuotas mensuales de los clubes, como a las donaciones que regularmente se hacían a ciertas entidades de beneficencia. Las contribuciones, en cambio, consistían en pagos únicos por medio de los cuales se colaboraba con determinadas obras de caridad. Estas últimas, por lo tanto, permitían una mayor flexibilidad, y llegué a ser más flexible de lo que debía. En realidad no sé en qué momento empecé a disponer de ese dinero, mediante recibos que firmaba de entidades inexistentes⁶.

3 Mutis, Álvaro. *La muerte del estratega. Narraciones, prosas y ensayos*. México: FCE, 1998, p. 10.

4 Villoro, Juan. “El diario como forma narrativa”, *De eso se trata: ensayos literarios*. Barcelona: Anagrama, 2008, p. 137.

5 Fernández Prieto, Celia. “Diario e intimidad”, *Revista de Occidente*, núm. 406, marzo de 2015, p. 61.

6 Quiroz, Fernando. *El reino que estaba para mí. Conversaciones con Álvaro Mutis*. Bogotá: Norma, 1993, p. 81.

Cuando se descubrió el desfalco en octubre de 1956¹, Mutis rehuyó la justicia de su país y emprendió un viaje a la Ciudad de México, donde pronto entró en los más altos círculos sociales e intelectuales. Elena Poniatowska² lo ha descrito como un hombre seductor, al ser “cosmopolita, viajado, alto, guapo, culto, sensible, bondadoso, mundano, encantador, es el rey”⁷. Coincide con la imagen concebida por Adolfo Castañón³: “Mutis, como experimentado viajero, es un pasa-fronteras, con o sin papeles, un migrante subrepticio y ubicuo que sabe borrar sus huellas, un nómada que trafica con géneros literarios, musicales y textiles, un tentador y un pisa y corre que tan pronto bordea orillas como se hurta a ellas”⁸. De hecho, en una carta dirigida al presidente mexicano firmada, entre otros, por Alfonso Reyes, Octavio Paz, Juan Rulfo, Josefina Vicens y Lupe Rivera se manifiesta que “es un poeta, un hombre generoso y cordial y un gran creador” por lo cual solicitan “simpatía y benevolencia”⁹ a su causa. De cualquier forma, Álvaro Mutis pasó quince meses en prisión. La marca de esos días estará presente de por vida, en la misma entrevista de Quiroz declara:

Al salir de la cárcel uno se lleva puesta, por ejemplo, una medida propia del dolor y del sufrimiento, que en adelante funciona como una brújula que está indicando constantemente hasta dónde se puede llegar.

Y se lleva uno puestos, así mismo, los afectos de una cantidad de personas a las que no se atrevía siquiera a mirar, cuando vivía entregado a un mundo de total frivolidad¹⁰.

Se trata de una etapa crítica que convierte al poeta colombiano en un hombre distinto. La supervivencia al encierro lo vuelve más humano al ampliar su conocimiento del espectro social. De ubicarse en la punta de la pirámide con la clase pudiente se desplaza a la base de la misma donde entra a la fuerza a un sitio, la penitenciaría, donde hipotéticamente no hay distinciones entre unos y otros. De acuerdo con Eduardo García Aguilar:

7 Poniatowska, Elena. *Cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska*. México: Alfaguara, 1997, p. 14.

8 Castañón, Adolfo. “90 años de Álvaro Mutis”, en Diego Valverde Villena [ed.], *Gaviero. Ensayos sobre Álvaro Mutis*. Madrid: Editorial Verbum, 2014, p. 23.

9 Poniatowska, op. cit., p. 62.

10 Quiroz, op. cit., p. 106.

Cuando salió libre el 22 de diciembre de 1959, meses antes de lo previsto, a los 36 años de edad, terminaba para él una pesadilla que cambió su vida para siempre, le dio aun mayor profundidad a sus intuiciones poéticas ya probadas y definió el destino literario que lo llevaría al Premio Cervantes 2001, pues como lo afirmó él mismo, sin el “carcelazo” de Lecumberri ninguno de los libros de la saga de Maqroll el Gaviero y casi toda su poesía posterior habría existido¹¹.

Por tanto, es medular su experiencia presidiaria para el ulterior desarrollo creativo. Con razón la crítica ha señalado: “Mutis asume la prueba más fuerte, la piedra de toque de todo alquimista: crear oro a partir de los desechos, de los residuos. Toda su obra es —entre otras cosas— una creación constante de oro a partir de materiales deleznales; a partir de la herrumbre y el deterioro que afectan a todos los seres, a partir de la nada insaciable, del vacío que todo lo pretende”¹². La vivencia del encierro amplía el horizonte del poeta quien “de un agujero negro saca luz renovadora”¹³; su entendimiento de la naturaleza humana se transforma en Lecumberri gracias al contacto con la miseria de los presos.

De tal modo, considero relevante inscribir *Diario de Lecumberri* dentro de las escrituras del yo, pues como señala Villoro: “El diario preserva una vida secreta, poniéndola a salvo de testigos que pudieran alterarla, y apela a una lectura posterior, cuando se vence el extraño contrato que la privacidad contrae con la vida”¹⁴. Hacer públicas sus vivencias en prisión es un acto de revelación de la toma de conciencia de la problemática impartición de justicia de las naciones latinoamericanas en las que la inequidad económica forma parte inherente del orden social.

Por otro lado, esta obra cumple con la característica de inmediatez, aunque Mutis al ser su propio editor decida expurgar el contenido de sus cuadernos⁴. La sinceridad es otro de los fundamentos de este tipo de

11 García Aguilar, Eduardo. “Álvaro Mutis y el gaviero: una poética de la desesperanza”, en Diego Valverde Villena [ed.], *Gaviero. Ensayos sobre Álvaro Mutis*. Madrid: Editorial Verbum, 2014, p. 82.

12 Valverde Villena, Diego. “Don Álvaro ante el rey, tantos años después”, en Diego Valverde Villena [ed.], *Gaviero. Ensayos sobre Álvaro Mutis*. Madrid: Editorial Verbum, 2014, p. 217.

13 *Ibidem*, p. 218.

14 Villoro, op. cit., p. 139.

literatura, Mutis la cumple a medias, pues confiesa: “el diario que llevé en ese año largo, del cual decidí conservar sólo aquellas partes en las que no denuncié aspectos negros de la justicia de un país que me dio la mano y en el cual me quedé para siempre”¹⁵. Es decir, se censura al no permitir la entrada abierta y libre al día a día de sus registros. Ni siquiera consigna fechas en las divisiones de su volumen. A pesar de que reelabore la escritura de su vivencia, esto no quiere decir que estemos en el espacio de la ficción. Villoro cuestiona: “¿Es posible valorar la riqueza literaria de un género sin normas definidas? ¿Cómo comprender su especificidad y evitar ese elogio de segunda división: ‘parece una novela?’”¹⁶. El crítico mexicano puntualiza:

A diferencia del novelista que de pronto opta por la escritura secundaria, el redactor de un diario histórico está ante una noción total de la experiencia: transmite lo único que puede decir. Curiosamente, la escritura absoluta es para él una forma de la reticencia. Lo que dice está sobredeterminado por lo que calla, evade, mitiga o distorsiona¹⁷.

La dialéctica palabra/silencio que Mutis emplea en *Diario de Lecumberri* descubre su intención de conformar una obra en la que la presencia de sus compañeros de cárcel se eleva sobre el propio infortunio. De tal manera, su libro dividido en cinco apartados⁵ construye el ambiente penitenciario y recupera la historia de algunos presos. Cabe señalar aquí las consideraciones de Anna Caballé, quien apunta: “Para apreciar la verdad de un diario no existen reglas absolutas: cada diarista ofrece problemas, escenarios y oportunidades diferentes y lo que mejor funciona es aquello que, como autores y como lectores, nos atrae instintivamente”¹⁸. De ahí que el interés por aquellos quince meses de reclusión del escritor colombiano se desplace a la biografía de los presos. No importa ya las razones de su condena, sino el vivir entre criminales e intentar comprenderlos.

15 Quiroz, op. cit., p. 105.

16 Villoro, op. cit., p. 145.

17 *Ibidem*, p. 147.

18 Caballé, Anna. *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español*. España: Fundación José Manuel Lara, 2015, p. 50.

Del yo al nosotros

En la narración de Álvaro Mutis es evidente como el escritor toma la palabra para referirse a la experiencia carcelaria y entablar un puente entre los presos y los de fuera. Las mañanas son el momento de mayor tormento debido a que tras despertarse los prisioneros toman conciencia de su situación de reclusos. El plazo de la condena se cumple poco a poco y el castigo es encontrarse privado de la libertad día con día.

El primer apartado inicia con la noticia de un muerto por sobredosis, Salvador Tinoco, alias *El Señas*. Construye una atmósfera de temor debido a una cadena de fallecimientos por droga alterada. El patrón era el mismo: los afectados comenzaban con problemas para respirar y se iban asfixiando a la par de experimentar terribles dolores. El asombro en las caras por la incredulidad de saberse víctimas de la droga falsificada llama la atención del diarista, quien con trazos de poeta describe: “El miedo de la cárcel, el miedo con polvoriento sabor a tezontle, a ladrillo centenario, a pólvora vieja, a bayoneta recién aceitada, a rata enferma, a reja que gime su óxido de años, a grasa de los cuerpos que se debaten sobre el helado cemento de las literas y exudan la desventura y el insomnio”¹⁹. Extremadamente sensorial selecciona aspectos de cotidianidad del llamado Palacio Negro, presidio desde la época de Porfirio Díaz. En ese momento Mutis nombra lo que sucede como “la plaga”, pues las víctimas de aquella droga alterada comenzaron a caer. Utiliza el argot de la cárcel y nos informa que “estaban vendiendo la ‘tecata balín’”, es decir, heroína falsificada. Se refiere a una situación insostenible:

Al Ford le siguió *el Jarocho*; al Jarocho, *el Tiñas*, al Tiñas, *el Tintán*; al Tintán, Pedro el de la tienda; a Pedro el de la tienda, *el Chivatón* de Luis Almanza, y así, poco a poco, fuimos entrando en la sorda mina de la plaga, penetrando en el túnel de los muertos, que se iban acumulando hasta lograr hacernos vivir como natural e irremediable este nuevo capítulo de nuestra vida de presos (21).

“De nuestra vida de presos” concluye Álvaro Mutis, esa perspectiva plural de la primera persona: nosotros. El autoexamen propio del diario no es individual, es colectivo. La introspección es de la pertenencia a la población de Lecumberri. Una exploración por las sensaciones compartidas por los

19 Mutis, Álvaro. *Diario de Lecumberri*. México: Alfaguara, 1997, p. 14. En las subsiguientes citas únicamente consignaré la página de esta edición entre paréntesis.

prisioneros. Un vacío existencial manifestada por un lamento anónimo: “¡Qué nos muramos todos! —dijo uno—. Al fin pa’qué servimos [...]” (23). Es la desvalorización humana, pues en la cárcel les hacen sentir que son los despojos de una sociedad que castiga a quienes han transgredido sus normas. Sin salvación posible siguieron corriendo implacablemente los días: “En esta forma la ruleta de la muerte había jugado por cinco negras semanas su fúnebre juego, derribando ciegamente, dejando hacer al azar, que tan poco cuenta para los presos, tan extraño a ese mundo concreto e inmodificable de la cárcel” (25). El color negro asociado con el paso de los días pinta el estado emocional de los residentes en Lecumberri. Ese tiempo suspendido del cual los de afuera nada pueden entender.

Debido a la incompreensión del pavor de esas semanas por quienes no forman parte de esa colectividad es que el diarista se cuestiona:

No sé muy bien por qué he narrado todo esto. Por qué lo escribo. Dudo que tenga algún valor más tarde, cuando salga. Allá afuera, el mundo no entenderá nunca estas cosas. Tal vez alguien debe dejar testimonio de esta asoladora visita de la muerte a un lugar ya de suyo muy semejante a su viejo imperio sin tiempo ni medida. No estoy muy seguro. Tal vez sea útil narrarlo, pero no sabría decir en qué sentido, ni para quién (25).

Es el efecto liberador de la escritura del diario que funciona como válvula de escape. La función de escribir para sí mismo y no tener un interlocutor claro en el diario. Recordemos como indica Picard: “El auténtico diario es un diario redactado exclusivamente para el uso del que lo escribe”²⁰. Álvaro Mutis expresa la necesidad de dar cuenta para sí mismo de su vida durante aquellos meses de encierro.

El segundo apartado deja ver su experiencia literaria como lector al hacer el retrato literario de Abel, quien da todo el tipo humano del avaro, su carácter lo define como “balzaciano sujeto” (29). Era un agiotista y usurero que poseía una fortuna calculada en más de cincuenta millones de pesos. Sus rasgos físicos los enumera así:

De alta y desgarbada figura, rubio, con un rostro amplio y huesudo, que surcaban numerosas arrugas de una limpieza y nitidez desagradables, como

20 Picard, Hans Rudolf, “El diario como género entre lo íntimo y lo público”, en *Anuario de la sociedad española de literatura general y comparada*, vol. IV, 1981, p. 116.

si usara una piel ajena que le quedara un poco holgada: al hablar subrayaba sus siempre vagas e incompletas frases con gestos episcopales y enfáticos y elevaba los ojos al cielo como poniéndolo por testigo de ciertas nunca precisadas infamias de que era víctima (29).

Las características prosopográficas pintan a un hombre carente de buena presencia, sin gallardía ni gentileza. Inclusive pareciera tener la piel prestada. A pesar de sus millones, se negaba a pagar los tres mil pesos de fianza para poder salir en libertad. En este apartado se aprecia cómo la justicia aún conserva las diferencias de clase en la penitenciaria. La crujía en la cual permanece Mutis es la de “los influyentes” o “cacarizos”. Ante la figura de Abel después de una larga reclusión en su celda que él mismo se infringió señala que “todos debimos mostrar la misma expresión de asombro, ante la horrible transformación que había sufrido” (34) pues parecía “animal acosado”. El hedor, dejado por la acumulación de alimentos en descomposición que había conservado en su estadía, fue imposible de quitar. La reacción colectiva hacia este personaje consolida un frente común del resto de los prisioneros quienes frente al color amarillo de su semblante y su constitución enfermiza despertaba, según Mutis, “una sorda animosidad, una oscura rabia en su contra” (33).

El tercer capítulo vuelve al asunto de las muertes en presidio. Cuenta la historia de un recluso apuñalado durante la madrugada tras una riña causada por los celos de su protector que pagaba por sus favores sexuales. Mutis describe el cadáver: “Sobre una losa de granito estaba *Palitos*. Su cuerpo desnudo se estiraba sobre la lisa superficie en un gesto de vaga incomodidad, de insostenible rigidez, como hurtando el frío contacto de la piedra” (37). Era un adicto que nunca supo quiénes fueron sus padres. Un niño de la calle que mitigaba el hambre con la marihuana y para conseguirla delinquía. Fue como se convirtió en carterista, fue aprehendido y llevado a un reformatorio de menores de donde escapó para refugiarse en Tijuana. Lugar donde señala Mutis que “había caído en el justo medio donde podía consumirse con mayor y más eficaz rapidez” (42). Fue allí donde se hizo adicto al opio y descubrió el agobio de alucinaciones delirantes. A su vuelta fue detenido tras un fracasado robo en una joyería. El físico de *Palitos* confundía, pues tras vestirse como un joven provinciano de esos que envían recursos de la capital a su familia intentó llevarse las alhajas del aparador de una joyería, pero corrió con mala suerte al entrar el dueño y desconfiar de aquel extraño. Dentro de la cárcel la cotidianidad de este joven es resumido de esta forma:

Su delirante rutina comenzaba a las seis de la mañana. Vendía el pan del desayuno y la mitad del atole y con esto comenzaba a reunir la suma necesaria para proveerse de droga. Todas las malicias de la picaresca, todos los vericuetos de la astucia, todas las mañas en un esfuerzo gigantesco para lograr esa suma. Sin embargo, nunca le faltó “su mota o su tecata”, que son los nombres que en Lecumberri se les da a la marihuana y a la heroína (45).

Su preferencia por la droga provocaba aquellos trueques en que se despojaba a sí mismo de la parca alimentación. Estaba asimilado a la cárcel y es una historia de vida que rescata el poeta de aquella atmósfera terrible. Mutis vuelve al final de esta historia a la imagen del difunto: “Ahora, allí tendido, me recordó un legionario del Greco. La dignidad de su pálido cadáver color marfil antiguo y la mueca sensual de su boca, resumían con hermosura la milenaria ‘condición humana’” (46). La ambigüedad sobre los datos de aquel joven prisionero se manifiesta con la dubitación de su nombre, pues bien pudo llamarse “Antonio Carvajal, o Pedro Moreno, o Manuel Cárdenas” (46); la única certidumbre es que respondía con el alias de “Palitos”, falleció a la edad de 22 años y quedó “libre por defunción”.

Quizá como contraste, el cuarto apartado se dedica a un hombre mayor. Un sexagenario que llevaba más de la mitad de su vida en prisión, a pesar de sus fugas. Sus reingresos a Lecumberri eran constantes. Fue durante una noche lluviosa que mataron a Rigoberto, a quien le habían encontrado más droga de la permitida para el uso personal, supusieron que estaba involucrado en el tráfico de estupefacientes en Lecumberri por lo que lo interrogaron y a golpes le sacaron el nombre de quien lo abasteció. Él sabía que aquella delación era su sentencia de muerte. Solicitó ser trasladado, acudió a Mutis como intercesor, pero éste confiesa: “Ya había yo olvidado el asunto. En la cárcel, cada cual tiene sobre sí un peso tal de angustia y desesperanza, que el dolor de los otros resbala como el agua sobre las plumas de los patos” (60). Tal vez sea esa la razón de dedicar todo el capítulo a narrar quién fue aquel presidiario quien le contó en uno de sus delirios los nombres de cada uno de sus muertos. Rigoberto había sido sicario y tenía en su haber más de 30 asesinatos. Su aspecto físico es perturbador:

Tenía una cara pequeña, con la piel arrugada y oscura como la cáscara de una nuez que hubiera estado mucho tiempo sepultada entre la hojarasca húmeda del campo. Sus ojos negros, profundos, acuosos, inquietos, me miraban de arriba abajo con cierta mezcla de temor y malicia. Unos pelos blancos le brotaban a trechos en la barbilla y en el labio (51).

La prosopografía muestra una riqueza de lenguaje con el empleo del símil o la analogía. La imagen de Rigoberto cala en el lector pues más adelante es puesto en escena al confesar sus crímenes. La creación de su retrato manifiesta el hondo efecto del tipo de personas que habitaban Lecumberri en aquel tiempo. Este protagonista del penúltimo apartado es también adicto y Mutis logra detallar su apariencia desde que lo vio por primera vez cuando levantaba los restos de un foco que había estallado por el vapor: “Cuando se remangó la chaqueta para secar las jergas húmedas con las que recogió los últimos vidrios, le vi las venas del antebrazo carcomidas, tumefactas y palpitantes por el uso de la droga” (51). Un heroinómano que representa otro eslabón de aquel flagelo descrito al iniciar el diario; la narcodependencia era una constante entre la población carcelaria. El trato con ellos se volvía inevitable y destaca el semblante de quien estaba en pleno efecto de la droga: “Hablabla consigo mismo. Sus pupilas dilatadas le daban un aspecto milenario y temible y de su boca brotaba a veces una impalpable espuma que se secaba al instante en sus labios. Se acababa de inyectar y el calor debió sacarlo de su celda, donde daba el sol toda la tarde” (55). De ese modo llegó Rigoberto a hacer el aseo de la pieza del colombiano para tener una actividad mientras revelaba una larga lista de perjudicados por su conducta asesina.

De vuelta a la lluvia descrita en este capítulo IV, se transforma el ánimo, ya que los guardias proceden a clausurar los espacios de uso común y entonces el diarista declara: “Todos estamos encerrados” (49). Aquel aguacero conduce ahora del nosotros al yo, pues Álvaro Mutis transita hacia un momento de soledad ante la impetuosa tormenta:

Tendido de espaldas en mi litera, sin poder dormir, tuve la impresión de que el penal había comenzado a navegar sobre las aguas innumerables y nutridas que caían del cielo y que viajábamos todos hacia la libertad, dejándonos atrás jueces, ministerios, amparos, escribientes, guardianes y todas las demás bestias que se pegan a nuestras carnes sin soltar la presa y dan cabezadas de furia para destrozarnos. Un aire fresco pasó toda la noche por entre los barrotes de mi ventana (50).

Aquí se observa como el uso de las conjugaciones en pasado resumen el estado de su encierro. Este pasaje muestra cómo en la celda contigua se aprovecha el recogimiento para fumar marihuana o como le dice Pancho, su vecino, “cotorrear el puntacho”. Esa noche lluviosa de alguna forma los

hacía sentir libres, explica nuestro autor: “Ya sabía yo lo que llaman cotorrear el puntacho. Una ronda interminable de marihuana que se prolonga toda la noche por entre los delirios y los saltos mortales de una imaginación que busca su salida desde hace siglos, liberándose de calles, iglesias, escuelas, leyes, máquinas, trajes, armas, dineros...” (49-50). El agua purifica a aquellos hombres reclusos. Mutis trata de entender el efecto de las drogas en los detenidos. Explora las interioridades ajenas. Sin embargo, se siente lejano de las adicciones de sus compañeros. Trata de comprender la necesidad del apego a esas sustancias que procuran una realidad paralela de las circunstancias de miseria. Esas presencias marginales son las que el diarista desea consignar en sus páginas.

Lecumberri deja su impronta en los recuerdos del poeta colombiano. No hay posibilidad de escape debido a las fuertes impresiones de las historias ajenas de personas que en su vida antes de la cárcel jamás pasaron por su mente. Por tal motivo, afirma sobre Rigoberto:

Difícilmente podré olvidarle y con él a muchas cosas de este mundo de la prisión que han sido materia y savia de mi vida en estos quince meses. No; jamás olvidaré a Rigoberto, ni la noche en que lo mataron, ni la razón de su muerte. Estas cosas no se olvidan, no son asunto de la memoria, son como esas balas que se alojan en el cuerpo y viajan por debajo de la piel y van a la tumba con su dueño, y aún allí permanecen vigilando los despojos (53).

Sin posibilidad de olvido, emprende el autor colombiano este proyecto literario que da palabra a quienes no tienen acceso a ella. Una expresión colectiva y no individual que hace del libro un testimonio de grupo. La habilidad de saber escuchar y reproducir los matices de cada uno de los convictos a su alrededor son dos atributos que un profesional de las letras logra consolidar en *Diario de Lecumberri*.

El último capítulo cierra con un nosotros que se difumina en “la niebla caliente de los baños de vapor” (63), donde “se recobra la libertad; una libertad aparente, falsa, es cierto, pero que renueva y fortalece nuestras fuerzas para resistir el peso de la prisión. Desnudos, sin uniforme, sin letras ni números, volvemos a tener nuestros nombres y hablar de nuestra vida de ‘afuera’, de la gozosa materia de nuestros días de hombres libres [...] La corriente purificadora del agua y el vapor que brama al escaparse por las llaves, ahuyentan la humillante presencia del castigo” (63). Es en esa bruma

en la que se establece un espacio de privacidad que nos lleva al terreno del diario íntimo, pues se comparte: “Nunca vemos los rostros, ni distinguimos los cuerpos que evocan con tan intensa y delirante devoción, una vida ajena a la miseria definitiva de *Lecumberri*” (64). Se constituye un conglomerado de relatos de vida que brinca de uno a otro sin saber a cierta quién habla. Es la construcción de un ellos que salta de un yo a otro como se constatará en el análisis de esas voces en la próxima sección.

Para concluir *Diario de Lecumberri*, Álvaro Mutis se ancla en el presente: Hay vapor únicamente una hora, que la aprovechamos para prolongar en medio de cordialidad que surge entre los presos de una misma cruja, nuestra vida en común y reírnos unos de otros, y hacemos siempre las mismas bromas. A fuerza de ser nuestro, el baño de la cruja no es ya del penal y en él siempre nos sentimos un poco en casa y se olvidan las angustias de la noche, los largos insomnios, las dudas horribles y nos evoca el sempiterno fantasma de la libertad que nos envenena todas las horas (75).

Finaliza con un nosotros que fue la constante de *Diario de Lecumberri* donde la forma del diario se recompone para expresar una experiencia colectiva y no solo individual. Álvaro Mutis da énfasis al testimonio de quienes lo rodean, presos cuyas voces conforman la expresión de la marginalidad de una sociedad que condena a quienes infringen su ley. A continuación, examinaré la marca de oralidad impresa en el estilo de la obra con la cual se recuperan los giros lingüísticos mexicanos. El poeta colombiano capta estos modismos para introducir el tono que configura un nosotros referido a los residentes de aquel llamado “El Palacio Negro”.

Las voces

Diario de Lecumberri tiene la intención de elaborar un testimonio desde los puntos de vista de los presos. Narrar las historias de vida a través de sus propias voces. En el primer apartado en el cual se cuenta el azote de la plaga por consumo de heroína alterada, escuchamos a Salvador Tinoco, *el Señas*, referirse a su madrina quien lo visita con frecuencia: “Viene desde Pachuca, mi mayor. Allá tenemos una tierrita. Ella ve de todo, mientras salgo” (16-17). De tal modo, tenemos de primera mano la información sobre los prisioneros.

Mutis se pregunta quién podrá avisarle del trance de su ahijado. También presenciamos la escena en que Ramón delante de su mujer ruega al médico por una posible cura:

“No me dejes morir, güera. Güerita, a ver si el doctor puede hacer algo. Pídeselo por favor.” El médico observaba fijamente al moribundo: “¿Quién te la dio?” “Da igual, doctor. Sálveme a mí; a los otros que se los lleve la tiznada. Sálveme y se lo digo todo. Si me dejan morir, me callo. ¡Sálvenme, cabrones, que para eso les pagan!”, e hizo un vano intento de saltar sobre el médico que acechaba sus palabras y lo miraba impasible, con la amarga certeza de que de ese desesperado animal de agonía dependía la vida de muchos otros que tal vez en ese mismo momento estaban comprando la falsa droga (18-19).

La tragedia narrada con parsimonia. Es peculiar la forma de diálogo que se escribe mediante la yuxtaposición de palabras: la voz de Ramón, del médico y sus impresiones. Son ecos de su permanencia en prisión. De aquellos días de miedo. La estrategia es capturar los matices del lenguaje local y entender los códigos internos que no permiten la delación. Al final de ese primer apartado se diluye la identificación de las voces, se escucha aquel lamento anónimo: “¡Qué nos muramos todos! —dijo uno—. Al fin pa’qué servimos, mi coronel. Si yo le digo quién me la vendió, de nada va a servirle. Otro la venderá mañana. Ya ni le busque, mi jefe.” (21-22) La cruda verdad es esa, la droga está infiltrada en el penal y es una realidad consumada que no permite variación. La acción de implorar al borde de la muerte es indefinida:

Otros trataban de negociar con las autoridades y los médicos que cercaban la cama en busca de una pista que les indicara el origen de la plaga: “Yo sí les digo, doctor —decían—, pero si me mandan al Juárez y me hacen la transfusión. Yo sé que con eso me salvan. *El Tiliches* me lo dijo, yo lo sé. Allá les digo quién me dio la ‘tecata balín’ y en dónde la guardan” (22).

El desplazamiento de las voces es un recurso para caracterizar el ambiente de desesperanza vivida en Lecumberri a raíz de esa cadena de fallecimientos por intoxicación. Se inicia con el énfasis del nombre de los primeros occisos para después perderse en el eco de las últimas víctimas. Mutis sabe bien cuál es la dinámica de la plaga: el deseo de evadirse de una imposible realidad llevaba a aquellos desdichados a consumir la sustancia mortífera. No había

salvación: “me doy cuenta de que es imposible que sepan nunca hasta dónde y en qué forma nos tuvo acogotados el miedo, cómo nos cercó durante todos estos días la miseria de nuestras vidas sin objeto” (25). Remata la voz de Mutis con esa referencia temporal al descubrirse que dos presidiarios habían estado raspando con una hoja de afeitar la pintura blanca de donde podían para luego mezclar ese polvo con la verdadera heroína y así jugar con la suerte de los que estaban enganchados con la droga. Ese capítulo se cierra con un verso de Mallarmé, calificado por el diarista como “de un obvio y macabro sentido. Dice: / *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*” (26).

Abel, ese agiotista —del segundo apartado— quien no se decidía a pagar la fianza para salir libre declaraba su inocencia y se sentía fuera de lugar pues según él se encontraba en Lecumberri debido a “las infamias inventadas por mis enemigos, a quienes en su tiempo ayudé con toda buena voluntad” (30). Él se autodefine como alguien de ““espíritu humanitario de servicio”” (31). Por tal razón se vincula a este hombre con el mundo narrativo de Balzac, pues su perfil corresponde más a la ficción que a lo real.

Alrededor de la posible salida de Abel se realizaron apuestas. Era fin de año y algunos creían que se reencontraría con su familia en navidad, otros que para vísperas de año nuevo y otros más que hasta Reyes. Todos perdieron, pues el ávaro no daba su brazo a torcer. Tras su partida se percataron que el señor había dejado el tesoro guardado de las raciones del rancho de la cárcel:

En una gran cantidad de bolsitas de papel, de esas que se usan en las tiendas para vender azúcar y arroz por kilos, había guardado pedazos de pan que tenían ya una rigidez faraónica, trozos de carne que apestaban horrendamente y otros alimentos cuya identidad había cambiado ya varias veces por la acción del moho y el paso del tiempo. Las ratas corrían por entre las bolsas de papel, con el desasosiego de los perros que pierden a su dueño en una aglomeración callejera (36).

En esa celda vivió don Abel, que vociferaba, al recobrar la libertad, contra el juez y las autoridades del presidio, pues según él habían atropellado los derechos de “un antiguo servidor de los ejércitos revolucionarios” (35). La repugnancia contra aquel sujeto fue unánime, ese espacio de la crujió se volvió desde entonces inhabitable.

El tercer capítulo define el tono de las palabras de *Palitos* pues se registran sus confidencias. Por ejemplo, sobre los motivos de convertirse en marihuano,

confiesa: “Me quitaba el hambre y me hacía sentir muy contento y valedor” (41). Su misma dependencia lo hizo delincuente para pagarse la droga. Vivió en Tijuana y de regreso a la Ciudad de México planeó un robo a una joyería tras el cual fue detenido con un botín de más de tres millones de pesos. Le confía a Mutis: “Yo ya tenía la transa para venderlo todo por cinco mil pesos... Droga para dos meses, mi jefecito. ¡Me amolaron regacho!” (45). La relación entre ellos fue de servicio. *Palitos* lavaba la ropa, limpiaba el calzado y hacía los mandados del colombiano. La representación de aquel joven es desde el inicio del apartado bosquejada con belleza:

Me quedé mirándolo largo rato mientras un rojizo rayo de sol, tamizado por entre el polvo de Texcoco que flota en la tarde, se paseaba por la tensa piel de su delgado cuerpo al que las drogas, el hambre y el miedo habían dado especial transparencia, una cierta limpieza, un trazo neto y sencillo que me hizo recordar el cuerpo de esos santos que se conservan debajo de los altares de algunas iglesias, en cajas de cristal con polvorosas molduras doradas (38).

Se trata de un elogio a la aún presente inocencia de la juventud de un ser que padeció la orfandad y fue lanzado a la calle sin mayor oportunidad. Hay en las palabras del poeta un afán de protección de esa vida perdida, de ese destino nefando al que *Palitos* no supo escapar. Quedó atrás la estafa del primer encuentro:

“Mi jefecito, le hacen falta unas cortinas para la ventana. Tengo un cuate que me vende unas retebaratas... a ver si las compra, ¿no?”

“¿En cuánto?”, le pregunté.

“Siete pesos, mi estimado. ¿Se las traigo?”

Le di un billete de diez pesos y salió corriendo. No volvió en varios días. (40)

A pesar de dicha transa, Mutis nunca dejó de dar soporte a aquella alma atormentada por la adicción a la heroína. De modo indirecto el escritor se refiere a sí mismo: [*Palitos*] “había encontrado una mina inexplorada de ingenuidad y ni siquiera se molestó en explicarme lo sucedido con los diez pesos” (40). Una amistad surgió a raíz de aquel engaño, pues el adulto decide absolver la conducta del joven recluso.

De nueva cuenta las expresiones anónimas son consignadas: “A ése téngale cuidado, compañero. Se llama *Palitos* y siempre está tramando alguna

chingadera’, me dijo alguno” (39) o “Pero a quién se le ocurre ir a darle diez pesos y tragarse esa historia de las cortinas. ¿No sabe que *Palitos* necesita reunir cada día cerca de 16 pesos para comprar su droga y para ello se vale de cuanta argucia pueda imaginar su mente de hábil ratero?” (40) le indica “un compañero ducho en la vida del penal” (40). Sin importarle las advertencias el escritor fraterniza con el chico astuto. Precisamente a Mutis le llega pronto la noticia de la muerte del muchacho porque algunos reclusos sabían que el colombiano era su “generalazo” y se portaba “muy jalador”.

La cuarta parte se dedica a la lluvia cuya agua limpia los viejos muros de la prisión. Resalta su efecto pues afirma “empezó a llevarse toda la miseria de nuestros días, toda la crueldad, el hambre, el delirio, la sorda y mezquina furia de los guardias. Todo se lo fue llevando la lluvia” (47). Durante la clausura total de las 21 crujías, se oyen los gritos de los guardias que ordenan: “A clavarse, cabrones... ¡clávense... clávense!” y del jefe del rondín quien reitera: “Apándense, chingaos. ¿Qué no oyeron?” (48). Sin duda, Mutis capta todos los giros lingüísticos de Lecumberri. Anota en su diario esas expresiones tan mexicanas.

Desde entonces la rememoración de la lluvia transporta al poeta a recordar a Rigoberto, quien de sus 65 años cumplidos antes de morir, 42 de ellos los había pasado en prisión. Contaba con más de 27 entradas algunas veces por homicidio y las otras por portación de arma prohibida. Fue al amanecer después de la pertinaz lluvia que se percataron del cadáver y Álvaro Mutis refiere: “Nadie se apiadó de él, no volví a oír su nombre para nada. Solamente yo habré de recordarlo cada vez que un relámpago me despierte en la noche, o que la lluvia caiga sobre mi vigilia de hombre libre” (61). Relata en orden cronológico cómo entabló conocimiento del prisionero e invoca las palabras pronunciadas en su primer encuentro: “Me llamo Rigoberto Vadillo, para servir a Dios y a usted, señor. Soy el nuevo fajinero. Dígame qué se le ofrece y se lo traigo luego” (51). Hubo momento de confidencias: “Pos ni modo que se lo niegue jefecito. Yo sí soy tecatero. Pero soy honrado y a nadie hago mal ni con nadie me meto. No es la primera vez que caigo y me gusta evitar las dificultades” (51-52). Destaca la sinceridad del discurso de Rigoberto, recordemos que era un asiduo interno de Lecumberri que conocía a la perfección los códigos de comportamiento en la prisión.

Mutis recuerda cómo una de las veces que limpiaba la celda, Rigoberto inició como en una letanía a contar la lista de sus muertos. Precisa el escritor colombiano: “Y comenzó entonces un largo rosario de nombres y de muertes

que nunca volveré a recordar con la magnitud del horror que me dejara clavado en la litera muchas horas después de que el viejo desapareció furtiva y silenciosamente, después de haber dejado relucientes todos los objetos de mi celda” (55). Ese fervor de la muerte es comparado con las creencias religiosas. Se escucha la voz del personaje:

“A Pancho el panadero lo metí en el horno, y si no es por su hermana que llega y lo llama, sólo las cenizas topan.

“El padre de Luis me dio dos azules [billetes de 50 pesos] para que lo palomiera a la salida de la estación. Mejor lo amarré y lo tiré al aljibe. [...]”

“Al pinche chivatón de *el Turco* me lo eché en los baños, le quemé la cara el pescuezo con vapor, para que no se notaran las marcas.

“*El Jarocho* se creyó el cuento de la ‘tecata’ y purito polvo de las cañerías fue lo que se metió en la vena. Creyó que se iba a quedar con mi vieja toda la vida, como si yo fuera su pendejo” (55-56)

Esta confesión de los crímenes demuestra la sangre fría de Rigoberto, quien precisa el *modus operandi* de sus asesinatos. Impresiona que a pesar de la cantidad de muertes en su haber sea capaz de autodefinirse como persona honrada y que no hace mal a nadie. No muestra arrepentimiento por ese pasado, pues al finalizar la enumeración de muertos concluye: “Si todos se juntaran y vinieran y me preguntaran que si otra vez yo haría lo mismo, pues ya me conocen y no tienen por qué creer que vaya a decir que no otra vez” (58). Lo hecho tuvo sus causas y él no tiene empacho en aceptar sus consecuencias.

Llama la atención cómo al referirse al homicidio de mujeres no se registra el nombre ni si quiera el apodo de las asesinadas:

La muchacha apenas si movía las piernas y cuando sentí lo que le había pasado era porque me pesaba encima la condenada. La tuve que vestir para que no se le vieran los agujeros. [...]

A ella la esperé tres años, hasta cuando volvió al pueblo. La llevé a la pulquería y cuando ya estaba bien jetona hice como que me la llevaba a casa, esperé el camión lechero y se la puse en el camino. Los cabrones creyeron que la habían atropellado por venir tan ligero y echaron a correr. Yo me fui para el rancho y allí me sacó la policía, pero no pudieron comprobarme nada (56).

Este último crimen califica como feminicidio que en México ha provocado actualmente alerta en el país por el grado de crueldad que novios, esposos o amantes pueden ejercer en contra de sus parejas o sus ex. El rencor añejado contra quien había sido “su vieja” se consume con el delito y lo más grave es que sale impune de dicha situación. La violencia machista no encuentra término.

La narración de los crímenes de Rigoberto tiene su justificación por el efecto de la droga y por una lógica que se expresa del siguiente modo: “Al cabo usted es extranjero, mi jefecito, y cuando se vaya de aquí se le olvidará todo y no podrá amolarme” (53). Paradójicamente al poeta se le queda grabada la escena de este reo cuya muerte sucedió en un anochecer de inclemente tormenta.

Sin olvidar que el último capítulo se relaciona con la característica purificadora del agua, en el espacio de los baños de vapor, presenciamos las confesiones que corren en ese espacio grupal. Allí las historias fluyen y de viva voz escuchamos las historias de alguien deseoso de regresar a Estados Unidos, de un travesti devoto que en una peregrinación se enredó con un cura y de un playboy quien cuenta cómo todo se puede en la cárcel con dinero. La descripción del baño escenifica la intimidad: “Por entre el denso vapor que huele a sudor agrio y a desinfectante, desfila una corte de los milagros sin más harapos que los de la carne desgarrada por los cuchillos o los dientes o macerada y superante por la heroína” (73). En ese espacio todos se unifican y pierden las diferencias de clase válidas afuera.

De tal suerte, toma la palabra un migrante que fue deportado a México tras trabajar como chófer de un millonario en California. Allí conoció a una recamarera con quien tuvo una hija, la remembranza se articula alrededor de aquella: “Dora era de Pennsylvania y sus padres eran alemanes. Cuando se quitaba la ropa era blanquísima, tanto que si le daba el sol casi había que cerrar los ojos. Tiene un vello dorado que le cubre todo el cuerpo como los chabacanos maduros [...] Yo manejaba el coche y tenía un uniforme blanco. Dora decía que parecía un oficial de marina” (65). Él tiene el deseo de volver a Estados Unidos y reencontrarse con su mujer, sin embargo, está cumpliendo una condena de 20 años tras una tragedia en Xochimilco donde trabajaba como guía de turistas para juntar dinero y cruzar de nuevo la frontera. Un día le imputaron las muertes de una pareja de gringos que habían reñido entre ellos. De modo que el

prisionero se lamenta: “Me echaron la bronca y ya van tres abogados que tengo que cambiar porque siempre acaban robándome” (66). La apelación del caso sigue en trámite y el futuro continúa incierto.

Observa Mutis que “en el cuarto de vapor, ni las propias manos se ven claramente y los sueños flotan y giran locos entre el vapor blanquecino y ardiente” (67). Los monólogos prosiguen y es el turno de desahogarse de un travesti que relata una historia durante una de las peregrinaciones a Chalpa:

Una vez que fui sola, también vestida de mujer, el cura me hizo llamar a la sacristía y comenzó a decirme que yo hacía muy mal en ir vestido así y que si no me daba vergüenza con Dios que estaba en el altar, y cuándo había comenzado a andar así y que debía cambiar de vida. Yo sospeché lo que se traía y, cuando me metió la mano, le dije que me diera la limosna que había recogido en la misa y fue a un armario y sacó una canasta llena de monedas y con muchos billetes. Sacó dos puñados y me los dio (67).

En esta cita se muestra el claro discurso oral del texto. El uso de la conjunción “y” en lugar del empleo de las comas refiere el tono coloquial de las palabras. También evidencia la doble moral de las arengas de la Iglesia. No cabe duda sobre la connotación sexual de los baños de vapor, pues si en el caso anterior se desata el recuerdo de Dora, en el fragmento del travesti se evoca la figura de Antonio, un taxista casado y con dos hijos, quien “era muy bien dado y todas andaban como moscas tras de sus huesos” (69). Finalmente, se queja: “¡Ah, qué Antonio ése! Me lo quitó un gringo que le regalaba puros dólares” (69). En este caso Mutis da la siguiente descripción física del emisor:

Un pelo negro y largo que caía en grasientos mechones le tapaba buena parte del rostro. Unos grandes ojos verdes que chorreaban rímel y el barato maquillaje en la piel, sobre el cual resbalaba el agua, era todo lo que se reconocía del panadero afeminado que no hablaba con nadie. [...] Salió dejando un fuerte olor a brillantina barata. Usa en el baño unos calzoncillos de mujer de nylon negro (70).

El cambio de voz lo marca Mutis mediante el olor: es turno ahora de un suave aroma a lavanda desprendido de un alto cuerpo de exjugador de fútbol americano. Se trata de un cincuentón tapatío que recibe visitas maritales de

dos gringas pero cuyos planes se vienen abajo si a su madre se le ocurre visitarlo. Tiene esposa y “chamaco” ya grande, por lo que suelta: “Pero al cabo esto es para machos y mejor sería que supiera que su papá se sabe aguantar lo que le venga. Pero la familia de mi mujer y mi mamá son muy mochas y no entienden nada de esto” (71). A más de uno ayudó este ricachón a salir al cubrir sus fianzas, por tal razón Mutis lo califica de “generoso y buen compañero”. Vemos así como reúne el poeta colombiano en estos retratos literarios tanto los rasgos prosopográficos (“este gran animal de competencia”) como etopéyicos (“sabía aguantarse con mucho temple los carcelazos pero, a veces, era un poco indiscreto”). La gama de reclusos se va ampliando, hay de todos los orígenes sociales y en el vapor se pierden las cualidades de cada uno de ellos, aunque lo paradójico es descubrir a la vez sus historias particulares.

Como se ha demostrado en el análisis, Álvaro Mutis contrapuntea las voces de los otros con la propia. Es la visión colectiva, sí, pero también la mirada personal de aquel mundo. Es evidente cómo el poeta colombiano aprende los giros mexicanos del lenguaje coloquial y ahí se aprecia su registro cotidiano de las expresiones de sus compañeros de presidio.

Consideraciones finales

Los géneros autorreferenciales se construyen a partir de una memoria selectiva. Desde el enfoque literario importa lo que se dice, desde la perspectiva histórica es primordial saber lo que no se dice. En el primero es necesario detenerse en las formas del lenguaje, aquello que es referido. La segunda está vinculada con la verificación de lo que ocurrió. Álvaro Mutis en la introducción escrita en 1997 para la reedición de *Diario de Lecumberri* hace evidente esta problemática:

Los editores me piden un prefacio para esta nueva edición de mi *Diario de Lecumberri*. He vuelto, por esta razón, a recorrer esas páginas y, como siempre sucede en estos casos, los laberintos, trampas, sospechosos ocultamientos y no menos sospechosas revelaciones de la memoria me han dejado habitando una suerte de tierra de nadie, entre sorprendido y contrastado (9).

“Ocultamientos” y “revelaciones” con esas dos palabras se define la decisión de articular de determinada manera los hechos de aquellos meses

entre 1958 y 1959. Se trata del reconocimiento de la subjetividad que marcan las páginas de esta obra inscrita por su título al *Diario*. Su autor sabe que rompe con normas del género como la ausencia de las fechas del calendario. No obstante, afirma: “La única certeza a la que he podido llegar es que lo que aquí relato sucedió, lo viví y me marcó para siempre” (9). De tal suerte, es el mismo autor quien entabla el llamado pacto autobiográfico por Philippe Lejeune. El escritor manifiesta sinceridad sobre lo referido y apela al lector en confiar sobre la verdad ahí expresada. Pone en un primer plano la naturaleza autobiográfica del libro por lo que su escritura se inscribe en la mimesis de los hechos y en sus recursos narrativos resalta la recuperación de las propias voces de quienes lo rodearon en *Lecumberri*.

En consecuencia, la narración adquiere un valor testimonial al tener la voluntad de configurar un nosotros con sus compañeros de presidio. Los condenados, excluidos del lenguaje, cuentan al poeta sus historias de vida. La síntesis de aquellos diálogos tras las rejas se transparenta en los cinco apartados que constituyen *Diario de Lecumberri*. La cárcel fue el espacio obligado para Mutis de entablar relaciones con los desposeídos y entrar en contacto con el “hombre que ha caído al fondo del pozo” (11). En ese sentido también la ficción da paso a lo real y el autor se encuentra en una necesidad expresiva que lo guía a la escritura autobiográfica.

Otro factor presente en la introducción es la función neurológica de recordar, pues Mutis plantea el efecto de la distancia temporal: “Todo esto, cuarenta años después, me deja en manos de ese ilusionista permanente y lleno de ardidés que es la memoria” (10). No estamos ante un texto que trate de ser objetivo con su referente, al contrario, sobresale el acto de toma de la palabra con la finalidad de materializar aquellos meses de encierro que han abierto el mundo de experiencias de un poeta hasta ese momento desligado de las clases desfavorecidas. En ese sentido, México ensancha la sensibilidad creativa del autor colombiano y lo conduce a la prosa: “Este supuesto paso de un género a otro, se hizo posible gracias a esa inmersión en un mundo en donde se conjugaron el dolor, la más calurosa y cierta solidaridad humana, la conciencia de una torpe injusticia que se esconde en códigos y leyes” (10-11). De ahí la necesidad de convertirse en vocero de los otros.

Tal vez por ello, *Diario de Lecumberri* parece obedecer “al dictado de una realidad cruda, la del penal, que él ha transformado dignificándola y humanizándola con los hondos y auténticos atributos del ser humano, puestos

a prueba, o en riesgo, en la cárcel con asfixiante brutalidad”²¹. El descubrir las circunstancias extremas de la prisión tiene como consecuencia para Mutis reflexionar sobre la naturaleza del hombre llevada a cometer actos delictivos y ampliar su horizonte social. De ahí surge el impulso de blandir la pluma en resguardo del conocimiento de esas personas con quienes tuvo relación en la prisión y cuyas historias permanecían calladas por el orden legal que las margina al tratarlas como escoria o calificarlas como mugrosos adictos. La mirada del poeta dignifica a esos seres humanos y encuentra la vía de expresión de “la muda protesta contra algo que no consigue explicarse sino como un golpe brutal fraguado no sabe por quién ni en dónde” (11). Insiste Mutis en lo primordial que resultó para él dialogar con quienes compartía su encierro. Se manifiesta en la obra la dimensión ética de permanecer en un sitio de exclusión luego de haber sido un privilegiado miembro de la alta sociedad.

La revaloración tras el paso del tiempo sitúa al novelista en la dimensión de su propia vida y hace reconocer que “la experiencia fue tan radical y penetró hasta rincones tan secretos de mi ser, que hoy la recuerdo con algo que se parece mucho a la gratitud y también a la ternura” (11). Los años han dejado reposar los meses de encierro. Ahora el sedimento está conformado por la expresión literaria de esos días entre 1958 y 1959 en los cuales se aprendió a empatizar con otros humanos. Las páginas de *Diario de Lecumberri* abren al lector a un universo donde la sensibilidad de un poeta nos revela la cotidianidad de una prisión en que se oculta el mecanismo del sistema penitenciario mexicano. Mutis evita la crítica ácida a un gobierno que le da acomodo⁶. Además “haber atracado en México, un país revoltura y remolino, aleph vacío y a la vez eje de una espiral de mezclas y sentidos, le ha permitido moverse libre por un tablero propio y universal”²² señala Pedro Serrano y es en agradecimiento a dicha nación que Mutis decide guardar silencio sobre una práctica penal que ilustra el nivel de corrupción de ese país. Asimismo, Shimose destaca que “Álvaro Mutis pertenece a una generación golpeada por

21 Mutis Durán, Santiago. “Dos visiones sobre Álvaro Mutis”, en Diego Valverde Villena [ed.], *Gaviero. Ensayos sobre Álvaro Mutis*. Madrid: Editorial Verbum, 2014, p. 117.

22 Serrano, Pedro. “Mutis mexicanus (“¡No sou prous, malparits!”), en Diego Valverde Villena [ed.], *Gaviero. Ensayos sobre Álvaro Mutis*. Madrid: Editorial Verbum, 2014, p. 193.

un estado de crisis permanente. La violencia ha sido simiente de una gran literatura plena de furia, magia, horror y desencanto”²³. La década de los 50’s es recordada como una de las etapas más sombrías de la historia colombiana por sus altos índices de homicidio y la represión política hacia los liberales.

Fernández Prieto observa cómo “el diarista deja *huellas*, residuos, trazos, rastros de sus pasos que sabe seguidos más o menos de cerca por el olvido y la muerte”²⁴, motivo por el cual decía al comienzo que este título es notable en el marco de la creación literaria de Mutis. No cabe duda, la intención de hacer públicas estas páginas derivó en los rasgos determinantes de este *Diario de Lecumberri*. También quedó expresado ahí el ensanchamiento de la visión de mundo por parte de su autor.

Existe para Mutis en “Lecumberri de nuevo” —prefacio de la edición de 1997— la impresión que todo diario conlleva, su calidad de fragmentario. Asevera “sentir como algo incompleto y no del todo válido” el recorrido por “estos episodios de mi vida carcelaria” (10). Sin duda, es el reconocimiento de una de las características fundamentales de todo diario que escoge determinados acontecimientos ante la imposibilidad de relatar puntualmente el día a día de la existencia humana. La necesidad expresiva configura este tipo de obra literaria. El diario es en sí mismo la narración parcial de la vida al concentrarse en los hechos sustanciales de una etapa de crisis de la cual sobrevive su autor.

23 Shimose, Pedro [coord.] Álvaro Mutis. *La Semana del Autor*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana / Ediciones de Cultura Hispánica, 1993, p. 47.

24 Fernández Prieto, op. cit., p. 58.

Bibliografía

Caballé, Anna. *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español*. España: Fundación José Manuel Lara, 2015.

Castañón, Adolfo, “90 años de Álvaro Mutis”, en Diego Valverde Villena [ed.], *Gaviero. Ensayos sobre Álvaro Mutis*. Madrid: Editorial Verbum, 2014, pp. 15-42.

Fernández Prieto, Celia. “Diario e intimidad”, *Revista de Occidente*, núm. 406, marzo de 2015, pp. 49-70.

García Aguilar, Eduardo. “Álvaro Mutis y el gaviero: una poética de la desesperanza”, en Diego Valverde Villena [ed.], *Gaviero. Ensayos sobre Álvaro Mutis*. Madrid: Editorial Verbum, 2014, pp. 67-88.

Mutis, Álvaro. *Diario de Lecumberri*. México: Alfaguara, 1997.

_____, *La muerte del estratega. Narraciones, prosas y ensayos*. México: FCE, 1998.

Mutis Durán, Santiago. “Dos visiones sobre Álvaro Mutis”, en Diego Valverde Villena [ed.], *Gaviero. Ensayos sobre Álvaro Mutis*. Madrid: Editorial Verbum, 2014, pp. 109-128.

Picard, Hans Rudolf, “El diario como género entre lo íntimo y lo público”, en *Anuario de la sociedad española de literatura general y comparada*, vol. IV, 1981, pp. 115-122.

Poniatowska, Elena. *Cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska*. México: Alfaguara, 1997.

Quiroz, Fernando. *El reino que estaba para mí. Conversaciones con Álvaro Mutis*. Bogotá: Norma, 1993.

Serrano, Pedro. “Mutis mexicanus (“¡No sou prous, malparits!”)”, en Diego Valverde Villena [ed.], *Gaviero. Ensayos sobre Álvaro Mutis*. Madrid: Editorial Verbum, 2014, pp. 191-195.

Shimose, Pedro [coord.] Álvaro Mutis. La Semana del Autor. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana / Ediciones de Cultura Hispánica, 1993.

Valverde Villena, Diego. “Don Álvaro ante el rey, tantos años después”, en Diego Valverde Villena [ed.], *Gaviera. Ensayos sobre Álvaro Mutis*. Madrid: Editorial Verbum, 2014, pp. 213-224.

Villoro, Juan. “El diario como forma narrativa”, *De eso se trata: ensayos literarios*. Barcelona: Anagrama, 2008, pp. 135-156.

Notas

1 Al realizar un perfil biográfico Eduardo García Aguilar apunta: “Abandonó el bachillerato por la poesía y el billar, se casó y tuvo hijos muy joven y empezó a trabajar como locutor en emisoras culturales o en empresas aéreas o multinacionales petroleras como la Standar Oil y la Esso para las que viajaba sin cesar, llevando un tren de vida agitado y opulento. / Pero todo eso quedó atrás de repente al caer en la desgracia carcelaria. La soledad en la diminuta celda, la impotencia ante la calumnia de los malquerientes políticos y personales que iniciaron el proceso durante la dictadura de Rojas Pinilla, el sentir la mirada nueva de los otros hacia el apestado, la angustia de las largas noches sin consuelo, los amigos que huyen y dan la espalda, la añoranza de la vida de afuera y el sonido de los aviones que aterrizaban en el cercano aeropuerto y le recordaban los viajes por el mundo y los grandes hoteles, todas esas sensaciones amargas se acumularon en esas horas aciagas sin esperanza”, “Álvaro Mutis y el gaviero: una poética de la desesperanza”, en Diego Valverde Villena [ed.], *Gaviero. Ensayos sobre Álvaro Mutis*. Madrid: Editorial Verbum, 2014, p. 82.

2 Elena Poniatowska recuerda sus visitas a la cárcel: “En nuestras conversaciones domingueras, cada quien jalaba por su lado. Mutis quería hablar de literatura o por lo menos de Luis XVI, de Talleyrand, de Saint-Simon, de San Luis Rey de Francia, con la muchacha católica y nacida en París que rea yo. En cambio, yo sólo deseaba saber más de Lecumberri, sus ‘conejos’ (presos reincidentes) y sus toques de queda y los afanes literarios de mi anfitrión caían en el vacío”, *Cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska*. México: Alfaguara, 1997, p. 34.

3 Agrega más adelante el crítico mexicano: “Álvaro Mutis: con su inicial esdrújula, el nombre de resonancias medievales ya evoca a un gigante. No a un titán ni un grotesco coloso sino a un hombre de estatura egregia: un gigante bueno y tierno aunque imponente. Más imponente todavía cuando abre los labios y suelta las cuerdas de esa voz metálica que parece golpear con un sable los techos de zinc. Es la voz, la poderosa voz lo que más llama la atención de esta humanidad ávida de asombro que es la de Álvaro Mutis”, Castañón, Adolfo, “90 años de Álvaro Mutis”, en Diego Valverde Villena [ed.], *Gaviero. Ensayos sobre Álvaro Mutis*. Madrid: Editorial Verbum, 2014, pp. 24-25.

4 Pedro Shimose menciona que Mutis en la cuarta edición (Siruela:

1992) de *Diario de Lecumberri* decide cambiar el título original por el de *Cuadernos del Palacio Negro*, aunque en Alfaguara en 1997 restituye el mismo.

5 Según el hijo del escritor, Santiago Mutis Durán: “El *Diario de Lecumberri*, las páginas dedicadas a la vida en el penal, está dividido en cinco relatos, cinco visitaciones: la del Miedo, la de la Avaricia, la Muerte, la Lluvia y la Libertad. Y entre ellas se deslizará, como una sombra, también la visitación del Mal”, “Dos visiones sobre Álvaro Mutis”, en Diego Valverde Villena [ed.], *Gaviero. Ensayos sobre Álvaro Mutis*. Madrid: Editorial Verbum, 2014, p. 127. Sin duda, esta interpretación advierte en la obra un carácter de parábola de la experiencia de encierro de parte del escritor colombiano. Destaca de la primera cómo “la muerte baraja sus cartas eligiendo a las víctimas con su macabro azar”; de la segunda que “entre la abigarrada, la menesterosa condición humana, asombrosa y sombría, asistimos a la aguda comedia de un avaro, proporcionada por la realidad”; de la tercera el amor con el cual narra “la corta y vertiginosa vida” de *Palito*; de la cuarta la declaración del asesino confeso, Rigoberto, en cuyas palabras se revela el Mal “como el más oscuro rosario comienza a enumerar la insospechada inmensidad de sus dominios”, y, en el quinto, el atisbo de la Libertad que hace posible “ahuyentar con su poderoso aleteo de criatura capaz de cruzar los densos muros y el tiempo, ‘la humillante presencia del castigo’, por unos breves momentos”, *Ibidem*, pp. 127-128.

6 En el “Epílogo” a *Cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska* la escritora mexicana reúne frases de sus entrevistas y asienta la siguiente afirmación: “No opino sobre política, ni me interesa para nada. Jamás he participado con asociación alguna de escritores e intelectuales. En el fondo, creo que lo que he escrito es un testimonio, sin intentar serlo porque no soy un realista”, p. 124. Más adelante comparte: “Nunca quise volver a escribir sobre mi experiencia carcelaria porque sentí que iba a mentir. Tuve la tentación de decir en-ri-que-cer-la, podría también, em-po-bre-cer-la. En todo caso ya era otro hombre. Puede que en algunas de mis novelas haya un mundo de picaresca tomada de Lecumberri, lo mismo que en el carácter, la psicología y la conducta de Maqroll el Gaviero. Conocí la delincuencia, el submundo del hampa, que no es tal, sino un mundo como el nuestro” p. 125.

EL DOBLE: TÁCTICA PARA VENCER EL OLVIDO

Rosario de Fátima A'Lmea Suárez¹

En el siguiente trabajo, planteo enfocarme en la problemática del doble como una manera para refutar el olvido, que es propio de los cuerpos y caracteres subsumidos a la finitud. Para ello, he escogido un corpus narrativo, donde analizo algunos de esos empleos y los localizo tanto a nivel textual como extra textual. Me interesa, a nivel, teórico hacer un diálogo con ciertos presupuestos de René Girard, en especial, con su argumento defendido al reactualizar la idea de mimesis en relación con el deseo. Para determinar el tema revisaré su imbricación con la imitación; luego aludiré a algunas presencias del doble en varios campos. En la parte central me dedicaré a la validación de mi conjetura. Como cierre daré las conclusiones, obtenidas con este estudio.

Las narraciones escogidas tienen diferente extensión y fueron imaginadas en tiempos diversos; dos de ellas comparten la nacionalidad de sus creadores; así en orden cronológico tenemos:

“La doble y única mujer” (1927), cuento del escritor ecuatoriano Pablo Palacio (1906-1947), que por sus múltiples elementos explotados alcanzaría la designación de novela, pero por su extensión no lo ha sido. Este autor fue omitido de la historia literaria en ese tiempo y su divulgación fue tardía, debido al apogeo de una crítica que valoraba el estilo social pero solo con un sesgo, sobre cualquier otro. Su escritura fue innovadora y cuestionadora de la lógica y razón; lo que lo hizo pionero de muchos recursos y precursor de la

vanguardia en Ecuador. Este relato evoca el mito del doble en la construcción del personaje como tal, como aparición accidental de la naturaleza y en contra de lo concebido como *normal*.

Aura (1962) del autor mexicano Carlos Fuentes (1928-2012), un descanso a la realización de *La muerte de Artemio Cruz* (1962) —según él mismo—, es un texto de poca extensión, pero de gran intensidad, donde lo misterioso y lo experimental del uso del narrador, la situaron entre las lecturas obligadas en lengua española, ya que reflejaba los gustos de los autores del “boom latinoamericano”. Aquí, el doble es más evidente en la construcción de los personajes, aunque hay otras representaciones que no han sido muy evidentes, pero que coadyuvaban a esta utilización.

La cresta de Ilión (2010), el segundo libro publicado por la autora mexicana Cristina Rivera Garza (1964), que en un inicio fue considerado como de poca relevancia por la crítica y hoy es loado como un aporte por esa calidad estilística; al momento de la redacción de este trabajo, se ha editado su versión en inglés, como logro de la autora para incidir en la recepción de la literatura hispana en el mercado estadounidense. El tema del doble, la duplicación, la copia, la citación, la inscripción, la asimilación, hacen de esta obra un reto, pues es posible localizarlo en varios planos, tanto textuales como extratextuales.

1. El doble y la mimesis

Si pensamos en el doble no podemos omitir que el ser humano, desde el comienzo del tiempo tuvo como estrategia de aprendizaje la observación y la imitación; su fuente fue su entorno. Cuando nos adentramos en este proceso es necesario el reconocimiento de una constante donde hay tres interventores: el sujeto cognoscente, el objeto con alguna sustancia particular, convertida en lo característico de su ser, es decir, aquello optado para reducir a sus mínimas cualidades (metonimias), tanto en el cuerpo como en el espíritu, y el deseo por poseerlo o copiarlo², ya sea como parte o como totalidad. A este ejercicio, los antiguos griegos lo generalizaron con el término de *mimesis*.

El acto fue aplicado a las artes y explicaba cómo se debía interpretar todo el mundo signifiante, la naturaleza. Tanto en Sócrates como en Platón, este fenómeno presentó sus restricciones, pues no convenía a la consecución de la verdad, que estaba en el mundo de las ideas y con las cuales debía

relacionarse directamente. El primero, incluso, no le dio nominación. En Platón fue la característica propia de la estética, que no tenía un fin epistémico y se la declinó ante la función de la historia y la filosofía; aquí, el conocimiento producía un logos y una doxa. En la *Paideia* lo indispensable era ese fundamento veraz; por lo tanto, la imitación era descartada, ya que para el habitante y defensor de la *polis*, lo idóneo era aquello que servía para defender los argumentos en el anfiteatro. Por eso, se justificaba la reacción adversa de este autor a la inclusión de los poetas en la República, ya que ellos se relacionaban más con el fingimiento, la mentira, el secreto, “estado de locura o inspiración de la musa”, aun, lo “alegórico”³.

Sin embargo, esta percepción negativa cambió en los escritos de Aristóteles, para quien la imitación, la naturaleza y los sentidos no eran unívocos ni extrahumanos; en ese proceso coadyuvaba el intérprete y podía modificar o concebir el modelo, de tal manera que sería mejor de lo que era. Esta oposición al argumento platónico, hizo que Aristóteles se alejara de la Academia y de la creencia en la anagnórisis como base del conocimiento. Su propuesta insertó la intervención y la imaginación en la interpretación, lo que resignificó la antigua idea de mimesis, por lo tanto, adicionó el valor de la *techné* y, en este sentido, fundamentó la representación, ya no solo como “una inspiración poética”⁴. Por lo tanto, los poetas, al igual que los filósofos e historiadores, podían generar logos, sin importar si escogían la poesía trágica, la épica o la del ditirambo. Es decir, la ciencia cambió su episteme y cuestionó el origen o procedencia de cualquier aprendizaje; luego de este autor, lo importante fue su finalidad última (*télos*).

Hoy, como ha ocurrido en todas las épocas después de los griegos, este término se lo ha reactualizado en diferentes campos de las ciencias sociales y por varios autores, que lo utilizan para justificar sus argumentos y dar una nueva caracterización a sus propuestas. Tenemos el caso más cercano de Homi Bhabha, con su texto *El lugar de la cultura* (1994), donde se centra en la crítica a la colonialidad; para ello, en su teorización expone la utilización de la mimesis como una imposición del sistema dominante. Así, ellos *deseaban* que el habitante de la India copiara la expresión corporal y verbal del inglés, que fungía como modelo; en sí, sus costumbres se propagarían como un procedimiento de eliminación de la esencia hindú; sin embargo, en la práctica este recurso sirvió para mostrar las metonimias del conquistador, imbricadas con la presencia de la otra cultura, lo que produjo una mezcla, donde la vencida se sobreponía en los atributos de la otra. A partir de esto, el autor plantea la persistencia de

un tercer espacio, donde el oprimido lograba revelarse, tomando los marcos teóricos de los invasores, para imponer una variante; lo denominado como acto de insurgencia, de discusión. Uno de estos campos es la literatura y los textos mediáticos; allí se opta por la forma de los otros para insertar la propia.

En esa misma reactualización de este término, tenemos a René Girard, principalmente con su texto *La violencia y lo sagrado* (1995), donde lo usa continuamente para explicar situaciones antropológicas y analizar el porqué de algunas reacciones en las sociedades modernas. Su planteamiento recuerda que existe en el sujeto un deseo por imitar, infundido por la sociedad misma (“deseo mimético”); este surge en un marco de reglas y prohibiciones que hace que otros también lo conviertan en modelo. La comprensión de un tercer elemento, el rival, ocasiona que este genere violencia. Esta es un trofeo que hace que todos luchen por conseguirla, sin embargo, cuando están en su posesión no la reconocen; a esta “victoria” y lucha constante por poseerla, él denomina *Kidos*. Por esta razón, ella es fluctuante y ocasiona impotencia, pero está allí desde el origen de la humanidad y se relaciona con su Ser. Así lo ejemplifica cuando alude a obras trágicas como *Las Bacantes*, *Edipo Rey* y *Edipo en Colono*.

Una tipología de las manifestaciones del doble enmarca muchos de los ejemplos de la tradición o de la creación, que se han cimentado gracias a la escritura. Estas similitudes, paralelismos o analogías se inscriben tanto en el nivel físico (cuerpo-conciencia) y en las experiencias o emociones vivenciales; es decir, en el espacio y el tiempo. Por ejemplo, he generalizado algunas de estas clases:

- El gemelo (biológico o impostado tanto el perdido como el malo, aun, el siamés)
- El par u opuesto (por un elemento o selección: rivales por los actos –metas–, circunstancias, sexualidad, criterios o elecciones, desdoblamientos, copias, sombras o simulacros, doble vida, etc.)
- El complemento (las diferentes posibilidades de un todo o de un mismo ser en tiempo imposibles –joven-viejo– o espacio –mundos simultáneos o cuánticos– que dan un absoluto).
- La reencarnación (regresión al pasado o al presente, vida paralela o soñada, robada, duplicada, adaptada o copiada, *déjà vu*, etc.)

Las dos y tres devienen en dobles de sí mismas, pero el tiempo y el espacio concebido como lineal, les da una alternancia y una correlación.

En sí, con el motivo del doble y la imitación se vuelve al problema de la esencia, es decir, del Ser, pues si hay otro con las mismas características, entonces, cuál es el que funge como original y verdadero. Esto produciría un caos. Frente a este temor, las sociedades humanas edificaron un aparente orden, donde una red lógica soporta concepciones tempo-espaciales.

2. La representación del doble

El tema del doble ha sido constante en la memoria humana como parte de su anhelo y temor; ha sido una imposibilidad para la existencia como un otro fantasmal. Si buscamos su surgimiento más remoto, es factible encontrarlo en muchos de los mitos de las civilizaciones antiguas, donde se lo replica como parte de su tradición. Se ha aludido a su consecución en textos tanto de procedencia occidental como oriental. También en la tradición mesoamericana y andina lo emplean, así, están los gemelos tanto en el Popol Vuh como en la leyenda de Pachamama.

Ejemplos memorables persisten en la Biblia, donde este además de tener conexiones parentales es la encarnación del opuesto. En estas personificaciones se mimetiza la rivalidad, donde lo axiológico es probado y sirve a un fin pedagógico (parábolas). Casos prototípicos han quedado en la figuración de Adán y Eva, Caín y Abel, Jacob y Esaú, etc.

Sin embargo, si nos remontamos a alusiones previas a este gran libro, encontramos preocupación por este en la tradición babilónica, hindú y egipcia; en esta última, el ser corporal poseía su doble espiritual, que debía dar cuenta de sus acciones ante el dios para pasar al Paraíso, como se lo especifica en el *Libro de los muertos*.

En la tradición griega, este motivo lo podemos encontrar en algunos mitos. En la leyenda de Narciso —el más relevado por su constante empleo—, se adiciona un mediador, el agua, que le devuelve su reflejo. Con esta concepción se inicia la discusión de la individualidad y la importancia del “yo”. Si analizamos las otras tradiciones, el doble se enfocaba más en otro cuerpo fuera del sujeto cognoscente (diferente): un hermano, un ser análogo, que lo asemejaba en parte de lo potenciado del modelo o maestro como lo apoya René Girard. Pero, el percibirse como uno mismo, en una reproducción del espacio-espejo, sin que sea otro, va a devenir en múltiples interpretaciones y teorías. Otro suceso

se dio con Tiresias, que por un castigo caminó como mujer, habiendo nacido hombre; entonces, su experiencia, le daba el saber de ambas focalizaciones.

Si nos centramos en la tradición filosófica devenida luego de la época mítica y más promulgada, gracias a la expansión del imperio romano, encontramos los aportes de Sócrates y Platón, donde la idea del doble alude en varios ejemplos, en la discusión transcrita en *La República*. El más aludido es el mito de la caverna, donde el ser humano solo ve sombras, mientras el acceso a las esencias le es limitado, debido a su dependencia corporal y una permanencia en el estado inferior del alma. Esta última era prisionera de la materia, creencia relacionable con la concepción egipcia del fantasma o espíritu. En esta misma discusión se da otro elemento de imitación, que aún más alejaba al ser cognoscente del conocimiento verdadero: la escritura. Invento de Theuth que actuaría como fármaco, pues tenía una doble faz: recuerdo y olvido⁵. Esta bipartición constituyó el pensamiento lógico y sentó las bases de la metafísica de occidente. Por ello, este adquirió un valor próximo más al caos que al orden; aun, su *pathos* era más al temor escondido en el subconsciente; era este mismo. Sin embargo, su ser servía para definir la identidad, hacer reconocible la diferencia y concretar la ilusión de absoluto, centro y verdad.

Con la socialización y el apogeo de lo racional, la generalización de una sola esencia y existencia defendió la individualidad, apoyada en la concepción lineal tanto del tiempo como del espacio; lo que ponderó la lógica y el orden en el pensamiento humano. Entonces, el mito del doble quedó relegado a apariciones esporádicas y a ser considerado un error, un suceso extraño y, por ende, temido. Eventos en la naturaleza fueron catalogados como tal. Sin embargo, en la tradición oriental, estos sucesos fuera de lo ordinario eran festejadas, pues se relacionaba con las manifestaciones de los dioses, como aún acontece en India, que esas “anormalidades” son sacralizadas y veneradas, tal ha sido el caso de los siameses.

En la psicología, este motivo ha tenido dos defensores Sigmund Freud (1858-1939) y Carl Jung (1875-1961), quienes dieron las bases de lo que se consolidó como los aportes de la psiquiatría y cuya preocupación versó sobre el estudio del doble en la conciencia, con lo cual se anulaba la creencia de un solo individuo indivisible; es decir, se abrió la posibilidad de una presencia dual, donde coexistía en el plano psíquico el consciente y el inconsciente. Ambos constituían y contribuían al accionar de la personalidad. El uno de

forma evidente en el despertar y el otro de manera soslayada, pero influyente en lo onírico. A ellos debemos, la tipificación de estos dos planos del ser humano y de sus caracteres como parte de la identidad, donde se producen reminiscencias de este ya con sesgos patológicos, que muchas veces devienen en comportamientos esquizofrénicos, de doble personalidad o, con rasgos más aceptables y tratables: cambios de personalidad, la imitación o alienación, el simulacro, la doble vida, la bipolaridad, etc.

En la literatura, concretamente, en el romanticismo hay una reactualización de este motivo, donde la herencia gótica tuvo su inserción y ayudó a cuestionar la idea del absoluto; asimismo, otras generalidades como el tiempo y el espacio, la lógica y el orden. Es decir, refutó la epistemología vigente desde el mundo ilustrado, donde un solo centro, una convergencia guiaba la sinergia del mundo y del pensamiento. Entonces, en los textos donde se discutía la unicidad del ser humano, los creadores volvieron a aquel en herramienta para una desnaturalización y reflexión. Así, ha llegado a convertirse en un tema recurrente, en un símbolo y más, en un “motivo”, pues son muchos los relatos que se adjuntan a su concepto.

Grandes hitos han perdurado en la memoria universal. En nuestra tradición española, la primera novela y la progenitora de ese género: *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605; 1615), donde los personajes imitan las dos posibilidades del ser humano (los *ethos* complementarios). En otra herencia literaria, está el retorno a la edad moza a través de un pacto con el demonio; es un tipo de reencarnación, pero con la artimaña del mal, el nuevo “yo” se convierte en un ser malvado, como ocurre en la obra de *Fausto* (1808; 1832) de Wolfgang von Goethe. Con la doble presencia, en el mismo cuerpo y con desconocimiento cabal de su incidencia está la obra de Robert Louis Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886), donde se alternan los rivales bueno-malo, cuyo fin axiológico es evidente como en los casos mencionados replicados en el Gran libro. Un representante en el relato corto fue Edgar Allan Poe (1809-1849), quien, en su época, fue relegado de sus méritos innovadores en el campo de la ciencia ficción y del cuento de misterio y detectivesco.⁶

En los aportes latinoamericanos, el mito del doble se da en narradores como Jorge Luis Borges, que no solo se preocupó por la constancia de dos seres iguales (“Borges y yo”), sino en la duplicación explotada en lo textual, cuya variante no era evidente, pero, sin embargo, provocaba tensión (“Pierre Menar, el autor del Quijote”); lo que introdujo este motivo y su proyección

en la escritura: otro cuerpo que podía ser replicado. Dentro de esta tradición, las novelas y cuentos hispanoamericanos de mediados del siglo XX, han sido memorables, así, creadores como Julio Cortázar, el mismo Borges, Ernesto Sábato, Carlos Fuentes, etc. Hoy, este cuestionamiento también discute la originalidad del texto, donde la citación, reactualización, el plagio, la alusión, las intervenciones o híbridos (performance), inventan cuerpos textuales dobles. Uno de esos prototipos está en la producción de Cristina Rivera Garza.

Si nos desplazamos a la teoría literaria, la idea de unicidad textual y semántica también fue refutada con este empleo. Por ejemplo, en la propuesta de M. Bajtín (1895-1975), la originalidad de la obra fue discutida y dio cabida a la inserción de textos intercalados, la *multivocidad* y el dialogismo en el uso de la lengua, tanto oral como escrita, donde las voces anteriores aparecían y eran escuchables al momento de la lectura. Más tarde, presupuestos parecidos se dieron en la deconstrucción, la transtextualidad y otros, donde se refutaba la unicidad de las identidades tanto del sentido —del texto o discurso— como del hablante. Es decir, se dejó abierta la exploración de otros planos semánticos, que convergían momentáneamente en un presente no estático ni repetible con las mismas circunstancias.

Si rastreamos este tema en el cine, se plasma en la ciencia ficción y en la comedia; su macroestructura no ha cambiado desde la construcción de cambio de roles, generado en la comedia ática nueva, donde se jugaba con los equívocos que producía ese parecido, analogía o identidad duplicada; así, muchos autores explotaron el artificio de hacer que un sirviente pasara a ser amo o viceversa. No es mi estudio adentrarme en este tipo de texto-discurso, solo resaltar algunos casos; entonces, bastantes son las incursiones cinematográficas que toman este hipotexto y sigue siendo aceptado por la mente humana, porque actúa como un modo de catarsis, donde el espectador o telespectador vivencia lo que sería ser el otro; salirse de sí para captar desde afuera, transmigrar a otro cuerpo y cambiar de perspectiva o sentir. Una ilusión para aprender, pues el ser humano solo capta las diferencias y no las identidades⁷. Esta experimentación también se da con el perfeccionamiento de los avatares y los mundos virtuales, donde la concreción del doble no solo va a nivel de cuerpo, sino de conciencia, de ciudad y de país.

La problemática socio-jurídica imbricada con la manipulación del doble, está en las transgresiones legales ocasionadas por los suplantadores de identidad virtual, que a través de falsificaciones invaden una privacidad y

adoptan la “apariencia” de una determinada persona, para efectuar estafas y craquear claves personales para ingresar en *software* supuestamente protegidos. Por ello, las nuevas leyes ahora cubren los delitos cibernéticos hechos con esta alteración.

Actualmente, otra renovación de la idea del doble está en una pseudociencia (1988), que habla de los campos cuánticos o teoría del desdoblamiento del tiempo y la convivencia de mundos paralelos, donde la vida es similar y a la vez diferente (forma ondulatoria), pero en sí se cumplen múltiples posibilidades de ella, debido a las distintas dimensiones que enriquecen el cuerpo o “yo” real.

3. El doble: deseo por refutar el olvido

Como lo había especificado en la introducción, mi interés en el motivo del doble es explicar su papel como una herramienta para refutar el olvido, por lo tanto, recuperar, en la memoria, aquello que se experimentó en otro tiempo-espacio. Según los antiguos griegos esta también era un doble, pues en ella se repetían los recuerdos, pero su proximidad con las esencias y la verdad, le daban más valía como generadora del conocimiento⁸. Hay intentos evidentes por cumplir este cometido en varios niveles del cuerpo narrativo y su proyección textual. Lo más próximo al lector está en lo diegético, es decir, la labor que cada personaje —su conciencia— hace al forjarse otro, con lo cual ponderan su acto mimético o representativo. Voy a detenerme en este ejercicio efectuado a través de dos planos: el cuerpo (tanto como materia y como texto) y los sucesos vivenciales (repetición tiempo-espacio-acciones).

Si el objeto de imitación es el propio cuerpo, su recuerdo se convierte en la fuente de imitación, así, mimetiza las características y rasgos físicos, es decir, da valor a lo *escóptico* (lo visual y al ojo). Su invocación revive para sí y para el resto de personajes algo que no debía ser pasado por alto. Este hacer se da por un anhelo de eternidad, de no matar una experiencia, un sentimiento: una actualización de ese acontecimiento. Al traerlo a la narración, resucita el pasado, le da otra existencia, añora la trascendencia, que se repite cada vez que se cumple con la práctica de la lectura, que es volver a través de la palabra escrita. Lo mismo ocurre al insertar otras presencias, vidas o nombres.

Si en la historia se encarna un ser monstruoso, el fenómeno de autorreconocimiento se explota, pues solo con la cognición del otro, se

aprende la diferencia. El ser humano requiere de este espejo distorsionado para convencerse de su normalidad y de su pertenencia a otro paradigma. Igualmente, la calma y el orden otorgado por un acuerdo de socialización y comunidad es el resultado de un proceso de luchas, donde la violencia de uno ha dado ese *estatus quo*. Cuando surgen los dobles, entonces, la noción de verdad, de único, de poder y saber se discute, porque se vuela a la memoria de esa sociedad anterior y eliminada de la historia, debido a ese enfrentamiento, donde uno de los rivales logró ser vencedor, como bien lo explica René Girard. Con el doble la supuesta calma entra en crisis y regresa la lucha por la alternancia; allí, los olvidados resucitan y hablan para constar en la historia.

Estos diferentes caminos que hacen los personajes y los textos, es lo que validaré en detalle en las siguientes líneas. En sí, es insertarse en la discusión sobre la esencia humana y lo que se ha entendido como su Ser.

Monstruosidad, rivalidad

En la “Doble y única mujer”, el autor ecuatoriano plantea un juego de lo posible e imposible desde el título, pues si nos enfocamos en la primera parte del sintagma, en los modificadores, luego inferimos una paradoja, que según la lógica racional no es factible, pues no se acepta ser “doble” y a la vez “única”. Asimismo, con el núcleo del sintagma “mujer”, ha colocado al doble subordinado del par del género humano, que socialmente se lo ha inscrito como la oposición de lo masculino, con ella se alude a otras formas de duplicación de esa categoría de secundaria, construidas en el paradigma androcéntrico, como la que la ubica debajo de... (inferior), o más próxima a la naturaleza, a lo animal, a lo sensitivo o emocional, etc., y que era lo *normalizado* en la época del realismo social ecuatoriano y contra lo cual se enfrentó literariamente este autor.

Al instante de acercarnos a la diégesis, descubrimos otros usos de este motivo. El más evidente está en la presentación del personaje y su cuerpo. Ella nació con su hermana gemela pegada a su espalda. Su madre escondía cierta afición por lo monstruoso; esto le llevó a desarrollar una obsesión por las láminas —de Rorschach— y las historias de *seres extraños*, lo que produjo que el feto duplicara aquello que se le mostraba como modelo. Esta imitación de los gustos secretos maternos se manifestó en el mundo real con el cuerpo de su hija, para invocarle su otro ser escondido. En un plano más cotidiano, se aludiría

a la idea de que los hijos son lo que los padres desean, pero no siempre lo evidente, sino muchas veces, lo oculto.

A través de este personaje, también se pone en consideración la rivalidad de dos mundos. Ambos considerados como par, pero no de manera fidedigna sino opuesta. Estaríamos frente a lo que René Girard define como el “doble monstruoso”. Aquí, se ubicaría todo lo determinado como malo, feo, desagradable, repudiado, etc., que ha sido erradicado de la memoria humana, porque vivimos el tiempo de la victoria de su otro, que luego de un enfrentamiento está en posesión del *Kidos* (triunfo conseguido, pero efímero por el actuar del contrario). Esta violencia enarbolada la plasma en su sistema de leyes y prohibiciones, que luego del tiempo se han definido como lo adecuado, es decir, es el acto de “communitas”⁹, homologado por la tradición y la costumbre. En esta, impera la razón, lo escótico (visual) y lo bello —estético—. Estas son marcas de existencia, que dan al poseedor el derecho a ser partícipe de esa esencia, entonces, será amado, admirado, digno de recordarse y permanecer. En el cuento este mundo está determinado por la procedencia de la protagonista, una clase social acomodada y de “buena familia”. Es el modelo prototipo de la sociedad humana vigente y anhelada en diferentes épocas de la historia.

Mas ella, su fisonomía y sus acciones —independencia— le alejan de ese mundo, hacen de su cuerpo no-deseado y, por lo tanto, animalizado. Por eso, es aislada por los demás, principalmente, por su padre, que no se faculta aceptarla ni comprenderla, porque él no se autoriza a salir del tipo de mimesis impuesto por su marco teórico. Para él (doble-alienado), ella no entra en los modelos ofrecidos por el sistema. Además, logra vencer al *double bind*,¹⁰ porque es y se determina como única, pero su unicidad no le da la categoría de modelo sino de *anormal* para esos otros. Sin embargo, ella conoce su ser, lo acepta y lo muestra sin tapujos, por lo tanto, se busca un espacio, pues los *otros* le han catalogado de monstruo. A través de este personaje, el escritor recrea el mundo de los acallados y olvidados, que, como los otros de la división laboral o étnica de la época, el proletario, el montubio, el indígena de la sierra, el cholo, no tuvieron participación. Su labor no fue ponderada porque los narradores de ese tiempo —supuestamente socialistas—, no salieron del paradigma considerado como *normal*, donde se silenciaba —ignoraba— en la literatura a los homosexuales, a la mujer, a los locos o con alguna patología, a los que estaban fuera de la ley, etc.; esos otros que también necesitaban

reivindicación y que Pablo Palacio lo hizo a través de sus cuentos, relatos y novela.

Otro nivel del doble se da cuando la protagonista, por causa de su herencia humana, no consigue huir completamente del “deseo mimético”. Ella en sí misma replica la violencia, ya que subsume a su otro “yo”, negándole la voz en la narración; es decir, ella como yo-primer a tiene por el momento el *Kidos*, representado por el dominio del pensamiento, del habla, las decisiones, del movimiento; ha dejado en la nulidad a yo-segunda, que guarda lo que fue descartado por la primera: lo emotivo, volitivo y la vulnerabilidad a la enfermedad.

Esta imposición le hace reconocerse e inscribirse como “única”, contradiciendo cualquier designación “plural” que puedan darle los “teratólogos”. Además, pondera el hecho de tener una visión de trescientos sesenta grados; cuestión que hace que el mundo percibido sea total. Mas, si analizamos con detenimiento nos damos cuenta de que ella solo está facultada para ver de esa manera los paisajes, pero no a los otros, tampoco a sí misma. Solo se conoce desde adentro —su psique y la imagen que de sí se hace en su interior—; desde afuera le es imposible. En los casos de doble más conocidos y algunos de los cuales he encontrado en el corpus de esta investigación, la cognición es hecha de frente e intensifica el valor escótico; mientras que, si ella está unida por la espalda, jamás tendrá una percepción directa de su “yo” y menos de su totalidad. Si usa un espejo tendrá que alternarse o emplear uno circular, lo que solo le mostraría subniveles de su doble.

Otras proyecciones de esa supuesta unicidad las demuestra al hablar del funcionamiento de sus facultades cognitivas, donde se revela el ser racional propio de las sociedades modernas. Así, hace alarde de que su cerebro piensa al unísono, aunque tenga “una doble recepción”, pues, “hay entre mi un centro a donde afluyen y de donde refluyen todo un cúmulo de fenómenos espirituales o materiales desconocidos, o anímicos o como se quiera”.¹¹ Pero, por ella misma conocemos que esa ilusión de totalidad es el resultado de su acto violento sobre su “yo” débil.

Si consideramos la cognición demostrada por la voz de yo-primer a, nos sorprende su nivel lógico, sus argumentos, comparaciones y deducciones, unidos al dominio de los hitos de la historia de la filosofía, donde explica y critica a cabalidad sus metodologías. Este comportamiento no obedecería a lo determinado como lo *natural* para los seres *extraños* e, incluso, de ese *sexo*, dado dentro de la tradición occidental. Entonces, si ella mimetiza a

un ser *anormal*, no podría hacer suya la reflexión, característica humana por excelencia. Con este ardid literario de ruptura lógica, Pablo Palacio discute con lo entendido dentro de esta definición y nos enfrenta a una mujer considerada como aberración que es racional; mientras que los *cultos*, se comportan como sus opuestos. El autor vuelve a recordarnos las inconsistencias de nuestro sistema simbólico civilizado, donde la monstruosidad, su rival, es relacionada con lo salvaje y el animal; estos últimos fueron vendidos como otredad y vinieron con la tradición europea y solo servían para afianzar la identidad del “civilizado occidental”, como lo ha explicado Roger Bartra en su texto *El mito del salvaje*. Esto se refleja en el pensamiento humano a través de las definiciones, que enarbolan su calidad de absolutas, pero son el resultado de una acción de violencia, donde se han aniquilado otros sentidos que, a su vez, han sido extirpados de la memoria —del uso—.

Con sus dos “yos”, ella encarnaría la lucha entre la razón y los instintos; el par antagonico que constituye nuestro ser, pero donde cada uno se alterna y combina con una reciprocidad obligada por los modelos aceptados socialmente. En el caso de la protagonista, aunque sea yo-primer quien ejerza el poder-saber, no evita que yo-segunda decida al final; así, la materia que en la cultura ilustrada o racionalista es anulada, aplica su sitio y refiere al ser humano su calidad de mortal. Por consiguiente, yo-segunda es *afectada* e impone su acto violento: “apareció una manchita blancuzca en el mismo sitio, que más tarde se convirtió en violácea; se agrandó, irritándose y sangrando. [...] Una de mis partes envenena al todo.”¹² La *supuesta* vencida recuerda a la otra cuán efímero es el *Kidos* o la victoria. Como dice Girard, “al negar la diferencia, puede descubrirse el mecanismo de la resolución violenta”¹³ y por este deseo, se comprende la encarnación del doble.

Además, asevero que, con la condición biológica dual de la protagonista, el autor incide en el aprendizaje propugnado en nuestra cosmovisión de lectores, donde como parte de los seres humanos racionales ostentamos una civilización (*Kidos*), la cual tiene su doble, la Naturaleza, rivalidad también proyectada en las dos corrientes filosóficas: idealista y empirista. Este aprendizaje nos obliga a diferenciar tanto lo que es *ad hoc* dentro de ella, como lo había explicado líneas arriba, pero, a la vez, nos ha hecho olvidar la dimensión de esa Otra, para la cual también hemos imaginado unos supuestos, que en sí no plasman su esencia; pues al igual que aquello tangible son construcciones simbólicas como lo defiende Rossi Braidotti¹⁴. Aquella como tal sale de nuestra percepción; lo que hemos considerado como lo

propio de ella, en realidad no lo es. La certeza de que todo lo natural es normal, es otra falacia del pensamiento, pues si así fuese, los nacidos con esa constitución también entrarían en la categoría de aceptados. Esto no ocurre, porque se manifiesta otro nivel de duplicación, donde lo diferencial está dada por lo geográfico, Occidente y Oriente, cada una con la defensorialidad de sus concepciones. En esta última, tanto la valoración como la recepción de los casos de siameses es sacralizada, pues se los relaciona con presencias divinas; entonces, para este otro marco teórico, la protagonista sería la reencarnación de Durga o de algún dios, pues en su iconografía, la mayoría posee un cuerpo doble.

En fin, a través de este cuento, infero varias utilidades del doble, pero con insistencia de rivalidad, razón por la cual la he relacionado más con la explicación de René Girard. Repeticiones que actúan como instrumentos nemotécnicos y de reflexión-refutación; se comprueba por ejemplo en lo efectuado por el feto, que, gracias a la *sugerencia* de la psicología, encarna un monstruo racional; irónicamente una ciencia que debe devolver la salud no lo hace. Este autor, incluso, tomó lo celular para desmontar nuestra creencia y a través de ello trajo otro nivel de nuestra esencia a la memoria; este tipo es único en las figuraciones de este tema en el corpus escogido. Con este relato se dio un intento pionero de lo que hoy denominamos *desnaturalización*. Pablo Palacio con la invención del personaje *anormal*, abrió la discusión sobre la validez de lo verdadero, de lo aceptado-impuesto, de lo aprendido como único y sobre quiénes son dueños del saber; igualmente, prestó la voz a los relegados. En sí, su incidencia sale de lo diegético, pues afecta al lector como ser individual y social. Ahora, luego de los estudios posestructuralistas, en especial, de Michel Foucault o de los del *biopoder*, Espósito, Nancy, Giorgi, deducimos esos planteamientos como ya divulgados. Sin embargo, para finales de los años veinte e inicio de los treinta, esta refutación a lo canónico no había sido propuesta. Él lo hace a través del relato; no logró incidir en su tiempo, pero sí dejó un legado que solo fue reconocido cuando sus *dobles* se empoderaron para reivindicarlo.

Reencarnación y proyección

En la novela de Carlos Fuentes el motivo del doble está presente en el retorno tanto de Aura como del general Llorente. En nuestro mundo simbólico, la muerte y la linealidad del tiempo dan al cuerpo y a los sucesos

humanos una única opción de permanencia, dependiente de nuestra calidad de mortales: esa es la lógica de la substancia humana como parte de la materia. Esta verdad es refutada por el *deseo-poder* de doña Consuelo, quien lucha contra el olvido y perpetúa su imagen corporal y su experiencia de vida, gracias a su aferramiento a la emoción del amor eterno. Así, opta por algunas manifestaciones del doble comprobables en la misma diégesis: la continuación, la reencarnación y la proyección, donde el tiempo lineal también se pone en duda. Asimismo, extraliterariamente, este cuestionamiento sobre el ser y devenir nos invita a reflexionar sobre la trascendencia; en sí, sufrimos una catarsis, pues las dudas presentadas son la preocupación constante en la mente humana, aun, un problema filosófico en discusión; es lo producido por la narrativa de tema existencial.

Prioricemos al personaje masculino, Felipe Montero; este comienza su lucha por recuperar su memoria, cuando llega –atiende el llamado a través del anuncio en el diario– a la casa de Donceles 815. Allí son varios los indicios que le ayudarán a esta labor, el manuscrito, la imagen de Aura, los olores de las yerbas, los maullidos, etc. Para él, los fallos en sus recuerdos se debían a la imposibilidad de conectarse con ese pasado vivido, por ello, doña Consuelo le advierte: “Ah, usted no *sabe*¹⁵ distinguir *todavía*”¹⁶. Su trabajo de recuperación inicia con un fuerte primer impacto, que es la aparición de la joven sobrina, con la cual va a detonar su regresión, pues debía “morir antes de renacer”¹⁷ como el amado perdido.

Por eso, la figura de la muchacha de ojos verdes va a despejar un sector nublado de su mente debido a la transmigración, que se hizo huella con la frase dicha en un tiempo antiguo: *para siempre* y que primero partió del deseo erótico en esa otra vivencia, pero luego devino en la comprensión de las esencias, como en la tradición platónica. Después de su conexión física, donde ella lo *inscribe* a nivel lingüístico, con la frase: “Eres mi esposo”,¹⁸ él va sintiendo esa intriga que es el develarse como dueño de otro cuerpo y, por ende, de otros recuerdos. Su curiosidad no se centró en dilucidar por qué eran parecidas Consuelo y Aura o por qué la muchacha iba envejeciendo de un día para otro o por qué las fechas cifraban una brecha cronológica insalvable; sino en descubrir el secreto que se escondía en la historia del manuscrito (el doble de su historia) que, como diario, le ayudaría a recobrar su anterior experiencia. Eso se lo había advertido la misma doña Consuelo: “Son sus memorias *inconclusas*”¹⁹. Deben ser *completadas*”.²⁰

Él era quien debía continuar con esa historia, que era la suya propia, es decir también duplicar ese plano pasado ya recordado. Por ello la insistencia

de ella en que sus *memorias* sean corregidas. Estas solo eran el camino para develar el misterio de su reencarnación. Aquel se escondía en la frase dicha por la mujer desde la cama, mientras acariciaba a su coneja Saga. “Yo le informaré de todo. Usted *aprenderá* a redactar en el estilo de mi esposo”.²¹

Su certeza llega a su fin, cuando, desesperado y anhelante, con la llave del cofre, lo abre y encuentra el último folio y observa las pruebas icónicas: las fotografías, que como un espejo le muestran su identidad, devela el porqué de su constante retornar y la fuerza de su promesa de amor eterno. Con este acto de anagnórisis, deja de diferenciar entre la Aura joven o vieja; solo sabe que es su amada; la ha reconocido por su Ser, por consiguiente, él acuna a la anciana en sus brazos. Antes ese físico le producía lástima y conmiseración, pues no resucitaba el valor emotivo. Entonces, la senectud era vista como fea: ahora, luego de su cognición de los sucesos y el valor del amor, ese mismo cuerpo recibe el afecto, pues vislumbra a su complemento, su “poupée”. Lo temporal ya no se alterna, sino que se imbrica y constituye un absoluto: Aura-Consuelo, la de ayer y la del ahora. En este caso, ya Felipe Montero solo es un nombre, una apariencia, que esconde ese ser incompleto, regido por la muerte y el olvido; él es castigado por no haber creído en la mezcla de yerbas, que ella había encontrado para tener vida eterna, aun por haber creído que a ella solo le obsesionaba la juventud y no el amor hacia él: “Tu es si fière de ta beaute; que ne ferais-tu pas pur rester toujours jeune?”.²² Pero, en esa transmigración constante, estaba ella para localizarlo, rescatarlo y devolverle sus recuerdos.

En cuanto a Aura-Consuelo, ella encarna ese deseo imposible del ser humano: la inmortalidad del cuerpo y de la juventud; ella buscaba y luchaba por el absoluto. Según la historia, ella solo ha conseguido obtener una y, en tal virtud, requería de la invocación de su doble. En su caso, ha vencido al olvido-muerte, gracias a las plantas (un saber válido pero diferente al tradicional y aceptado, su otro), para luego convertirse en su propio modelo: su “yo” joven comparte el espacio con su “yo” viejo por un corto tiempo, el suficiente para localizar y regresar los recuerdos de su amado. En ella no se da la reencarnación como una trasposición de cuerpos luego de la muerte, porque no lo ha hecho. Tampoco, este la reemplaza como sí se lo efectúa en *Fausto*. Aquí, ella no hace la imitación para volver a ser joven o darse otra oportunidad y deslindarse de su “yo” presente, más bien, este carece de una consistencia real; es un duplicarse en un espejo invisible, fraguado solo para ser captado por la mente del protagonista. Esto lo deja filtrar el

narrador en unas deducciones imperceptibles: “cuando están juntas, hacen exactamente lo mismo: se abrazan, sonríen, comen, hablan, entran, salen, al mismo tiempo, como si una *imitara* a la otra, como si de la voluntad de una dependiese la *existencia* de la otra.”²³ Aun, podría conjeturar que es como una marioneta; entonces, tiene sentido la primera inferencia de Felipe Montero: “tu hermosa Aura vestida de verde, no estará encerrada contra su voluntad en esta casa vieja, sombría.”²⁴ Igual suceso ocurre al momento de despellejar el chivo, la misma acción es refractada por doña Consuelo en su recámara: esta “hacía los mismos movimientos en el aire”.²⁵

Así, ella ha adoptado su antigua apariencia para la personificación de este su anterior “yo”, traída gracias a los recuerdos de su imagen aprendida *par cœur* gracias a su reflejo en un espejo; este le devolvía el “yo” narcisista de su belleza de ojos verdes y que ahora lo recuperaba gracias a ese otro, que es el soporte mental, donde también se inscribían las palabras de los otros, en especial, del General: “Ma *jolie* poupée”; un “yo” edificado por las percepciones ajenas y es aceptado como propio y planteado en la teoría de Jung. Ella además emplea un instrumento nemotécnico de la modernidad: la fotografía, para afianzar sus memorias. Un tipo de doble que, como el espejo, refracta, pero es el único que eterniza el tiempo y el espacio de un cuerpo. Con la recuperación de la juventud, lo que ella desea es devolverse a su amado perdido y revivir su amor; ya que su *consuelo* no se enfocó en la trascendencia de los hijos, que según la historia fue una imposibilidad. Esta duplicación para ellos no se dio, pero sí la de la eternidad y la reencarnación, donde se complementaban, pues se aferraron a ese *pathos*.

Debo notar que ella valora su poder al ser joven y vieja en un mismo espacio-tiempo, por lo tanto, cada “yo” opta por su propia nominación, aunque ella sabe que es la misma, la distancia temporal que los diferencia hace que cada uno de estos tenga su *identidad*, por tal razón, usa el nombre de Consuelo, que se atribuye Aura, cuando manifiesta la carga de los años y los conocimientos obtenidos a lo largo de la eternidad. Ella debe duplicarse y volver a tener el cuerpo de su juventud, pero no logra ser ella misma, porque su cognición de los hechos y actos ocurridos le han modificado la esencia de su “yo”, pues, el mismo tiempo transcurrido sobre la materia ha dejado sus aprendizajes en la mente. Su regresar solo es una *nostalgia* de ese ser ido; pero esa misma transgresión temporal, le da el poder de la sabiduría, pues solo ella conoce quién es y cuál es su objetivo.

En sí, ellos duplican lo imposible para la humanidad, la eternidad del cuerpo y el recordar después de la muerte; viven un absoluto *casi* perfecto, por ello, la juventud solo la consigue traer esporádicamente y su amado no está por siempre; hay una alternancia consustancial al ser humano, como asevera Girard, por eso añora “el absoluto deseable de la autosuficiencia de la divinidad, de la ‘bella totalidad’ que ya no parecería tal si dejara de ser impenetrable e inaccesible”.²⁶ Hasta aquí, ambos tienen sus dobles por separado, uno por renacimiento y la otra por regeneración de un otro “yo” vivido, proyección. Mas, también hay un tipo de estos que los relaciona a ambos, el del complemento. En este caso se recuerda la antigua tradición que decía que los seres humanos están en la tierra separados; su labor es encontrar al otro para así unificarse y ser una síntesis como está en la tradición platónica. Es el mito detrás de la diferencia sexual y la justificación del emparejamiento heterosexual.

Otros juegos de la duplicación (narcisistas) los encuentro en el uso que hacen los personajes de los espejos, las fotografías, donde ellos se reconocen y se ven como son en esa realidad. El narrador también recurre a estas refracciones para describirlos y se transforma en otro espejo más, donde aparecen varios niveles de dobles, por eso el uso de la segunda persona del singular, que fue un recurso pionero y de transgresión escritural: “Te observas en el gran espejo ovalado [...] mueves tus cejas pobladas, tu boca larga y gruesa que llena de vaho el espejo”.²⁷ En esta repetición de reflejos también están las configuraciones efectuadas por ello sobre sí mismos. Sus percepciones y deseos inscriben a los otros con sus palabras: el texto verbal se convierte en la superficie donde ser refractan; a la vez, reciben parte de su esencia, pues son ellos los cuales traen las memorias que los que escuchan adoptarán. Esto generalmente lo hace Aura-Consuelo; lo mismo pasa cuando las palabras leídas del General revelan parte de la verdad y lo rehacen como él mismo pero el de otro tiempo. Es así como estas sugerencias construyen la psiquis e influyen en la consolidación del “yo” consciente. A su vez, el narrador presenta partes del mundo onírico, donde Felipe Montero recibe anticipaciones de lo que va a ser su muerte como tal para luego renacer como el General.

Si nos detenemos en la función que cumple el manuscrito también es relevante en esta idea del doble, pues con este se rememora, se cimenta su veracidad y se les da una cronología; es la fuente que mantiene la coherencia tanto en la eternidad de Aura-Consuelo como en certificarle su historia al

reencarnado, para quien no solo es recuperar un cuerpo sino una vida ya transcurrida. Es el instrumento donde el secreto-verdad está en sus líneas. Así se lo devela al protagonista, luego de terminar de leer el tercer folio. A su vez, el lector comprende que esa historia es la mimesis de su realidad, la cual ha pasado por la inventiva de un autor y le ha dado su categoría de ficcional. ¿Pero es nuestro estar el que tiene el verdadero manuscrito?

Otro detalle que rememora el juego de dobles es el valor dado a la escritura, tanto dentro del texto como fuera de este. Ella ha sido considerada como el otro del pensamiento y de la lengua; argumento propugnado por los antiguos griegos, que la tomaban como una derivada en tercer grado, por lo tanto, más alejada de las certezas; condición subalterna también aseverada por el ginebrino Ferdinand de Saussure (1857-1913). Sin embargo, en esta novela, se convierte en la cual devela la memoria y vence el olvido; la misma labor es cumplida por las fotografías.

Asimismo, un doble aparece al mencionar la herbolaria y la magia (lo mítico), consideradas dentro del sistema occidental como sin fundamento, pero productoras de conocimientos y que coadyuvan en la reflexión humana. En la actualidad, se los denomina saberes porque salen de lo considerado como dentro de *la arqueología del saber* racional. A través de esta se transgrede la lógica y el orden, donde la muerte es el único fin; Aura-Consuelo obtiene la inmortalidad del cuerpo y del alma, creencia contrapuesta a la herencia judeocristiana vigente en nuestros países, ya que solo la última la posee, mas, para otras culturas —las dobles en Oriente— el cuerpo también participa de esta eternidad, como por ejemplo en la India, donde la reencarnación y el karma son una certeza.

Al considerar este texto como dentro de una cadena infinita de otros, es factible recordar la transtextualidad, cuyo principal argumento asegura que nada es original y las invenciones, en sí, son reproducciones de otras historias. Bajo este presupuesto considero a la novela de Carlos Fuentes como un variante hipertextual, solo por un elemento. Si volvemos a los Cuentos de hadas (*Bella durmiente*, *Blanca Nieves*, *Rapunzel*), allí está el personaje femenino caracterizado como malo, la bruja, cuya obsesión es conservar su juventud eternamente; es el deseo que le lleva a optar por la violencia, aun, la antropofagia, pues debe beber la sangre o alguna parte de niñas. Estereotipo que a través de la historia ha perjudicado a la mujer y es parte insipiente del mundo simbólico que genera la violencia de género, ya que es una representación propia del sistema, donde el doble es concebido como el rival o enemigo, cuestión que podemos leer en lo paratextual de esta misma obra (epígrafe de Jules Michelet).

He dejado para el final la impresión producida por el tiempo verbal, donde hay una insistencia del uso del verbo “recordarás”, con lo cual inscribe al personaje con una premonición y, a la vez, le advierte sobre su destino previsto en el manuscrito; sin embargo, la posición o lugar de enunciación que elige es el futuro, al cual lo convierte en su par antagónico, el pasado. Según la linealidad occidental dada al tiempo, el futuro es consecuencia del pasado²⁸. Sin embargo, en la historia, los tiempos gramaticales más usados son el presente y el futuro del indicativo; lo que da la idea de circularidad o eternidad, pues entramos en el mundo-conciencia de Aura-Consuelo, donde ella impone *su* tiempo y en el cual la lógica verbal de la macroestructura narrativa se rompe, porque se espera que para contar el creador use el tiempo pretérito y, más, si se trata de una reencarnación. Esta técnica, en su tiempo, produjo impacto, pues como seres vivos rememoramos y olvidamos en el futuro. Si nos detenemos en el predominio de la segunda persona del singular, somos testigos de un desdoblamiento, con un narrador-espejo, que nos revela los juegos del subconsciente; allí además prima la oralidad pues es un regresar al origen, al primer recuerdo, al momento previo a la invención de la escritura. Mas, con este empleo se nos remite a la complementariedad de ambas, pues juntas coadyuvan a eternizar la memoria; ese el deseo humano de absoluto.

En sí, en esta novela he analizado varios planos de este mito. Esta construcción enmarca el “deseo mimético” como lo propone Girard, mas, se aleja de la concepción de rivalidad por él propuesta, pues lo que prevalece es el sentido de complementariedad, aunque lo percibe imposible es la ilusión de absoluto, de ser como los dioses. Esos efímeros logros de unicidad o totalidad se dan cuando Aura y Consuelo participan de un mismo tiempo-espacio, asimismo, al aferrarse a su amor: Aura-Consuelo y el General Llorente-Felipe. Este mismo intento lo replican los otros dobles: la escritura y la oralidad, la ciencia y las pseudociencias, el pasado y el futuro, etc. Esa aparente síntesis llega a cumplirse gracias al poder de la memoria, que muestra la totalidad y oscurece la alternancia propia de los seres concretos.

Reivindicación, transtextualidad, androginia, reencarnación

En *La cresta de Ilión*, el mito del doble plasma el deseo de recuperar la memoria perdida desde varios planos. El que más recordamos es el homenaje en tiempo real efectuado a Amparo Dávila (1928). De manera intencional,

Cristina Rivera Garza transformó en parte de su ficción a esta narradora-poeta mexicana, que inició su producción, tanto narrativa como poética, en los años cincuenta del siglo pasado y cuyo aporte ha sido soslayado en la historia literaria de ese país y, por ende, en la de Latinoamérica. Allí, ella ha sufrido una muerte —olvido—, impuesta por la crítica, que enarbola sus ídolos y sus preferencias de género. Así, la creadora matamorenses retoma rasgos de su cuerpo y su vida para mimetizarlos y recuperarla para la tradición como para los lectores actuales, que gracias a la repetición constante (huella nemotécnica) de este nombre en la diégesis no evaden investigar de quién se trata. La inclusión de una autora con nombre y apellido y, aún más, que está viva, como personaje de un texto, no ha sido una constante en la tradición narrativa mexicana; esto es ratificado por Emily Hind, cuando afirma que: “la inclusión de Dávila dentro de una novela escrita por otra mexicana rompe con la normativa”.²⁹

Centrémonos en este doble, que manifiesta a su vez algunas otras formas de este mismo motivo y la he sacado de otra clasificación, la cual después especificaré, porque la he resaltado como la más rica para algunas lecturas. La Amparo Dávila de Cristina Rivera Garza comparte dos planos: el primero, en el diegético, ella sirve de fuente o modelo para las que son denominadas como “falsas”. Sin embargo, debo relevar que la relación entre ambas no es de rivalidad, sino de aceptación. Lo que se espera en estos casos es que haya una confrontación por defender la autonomía de una identidad, cuestión que llevaría a un acto de violencia: la eliminación del usurpador, mas, en esta obra se da una corregencia y genera un afecto compasivo, filtrado en la expresión “muchachas”, con el cual nomina, aquella que funge de fuente. Incluso, tienen un fin, por ello, se las conoce como las “Emisarias”.

Aunque se mencionan algunas dobles de este personaje, en la obra solo tenemos acercamiento a una de ellas, que nos inserta la duda sobre si aquella visitada por el médico es la original o modelo de las otras. Según el narrador, la Amparo falsa es igual que la otra, en especial, en ese hueso que no recuerda el nombre. Pero persiste un detalle, que las diferencia: la edad. Con esta variante, se explota otro plano del doble, pues sería *similar* a la aparición simultánea de dos “yos” de la misma persona, como ocurría con Aura y Consuelo, donde están desdobladas para cumplir con un cometido. Aunque en *Aura*, la una depende de la otra como refracción. Aquí, cada una enarbola su propia historia y mantiene su originalidad. El “yo” joven y el viejo están y son, aun se han visto, es decir, el pasado y el presente se

comparten, rememoración y anticipación se sobreponen, en sí, prevalece un deseo de complementariedad. Con esto se transgrede la lógica del tiempo y de la vida, donde los dos momentos opuestos de esta son parte de un tiempo-espacio, cuestión que en la ciencia ficción se suele respetar. Rivera rompe con toda constante.

El otro plano es el textual, extradiegético, donde, a más de reconocerse a la autora como lo había explicado líneas arriba, se alude al legado de Amparo Dávila, es decir, se emplea lo que ahora se conoce como transtextualidad, planteamiento de Gerard Genette, principalmente defendido en su texto *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), que cuestiona la originalidad de los textos y propone la proliferación de dobles o reflejos. Así, se hace uso de la intertextualidad y la hipertextualidad —no de manera única—. Entonces esto se nota, al poner partes de los poemas en los epígrafes, en el primer caso; y, cuando se toman dos personajes adaptados por la autora aludida, para compartir acciones en ese otro mundo, donde ella también ha sido convertida en personaje: Gaspar y Moisés; de estos sus originales están en la Biblia, tanto en el Antiguo Testamento como en algunos de los Evangelios.

Al ponderar la relación escritora real y personaje ficcional, también encuentro otro nivel de imitación, que nos devuelve a los espejos y a su acto para contrarrestar el olvido. Este es el mundo de la literatura como el doble del referencial; hay algo del uno que está en el otro, ya sea como mimesis o como representación. Debo incidir en que, en esta obra, ambos se reciprocán con un diálogo, pues su categoría excluyente es constantemente refutada, ya que como lector viaja de lo ficcional a lo referencial, por las citas tanto de la vida como de la obra de Dávila o de otros; lo que determina la explotación del doble más como complemento que como rival: papel negativo muchas veces adjudicado a la Literatura, por su no afianzamiento con la verdad, pero importante para revelar a otras, que fueron *olvidadas* —sacadas o silenciadas violentamente— de la historia oficial o de lo considerado como *normal*, *natural*, legal, canónico o académico. Es lo que ha efectuado el arte, mostrar otros lados, otra perspectiva (heteroglosia) de lo impuesto como evidente y como la única opción. Es lo que ha hecho Rivera Garza con este tipo de doble, por ello, su texto ha sido considerado por Emily Hind como uno “no-consumible”. En sí, en esta actitud hay huellas del reto derridiano por trastocar los sistemas vigentes y buscar esas otras verdades (fisuras).

Ya que he mencionado la literatura como un doble de la realidad, hay un objeto en la misma obra que nos trae el recuerdo de esta, dentro de *La*

Cresta de Ilión y que suscita un juego de lo que estoy analizando. Este es el manuscrito, el cual ocasiona muchos de los acontecimientos de duplicación entre los personajes. Igual que en *Aura*, es el regreso a la memoria, es el objeto-origen que propugna el orden y el caos a la vez (complemento, ilusión de totalidad). También es una huella de esa novela en esta: un homenaje o reminiscencia. Si lo reconocemos como una obra de la Amparo Dávila de la realidad ficcional, solo consigue reproducir ese mundo. Allí habrá historias y dobles, que para los personajes serán duplicaciones en primer grado, pero para nosotros fuera del texto son una serie de dobles, con una relación en segundo, tercer o cuarto grado de derivación. Estaríamos frente a un texto espejo de espejos expansivos.

Así, si nos adentramos más en este uso, la escritura es el doble del pensamiento o incluyendo un nivel más, de la palabra. Y entre el mundo concreto y el abstracto están los sentidos, que según algunas corrientes filosóficas y estudios del funcionamiento del cerebro (la percepción, la atención, la captación de la luz, etc.), estos solo proyectan ilusiones. Entonces, entraríamos en una espiral de dobles, donde las formas primeras o las esencias serían inasibles (resonancia del mito de la caverna).

Como había mencionado en párrafos anteriores, dentro de la diégesis se explotan otros casos de dobles, donde los mismos personajes son quienes efectúan las duplicaciones, ya sea por deseos ocultos, por misión secreta (orden de un personaje no evidente), por sugerentes insistencias de los otros personajes o problemas patológicos o ironía, pero siempre recuerdan a un modelo y muestran una versión defendida de este. Ya traté el caso de Amparo. Ahora me centraré en el narrador, que aparentemente emplea la primera persona para situarse dentro de la historia como protagonista, pero luego pasa a ser un testigo y, también, un ignorado y exiliado de su propia casa, de las conversaciones y de su existencia hasta ese momento seguida. En un momento es el médico, con el poder científico; luego es considerado –por los otros personajes– como un paciente de cuidado, que a su vez repite el comportamiento –doble-actor– del hombre que le robó el manuscrito a Dávila (Juan Escutia, quien tiene su referente extradiegético en un personaje histórico acallado). Es quien inicia cumpliendo un papel *aceptado* y *envidiable* y termina siendo otro, el opuesto de esa dicotomía. Este paso acontece sin un proceso de deterioro y reivindicación axiológica, es decir, no se nos presenta el cambio con una problemática de lucha de conciencia como ponderaba M. Bajtín, al defender la función de los personajes redondos de la narrativa de

Dostoievski que tanto admiraba, sino que aquí más que una alternancia como dice Girard, es un recordar ser el otro, activar un conocimiento que estaba latente y que no se va a remplazar, sino a compartir: es uno, en el borde de ambos.

Otros casos, ocurren cuando este personaje-narrador experimenta sentirse otro y que le recuerdan que la identidad puede ser inscrita, anhelada o deseada, pero no es una constante de la esencia; esto sucede solo al dudarse de su sexualidad, cuya comprobación le lleva a buscar su duplicado en el espejo: “Tuve que moverme varias veces, y ver a mi reflejo moverse al unísono conmigo para convencerme de que se trataba del mismo”.³⁰ Esa superficie –otra coincidencia con *Aura*– le devuelve su corporeidad y le ratifican la verdad. Asimismo, la autofiguración que realiza al palparse para comprobar las partes que le hacen reconocible como un hombre, hacen que en su mente se proyecte un doble de sí mismo: “Toqué mi sexo, con evidente alivio, comprobé que mi pene y mis testículos seguían en su sitio”.³¹ Las dos superficies le devuelven una imagen, que es la esperada, la cual se ha creado para sí.

Si concordamos con la aseveración de Jung, al referirse a que en la construcción del “yo” intervienen las percepciones y las palabras de los demás, y nos hacemos eco de estas, en la conciencia del doctor las voces de las Urracas, el oficial de la Frontera, la Amparo vieja y la joven, lo consignan como otro distinto al cual su propio “yo” desea; igual táctica de inscribir en el cuerpo ajeno se dio en *Aura*, como lo cité líneas arriba –otro punto de convergencia–. Ellas le aluden a una reencarnación (“–Te conozco de cuando eras árbol³². De aquellas épocas –dijo.”³³) y a un cambio de sexo. Dos formas de duplicación que afectan el cuerpo y que rompen con la lógica o la normalidad aun de la diégesis, pues no se determina el género de este personaje –discute ambas construcciones sociales de hombre y mujer–. Lo que se refleja en algunas rupturas de concordancia. Aquí, Rivera Garza también discute con la Gramática como normativa del pensamiento –o del habla–, que evita las ambigüedades con su fiscalización.

Esta proyección realizada por los otros sobre la conciencia del personaje nos ofrece un tema que suscita discusiones: la alienación, donde las palabras de otros adquieren fuerza en la construcción del “yo”. Esta sería otra versión del motivo del doble, donde se emplea la memoria y el olvido como generador de nuevas esencias como lo ha planteado Homi Bhabha al referirse a “las metonimias de la presencia”³⁴. Lo que pone en peligro la identidad, ya que hay

infinidad de modelos para imitar (*double bind*).³⁵ Problemática, muy actual por el efecto de lo *especular*, causado por las redes sociales y el deseo de ser como los ídolos televisivos³⁶, así, el médico luego que escucha esas aseveraciones, en párrafos siguientes, las enarbola como certezas y las incluye en partes de su identidad (“*Recordé mi vida como árbol y la posibilidad de quedarme tieso, parálitico para siempre...*”).³⁷ “Sonreí al *recordar* también que la pelvis es el área más eficaz para determinar el sexo de un individuo”³⁸). Se convence y lo cree, por ello, revela una sensación híbrida al compartir una charla con el Director: experimenta ser seductor y seducido, puesto que se siente atraído por su voz y su perfume. Similar sentir de doble le ocurre cuando al estar con las Urracas, pasa de activo a pasivo. Es decir, consigue rememorar ser el uno y el otro, lo que en la lógica se permite solo ser uno y se excluye cualquier idea contraria: uno solo es igual a sí mismo; sin embargo, en la naturaleza sí ocurre casos de dobles y se lo figuró en “La doble y única mujer” de Pablo Palacio.

Conectado a este punto, también subsiste el cuestionamiento sobre qué se debe inferir como verdadero y por qué algunas representaciones del doble optan por la categoría de secreto, cuya constitución nos devuelve a la reflexión del ser y de las apariencias, asimismo, su relación con la construcción de las identidades.

En este uso de personajes reproducidos en la diégesis, otras recurrencias están en las Urracas (ave que repite palabras y roba objetos brillantes-refractantes), que se las describe como idénticas con los mismos caracteres, casi duplicados. “Amparo Dávila joven” y la “Traicionada” refuerzan lazos de empatía, que hace que la una adivine lo querido por la otra, además, su proximidad hace que se transfieran memorias, como si fueran gemelas idénticas, pero conservando su individualidad —aunque sería una paradoja si la impostora se convirtiese en la Traicionada—. Un detalle revelador de su conexión-reflexión es la familiaridad con la cual la falsa se movía en la casa del médico, pues parecía ya haberla habitado, aunque era la primera vez que la visitaba. Esto también incentiva la intriga en nosotros /as como lectores.

Asimismo, el acto de creación de una lengua para comunicarse, un código particular que las transforma en una sociedad. Si nos detenemos en esta invención es combinación-duplicación de dos fuentes: el lenguaje humano y el de la naturaleza, porque imita el sonido del agua con la onomatopeya “glu”. En este caso, retomemos la adopción del manuscrito, donde prima la escritura, si lo relacionamos con esta lengua inventada, entonces, descubrimos a su par; con esta se valida a la oralidad, que ha sido relegada (olvidada-aniquilada) en las culturas modernas, pero también es parte de la herencia-

memoria humana y, por ende, de la literatura. No es la canónica sino una más tradicional, conectada con los saberes más que con los conocimientos académicos, pero a la vez reflejos.

En sí, en esta novela este mito es un motivo que merece más detenimiento que el efectuado en este trabajo, sin embargo, he mostrado aquello que más me ha impactado. Queda por descubrir aquellas resonancias textuales que duplican otras obras, como lo he explicado en relación con *Aura*, en especial, con el asunto del manuscrito leído, la alusión a un mismo “yo” con diferencia de edades, la inscripción de las palabras de otros y las verificaciones frente al espejo. Con estas repeticiones se aplicaría lo que ha defendido Rivera Garza, en *Los cuerpos indóciles*, el derecho a la citación sin caer en la condenación del plagio; ya que este acto es más una reescritura – rescate– y un acto de recuperación del olvido, para rendirles homenaje. Así, el convertirlos en hipotextos incide en la posteridad, pues se los duplica para las nuevas generaciones que, sin este ejercicio, relegarían por completo los logros creativos de las anteriores; puesto que la mayoría se deja guiar por ciertas voces de autoridad, que con o sin intención han silenciado a otros /otras de la memoria de sus países como ocurrió, en Ecuador, con Pablo Palacio y, posteriormente, con una poeta, Aurora Estrada i Ayala³⁹.

En conclusión, en este trabajo he analizado el tema del doble referido a una característica o *télos*, el vencer el olvido, que sería la muerte del ser humano. Este desde el momento cuando se reconoció como un ente efímero, hizo todo lo posible por luchar contra esta única posibilidad de existencia. La vida se convirtió en su aliciente y cada experiencia quedó grabada en sus neuronas como huella de su presencia. Sin embargo, este cúmulo de recuerdos estaba supeditado a perderse al igual que su cuerpo. Entonces inventó duplicados de carne y hueso: sus descendientes y simbólicos, los lenguajes verbales e icónicos, que a su vez generaron otros dobles. Así resguardó sus tesoros, que le dieron inmortalidad y trascendencia (cuerpo-espacio) y eternidad (tiempo). En esta lógica, la repetición fue indispensable, pero la ocultó tras una aparente originalidad, donde la linealidad producía un mundo único e irreplicable, un absoluto. Con esta edificación y ordenamiento, evitó cualquier caos y, por ello, creó la lógica y las macroestructuras como herramientas nemotécnicas. La narración y la descripción generaron el relato que, primero en el canal oral y luego en el escrito, hicieron frente al olvido-muerte.

Por ello, en los tres relatos propuestos, hay intención por este enfrentamiento y recuperación de la memoria. El ardid literario es recurrir al

motivo del doble, donde se emplean varias formas de este: la repetición, la duplicación de existencia, restaurar lo pasado con fotos o libros (manuscritos), el retornar o reencarnar o volver a ser joven, el duplicar la personalidad de otros o ciertos actos (vidas paralelas), la invención de mundos simultáneos, el reflejo, el parecido físico, el proyectarse, inscribir o alienar, la reconstrucción verbal, la reivindicación de los relegados, los contrarios, etc.

Así, en la “Doble y única mujer”, el autor ecuatoriano planteó un juego de duplicados, opuestos o rivales, que según la lógica racional son subyugados, por el imperio de uno. Entre algunos tenemos la psiquis humana, donde la razón vence a los instintos, (cabeza-sexo); la civilización y la naturaleza, donde la normalidad prohíbe la monstruosidad; el dominio y la sumisión, con el cual se presenta un “yo” con una personalidad coherente y a cargo; la belleza y la fealdad; el derecho a la palabra y el silencio, etc. A partir de este uso, se produce un guiño crítico sobre la esencia del pensamiento vigente en nuestras culturas de occidente, acción muy recurrente en la narrativa de este autor cuando exagera su aplicabilidad. Un caso parecido está en el cuento de “Un hombre muerto a puntapiés”, donde el inspector adopta el lenguaje argumentativo-lógico-deductivo para describir un odio xenofóbico. El mismo uso lingüístico y cognitivo lo realizó, décadas más tarde, Ernesto Sábato en la tercera parte de *Sobre héroes y tumbas*, donde Fernando Vidal persuade al lector y justifica su odio a esos dobles de los videntes, los ciegos y, por lo tanto, respalda el acto contra su hija⁴⁰.

En *Aura*, la señora Consuelo proyecta su cuerpo joven y lo duplica, con todos sus sentires y recuerdos; así alcanza a recuperar la memoria del general Llorente, su amor que, por el efecto de la reencarnación, la había olvidado. Aquí se narra la inmortalidad de una mujer y su constante lucha por traer de regreso a su juventud y al hombre de su vida. Aunque, la reencarnación no está en los conceptos defendidos por la visión de occidente, en su doble geográfico, Oriente, sí.

En *La cresta de Ilión*, la lucha por no morir irónicamente se da en el “moridero”, donde la sociedad pone a aquellos que quiere desaparecer-descartar. Allí es donde se entabla ese rescate de algunos cuerpos omitidos de la memoria histórica o literaria. Uno es el de una autora de los años cincuenta, que se la imita físicamente; se la torna vieja y joven, a la par, como verdadera y como falsa; esto no implica un travestismo ni un simulacro. Igualmente, el narrador que ejerce de médico, luego duplica a un paciente y pasa a ser tratado como tal: repite sus mismos actos y situaciones; asimismo de él se

duda si es hombre o mujer o, incluso, un ser andrógino; igualmente se sugiere que es parte de una reencarnación y que antes fue árbol. La verdad y los secretos también juegan como duplicados en esta historia. No se evitan las reproducciones tanto de partes de libros como de personajes, de historias; lo que hace de esta novela un reto para encontrar rastros y resonancias transtextuales.

La imitación de nombres e identidades como la de Amparo Dávila hacen que el lector del siglo XX, recuerde a escritoras relegadas de la historia literaria. Es decir, a través de la rememoración hay una reivindicación y reconocimiento, en este caso con esta poeta y narradora mexicana que conserva vida y lucidez. En fin, con este trabajo he expuesto y validado la relación entre el doble y el deseo por no morir en la memoria.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la Poética de Dostoiévski*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- Bartra, Roger. *El mito del salvaje*. México: FCE., 2011.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Herrero Cecilia, Juan. “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”. En Monografías de Çédille, 2. Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, pp. 15-48.
- Hind, Emily. “El consumo textual en La cresta de Ilión de Cristina Rivera Garza”. En Filología y Lingüística XXXI (I), 2005, pp.23-50.
- Ricœur, Paul. *Teoría de la interpretación literaria*. México: Siglo XXI, 2001.
- Rivera Garza, Cristina. *La Cresta de Ilión*, Tusquets: Edición digital, 2005.
- Viñas Piquer, David. *Historia de la Teoría Crítica Literaria*. Barcelona: Ariel, 2002.
- Fuentes, Carlos. *Aura*. Era ediciones, 1995.
- Palacio, Pablo. “La doble y única mujer”. En *Obras completas*. Fondo de cultura económica: México, 2000.
- Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura económica. México. 2008.

Notas

1 Poeta, investigadora y escritora de crítica literaria. En este congreso, representa a la PUCE y a la U. Andina Simón Bolívar.

2 Girard, René. “De deseo mimético al doble monstruoso”. En *La violencia y lo sagrado*. México: Siglo XXI, 1998, p. 164. He dado un sitio especial al deseo, lo que aumenta la división propuesta por este autor, pues si se incluye al rival, tendríamos cuatro interventores.

3 Viñas Piquer, David. *Historia de la teoría literaria*. Barcelona: Ariel, 2002, p. 44.

4 Íbid., p. 49.

5 Íbid., p. 53-56.

6 Herrero, Juan. “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”. En *Monografías de Cédille*, 2, Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, pp. 15-48.

7 Girard, René. op. cit., p. 164.

8 Viñas Piquer, David, op. cit., p. 56.

9 Término producido en el auge del imperio romano para definir su sistema de gobierno; hoy ha sido reactualizado por Roberto Esposito.

10 Girard, René. op. cit., p. 156.

11 Palacio, Pablo. “La doble y única mujer”. *Obras Completas*. México: FCE., 2000, p. 36.

12 Palacio, Pablo, p. 42.

13 Girard, René. op. cit., p. 165.

14 En especial en su texto *Lo posthumano*.

15 Las cursivas no existentes en el original y usadas para resaltar la idea de la autora de este trabajo.

16 Íbid., p.29.

17 Fuentes, Carlos. *Aura*. México: Era, 1995, p.42.

18 Íbid., p.28.

19 Las cursivas en estas citas son responsabilidad de la autora de este trabajo; no están en el original.

20 Fuentes, Carlos. op. cit., p. 10.

21 Ídem.

22 Íbid., p.31.

23 Íbid., p.40.

- 24 Íbid., p.26.
- 25 Íbid., p.33.
- 26 Girard, René. op. cit., p. 155.
- 27 Íbid., p.14.
- 28 Irónicamente lo venidero es lo joven o nuevo; mas, en la vida de la materia, lo futuro es lo viejo y lo anterior es lo nuevo.
- 29 Hind, Emily. “El consumo textual en La cresta de Ilión de Cristina Rivera Garza”. En *Revista de Filología y Lingüística*, XXXI (I), 2005, p. 39.
- 30 Rivera Garza, op. cit., pos. 46.
- 31 Ídem.
- 32 El árbol en la simbología representa al hombre. Sin embargo, al ser parte de la naturaleza, se restablece la idea del origen en ella: el primer ser.
- 33 Rivera Garza, op. cit., pos. 10.
- 34 1994.
- 35 René Girard, op. cit., 153.
- 36 Sugiero la lectura del texto de Paula Sibilia, *La intimidad como espectáculo*.
- 37 Rivera Garza, op. cit., pos. 65.
- 38 Íbid., post. 121
- 39 La edición de su poesía se publicó en una antología *El hombre que pasa* y un estudio completo de su producción lírica se presentó en *Aurora Estrada i Ayala: voz y simbología del cuerpo*; ambos preparados por Rosario de Fátima A'Lmea Suárez.
- 40 A'Lmea, Rosario de Fátima, “La mimesis de Fernando Vidal: acto antropofágico”. Texto en prensa.

EL NUEVO PERIODISMO, ANTECEDENTES, NATURALEZA LITERARIA Y PERSPECTIVAS

Santiago Páez

Resumen.

En este artículo nos proponemos revisar la naturaleza, los antecedentes y las perspectivas de llamado “Nuevo Periodismo” (*New Journalism*). Para hacerlo revisaremos las características que éste tiene y sus vínculos con la creación de textos literarios. Además, este artículo se propone estudiar los antecedentes que tiene este tipo de hacer periodístico y sus perspectivas a futuro, en la situación actual del trabajo en los medios de comunicación de masas.

Abstract.

In this paper we propose to review the nature, the antecedents and the perspectives of so-called “New Journalism”. To do so, we will review its characteristics and its links to the creation of literary texts. In addition, this paper aims to review the background that this type of journalism has and its future prospects, in the current situation of work in the mass media.

Palabras claves.

Nuevo Periodismo, periodismo narrativo, no ficción.

Introducción.

En este artículo nos proponemos revisar, de manera somera, la naturaleza, los antecedentes y las perspectivas de llamado “Nuevo Periodismo” (*New Journalism*). Para hacerlo estudiaremos las características que éste tiene, las formas que adopta y los recursos que utiliza, vinculados estos al trabajo de creación de textos literarios, recursos como la construcción y presentación de escenas, construcción de personajes y narración dramática de los hechos, entendiendo por esto a la disposición de la información en la estructura aristotélica de la tragedia. Además, este artículo se propone revisar los antecedentes que tiene este tipo de hacer periodístico y sus perspectivas a futuro, en la situación actual del trabajo en la prensa.

Naturaleza del Nuevo Periodismo.

En Netflix, la nueva pantalla en la que se proyecta el imaginario de nuestra época, se ha pasado el documental “Voyeur” que expone el trabajo de uno de los grandes periodistas vivos, Gay Talese, y la obsesión retorcida de un hombre peculiar, Gerald Foss. El segundo dedicó una parte de su fortuna a comprar un motel al que acondicionó para poder espiar en sus habitaciones y el primero, escribió un libro sobre este caso de espionaje patológico que duró muchos años. Netflix los junta y nos muestra, en un audiovisual, esta extraña historia y así enfoca el interés del público global sobre un tipo de trabajo periodístico que se lo merece: el llamado Nuevo Periodismo.

El nuevo periodismo (*New Journalism*) es un subgénero informativo popularizado por el trabajo de grandes periodistas estadounidenses como el mencionado Gay Talese y Tom Wolfe a mediados del siglo pasado. Wolfe, al referir se al trabajo dentro de este tipo de relato periodístico, señala:

Cuando se pasa del reportaje periodístico a esta nueva forma de periodismo... se descubre que la unidad fundamental de trabajo no es ya el dato, la pieza de información sino la escena, desde el momento en que muchas de las estrategias sofisticadas de la prosa se basan en las escenas (Wolfe, 2006, p. 76)

En los manuales de redacción creativa (Cfr. Surmelian, Leo, *Techniques of Fiction Writing: Measure and Madness*, New York, Doubleday &

Company, 1968) se enfatiza en que en la redacción de cuentos y novelas se debe utilizar, sobre todo, la presentación de escenas, es decir, el escritor de ficción debe mostrar a sus personajes actuando, como si el lector los “viera” en un escenario. El escritor puede optar por *relatar* a través de un narrador y, en este caso, el lector captará lo que ese narrador le cuenta; este último recurso narrativo es mucho menos eficaz pues ales -por la mediación del narrador- al lector de la historia que lee. Como vemos, para Tom Wolfe, es fundamental el impacto en el lector, por eso su énfasis en el uso de las escenas en este nuevo tipo de periodismo. Esta pretensión acerca a este tipo de relato narrativo al relato literario de los cuentos y las novelas, no en vano, sus mayores logros son las llamadas *novelas de no ficción* como *A sangre fría*, de T. Capote o *La canción del verdugo* de N. Mailer.

En concordancia con esta propuesta de presentar el relato periodístico en forma de escenas, Wolfe señala los cuatro procedimientos fundamentales del Nuevo Periodismo (Wolfe, 2006, p. 50-51):

1.- “Construcción escena-por-escena, contando la historia saltando de una escena a otra y recurriendo lo menos posible a la narración”. Como vemos, en esto Wolfe coincide con Surmelian, la narración, el relato de los hechos por un narrador si o es desechado, es al menos postergado en este tipo de periodismo. Es interesante señalar aquí que un autor tan importante como G. Luckacs, denosta de la simple descripción -que se podría asimilar a lo que hemos denominado hasta ahora escena. Según el autor húngaro, la descripción “nivela todas las cosas” del mundo narrado al presentarlas de una manera neutra. En la narración, sostiene Luckacs, el narrador guía al lector y valora lo relatado. La escena, además, mostraría la realidad desde una perspectiva inmovilista y no contradictoria, contraria a la naturaleza cambiante, móvil y dialéctica de la realidad. Para cuestionar la visión de Luckacs basta señalar que el ejemplo da de esa narrativa descriptiva que denosta es la maravillosa novela *Madame Bovary*, de G. Flaubert...

2.- “Registro del diálogo en su totalidad”. El uso del diálogo tiene que ver, en este Nuevo Periodismo, con los que se hace desde hace mucho tiempo en literatura: La presentación al lector de los diálogos directos de los personajes, con lo que se logra no poco:

El diálogo directo da información al lector, datos que, si no tendría que proporcionar el narrador de manera menos intensa.

Caracteriza a los sujetos de la acción relatada de mejor manera que la apreciación del narrador sobre ellos.

Habría, si reflexionamos sobre el trabajo periodístico, tres tipos fundamentales de diálogos: los logrados en las entrevistas realizadas por el periodista, aquellos de los que el periodista haya sido testigo y que haya registrado, aún grabado, de ser posible y los *reconstruidos* por el periodista a partir de la información que maneja sobre el evento que investiga y presenta al público. ¿Cómo lograr que esa reconstrucción no sea una pura imaginación del periodista? Recurriendo, como se verá en el párrafo siguiente, a recursos muy estrictos de investigación.

3.- El uso de un “punto de vista en tercera persona, la técnica de presentar cada escena al lector a través de los ojos de un personaje particular” Wolfe señala que un periodista que escribe no-ficción, para captar ese punto de vista peculiar de uno de los implicados en la historia que presenta, deberá recurrir a la entrevista. Como vemos, las entrevistas en este tipo de trabajo periodístico son aún más importantes que el la labor común de los informadores, y nosotros señalaríamos que no sólo la entrevistas: para este tipo de trabajo periodístico debe el comunicador recurrir a la entrevista, sino a una serie de recurso técnicos de investigación provenientes de las ciencias sociales, especialmente de la antropología que esta ciencia ha desarrollado en sus trabajos de campo, en sus etnografía para las que autores como M. Mauss formalizo toda una serie de procedimientos: la observación participante, la entrevista en profundidad, el registro de testimonios, las historias de vida; todas estas técnicas serán usadas, sin duda, dentro de la prioridad periodística de este tipo de trabajos.

Dentro de este tema del punto de vista, Wolfe señala una variante interesante, la de la autobiografía. Dice al respecto: “El problema técnico del punto de vista está resuelto desde el principio porque el autobiógrafo presenta cada escena desde el mismo punto de vista. El suyo propio”. Y es que en los trabajos de los exponentes del New Journalism, su participación —como observadores— en los eventos que narran se vuelve importante, ellos, como periodistas, modulan lo que cuentan con su perspectiva ética, emocional y estética. Este fenómeno es uno de los aportes más interesantes de esta tendencia pues se contradice con la visión convencional del rol del periodista: cualquier estudiante de comunicación ha sido aleccionado en que el periodista no es importante, su opinión y perspectiva de las cosas —a menos que esté haciendo editoriales— no es relevante.

4.- Para Wolfe, y de manera consistente con lo que hemos señalado antes, el éxito de este tipo de trabajo periodístico “consiste en la relación de gestos cotidianos, hábitos, modales, costumbres, estilos de viajar... y otros detalles simbólicos que pueden existir en el interior de la escena... simbólicos del estatus de vida de las personas”. Es interesante la proximidad que aquí tiene Wolfe con R.Barthes quien, en su artículo “El efecto de realidad”:

Semióticamente, el “detalle concreto” está constituido por la connivencia directa de un referente y de un significante; el significado es expulsado del signo y, con él, por cierto, la posibilidad de desarrollar una forma de significado, es decir, de hecho, la estructura narrativa misma) la literatura realista es, sin duda, narrativa, pero lo es porque el realismo es en ella sólo parcelario, errático, confinado a los “detalles” y porque el relato más “realista” que se pueda imaginar se desarrolla según vías irrealistas). Aquí reside lo que se podría llamar la ilusión referencial. (Barthes, R, 2018, p. 7)

Esto es básico en este tipo de trabajo periodístico, pues su objetivo es la creación, en el lector, de esa ilusión referencial: debe creer que se le está presentando el mundo, que se le están entregando referentes de la realidad, cuando, por medio de esos detalles -de esa presentación de gestos cotidianos, hábitos, estilos- lo que se está logrando es que construya en su mente la ilusión de que está frente a la realidad, estando como está, solamente ante un discurso creado por el periodista -a partir de datos, naturalmente.

De manera muy próxima a Wolfe, D. Lodge, en su libro *El arte de la ficción*, (Barcelona, ed. Península, 2006) sobre la escritura literaria, cuando habla de la narrativa de no ficción, señala dos procedimientos de creación de este tipo de relatos que, creemos, pueden ser añadidos con provecho a los enumerados por el periodista estadounidense. Lodge apunta que es útil en este tipo de relatos el “uso del llamado presente histórico y la participación del lector, en calidad de narratario, para “crear la ilusión de que está presenciando, o espionando por el ojo de la cerradura, los acontecimientos...” (Lodge, 2006, p 57.)

Estas las características vistas nos presentan, de manera bastante clara, la naturaleza de este tipo de periodismo. Veamos, a continuación, un ejemplo del mismo: el libro *Honrarás a tu padre* (Barcelona, Grijalbo, 1972), de Gay Talese, en el que el periodista muestra la vida de una familia de mafiosos, los Bonnano, una de las grandes organizaciones del crimen en EEUU -implicada

en los años 60 del siglo pasado en una guerra de mafias-, con la que convivió varios años, para poder escribir esta obra.

Empecemos por señalar que el tema elegido por Talese es novelesco: la guerra entre familias mafiosas. Si bien lo que nos relatará está a años luz de una novela como *El Padrino* de Mario Puzo (no hay batallas entre “soldados de las familias”, ni asesinatos, ni bombas que explotan)¹, cabe preguntarse si este tipo de periodismo necesita de temas novelescos (temas que imiten la novela), los citados como ejemplos, *La canción del Verdugo* -la vida de un asesino terrible- o *A sangre fría* -el relato de una serie de asesinatos terribles-, no haría pensar que este tipo de narrativa necesita de los extremo y, por tanto, puede difícilmente ocuparse de lo historias menores, de temas de “interés humano”. Esta apreciación, sin embargo, se muestra errada si nos remitimos a obras como *Retratos y encuentros* de Talese (Alfaguara, 2011-06-30. ePub) donde el periodista, en el texto “Nueva York, ciudad de cosas inadvertidas” nos presenta esa metrópoli por medio de un rosario hechos urbanos curiosos. Los gatos urbanos, por ejemplo. En la presentación de

1 En una parte del libro, por ejemplo, se cuenta el tiroteo que mantiene uno de los personajes, el joven Bill Bonanno, con unos atacantes de su mansión. El hecho es chapucero, no aparecen realmente los enemigos del personaje que dispara, sin precisión alguna, hacia las sombras, sin lograr hacer nada más que ruido. Compárese -para dejar claramente establecido en este aspecto la distancia que separa la novela de no ficción de Talese de una obra totalmente ficcional-, esa escena, nimia, con ésta, de la novela de Mario Puzo:

Entonces Sonny se dio cuenta de que el otro automóvil no había seguido su camino, sino que estaba a pocos metros de distancia, bloqueando nuevamente la carretera. En la caseta de peaje había otro hombre. Del vehículo se apearon dos individuos. El cobrador aún seguía agachado... De pronto, Santino Corleone comprendió que había llegado su hora. Se sintió completamente lúcido, libre de toda violencia, como si el miedo oculto, finalmente real y presente, lo hubiera purificado. Sonny se lanzó contra la puerta del Buick, rompiendo la cerradura. El hombre que estaba en la caseta abrió fuego... alcanzando en la cabeza a Sonny, que cayó al suelo. Los dos individuos que se habían apeado del coche sacaron sus armas y dispararon contra el cuerpo que yacía en el asfalto. Luego le golpearon salvajemente el rostro para desfigurarle todavía más, como si quisieran dejar la huella de un poder humano más personal. (Puzo, 1972, p. 228).

esos hechos es ameno, usa los recursos de la literatura para escribirlos, es, por ejemplo, audaz en las descripciones: “Estos, los (gatos) más desaliñados, tienen una mirada perturbada, una expresión demente y ojos muy abiertos...”. Algunas de las historia de los gatos son aventuras con todos los elementos de una historia de ese tipo y en otros relatos, el autor recurre a un personaje -que bien podría ser inventado, un fotógrafo aburrido, por ejemplo- para contarnos algo: una historia mínima, el itinerario de alguien, una sucesión de acontecimientos irrelevantes.

Volviendo a *Honrarás a tu padre*, Gay Talese empieza este libro con un glosario de los términos que usará en las siguientes páginas y con una presentación de los personajes que actuarán en ellas. En estos dos textos previos, el autor nos hace ya un relato bastante denotativo de las historia que nos va a contar, diríamos que presenta los datos fundamentales de la noticia que le interesa. Todo lo que nos cuente a partir de ahí, será, pues, redundante y, en esa redundancia cifra su valor.

En cuanto a la estructura del relato que analizamos, Talese recurre a un punto de vista móvil para contarlos, un recurso totalmente literario: Comienza con un punto de vista panóptico, el de un narrador privilegiado y tradicional, para luego recalar la perspectiva del personaje principal y seguir contando desde ella. El relato se cuenta en un vaivén del punto de vista del narrador a los personajes y de vuelta.

En la caracterización del conjunto de los personajes del relato, Talese la hace tanto desde las acciones que cumplen como desde una descripción que hace de ellos el narrador. Este recurso -que también pertenece a la narración literaria- logra ese “efecto de realidad” al que nos refiriéramos antes, pues el lector recibe información sobre los sujetos de la acción que se le cuenta, no sólo desde la voz del narrador -con quien puede o no tener afinidad- sino, también, a través de su percepción directa de lo actuado en las escenas mostradas. Es una impostura, pues las escenas también las forja el escritor-periodista, pero así se consigue esa ilusión de realidad que es parte del acuerdo entre emisor y receptor en este tipo de hecho comunicativo. En una parte del relato, Talese nos muestra una escena navideña en la que al futuro jefe, Bill Bonanno, los hombres de su padre, el jefe de la familia en ese momento, le arman, poniéndose a gatas, el juguete que le han regalado. Esos criminales, a su manera “buenos, armando el juguete recibido por el hijo del hombre que los envía a cometer actos delictivos, es un claro ejemplo de lo dicho.

Un recurso efectivo y valioso del trabajo de Talese, en este libro, es su manera de introducir datos objetivos necesarios en lo periodístico-estadísticos, históricos, técnicos- en el relato de manera amena, sin que esas informaciones, de común farragosas y carentes de atractivo, intervengan en el texto para minar el interés de los lectores: Talese inserta esos datos como corolario de la acción de un personaje hecho por el narrador, es decir, los subordina al funcionamiento de la escena presentada. En todo caso, cabe señalar que en el contrapeso de las partes relatadas y las mostradas en escenas, Talese hace uso amplio del relato, quizá por la cantidad de información que debe comunicar; su acierto está en la elección de esas escenas, que son las precisas para mantener y aún atizar el interés del lector en lo relatado.

En cuanto al manejo del tiempo, el autor relata la historia ubicándose en el presente de las escenas, del que hace analepsis y prolepsis que dan los antecedentes y el contexto de lo presentado. Este recurso también proviene de la literatura y se contrapone a la supuesta sencillez propia del relato periodístico que, para beneficio de la claridad, debería contarse en un simple ir del pasado al presente y al futuro.

En cuanto a los diálogos, como en una novela, los de *Honrarás a tu padre* sirven para caracterizar a los personajes, brindar información y, sobre todo, para aumentar el dramatismo de lo narrado. Así, mientras que los diálogos fundamentales de la historia son presentados de manera directa, el autor recurre al diálogo indirecto, o referido, para aquellos cuyo interés en la es poco relevante pero periodísticamente necesario. En cuanto al lenguaje utilizado en el libro, hay en él mucho de jerga propia del entorno urbano de los personajes como de su pertenencia a un “oficio” como el de mafiosos. El uso de esta jerga contribuye, sin duda, a la ilusión de realidad buscada por el autor.

El de Talese no es un narrador neutral, tiene una posición política y ética. Este hecho nos ubica en uno de los temas más interesantes del Nuevo Periodismo: su narrador -ese narrador testigo y participativo, a veces hasta narrador personaje- es una construcción compleja del periodista-escritor, debe parecer que es el informador de carne y hueso, pero es tan imaginario como el de cualquier novela literaria estricta, es una invención.

Otro recurso valioso del libro que analizamos es la articulación entre el tema fundamental del relato: la mafia y sus procedimientos, con lo que podríamos llamar una anécdota espinal, que es el eje de relato, en este caso el de la guerra de los Bonanno contra otros mafiosos, desde la que

se proyectas las ya mencionadas analepsis y prolepsis. Esta unidad entre la anécdota y el tema es, sin duda, un fundamental recurso estético del Nuevo Periodismo.

Vemos, de todo lo anterior, que el tema básico de este tipo de periodismo es el de la tensión que exhibe entre lo estético y lo informativo, entre los datos de la realidad que debe exponer, como discurso periodístico, y los procedimientos de la narración literaria -escenas, personajes, construcción del narrador- a los que recurre para conseguir un relato fascinante. No hay, parece, una fórmula que resuelva esa tensión, ningún recurso más allá del talento del escritor-periodista. Esta tensión, por ejemplo, aparece al final del libro -que sí es un logro estético-. Talese redacta una nota final en la que dice de su trabajo como escritor, y explica sus procedimientos y sus objetivos. Al hacerlo, cumple con la rigurosidad de un periodista que quiere dejar claro el alcance de su trabajo como tal, pero, con este texto corolario, diluye la fuerza del final narrativo de su historia, un final que, sin duda, tiene la fuerza estética que exige toda novela, aunque se trate de una novela de no-ficción.

Antecedentes del Nuevo Periodismo.

Formalizadas, pues, las características del Nuevo Periodismo y ejemplificadas con el trabajo de Gay Talese sobre una familia mafiosa y sus conflictos, presentado en la novela de no ficción *Honrarás a tu padre*, podemos indagar sobre los antecedentes de este sub género periodístico. Ante todo, cabría que nos preguntáramos sobre qué tan nuevo es el Nuevo Periodismo.

Si buscamos textos que, referidos a la realidad, sean autobiográficos, contruidos fundamentalmente con escenas y trabajados con los recursos narrativos propios de la literatura, debemos concluir que este tipo de relatos ni se originan en los Estados Unidos, ni en los años sesenta y setenta del siglo XX. Obras así las hay muy, muy anteriores y, para ilustrar con un ejemplo lo que acabamos de afirmar, podemos remitirlos a la *Anabasis*, de Jenofonte (Madrid, Cátedra, 1976), militar griego que en el siglo V, antes de la era común, relató en un texto fascinante la aventura del ejército del que fue parte, grupo de 10.000 hombres que contratados como mercenarios en Asia Menor, cuando llegan a su destino descubren que quien los contrató no está en situación de hacer efectivo el trato y quedan al amparo de sus propias

fuerzas, en un entorno hostil. Tardarán años, estos griegos, en regresar a su patria y esa diáspora armada -en la que guerrear, se alían a unos ejércitos y se enfrentan con otros- es lo que narra Jenofonte, quien, además de mercenario aventurero, fuera discípulo de Sócrates.

De este texto, dice Italo Calvino, en su obra *¿Por qué leer los clásicos?* (Barcelona, Tusquets, 1992):

La impresión más fuerte que produce Jenofonte, al leerlo hoy, es la de estar viendo un viejo documental de guerra, como vuelven a proyectarse de vez en cuando en el cine o en la televisión. La fascinación del blanco y negro de la película un poco desvaída, con crudos contrastes de sombras y movimientos acelerados, nos asalta espontáneamente... (Calvino, p. 26)

Jenofonte participa en los hechos que narra, es testigo y cronista y, recurriendo a los instrumentos de la ficción narrativa, no entrega una obra maravillosa, llena -como cualquier trabajo del *New Journalism*- de personajes fascinantes y escenas memorables. Como ejemplo de lo afirmado, valga esta cita del autor griego:

Ésta estrategia de ninguna otra cosa era capaz más que de eludir al Rey o de permitir la huida, pero la fortuna resultó ser mejor estrategia. En efecto, cuando se hizo de día, empezaron la marcha con el sol a su derecha, calculando que llegarían con la puesta del sol a unas aldeas de la región de Babilonia, y en esto no se equivocaron. Eran todavía las primeras horas de la tarde cuando les pareció ver jinetes enemigos; los griegos que no estaban en las formaciones, corrieron hacia ellas y Arieo (pues justamente marchaba en un carromato porque estaba herido), bajando al suelo, se puso la coraza al igual que sus acompañantes. Mientras se armaban, llegaron los vigías enviados por delante diciendo que no eran jinetes, sino acémilas que pacían. Y al punto todos se dieron cuenta de que cerca, en algún lugar, acampaba el Rey; pues, en efecto, era visible humo en unas aldeas no lejanas... (Jenofonte, 1976, p.145)

Y no es sólo un desacuerdo cronológico el que encontramos con la afirmación de que este tipo de textos se produjeron a partir de los años sesenta o setenta del siglo XX, tampoco podemos aceptar que su lugar de origen sean los Estados Unidos de América. Antes de esa época, y en Sudamérica, encontramos un ejemplo brillante de novela de no ficción titulada *Operación Masacre* (Walsh, Rodolfo, *Operación Masacre*, Ed. de la Flor,

Buenos Aires, 2000) y escrita por Rodolfo Walsh, en Argentina. El autor, escritor y periodista asesinado por la represión militar de su país en el año de 1975 quien, en 1957, publica un reportaje novelado sobre unos fusilamientos ilegales efectuados por el ejército unos años antes, en los que murió un grupo de civiles que no estaban comprometidos con ningún acto subversivo: fueron víctimas de la torpeza y la confusión de miembros del ejército de la Argentina. Novelescamente, un superviviente del crimen se cruza en la vida del periodista y es, a partir de su historia, que Walsh reconstruye todo el suceso.

De este libro se hizo una película, en 1972, dirigida por Jorge Cedrón y protagonizada por Norma Aleandro, Carlos Carella, y Julio Troxler. Este último, verdadero sobreviviente de la masacre. Años más tarde, Walsh escribiría otro texto de similares características: *¿Quién mató a Rosendo?*, en 1969.

En la siguiente cita, podemos ver la clara pertenencia del trabajo de Rodolfo Walsh al tipo de textos que hemos denominado Nuevo Periodismo”; hay en este ejemplo una escena -supuesta por Walsh a partir de sus investigaciones- con personajes y na intensidad dramática innegable:

Aquí hay cargos—exclamó el teniente coronel Fernández Suárez—, pero no pruebas! Eran las once de la mañana del 18 de diciembre de 1956. El ministro de gobierno y los seis miembros de la Junta Consultiva de la provincia, reunidos en sesión secreta, escuchaban el informe del jefe de Policía en respuesta a las acusaciones de Schaposnik.

—Aquí se mencionan una serie de circunstancias —prosiguió con apasionado acento Fernández Suárez—, pero no se dice quién las hace, cuándo han ocurrido, qué pruebas puede haber... ¡Es necesario tener la prueba, porque si no, también habría que separar al jefe de policía!

Lo que sucede luego es bien curioso. Hasta ese momento, en efecto, no hay pruebas del fusilamiento clandestino. No hay más que la denuncia de Livraga, contra “quien resulte responsable”, y las declaraciones de Fernández Suárez, perdidas en los diarios de junio de 1956, que a nadie se le ha ocurrido buscar. Pero ahora es el jefe de policía quien, llevado por una oscura fatalidad auto acusatoria, confirma y amplía aquellas declaraciones. Es él, pues, quien da la prueba que reclama. (Walsh, 2000, P. 70)

La participación del periodista en lo narrado, que en este caso es imposible pues Walsh no estuvo involucrado en la matanza, en el Operación Masacre se da por medio de un prólogo en el que Walsh cuenta el origen de su interés por el asunto y se presenta como narrador, un narrador heroico... algo que, considerando su muerte, fue sin duda.

Otro recurso que desarrolla exitosamente Walsh en su construcción narrativa es el de tratar un tema muy conocido y comentado en la cotidianidad: todos en Buenos Aires sabían de la masacre, era lo que popularmente se conoce como “un secreto a voces” y era deber del periodismo -a pesar de lo peligrosos de tratar yemas semejantes en un momento como el que Argentina vivía- sacar el evento del ámbito del rumor para ubicarlo en el de los hechos referidos formalmente. Como recurso, además, este de contar con forma de relato de suspenso algo conocido por el público, le dio al texto del que estamos tratando un gran interés y una gran actualidad, en su momento: son tácticas escriturales que cualquier periodista debería imitar.

Años más tarde, y ya coincidiendo con el tiempo del apareamiento del *New Journalism* en Estados Unidos, en 1970 aparece, en Colombia, un libro, reportaje novelado también, de Gabriel García Márquez -quien, como todos sabemos, años después obtendría el Premio Nobel de Literatura-: *Relato de un naufragio* en el que se devela un caso de corrupción gubernamental expuesto por un naufragio y relatado por un sobreviviente del mismo.

Otro antecedente muy importante lo constituyen dos libros de escritores ingleses, *Homenaje a Cataluña*, de George Orwell, y *Caminos sin ley*, de Graham Greene. En el primero, el autor muestra la vida en la España de la Guerra Civil, en la que participó como miembro de las milicias del POUM, partido trotskista. Orwell relata episodios del frente de batalla y de la ciudad asediada, cuenta de manera descarnada las escaramuzas que se daban entre las distintas facciones del bando republicano, entre anarquistas y comunistas. Un ejemplo de su trabajo nos hace patente su pertenencia al tipo de periodismo que estamos tratando:

En la guerra de trincheras corriente es muy difícil causar bajas al enemigo sin causarlas también en el propio bando. Si se puede inmovilizar cierta cantidad de hombres haciéndolos desertar, es que se gana. Los desertores son más útiles que los cadáveres pues pueden proporcionar información. Pero al principio nos dejó boquiabiertos y nos hizo pensar que los españoles no se tomaban muy en serio aquella guerra suya. El que daba los gritos en el puesto

del PSUC que teníamos a la derecha era un maestro en ese arte. A veces, en vez de gritar consignas revolucionarias se ponía a contar a los fascistas que comíamos mucho mejor que ellos. Su descripción de las raciones republicanas era un poco fantástica.

-¡Pan caliente con mantequilla! -decía y su voz retumbaba por el valle solitario-. ¡Aquí estamos sentados untando mantequilla en el pan calentito! ¡Deliciosas rebanadas de pan con mantequilla!

... A los fascistas tenía que hacérseles la boca agua, hasta a mí se me hacía. Y eso que sabía que estaba mintiendo. (Orwell, 2014, p. 101)

Producto de esta experiencia es, sin duda, su obra mayor: 1984, en la que se muestra la virulencia represiva de los totalitarismos. En cuanto al trabajo de Greene, el autor presenta en el libro citado sus experiencias en el México post revolucionario, con toda la violencia y la intensidad de esa época. Igual que en el caso anterior, esta experiencia tuvo su correlato novelístico: *El poder y la gloria*, la mejor novela de Greene, tiene lugar en ese universo del que nos habla como periodista. Sus textos sobre esa sociedad que vivió se inscriben, claramente, en el Nuevo Periodismo:

...la banda ataca en la riña de gallos, y la gente se pone sombreros anchos y pantalones de charro. Los bandidos se los llevaron a las montañas, y exigieron un rescate de veinte mil dólares norteamericanos. Durante cuatro días no les dieron ni agua ni alimentos, arrastrándolos de un lugar a otro, atados a la cola de los caballos, golpeándolos... Luego la compañía pagó catorce mil dólares, y los soltaron, a veinte y cinco millas de su casa, entre los matorrales.

-¿Que rebelde eran?

-Los Cristeros -contestó.

Eran los católicos que se habían levantado contra Calles. Es muy típico de Méjico. Quizá de toda la raza humana: la violencia a favor de un ideal, y luego el ideal se olvida y la violencia continúa. (Greene, 1953, p. 52)

Como podemos ver, la manera de relatar el mundo que se plantea el Nuevo Periodismo es un cauce que tiene muchas vertientes, algunas de ellas de gran antigüedad.

Perspectivas del Nuevo Periodismo.

Son, a nuestro entender, tres las posibles perspectivas del Nuevo Periodismo: La primera es seguir como hasta ahora, al cabo que es un tipo de relato informativo de gran eficacia y belleza, un hacer periodístico validado por ya muchos años de éxito tanto creativo como de recepción por parte de un público lector que lo aprecia.

La segunda perspectiva es extrema que llega a los límites del trabajo periodístico: un periodismo como el llamado “Gonzo”, invento de autores como Hunter S. Thompson que en obras como *Miedo y asco en las vegas* (E-pub, 2012) presentan la realidad totalmente modelada por la visión peculiarísima del autor, que incluso puede estar distorsionada por el alcohol o las drogas.

El corresponsal de Life cabeceó comprensivo— y gritó beodamente al del bar:

—¡Sirva a ese hombre lo que quiera!

—¡Venga, rápido! —grité yo—. ¿Por qué no cinco?

Aporree la barra con la palma abierta y sangrante.

—¡Qué diablos! ¡Que sean diez! —añadí.

—¡Apoyo eso! —aulló el hombre de Life.

Estaba perdiendo apoyo en la barra, iba cayendo lentamente de rodillas, pero aún hablaba con clara autoridad:

—¡Este es un momento mágico del deporte! ¡Quizá nunca se repita!

Luego pareció quebrársele la voz.

—Yo corrí la Triple Crown —murmuró—. Pero no tenía comparación con esto.

La mujer de ojos de rana le agarró febrilmente por el cinturón.

—¡Levántate! —Suplicó—. ¡Levántate, por favor! ¡Estarías guapísimo si te levantarás!

Él se echó a reír muy animado.

—Oiga señora —masculló—. Soy casi intolerablemente guapo aquí abajo donde estoy. ¡Se volvería usted loca si me levantara!

La mujer seguía tirando de él. Debía de llevar colgada de su brazo dos horas y ahora le tocaba a ella. El hombre de Life no quería saber nada. Estaba ya en cucullas.

Aparté la vista. Era demasiado horrible. Después de todo éramos la crema misma de la prensa deportiva nacional. Y estábamos allí reunidos en Las Vegas para una misión muy especial: informar sobre la cuarta «Mint 400» anual... y, en cosas como ésta, uno no hace el tonto.

Pero había ya indicios (antes de iniciarse el espectáculo) de que quizás estuviéramos perdiendo el control del asunto. Nos encontrábamos allí en aquella magnífica mañana de Nevada, aquel amanecer fresco y luminoso del desierto, apretujados en la mugrienta barra de un fortín y casino de juego llamado «Club Tiro Mint» a unos dieciséis kilómetros de Las Vegas... y con la carrera a punto de empezar, estábamos peligrosamente desorganizados.

Fuera, los lunáticos jugaban con sus motos, probando los faros, dando los últimos toques de aceite a las horquillas, el ajuste de tuercas del último minuto (tuercas del carburador, tornillos múltiples, etc.) y las primeras diez motos salieron como tiros a la cuenta de nueve. Era la mar de emocionante y salimos fuera a verlo. Bajó la banderola y aquellos diez pobres maricones apretaron a fondo y se metieron zumbando en la primera curva, todos juntos, hasta que alguien cogió la delantera (una Husquavarna 450, me parece), se alzó un grito cuando el corredor roscó a fondo y desapareció en una nube de polvo. — Bueno, ya está —dijo alguien—. Volverán de aquí a una hora o así. Nosotros, al bar. (Thompson, 2012, p. 14)

La tercera vía de evolución del Nuevo Periodismo es, a nuestro juicio, la que desarrolla la Premio Nobel del año 2015, Svetlana Alexievich. Empieza la premio Nobel su libro (Voces de Chernobyl, E-pub, Ed. megustaleer.com, 2015) con una sección de datos informativos, estadísticos y científicos básicos. Luego de los datos informativos, se va a la voz de una víctima, a su testimonio desgarrador. Es muy fuerte, casi excesivo. Después de este intenso relato, Alexievich presenta una entrevista de la autora consigo misma sobre la historia omitida y sobre por qué Chernóbil pone en tela de juicio nuestra visión del mundo. A esta sección sería lo que en el New JOURNALISM se manifiesta con la incorporación del periodista en el relato como un narrador testigo, pero va más allá: Esta autora no participa de los acontecimientos. Pero tiene aquí una intervención personal-editorial, dice:

Me dedico a lo que he denominado historia omitida. Escribo y recojo la originalidad de los sentimientos... La vida cotidiana del alma. (Alexievich, 2015, p. 37)

Señala Alexievich que pudo haber escrito un reportaje convencional, rápido y eficaz, pero que quiso ir más allá de un producto comunicativo así, deseaba, según señala en su auto-entrevista, contar una historia que pusiera en tela de juicio nuestra visión del mundo, señala al respecto: “Realizamos un salto hacia una nueva realidad, y esta ha resultado hallarse por encima de nuestro saber” y para hacer patente esa realidad vislumbrada es que la autora escribe este libro, es función referencial, es esfuerzo de conocimiento y, por supuesto, un periodismo muy próximo al del New Journalism.

El esfuerzo, Alexievich, sin embargo, va más allá del Nuevo Periodismo, su género lo denomina “novelas de voces”, una polifonía de los implicados en los hechos relatados, hechos que se construyen con los recursos de investigación más rigurosos del periodismo: entrevistas, revisión de documentos, etc. Es decir: al nuevo periodismo, que era periodismo convencional enriquecido con las técnicas de la novela realista del siglo XIX y de inicios del XX, Alexievich le suma las técnicas narrativas actuales: pluralidad de voces, salto puntos de vista... ¿Llegará este tipo de periodismo a incorporar los recursos generados por la vanguardia como el monólogo interior? Esta sería, sin duda, una de sus más interesantes proyecciones.

Conclusiones.

En este artículo hemos planteado que el llamado Nuevo periodismo -que usa los recursos de la narración literaria- tiene una raigambre muy anterior a la que usualmente se le asigna. Hemos visto también cómo esos recursos actúan en los textos enriqueciéndolos y haciéndolos más y mejor legibles. Y, finalmente, hemos planteado las posibles vías de desarrollo de este tipo de periodismo.

Cabe que terminemos este trabajo señalando el porqué de la actualidad de este tipo de esfuerzos expresivos en el periodismo de nuestros días.

Escribía el gran periodista, ya fallecido, Manuel Leguineche:

Los de la galaxia Gutenberg debemos aprender en estos tiempos a ajustar el tiro, porque la televisión en directo lo ha trastornado todo... ¿Para qué repetir lo que ya se ha visto por la CNN? Cada vez pasan más siglos entre la retransmisión de la CNN y tu artículo en el periódico, y no digamos, en la revista. Hay que decir adiós a la narración escenográfica de los hechos, escudriñar allí donde los objetivos de la televisión no llegan, describir antecedentes y consecuentes, atmósferas, ambientes secretos. (Leguineche, El País, enero 22/2014).

Y es cierto, en una época en la que las noticias de la actualidad más rabiosa -verídicas o falsas, no importa ya- se consultan y leen en cuentas de Twitter o Facebook, horas antes de que aparezcan aún en los periódicos digitales, la supervivencia del periodismo depende de la capacidad que éste tenga de contar historias poderosas y fascinantes. Al periodista ya no se le piden las primicias noticiosas, se le piden relatos interesantes, contruidos con poesía y verdad.

Bibliografía.

Alexievich, Svetlana, *Voces de Chernobil*, E-pub, Ed. megustaleer.com, 2015.

Barthes, R. *El efecto de realidad*, www.fadu.edu.uy/slv-i/files/2012/05/

Barthes_Roland-El_efecto_de_realidad.pdf. Acceso 14 de enero del 2018.

Calvino, Italo, *¿Por qué leer los clásicos?*, Barcelona, Tusquets, 1992.

Greene, Graham, *Caminos sin ley*, Buenos Aires, Ed. Criterio, 1953.

Jenofonte, *Anabasis*, Madrid, Cátedra, 1976.

Leguineche, Manuel, “El periodismo” en *El País*, enero 22/2014.

Lodge, David, *El arte de la ficción*, Barcelona, ed. Península, 2006.

Orwell, George, Homenaje a Cataluña, Buenos Aires, Tusquets, 2014.

Puzo, Mario, *El padrino*, Barcelona, Grijalbo, 1972.

Surmelian, Leo, *Techniques of Fiction Writing: Measure and Madness*, New York, Doubleday & Company, 1968.

Talese, Gay, *Honrarás a tu padre* Barcelona, Grijalbo, 1972.

Retratos y encuentros, Alfaguara, 2011-06-30. ePub.

Thompson, Hunter S., *Miedo y asco en las vegas* E-pub, 2012.

Walsh, Rodolfo, *Operación Masacre*, Ed. de la Flor, Buenos Aires, 2000.

Wolfe, Tom, *El nuevo Periodismo*, Barcelona, Anagrama, 2006.

TE CUENTO QUE ME CONTARON, RETOMEMOS EL JUEGO DE CONTAR

Genoveva Ponce Naranjo
Universidad Nacional de Chimborazo - gponce@unach.edu.ec

Resumen

Te cuento que me contaron es la historia creada por la escritora brasileña-peruana Gloria Kirinus e ilustrada por Fernando Cardoso; que contiene a manera de matrioska otras historias presentadas a través de una deliciosa narración en verso que retoma el papel de la memoria, pues a medida que brotan las líneas también parecen develarse autores, fragmentos y títulos que sirvieron de pretexto para este aporte a la literatura latinoamericana. El trabajo tuvo como objetivo valorar la alusión que el texto logra en referencia a la escritura y oralidad; para el efecto se utilizó una metodología que se centra principalmente en el análisis de lexías para identificar intertextualidades que evocaron una línea ineludible que junta lo que somos cómo pensamos; porque confluyen herencias de otras latitudes para una recreación que parece juntar tiempos y adecuar nuevas formas de relatar. Así Kirinus además abre una puerta para que retomemos el juego de contar y recontar.

Palabras Clave

narración, oralidad, escritura, lexía, intertextualidad

Abstract

Te cuento que me contaron is a story created by Brazilian-Peruvian writer Gloria Kirinus and illustrated by Fernando Cardoso; which contains at the same time another stories as a matryoshka. The book is presented using a delightful verse narrative what returns to the memory role because while text lines appear authors, fragments and titles used as excuse for this contribution to the Latinoamerican literature also are shown. The textual analysis' objective was to value the text references to the writing and orality using as methodology the analysis of lexias to find intertextualities that join who we are and how we think from different perspectives. Heritages from other latitudes come together to make a recreation that seems to link the time and to suit new telling ways. Kirinus opens a door to come back to the storytelling play over again that called us look at each other.

Keywords

narrative, orality, writing, lexia, intertextuality.

Introducción

Te cuento que me contaron, edición bilingüe de español-portugués escrita por Gloria Kirinus e ilustrado por el artista plástico Fernando Cardoso, presenta desde su portada un árbol que alude un mar cargado de peces que invitan a sumergirnos en un mar de historias; árboles y arbustos que parecen anticipar que dentro del cuento se hallan otros cuentos; una silla que proyecta comodidad porque hay mucho que relatar y un niño-hombre, quien en posición fetal parece escuchar las voces de narradores antiguos y actuales. Claro está, que la intención del texto no apunta al análisis de la ilustración, pero resulta importante la inclusión de los elementos de la portada porque refiere de forma implícita la intencionalidad del cuento.



Portada: Te cuento que me contaron de la autora Gloria Kirinus.

La autora, Gloria Kirinus, nacida en Perú y naturalizada en Brasil, desarrolló una carrera literaria ligada a la docencia como a la escritura. En sus textos se destaca el uso vivo de la palabra desde una percepción poética, caracterizada por el rescate de las raíces culturales, por el rompimiento de dicotomías y el manejo lúdico del lenguaje; pues en ellas confluyen experiencias infantiles, vivencias en el país donde reside y observaciones efectuadas en las naciones que ha visitado; las que se instalan en las formas expresivas de sus obras, que están escritas en español y en portugués.¹

Te cuento que me contaron es un trabajo en género narrativo, del grupo cuento; cuyo texto en verso se organiza en octavillas con esporádicas rimas asonantes que aportan a la musicalidad. La obra, narrada en primera y tercera persona, está provista de varios personajes con características intertextuales, quienes no desarrollan una trama como tal, sino que conducen a otras; por

lo tanto presenta una narración peculiar, pues propone otra forma de contar porque mantiene atento al lector, quien debe intertextualizar para disfrutar cada estrofa.

El título es muy sugestivo, concuerda con todo el texto, tanto, que cada página inicia de la misma forma: “te cuento que me contaron”; por lo tanto se produce una relación con todas las partes, en las que escenarios y personajes cobran importancia cuando el narrador parece ubicarse frente a su receptor para hablarle en presente de aquello que le fue narrado y que es motivo de este encargo de contar; en ese sentido se recalca la tradición a partir de hallazgos textuales.

El texto de forma dinámica utiliza marcadores temporales y circunstanciales a partir de una sintaxis simple. La generación de imágenes suscitadas por lo contado determina que desde el inicio se produce intriga de predestinación; pues todo conecta a la continuidad de la narración porque es una obra centrada en el destinatario, quien incluso al final de forma imperativa recibe la orden de “que lo cuentes bien contado, / al contador más cercano”; y para cumplir tal cometido deberá mantenerse atento a los personajes presentados, que de acuerdo a la experiencia lectora de cada receptor poseerán características distintas.

El texto mantiene una estructura convencional infantil, maneja un lenguaje sencillo pero con gran sentido, en el que predominan personificaciones, metáforas, enumeraciones, símiles, adjetivaciones; que se manifiestan con tono lúdico.

La obra relaciona de forma directa e indirecta temas y personajes abordados en otros cuentos que viven en la memoria; por eso el análisis tuvo como objetivo valorar las referencias a la escritura y la oralidad que presenta el texto a través de la conexión de historias que se entrecruzan a partir de una metodología centrada principalmente en el análisis de léxias para identificar intextualidades; que en la práctica permitió la hallar algunas pistas para retomar el juego de contar y recontar reviviendo el fuego que convoca a sentirnos parte de una comunidad, a mirarnos de frente.

Acercamiento al análisis intertextual del cuento

Te cuento que me contaron es una suerte de matrioska² pues cada estrofa en vez de muñecas presenta otras historias gracias a las referencias; y ese surgimiento hace posible que la memoria se active a partir de este cuento

contado en verso que trae a colación algunas características de los textos literarios: gigantes, antiguos, divertidos, sentimentales, miedosos; los que se cargan de recuerdos, conversan con la luna, enrollan memorias, crean hijos, o nos mantienen despiertos mientras espían, tiemblan de frío o nos cuentan sus aventuras para luego impulsarnos a transferir todo lo escuchado; por eso el análisis de las lexías denominadas también como unidades de lectura, que como lo anotara Hernán Rodríguez Castelo, es “dividir el texto en segmentos contiguos y en general muy cortos”¹ fue el recurso primordial para obtener elementos que aporten para la interpretación de la obra; tanto en el nivel literal como inferencial, para recoger rasgos intertextuales.

En el cuento desfilan personajes (cigarra, luna, luciérnagas, peces, palomas...); lugares (puertos, plazas, mercados, antiguos reinos...); objetos (piedras, tiempo, estrellas, manzanillas...) que son enunciados intertextuales sobre historias orales y escritas; que atraen; porque de acuerdo a Michele Pètit “literatura oral y escrita, bajo todas sus formas tengan lugar en la vida de todos los días, en particular en la de los niños y adolescentes.”² Pero sin duda también en el mundo de los adultos, pues ya lo sugiere Isabel Allende en su cuento *El oficio de contar*: “Como niños, deseamos sumergirnos en la magia de la narración, perdernos en el universo que nos propone el autor, sufrir y gozar con los personajes, que en algunos casos llegan a ser más importantes que los miembros de nuestra propia familia.”³

Gloria Kirinus en su obra *Síntomas de poesía* expone el valor de las palabras en la literatura, la conexión que conserva el mundo de la infancia y lo que somos capaces de crear a través de esa magia que solo es posible por el lenguaje; he aquí un fragmento en portugués.

Ao relembrar a infância, as pessoas também costumam se lembrar das palavras, que utilizavam. Uma sucessão de cantigas, rezas, adivinhas, charadas, rimas, nomes próprios e bem-humorados, *nonsenses* e neologismos com poderes secretos invadem a memória do adulto que traz de volta suas primeiras palavras. A literatura em geral, e a literatura infantojuvenil, em especial, destacam o universo da criança em contato com a palavra-brinquedo, com a palavra-livre, com a palavra- mistério.

1 Rodríguez, H. (2011). *Análisis de las obras clásicas de la literatura infantil y juvenil*. Loja: Universidad Técnica Particular de Loja. Pág. 70

2 Petit, M. (2015). *Leer el mundo*. Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A. Buenos Aires. Pág. 13

3 Allende, I (2009). *El oficio de contar*. Sudamericana. Barcelona. Pág. 27

Todas capazes de desencadear as forças ocultas da linguagem e provocarem *abracadabras* que transformem ocultos desejos em inventada realidade.⁴

Y su correspondiente traducción al español:

Al recordar la infancia, las personas también suelen recordar las palabras que utilizaban. Una sucesión de cantigas, rezas, adivinanzas, charadas, rimas, nombres propios y bien humorados, *nonsenses*⁵ y neologismos con poderes secretos invaden la memoria del adulto que trae de vuelta sus primeras palabras. La literatura en general, y la literatura infantojuvenil, en especial, destacan el universo del niño en contacto con la palabra-juguete, con la palabra-libre, con la palabra-misterio. Todas capaces de desencadenar las fuerzas ocultas del lenguaje y provocar *abracadabras* que transformen ocultos deseos en inventada realidad.⁵

De esa forma cada parte del cuento abrió esa puerta que permitió pasar al espacio y tiempo en que las pautas de lo narrado conducían a otras historias; pues el juego de las palabras hizo que la imaginación fluya y que con libertad encuentre pistas para empezar el juego intertextual, ese vínculo con otros textos cuya reverberación conduce a percibir algo familiar.

Laxamente hablando, la teoría de la intertextualidad se refiere a una idea general: en la comunicación, en la transmisión de los saberes y los poderes, de los textos, no existe *tabula rasa*; el campo en el que un texto se escribe es un campo *ya-escrito*, esto es, un campo estructurado -pero también de estructuración- y de *inscripción*. Desde esta óptica, todo texto sería una reacción a textos precedentes, y éstos, a su vez, a otros textos, en un regressus *ad infinitum*.⁶

Lexías e intertextualidades

Bajo la consideración de que todo texto tiene antecedentes, a través de la metodología de análisis por lexías, en este caso, de la obra *Te*

4 Kirinus, G (2011). *Synthomas de poesia na infancia*. Editora Paulinas. São Paulo. Pág. 37

5 Ibídem. Pág. 37

6 Villalobos, I (2003). *La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes*. Revista de filosofía de la Universidad de Costa Rica. Págs. 136-137

cuento que me contaron, se registran comentarios, interpretaciones e intertextualidades.

Te cuento que me contaron
que los cuentos andan sueltos.
Salieron de no sé dónde
cargaditos de recuerdos.

Los primeros versos son una alusión al surgimiento de los cuentos que representa la necesidad de los pueblos por transmitir, como lo refiriese *Marco Tulio Aguilera*: “cada cuento tiene su momento para manifestarse y ese momento tiene relación con el estado espiritual, con la situación existencial y el ánimo del autor.”⁷ Condición que supone la existencia de quien lo crea desde la notoriedad o el anonimato, para quien es vital que el texto camine solo, se esparza, sin importar las variantes que sufra de acuerdo al contexto; porque suele suceder, cuando “*los cuentos andan sueltos*”.

Parece que todos juntos
despertaron de repente
con el ensayo de cigarras
desparramando secretos.

En el verso: “todos juntos despertaron”, se apunta el carácter espontáneo, la motivación para crearlos o para difundirlos; esa circunstancia que enciende la memoria para el logro de intertextos, metatextos, subtextos y contextos que afloran en los labios de contadores asiduos, que esparcen inicios, nudos y desenlaces.

Otro hecho interesante se encuentra en recurrir a un personaje que ha sido recordado por tantos siglos, la cigarra; y viene a la memoria la famosa fábula, *La cigarra y la hormiga*; pero esta vez no como el personaje ocioso y desprevenido que luego sería salvado por la bondadosa y trabajadora hormiga; sino por su estridular; pues como se sabe que ellas emiten un sonido que varía de acuerdo al clima, menos fuerte cuando hace frío y de mayor intensidad cuando sube la temperatura; y que se constituye un aviso

7 Aguilera, (1995). La escritura del cuento. Teorías del cuento II. Textos de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma de México, Serie El Estudio, México. Pág. 118

de la madre naturaleza; así en el cuento se anuncian eventos que aparecerán a través de las diversas insinuaciones.

Existe además una intratextualidad, es decir, una relación con otro texto de la autora, en este caso, *Formigarra, Cigamiga*. Si bien es cierto que La Fontaine realizó una versión de la fábula de Esopo, Kirinus hace una recreación a la versión de La Fontaine, en la que cada una recuerda el antes y el después de la amistad; porque ahora cada una posee algo de la otra; y aunque este cuento sea hijo de otra historia mantiene su identidad que se halla enriquecida por el intertexto.

Te cuento que me contaron
que hay cuentos pequeñitos.
Y hay también otros gigantes
que conversan con la luna.

Se sugiere la extensión de las historias y viene a nuestra mente obras inmensas como la novela *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust o el microrrelato de Augusto Monterroso: *Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí*⁴; *que se encuentran en concordancia con aquello que se pretende contar, para quién, cómo y por qué se desea contar; y de inmediato recurrimos a Cuentos por teléfono de Gianni Rodari, en los que la extensión dependerá del dinero que tenga el señor Bianchi para realizar la llamada telefónica a su hija, a quien todas las noches relata cuentos.*

Parece que tienen madres
tejedoras de otros tiempos.
Y que enrollan sus memorias
en el telar del pensamiento.

Se conoce el valor de la mitología en la narrativa mundial; y en este cuarteto aparecen las “madres tejedoras de otros tiempos” que se vinculan con las divinidades griegas como Atenea, Ariadna o las Moiras cuyas tareas habituales eran tejer o hilar; condición que representaba otros elementos: destino, vida, tiempo, acontecimientos.

En diversos relatos de la mitología se establece un estrecho vínculo entre figuras femeninas y labores de tejido e hilado, o de manejo de los hilos en general (y manejar los hilos... ¿no es acaso metáfora de poder?). [...] Nos

referiremos también a las concepciones de la temporalidad que surgen a partir de la aproximación simbólica a esas diosas griegas.⁸

Pero también las madres de nuestras madres y las madres de estas; las abuelas en todas las latitudes que van desenvolviendo recuerdos y transmitiéndolos; porque no hay mayor herencia que la palabra contada para que pueda permanecer en la voz de otro, en la permanencia de la oralidad como riqueza comunitaria, o de la escritura que impide que el olvido llegue.

Te cuento que me contaron
que los cuentos crean hijos
dispersos por el mundo
con collares de esperanza.

Toda composición parte de otra, por lo tanto cada cuento es hijo de otro, puesto que existen para ser replicados o para incitar otros nuevos, pero debe impulsarse las singularidades para no caer en el plagio y aspirar a la originalidad.

Puesto que todos los poetas se copian, ¿en qué consiste la originalidad?
Primeramente diré que la originalidad puede tomarse a mala parte. Llámase a veces original al extravagante, raro y disparatado. De esta originalidad pedimos a Dios que nos libre.

La verdadera y buena originalidad ni se pierde ni se gana por copiar pensamientos, ideas o imágenes, o por tomar asunto de otros autores. La verdadera originalidad está en la persona, cuando tiene ser fecundo y valer bastante para trasladarse al papel que escribe, y quedar en lo escrito, como encantada, dándole vida inmortal y carácter propio.

Para ser, pues, original en el buen sentido, no hay que afanarse mucho ni poco en decir y pensar cosas raras. Basta con pensar, sentir y expresar lo que se piensa y se siente, del modo más sencillo. Entonces sale retratada el

8 Fernández, O. (2012). *El hilo de la vida, diosas tejedoras en la mitología griega*. Revista Feminismo/s.20. Pág. 11

alma del que escribe en lo que escribe: y como el alma es original, original es lo escrito.⁹

Parece que todos ellos
se divierten desfilando
por los bosques y alamedas
puentes, plazas y mercados.

Resultan oportunos los lugares habituales en los que se desarrollan las historias; por ejemplo: los bosques, escenario principal de cuentos clásicos, modernos y de tantas adaptaciones; pues el aparece en *Caperucita Roja*, *La bella durmiente*, *Pulgarcito*, *Hansel y Gretel*, *Alicia en el país de las maravillas*, *El Abeto*, *La hermosa en el bosque encantado*, como recurso prioritario para crear un ambiente propicio para el desarrollo de las acciones; pero también como mundo interno, como lo que se espera y se sueña. Del mismo modo la marcada diferencia entre el bosque como espacio tenebroso, en el que el que abunda el peligro, tendencia en las historias antiguas y la reivindicación de su significado, pues en la actualidad se propicia el respeto; y no se puede negar que producciones cinematográficas como *Maléfica*, *El bosque animado*, *Lorax*, *en busca de la tréfila perdida*, *Avatar*, entre otras, presentan un mensaje con tal finalidad.

Ana María Matute, académica de número de la Real Academia de la Lengua, en su discurso inaugural tomó el bosque como centro y dijo:

Los bosques siempre han sido importantísimos para mí, su mera imagen siempre me ha sugerido toda suerte de historias y leyendas, de recuerdos que ignoraba poseer, pero que estaban ahí, confundidos entre los árboles o escondidos en la espesura de los zarzales.

Antes de saber leer, los libros eran para mí como bosques misteriosos. Me acuciaba una pregunta: ¿cómo era posible que de aquellas páginas de papel, de aquellas hormiguitas negras que la surcaban se levantara un mundo ante mis ojos, mis oídos y mi corazón de niña? ¿Qué clase de magia, de sortilegio era aquel que sobrepasaba cuanto yo vivía o cuanto vivía a mi alrededor?

9 Valera, J. (1876). *La originalidad y el plagio*. Revista contemporánea. Volumen I. Número 5. Pág. 52

Criaturas, deseos, sueños, personas y personajes, y tiempos desconocidos bullían allí. De pronto, la palabra hablada se orientaba entre los árboles y los matorrales, descorría el velo y hacía que apareciesen ante mis ojos cuantas innumerables miradas, memorias y atropellos pueblan el mundo.¹⁰

Pero no solo los bosques, sino también, plazas, puentes, mercados, estimulan representaciones mentales, acciones, diálogos, surgidos de cuentos que desfilan en nuestro cerebro y nos llevan al mundo de la imaginación.

Te cuento que me contaron
que los cuentos andariegos
despiertan a sus vecinos,
con cascabeles y cantos.

El cuento se convierte en un personaje múltiple, y como tal es dinámico. Las cualidades otorgadas suscitan la personificación que es posible por el uso de adjetivos como andariego y se convierte en un alguien que no para en ninguna parte porque tiene la misión de recorrer el mundo, porque sabe que debe llegar a los otros, cercanos o no, quienes escucharán renglones cargados de realidad disfrazada de ficción.

Parece que con sus voces
sacuden hasta las piedras
y las horas pasan volando,
así como las luciérnagas.

Estos versos insinúan el poder del cuento, de esa especie de embrujo que producen las historias, pues si “sacuden hasta las piedras”, es decir a las personas duras de corazón, es posible comprender el cambio de Shahiyar, quien atraído por las historias que le contase Sherezade, deja sin efecto el decreto surgido a partir de la infidelidad de su esposa, mediante el cual podría contraer matrimonio solo con doncellas vírgenes, quienes al terminar la noche nupcial debían ser decapitadas para que no pudiesen traicionarlo; pero

10 Matute, A. (1998). *En el bosque*. Discurso de ingreso RAE. Real Academia Española. Madrid. Pág. 5. Consultado el 18 de diciembre de 2017 http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Ana_Maria_Matute.pdf

ella, lo conquistó no solo por su belleza, sino por la sabiduría indiscutible demostrada en forma de narrar, la que permitió salvar su vida y de las jóvenes mujeres del reino; porque *Las mil y una noches* de continuo suspenso y atrayentes narraciones, lograron transformarlo, aprender el valor de la confianza, el sentido del amor y el regalo de su humanización.

Escuchar es una habilidad comunicativa que mejora la atención porque todos los sentidos se disponen para conectar aquello que se recibe con la intención de comprender lo recibido; así, a través de la narración se invita al otro a disponerse para esta acción cognitiva, a escuchar las voces sin desesperarse por el pasar de las horas; porque así como las luciérnagas son mensajeras del tiempo, los seres humanos son capaces de “formar imágenes de cosas que no están de hecho presentes. La facultad de concebir imágenes recibe o recibió el nombre lógico de Imaginación.”¹¹

Te cuento que me contaron
que los cuentos andan santos.
Sus plegarias se derraman
como cuentas de un rosario.

Los cuentos son diversos, hay cuentos santos y con un toque de picardía, hay cuentos que nos invitan a orar y otros a romper esquemas; a saber, no hubo monasterio, templo ni lugar de recogimiento en que la narración no tuviese cabida. Así aparecen leyendas religiosas, anécdotas sobre milagros, experiencias divinas, discernimientos, sacrificios o reflexiones y otras de referencia espiritual; por ejemplo, muchas son las versiones sobre *El Santo Grial*, objeto bíblico al que se le atribuye una serie de poderes porque fue la copa utilizada por Jesús en la última cena, condición que propiciara innumerables investigaciones, interpretaciones y que además “fascina más al ser humano moderno que el cuento, seguramente porque encierra un mito todavía vivo.”¹²

Todo el mundo conoce, al menos en sus puntos principales, el contenido de la leyenda. Un rey guarda en un castillo muy difícil de encontrar un objeto

11 Tolkien, J.R.R. (1994). Sobre el cuento de hadas. Árbol y hoja. Pág. 45. Consultado el 6 de diciembre de 2017 en http://www.univforum.org/sites/default/files/Tolkien_cuentohadas_ESP.pdf

12 Jung, E., & Von Franz, M. L. (1999). La leyenda del Grial: desde una perspectiva psicológica. Editorial Kairós. Pág. 11

o recipiente maravilloso, prodigioso y misterioso, capaz de conservar la vida y de dispensar alimento. El rey está tullido o enfermo y la tierra que le circunda está devastada. Únicamente se salvará cuando un caballero especialmente eminente encuentre el castillo y formule una pregunta al contemplar lo que ve. Si la omite, en cambio, todo permanecerá como antes, el castillo desaparecerá y el caballero deberá iniciar de nuevo la búsqueda. Cuando, tras muchos extravíos y aventuras, finalmente consigna llegar de nuevo al castillo del grial y plantear la pregunta, entonces el rey sanará, la tierra empezará a reverdecer y el héroe se convertirá, a partir de ese momento, en el guardián del Grial.

Así se desarrolla la historia en lo fundamental. Se trata de un cuento en el que, como en muchos otros, la búsqueda de un “preciado objeto difícil de alcanzar” y la salvación de un hechizo constituyen el motivo principal. Sin embargo, lo particular de la historia del Grial es que el cuento se unió a una leyenda cristiana y se interpretó el objeto preciado buscado como el recipiente en el que José de Arimatea recogió la sangre de Cristo cuando lo bajó de la cruz. Esta curiosa combinación de cuento y leyenda dota a los poemas del Grial de su singular carácter, porque, a través de la leyenda, el cuento “eterno” aparece asimismo en el ámbito del drama temporal del eón cristiano y ya no refleja exclusivamente problemas básicos de la humanidad, sino que también refleja el transcurrir anímico dramático que constituye el trasfondo de nuestra cultura cristiana.¹³

Parece que confabulan
por las esquinas del tiempo
historias para dormir
y nos mantienen despiertos.

El valor de la comunidad se halla implícito en los versos; porque permite ambientar la cotidianidad del diálogo, ese congregarse con amigos y familiares para dar rienda suelta a memoria mientras detallaban aventuras, inventaban sucesos de seres fantasmales o transmitían leyendas que dejaban pocas ganas de volver solos a sus casas, pues la intención fue cumplida: alertar del peligro o del pecado con gran disimulo.

13 Págs. 11-12

Te cuento que me contaron
que los cuentos tienen piernas
y al paso de las tortugas
le ganan a las liebres corriendo.

Kirinus dice: “los cuentos tienen piernas”, porque los cuentos andan, recorren otros territorios, porque todos son migrantes, que esparcen su cultura a través de la transmisión de sus relatos, porque así diseminan el valor de sus raíces. Del mismo modo la palabra piernas trae a colación la novela epistolar *Papaíto piernas largas* de Jean Webster. En tanto al enunciar tortugas resuena el nombre del fabulista griego, Esopo, quien dejase valiosas enseñanzas en *La liebre y la tortuga*; y de muchas historias en la que ella es personaje principal: *El dinosaurio y la tortuga*, *El reto de doña Tortuga*, *La tortuga y la cometa voladora*, *La tortuga que quería ser rápida*, *Félix, la tortuga valiente*, entre muchas otras.

Parece que lanzan cuerdas
cabriolando con el viento.
Y las palabras le hacen eco
a la moda que inventa el tiempo.

La autora logra que el lector descubra el juego de la cuerda que juega para atrapar las palabras que son del pasado y del presente; algunas que caen en desuso y otras que nacen porque así demanda el desafío del tiempo.

Te cuento que me contaron
que los cuentos tienen alma.
Y que de sus cuerpos brotan
potes de sentimiento.

Los cuentos tienen alma; es decir, esencia, pues proyectan sentimientos, saberes o secretos; y ¿para qué sirven los cuentos? — Para nada y para todo; porque cada quien requiere una dosis de suspenso, de humor o ficción.

Parece que ellos ensayan
ante platea de estrellas,

tristezas de antiguos reinos
y alegrías de este momento.

Se habla de espacios cósmicos con toques de ayer y presente; por esa necesidad de transmitir lo que sucede, se piensa o se espera; por eso la literatura es referente para comprender etapas históricas, porque a través del legado oral y escrito se puede extraer costumbres, protocolos, procederes; en síntesis, formas de asumir la vida.

Te cuento que me contaron
que los cuentos tienen ojos
y que espían por las rendijas
espantos y otros asombros.

“Los cuentos tienen ojos” equivale a decir que muchos son producto de la profunda observación, de la cotidianidad, pero también de las curiosas miradas que con disimulo captan los movimientos de los demás, sus miedos, sus comportamientos habituales y los convierten en algo para contar.

Parece que sus manos
se vuelven peces y bichos
y hasta saben hacer nidos
para palomas exiliadas.

La literatura es capaz de convertir a través de la oralidad o la escritura, lo común en mágico, lo real en ficción, lo imposible en posible; lo diverso en común; todo para que lectores y oyentes se incluyan en esta ronda que nos convoca a prender el fuego comunicativo, a usar la palabra y sentirnos parte de una comunidad, sin importar si nacimos ahí, porque las expresiones acogen a quienes las sienten suyas.

Te cuento que me contaron
que los cuentos tienen hambre
de otros cuentos bien contados,
capaces de dar sustento.

Las historias se conectan, hay una polifonía; rastros de uno o varios textos en el texto; que resulta lógico porque un escritor, un narrador no puede crear de la nada, pues existe toda una experiencia lectora, de observador atento, de oyente minucioso, que garantiza de alguna forma su producción.

El concepto de intertextualidad que parte de los estudios sobre polifonía y dialogismo textual que realizó Bajtín y posteriormente fue desarrollada por el francés Gèrad Genette, uno de los padres de la narratología, quien analizó, los mecanismos constitutivos de la obra, apelando a la noción de palimpsestos (término proveniente del griego que significa grabado nuevamente), en otras palabras, un texto escrito sobre los rastros de otros textos, y a la vez supone diferentes tipos de intertextualidad.¹⁴

Parece que en los inviernos
ellos tiemblan de tanto frío
que se cubren con las sábanas
de refranes y estribillos.

La sabiduría popular enriquece la narrativa, como lo afirmase Petit (2015) “Gracias a cantos, estribillos, bailes, leyendas o proverbios, el mundo se encontraba ordenado, se podía construir sentido, representarse el espacio y el tiempo.”¹⁵ En efecto, cada pueblo tiene ese cargamento de imaginaires, de expresiones, de sabiduría popular que contribuye a su identidad, refuerza su historia y proyecta su cultura.

Te cuento que me contaron
que los cuentos tienen miedo
de ogros y de dragones
agrediendo sus gargantas.

14 Ponce, G. (2014). *Humor e intertextualidad en la obra para títeres “El rey Hermosillo, el del calzoncillo amarillo”, del grupo La Rana Sabia*. Tesis de Maestría. Universidad Técnica Particular de Loja, Loja . Pág. 29

15 Petit, M. (2015). *Leer el mundo*. Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A. Buenos Aires. Pág. 31

El cuento tiene diversas intencionalidades y hasta los personajes que provocan temor, son quienes avivan la fantasía; pues si recordamos a los ogros, tal vez nos estremezcamos por los que devoran niños como en el cuento de *Pulgarcito*; pero quizás nos sorprenda la ingenuidad de aquel que fue retado por el Gato con Botas para que demostrase su habilidad de convertirse en cualquier animal y al volverse un ratón fue devorado. Así también comprobemos la transformación de ese ogro que conocimos en la infancia gracias a Oscar Wilde: *El gigante egoísta*, quien se da cuenta de su miserable proceder, cuando siente compasión por el pequeño niño a quien ayuda a bajar de un árbol y entiende por qué a su jardín no llegaba la primavera. O tal vez llegue a nuestra mente el nombre de un famoso ogro que tomó fama cinematográfica, quien se muestra huraño y cree ser feliz en su pantano, mas, en el fondo tenía una necesidad de aceptación que en un momento es revelada a partir de conocer el amor con Fiona, que no es otro que *Shrek*.

De igual manera, si de dragones hablamos, estos se remontan a lo mitológico, como aquel que custodiaba el vellocino de oro; que resultaba monstruoso por poseía varias cabezas; igual de feroces aquellos que no permitían que las damiselas escapen; otros juguetones como *El dragón Nube*; pacíficos como nos presenta el cuento *La perla del Dragón*; o tan alegre y de buen humor como *Fip, el dragón sin fuego y sin llamas*.

Parece que cuando cuentan
sus males a las colinas
se curan cantando pasos
con flores de manzanilla.

Esta estrofa propone el bien contra el mal, que algunas historias se presentan en los héroes y los bandidos; en otras como el mal y la cura; como la leyenda mapuche sobre el origen de la manzanilla, la que cuenta el sacrificio que hizo una de las mujeres al vestirse de blanco y con hermosos collares, para que mientras el puma que acechaba a su pueblo la siguiera, los demás pudiesen salir a pedir ayuda, ya que los niños se encontraban enfermos; pero el puma la alcanzó y en recompensa a su nobleza los dioses impidieron que la devorara, convirtiéndola en la planta medicinal que alivió el dolor de los pequeños.

Te cuento que me contaron
que los cuentos se deslizan,
con zapatillas de seda,
por los bosques y florestas.

Seguro que recordamos que en el cuento de los hermanos Grimm, ante el pedido que hace Cenicienta al avellano, a fin de ir a la fiesta de palacio, le otorga un vestido color de las estrellas y unas zapatillas de seda. También emerge ante nosotros el famoso cuento de Hans Crithian Andersen, *Las zapatillas rojas*; pero también esa espontaneidad en la que los cuentos aparecen, pues son producto de momentos compartidos.

Parece que ellos se encuentran
en ciertos días de fiesta,
y cuentan sus aventuras
alrededor de una hoguera.

Existe la sutil invitación a congregarnos, porque necesitamos escuchar y ser escuchados, para que los registros narrativos fluyan con el afán de encender la fogata en la que mirándonos a los ojos nos sentimos más fraternos; pues sentarse alrededor del fuego es símbolo de reunión, de mantenernos juntos.

Te cuento que me contaron
que si este cuento te agrada,
que lo cuentes bien contado,
al contador más cercano.

Parece que aquí hay alguien
con su cuento preparado...

Que lo cuente en esta ronda
Que lo cuente en esta ronda
de laderas encantadas...
de laderas encantadas...

La misión aparece explícita, contar al otro, para que el receptor se convierta en contador y que genere ese vínculo que hace que los seres

humanos se sientan parte de una comunidad que transmite, que preserva la palabra, porque la función del texto literario “está enmarcada en obras de tipo: poético, leyendas, anécdotas, fábulas, coplas, adivinanzas, mitos, cuentos, etc., como textos creativos llenos de imaginación y la construcción de mundos fantásticos. Es la expresión estética de la escritura lo que más llama la atención en cuanto a textos literarios se refiere.”¹⁶

Conclusiones

Gloria Kirinus recalca el valor del cuento; de la narración frente a la hoguera; el diálogo con el vecino; la revalorización de lo que somos y guardamos; la herencia insustituible de la literatura oral y escrita, porque hay que conservar el vínculo del ser humano con su historia.

Te cuento que me contaron invita a descubrir las insinuaciones textuales para activar la memoria lectora, el potencial creativo para continuar la narración en pos de interactuar no solo con quien se acerca al texto, porque este a la vez deberá contarlo nuevamente; además en esa exhortación surge el valor de la comunidad, del afecto, del vínculo intergeneracional que afirma que las historias están vivas y que podrán reconquistar a sus antecesoras, pertenecientes a la literatura o que han sido perennizadas por la escritura.

Allende afirmó: “la escritura es para mí un intento desesperado de preservar la memoria”¹⁷ y este cuento que recoge de forma creativa alusiones que estimulan registros literarios infantiles, vivencias y circunstancias; permite que a través de sus intertextualizaciones se recuperen textos; pero además que por sus exhortaciones puedan estos, transmitirse a otros o; y como “el lenguaje no puede ser considerado como un simple instrumento, utilitario o decorativo, del pensamiento,”¹⁸ que sirva para generar la palabra-vínculo, la palabras-historia, la palabra-vida.

16 Miño, M. (2009). *Como formar niños escritores, taller de escritura*. Bogotá. Ecoe Ediciones. Pág. 119

17 Allende, I. (2009). *El oficio de contar*. Sudamericana. Barcelona. Pág. 30

18 Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A. Pág. 25

Te cuento que me contaron, cuento narrado en verso de la escritora Gloria Kirinus, desarrolla múltiples historias a través de alusiones, que tienen como protagonista al cuento como símbolo vivo del tiempo y la memoria del hombre, quien desde sus distintos contextos y experiencias lectoras debe desenvolver sus recuerdos, porque la obra está llena de intertextualidades.

La obra hace referencia a la narración en sus diversas manifestaciones: cuento, leyenda, mito, canción, novela, pero siempre con la pauta “te cuento que me contaron”, que simboliza la herencia literaria y expresiva con la que contamos, que implica una necesidad de comunicación, de transmisión y retransmisión, porque sin duda aquello que manifestamos a través de la oralidad o la escritura se constituye en un legado.

La obra que posee un título sugestivo que se presenta en verso, mantiene ritmo y armonía acentual, en tanto aprovecha muy bien los recursos literarios entre los que principalmente figuran personificaciones, adjetivaciones, metáforas, enumeraciones, símiles expresadas con todo lúdico.

La formación literaria de Kirinus permite que el texto inicie con fuerza, juegue con los enlaces textuales y culmine de forma pertinente, alcanzando coherencia y cohesión; por lo tanto, la obra muestra características de calidad, por la novedosa incorporación de manifestaciones narrativas, de personajes y escenarios que perduran en los registros del lector; y que en este cuento son presentados en verso para exponer valores existentes sobre lo común que nos une y lo distinto que nos acerca.

El análisis permitió que se hallen las alusiones intratextuales e intertextuales, que enaltecían el valor de las madres de otros tiempos, de la oralidad y la escritura como ejes de participación en la comunidad porque lleva implícita la responsabilidad de conservar la memoria de nuestros pueblos gracias a la difusión de la palabra, porque en la literatura hay una preocupación social, pues ella no está separada del medio y por eso encuentra formas algunas veces sutiles y otras directas para cumplir su misión.

El mérito de Gloria Kirinus está en lograr estimular en el lector la memoria, quien a través del encuentro con los versos, conecta personajes, escenarios y títulos y los encaja en el rompecabezas de su tiempo y se muestra capaz

de recontar las historias y en otras ocasiones sentirse tentado por variarlas, pues cada lector hace una interpretación de lo leído, en la natural necesidad de llegar al otro.

Un guiño infantil se halla al finalizar la obra cuanto el narrador impulsa a que “lo cuentes bien contado al contador más cercano”, y surge la imagen de aquel madre, de la madre, de la abuela o quizás la nodriza que anima al niño a empezar sus sueños al calor de las historias; y serán esas historias las que abren la puerta para caminar por sitios encantados.

Te cuento que me contaron, intensifica el juego de contar porque las historias no surgen solas, sino que son la brújula del ser humano en todos los tiempos.

Notas

1 En la página final del cuento *Te cuento que me contaron*, Gloria Kirinus refiere sobre ella y su obra: “Cuando era niña, allá en Lima, me empinaba para poder mirar al otro lado de las montañas. Ahora, viviendo de este lado de la frontera, intento mirar lo que ocurre en los países vecinos. Historias ignoran montañas y conversan libres entre ellas, nutriendo fantasías. Para dar cuenta de este amor continental escribo el doble: de día y de noche; en verso y en prosa; para adultos y para niños; en el calor y en el frío...Y claro, en portugués y también en español”.

2 La *Matrioska* popularmente conocida como una muñeca rusa, pero en realidad proviene de Japón. Sobre ella existe un relato elaborado por Dimiter Inkiow; quien cuenta la historia de Serguei, un experto tallador, quien buscaba madera en el bosque, pero lamentablemente toda la que encontró se hallaba húmeda, mas a su regreso halló un trozo precioso, por eso decidió convertirlo en una bella muñeca a la que llamó *Matrioska*; la que un día responde al habitual saludo de su creador. La historia da un giro cuando un día ella le confiesa que deseaba un hijo; ante el pedido, él explicó el dolor que le causaría porque necesitaba extraer madera de ella, pero eso no impidió que fuese madre y de ella nació *Trioska*; la que haría el mismo pedido y nacería de ella *Oska*; pero cuando esta reitera la petición, Serguei talla a *Ka*, que era hombre; y puso uno dentro de otro; mas un día *Matrioska* huyó con toda su familia y lo dejó absolutamente solo.

3 *Nonsense* es un galicismo que significa “sin sentido”; también se denomina a los disparates que pueden estar relacionados con las rimas o juegos de palabras que caen en el absurdo.

En el caso de *Nonsense* como palabra inglesa, esta no queda en lo asbdurdo, sino como una posibilidad de logro lúdico, en el que el sentido inteligente con el que es tratado llega a la complejidad del acertijo que equivale para el lector la posibilidad de varias interpretaciones.

4 Obra que “ha gozado de fama singular entre los aficionados al género narrativo. No cabe duda de que su misma brevedad lo hace interesante, pues quizá sea el más breve de los cuentos breves que jamás se hayan escrito.

Su valor de originalidad radica no tanto en lo que el cuento dice, como lo que con él se sugiere. Debido a su parquedad y laconismo —virtudes classicistas que de pronto hacen su aparición en el contexto posmoderno al que la pieza indudablemente pertenece— queda abierto, no a una, sino a múltiples lecturas de cuyo larguísimo elenco quisiéramos dar aquí botón de muestra.” (Mellizo, 1999)

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera, M. (1995). *La escritura del cuento*. Teorías del cuento II. En L. Zavala (Ed.), *De dónde salen los cuentos* (págs. 117-123). México: Textos de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma de México, Serie El Estudio, México. Obtenido de <https://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/1375/1/199387P77.pdf>
- Allende, I. (2009). *El oficio de contar*. Barcelona: Sudamericana.
- Andruetto, M. (13 de febrero de 2017). (G. Ponce, Entrevistador)
- Andruetto, M. (2012). *La mujer en cuestión*. Debolsillo.
- Barthes, R. (1977). *Introducción al análisis estructural de los relatos*. (B. Dorriots, Trad.) Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (2da. edición ed.). (C. Fernandez Medrano, Trad.) Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Eco, U. (1970). *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca S.A.
- Fernández, O. (2012). *El hilo de la vida, diosas tejedoras en la mitología griega*. *Feminismo/s* 20, 107-125.
- Itten, J. (1992). *Arte del color*. París: Limusa.
- Kirinus, G. (2011). *Synthomas de poesia na infância*. São Paulo: Editora Paulinas.
- Malacarne, R. (2013). V Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina

para niños. Había otra vez. Lo maravilloso en María Teresa Andruetto, nuevas formas de leer en el aula (págs. 1-6). La Plata: Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niños. Obtenido de <http://jornadasplan.fahce.unlp.edu.ar>: <http://jornadasplan.fahce.unlp.edu.ar/v-jornadas-2013/ponencias/a21.pdf>

Matute, A. (1998). *En el bosque* (págs. 1-8). Madrid: Real Academia Española.

Mellizo, C. (1999). El dinosaurio de Monterroso. Nueva revista de política, cultura y arte(64).

Miño, M. (2009). *Como formar niños escritores, taller de escritura*. Bogotá: Ecoe Ediciones.

Pastor, M. (2006). *Didáctica de la Literatura: El contexto en el texto y el texto en el contexto*. Carabela, Madrid, C, 59, 5-23.

Petit, M. (2015). *Leer el mundo* (Primera Edición ed.). Buenos Aires, Argentina: FCE

Rodríguez, H. (2011). *Análisis de las obras clásicas de la literatura infantil y juvenil*. Loja: Universidad Técnica Particular de Loja.

Rodríguez, H. (2011). *Análisis de las obras clásicas de la literatura infantil y juvenil*. Loja: Universidad Técnica Particular de Loja.

Salvi, A. (10 de febrero de 2017). Obtenido de <http://www.cervantesvirtual.com>: http://www.cervantesvirtual.com/portales/maria_teresa_andruetto/autora_biografia/

Spicker, P. (2009). Definiciones de pobreza: doce grupos de significados. En S. A. Paul Spicker, Pobreza un glosario Internacional (págs. 291-306). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO.

Stapich, E., & Troglia, M. (2010). María Teresa Andruetto, una poética de la desobediencia. II Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para

Niñ@s (págs. 160-170). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de
Letras. Cátedra de Didáctica de la Lengua y la Literatura II.

Tolkien, J. (1994). Sobre el cuento de hadas. *Árbol y hoja*, 43-47. Obtenido
de UnivForum: [http://www.univforum.org/sites/default/files/Tolkien_](http://www.univforum.org/sites/default/files/Tolkien_cuentohadas_ESP.pdf)
[cuentohadas_ESP.pdf](http://www.univforum.org/sites/default/files/Tolkien_cuentohadas_ESP.pdf)

Valera, J. (1876). La originalidad y el plagio. *Revista contemporánea*, I(5),
27-53.

Varichon, A. (2005). *Colores: Historia de su significado y fabricación*. (M. Rubio,
Trad.) Barcelona: Gustavo Gili.

Jung, E., & Von Franz, M. L. (1999). *La leyenda del Grial: desde una perspectiva
psicológica*. Editorial Kairós.

Yang, E.-S. (2002). Origen y características generales del arte coreano.
Centro Español de Investigaciones Coreanas.

LA INTERDISCIPLINARIEDAD FILOSÓFICA DE LA PALABRA PARA EL DESARROLLO INTEGRAL DE LA PERSONA

Galo Guerrero-Jiménez

Resumen

Este artículo tiene como objetivo el discurrir filosófico de la palabra en los ámbitos que aquí se analiza: La magia de las palabras; la palabra y su poder de conciencia; comunicarse es un acto de sabiduría; el lenguaje es nuestra realidad; la palabra va más allá de lo literal; lenguaje, razón y emoción; lenguaje, discurso y estilo, entre otros vectores que marcan la excelsitud del intelecto y del emocionar humanos, los cuales están llamados a canalizar hechos de vida vitales, como el mejor soporte de calidad humana para actuar dentro de un vivir humano que es complejo. La manera de pensar a través del lenguaje nos permite expresar toda la riqueza interior que se genera en cada ser humano para entrar en contacto con el mundo. En este contexto, el lenguaje, la conversación, la palabra humana nos representa dado su inmenso poder de realización, o también de destrucción si no se canaliza adecuadamente este ilimitado potencial conversacional que le es exclusivo al ser humano.

Palabras clave

palabra, persona, humano, conversación, intelecto, emoción.

La magia de las palabras

La fe en la vida se confirma a través del lenguaje, de las palabras que son las que nos dan el testimonio fiel de lo que es la vida humana. La palabra es el instrumento de lo vivido, es el medio que se enlaza entre el yo y el tú como sujetos actuantes. A través del yo y del tú, de la otredad, las palabras viven atentas, navegan por doquier, nos esperan siempre, nos retan, nos dan cuenta de la existencia humana: del amor pero también del desamor; de la alegría pero también del sufrimiento; de la esperanza pero también de la desazón; de la piedad pero también de la indiferencia; de la solidaridad pero también de la insensibilidad; la palabra para hablar pero también para escribir; la palabra nuestra frente a la palabra del otro; la palabra que nos recrea pero también que nos maltrata; pero, ante todo, la palabra como símbolo de la fecundidad para que la vida tenga el más pleno sentido de humanidad.

Debemos trabajar siempre para que la palabra sea nuestra mejor carta de presentación. Parecería que la esencia del hombre es la palabra; sin embargo, por infinidad de circunstancias, estamos asistiendo a la degradación del lenguaje, es decir a la degradación de la persona cuando no piensa con rigor, cuando no razona con credibilidad, cuando no valora lo que dice y por ende lo que hace. Rodrigo Argüello sostiene que “asistimos a la no conciencia de las palabras, a un mundo donde lo más común es el lugar común. A un uso, en general, vago del lenguaje, en muchos casos impreciso, donde cada vez toma más fuerza, en todas las instancias, la proliferación de la palabra ómnibus, que sirven para todo y para nada (...), donde hay un miedo al adjetivo que verdaderamente califique al mundo, lo complete, lo resalte o lo modifique. (...) curiosamente, cuando pareciera que más se enriquece el lenguaje, menos usamos su riqueza” (2007, pp. 60-61).

En efecto, hay una riqueza admirable de lenguaje, de palabras profundas y con un sentido estético para la reflexión, para la crítica, para lo humano, para la vida bien vivida, en infinidad de obras literarias, filosóficas, teológicas, humanísticas y científicas en general; es decir todo un mundo mágico, regio de palabras que sirven para embellecer la vida. Sin embargo, un enorme colectivo humano ha perdido el amor y la pasión por la palabra escrita y por la palabra oral. Pululan por todos los rincones de la sociedad un lenguaje vago, vacío, impreciso, hiriente, mal oliente.

La magia de lo humano reside en las palabras cuando estas tienen la fecundidad de lo racional, de lo afectivo, y de lo espiritual especialmente porque apelan “a nuestra energía creadora. Espíritu es el dinamismo por el

que la materia se vence a sí misma. Espíritu son las matemáticas, la música, la idea de Dios, la literatura, todas las arquitecturas que vencen la ley de la gravedad aprovechándose de ella, las soberbias creaciones de la humilde materia humana que superan la concreción y las propiedades de la materia” (Marina y Pombo, 2013, p. 31). Y todo gracias a la magia de las palabras. “La verdadera magia está en comprender cuáles son las palabras que logran su cometido, y cuándo, y por qué” (Argüello, 2007, p. 63).

Por algo me dijo mi nietecita de cuatro años de edad, hace unos días, cuando le pedí que me alcance un libro: “Usa las palabras mágicas, Galo”, y yo le dije: “¿Y cuáles son esas palabras mágicas, Camila?” Y ella me dijo: “Por favor, lo siento, perdón, muchas gracias, tenga la bondad...” “Y por qué son mágicas”, le inquirí. “Porque logran con delicadeza lo que se quiere alcanzar de la otra persona; piensa, Galo, piensa”. Palabras sabias de una niña que las había aprendido en su “escuelita”. En efecto, “la palabra está en el centro de nuestra inteligencia y de nuestra convivencia. (...) Sin duda, las palabras sirven para vivir. Hacemos muchas cosas con ellas: comunicamos, convencemos, emocionamos, negociamos” (Marina y Pombo, 2013, pp. 37-38), amamos. “Pensamos con palabras y acabamos mirando desde las palabras” (Marina y Pombo, p. 38).

La palabra y su poder de conciencia

Las cosas antes que ser objetos en sí mismas son palabras; la vida, lo humano, el universo, antes que ser lo que son, son palabras; sin ellas, la existencia, la vida, las cosas, el universo no tienen su razón de ser, no pueden ser tales, no llegan a ser realidad y ni siquiera es posible darle sentido a la realidad si no es a través de las palabras. “La palabra hace aparecer una realidad o la desaparece, puede iluminarla o hacerla aparecer, como también la oscurece o la desaparece” (Argüello, 2007, p. 39). Todo se construye y se destruye con palabras. Se aprende a ver el mundo, se aprende a conocerlo con palabras; mal o bien pero se aprende con palabras.

Ahora bien, la palabra oral o escrita está en función de la conciencia humana que la produce, que la elabora, que la interpreta, que la valora. La conciencia humana le da sentido a la realidad, es ella la que crea significados con palabras. “todo el universo no es más que un almacén de imágenes, de signos, olores y sonidos” (Argüello, p. 31) que son asumidos a través de la palabra. La literatura, la música, la ciencia es hecha con palabras.

La palabra oral o escrita debe tener un poder de conciencia; pues, una palabra es más que una palabra; representa al mundo con toda su validez o lo descalifica con toda su desfachatez. Por eso urge la necesidad de formarnos para asumir el efecto que una palabra causa en quien la emite y en quien la recibe; sobre todo hoy en que asistimos a un mundo de lo fácil, de lo superfluo, en donde la palabra irresponsable semántica, pragmática, ortográfica, sintáctica y fonéticamente causa estragos, confusión y, sobre todo falsedades que desdichan de la condición humana altamente dignificada de la que gratuitamente, pero con apego a la verdad, goza toda persona racional y consciente de su mundo, de su entorno, de su realidad.

La irresponsabilidad o la falta de formación, y sobre todo de un conocimiento adecuado de algún referente puntual, es tal como el ejemplo que a continuación cito de una reunión en un taller literario: “(...) en un pésima lección se dijo, con la seguridad del irresponsable, que el lenguaje literario se caracteriza por ser ambiguo, y el lenguaje científico por ser preciso. Cuando no hay nada más impreciso que este comentario, ya que nada es más preciso que la palabra poética, que el lenguaje propio de la literatura. Otra cosa es que después de su riguroso trabajo, sea capaz de producir en el receptor, múltiples interpretaciones, sensaciones o sentidos diferentes, ambiguos o contradictorios” (Argüello, p. 63).

Así es la palabra; depende en boca de quien esté para que incendie el mundo, para que lo destruya o para que lo dignifique desde la mayor altura de conciencia profunda que puede haber en una palabra que enseña, que orienta, que critica, y que asume en su más plena validez humana lo que ella contiene. En este contexto es oportuna la opinión de Galame-Griaule, citado por Argüello: “La palabra, cual manifestación humana fundamental, es como la proyección sonora de la personalidad del hombre en el espacio; procede de su esencia, puesto que por su mediación puede relevarse su carácter, su inteligencia, su afectividad” (2007, p. 18).

En efecto, la proyección de la personalidad en la palabra es evidente: su vulgaridad o su profundidad son la esencia de lo que una persona es en su realidad cotidiana. Por ejemplo, José Antonio Marina manifiesta que “las creaciones humanas son formidables, y me interesa conocer de dónde proceden, cuál es la fuente de esas ocurrencias. Es una curiosidad

genealógica o arqueológica: ¿Qué hay en la mente humana antes de que profiera algo, antes de que se lance a pintar, a componer música, a escribir, a emprender aventuras?” (Marina y Pombo, 2013, pp. 42-43).

Comunicarse es un acto de sabiduría

El vivir humano es complejo, pero tenemos infinidad de oportunidades para que las complejidades se vuelvan una hermosa manifestación de aprender a vivir. La manera de pensar a través del lenguaje nos permite expresar toda la riqueza interior que se genera en cada cerebro humano para entrar en contacto con el mundo. El poder de realización que puede ejercer cada individuo para manifestar su condición de persona desde la palabra es infinito; es decir, por más que los conflictos nos atolondren, siempre habrá oportunidades para resguardar y manifestar nuestra mejor condición humana en cada acto conversacional.

Y es la palabra la que nos permite garantizar nuestra existencia; de hecho, con la palabra corremos también el riesgo de que nuestra condición humana sea atropellada. De ahí nuestra capacidad personal para aprender a proyectarnos con la mejor calidad de lo humano, desde la palabra plena, transparente, oportuna, vivificante y lista para influir desde un modelo que sea humanista e integrador.

El biólogo chileno Humberto Maturana sostiene que “como el vivir humano tiene lugar en el lenguaje, ocurre que el aprender a ser humanos lo aprendemos al mismo tiempo en un continuo entrelazamiento de nuestro lenguaje y emociones según nuestro vivir. Yo llamo conversar a este entrelazamiento del lenguaje y emociones. Por esto el vivir humano se da, de hecho, en el conversar” (2010, p. 11).

Por lo tanto, de conformidad como sea nuestro vivir, es el conversar. En efecto, “somos como hemos vivido. (...) El conversar es un modo particular de vivir juntos en coordinaciones del hacer y el emocionar. Por eso el conversar es constructor de realidades” (Maturana, 2010, pp. 22-23). ¿Qué realidades proyecto cuando converso o en qué realidades me muevo con mi conversar? ¿Qué construyo, en definitiva, mientras me muevo con mi particular manera de utilizar la lengua?

El neurolingüista Robert Dilts sostiene con acierto que “las palabras son *estructuras superficiales* que tratan de representar o de expresar *estructuras*

profundas. Para comprender realmente y aplicar con creatividad determinado patrón de lenguaje, debemos interiorizar su ‘estructura más profunda’, de lo contrario, nos estaremos limitando a imitar o a repetir ‘como un loro’ los ejemplos que se nos hayan propuesto. Así pues, es importante que el aprender y practicar *El poder de la palabra* sepamos distinguir la magia genuina de los trucos ‘triviales’. La magia del cambio proviene de la capacidad para acceder a algo que está más allá de las propias palabras” (2008, pp. 17-18).

El lenguaje, la conversación, la palabra humana es, en definitiva, un asunto extraordinario. Está en uno como si fuese, y de hecho lo es, un inmenso poder de realización, o también de destrucción si no se canaliza adecuadamente este ilimitado potencial conversacional que le es exclusivo al ser humano. Comunicarse, como dice Maturana, es un acto de sabiduría, si de por medio nuestra exigencia conversacional, pensante, está sujeta a una reflexión sicolingüística, es decir, de interiorización en su estructura más profunda; y en su estructura superficial si el diálogo o mi pensar es meramente trivial.

¡Cuánta magia, cuánta sabiduría!, por ejemplo, cuando se pronuncia la palabra adecuada en el momento oportuno. En definitiva, tanto la palabra hablada como la palabra escrita configuran nuestros modelos mentales, y con ellos analizamos nuestra realidad mundana, y por ende, con ellos nos proyectamos y reaccionamos ante las realidades particulares que cada ser humano lleva a cabo en su diario convivir.

El lenguaje es nuestra realidad

Cada ser humano tiene su propia visión del mundo, y de conformidad con esa visión juzga e interviene en ese mundo, en su realidad tanto objetiva como en la que él a partir de su subjetividad le corresponde crear cada que se relaciona con el mundo en su diario vivir. Y es el lenguaje el que crea aquí un punto vital para esa realización mundana. Robert Dilts señala que “esta visión se basa en los mapas internos que hemos ido construyendo a través de nuestro lenguaje y de nuestros sistemas sensoriales de representación, como resultado de nuestras experiencias vitales individuales” (2008, p. 33).

En efecto, cada individuo tiene su propio modelo mental con el cual interviene en el mundo. Estos “modelos mentales de la realidad determinan, más que la propia realidad, el modo en que actuaremos”

(Dilts, p. 33). Por eso, “dada una misma realidad, si enriqueces o expandes tu mapa del mundo podrás percibir más opciones disponibles. Como resultado de ello, actuarás con más eficacia y mayor sabiduría, sea lo que sea lo que estés haciendo. (...) Cuando más extenso y rico sea tu mapa del mundo, más posibilidades tendrás para manejar los retos que la realidad te plantee” (Dilts, p. 34).

Por eso es que, con plena seguridad, “desde la perspectiva de la programación neurolingüística, nuestra experiencia subjetiva es nuestra ‘realidad’, y es prioritaria ante cualquier teoría o interpretación con ella relacionada” (Dilts, p. 37); incluso hasta para analizar el mundo de la investigación experimental que, por su propia naturaleza, es absolutamente objetivo. Y como sabemos, no hay otra manera de expresar nuestra realidad del mundo que desde la lengua. Y por supuesto que esta experiencia subjetiva, es decir “nuestro discurso oral tiene lugar en un contexto de situación; es decir, en un conjunto de circunstancias de carácter social, emocional y cultural que determinan el acto lingüístico” (Díaz, 2009, p. 4) y por ende nuestra subjetividad, muy propia y muy real.

En este contexto es muy importante el tipo de modelo mental que tenemos para analizar el mundo. Si es nuestro carácter subjetivo el que mejor nos relaciona con nuestra realidad, entonces, “el mundo en que vivimos es el mundo que nosotros configuramos y no un mundo que encontramos” (Maturana, 2010, p. 30). De hecho, “el mundo en que vivimos lo configuramos en la convivencia, incluso cuando hablamos de lo interno y lo externo” (Maturana, p. 31). Por lo tanto, “lo que nos pasa siempre tiene que ver con nosotros porque vivimos el mundo que nosotros mismos configuramos en la convivencia, el lenguaje resulta fundamental porque es el instrumento con que configuramos el mundo en dicha convivencia” (Maturana, p. 35).

El lenguaje, al igual que las emociones, es nuestra realidad. El mundo que configuramos, el mundo que vemos y en el cual nos realizamos fluye porque “nuestra experiencia es la materia prima a partir de la cual creamos nuestros modelos del mundo. Es nuestra experiencia primaria la que aporta vibración, creatividad y sensación de singularidad a nuestra vida” (Dilts, 2008, p. 37). Se crea así, y se recrea un mundo de palabras gracias al discurso oral y escrito que configuramos como producto de esa experiencia con el mundo de uno y con el mundo de los demás.

En conclusión, que sea nuestro mapa mental el que mejor exprese nuestra

condición humana; que nuestra convivencia y compromiso con la sociedad se alimenten “cada día con la experiencia, con la escucha analítica, con la lectura reposada y proactiva, y con la reflexión permanente” (Moreno et al, 2014, p. 3).

La palabra va más allá de lo literal

La palabra por sí sola significa pero no comunica, ella nos muestra su literalidad, incluso se galantea mostrándonos su polisemia pero no da lugar a ningún tipo de mensaje en tanto no entre en contacto con otras palabras que solo en la oración, es decir dentro de un enunciado sintáctico nos puede remitir a un acto plenamente comunicacional; pues, las palabras son signos mentales que representan y significan el pensamiento (Pazo, 2011) y solo tienen validez interpretativa cuando se exteriorizan oracionalmente en actos de habla.

En este sentido, no solo la organización sintáctica es la que nos permite conocer la intención del emisor; el nivel semántico y el nivel pragmático contribuyen no solo al conocimiento de un acto comunicativo sino a su real interpretación. Como señala Liliana Pazo, “lo propio del saber no es ni ver ni demostrar, sino interpretar” (p. 36).

La palabra, por lo tanto, en cuanto solo conocimiento, es decir en cuanto solo denotación no nos invita a ir más allá de lo que ella puede representar y connotar. Es en compañía de las demás palabras y desde un ámbito de conciencia lingüística en que los usuarios (emisor y receptor) no solo expresan un lenguaje literal para que la palabra permanezca inmutable, adormecida o aletargada; sino más bien para que la palabra en su estado de vida, de viveza, de augurio, de contagio, se convierta en una experiencia personal, muy honda, muy sentida, la cual se enuncia desde una entidad psíquica, es decir, desde un estado del alma muy especial en que la palabra ya no sale meramente del cerebro o de la corporalidad, sino desde lo más selecto del espíritu humano.

En este orden, el lenguaje no es solo representativo ni solo conocimiento; es enormemente creativo, está en nuestra constitución biológica pero debe ser recreado artísticamente; no debe emitirse desde la rutina, ni desde el compromiso interesado sino desde la más fecunda expresividad espiritual; solo así, las palabras, es decir, los actos de habla, le dan sentido a la realidad porque nos sirven para expresar el mundo, no solo para reproducirlo.

Desde el lenguaje el mundo se convierte en una tarea personal. Como señalan Álvaro y Pombo, “la gran tarea es dar a luz un mundo personal valioso, y contarlo” (2013, p. 49) mediante un proyecto, mediante una vocación, a través de un deseo, de una esperanza, de un poema, de un cuento, es decir, de un hecho de vida, ante todo porque “la palabra está en el centro de nuestra inteligencia y de nuestra convivencia” (Álvaro y Pombo, pp. 37-38).

Desde esta óptica las palabras, tanto habladas como escritas, no son meras estructuras superficiales; desde la inteligencia y desde una bien trazada convivencia humana deben convertirse en estructuras profundas. Merleau-Ponty señala que “el lenguaje tiene significado cuando, en lugar de copiar el pensamiento, se deja deshacer y rehacer por él” (Álvaro y Pombo, p. 44). Se trata, por lo tanto, de una manifestación transformadora y adecuadamente integrada en su quehacer humano emotivo y siempre con la atención no desde la literalidad de la palabra sino desde una actitud interpretativo-espiritual puesta en las consecuencias que ella puede generar. Por algo lo señala muy bien Humberto Maturana (2010, p. 81): “El fenómeno espiritual es un estado de conciencia, un modo de vivir una cierta dinámica de relación más o menos abarcadora de las distintas dimensiones del vivir humano. Una experiencia de esa clase tiene consecuencias en todas las dimensiones del hacer y del relacionarse, y por esto es transformadora”.

Lenguaje, razón y emoción

Es verdad que lo humano no se constituye ni se legitima solo desde la razón; lo racional está validado, fundamentalmente, por las emociones que el ente humano experimenta a diario en contacto con el mundo. Pues, “las emociones tienen una presencia que abre un camino a la responsabilidad en el vivir” (Maturana, 2010, p.46). Por lo tanto, la razón para que no sea la producción de una mera objetividad, se complementa, se afianza y se proyecta desde lo más profundo de la subjetividad humana, es decir desde las emociones más sentidas que se canalizan desde el lenguaje. A decir de Humberto Maturana, “el lenguaje es mucho más importante para la convivencia de lo que habíamos creído hasta ahora..., lo mismo que las emociones” (p. 38).

En efecto, en cada espacio de convivencia, lo racional desde el “lenguajear”, es decir, desde el diálogo, se combina emocionalmente; se trata de un entrelazamiento de ideas, de pensamientos racio-emocionales que nos

impulsan a reflexionar sobre nuestro quehacer no solo desde la razón, sino desde la emoción que es la que nos permite verificar las consecuencias que nuestro modo de vivir produce en los demás cuando uno se encuentra con el otro. Pues, entre razón y emoción “uno aprende el mundo que uno vive con el otro” (Maturana, p. 45) dado que desde el “lenguajear” “el otro lo puede escuchar a uno solamente en la medida en que uno acepta al otro; (...) la aceptación del otro se da en la emoción y no en la razón. Esto podemos apreciarlo en los niños pequeños. Cuando uno se acerca a un niño y uno le habla fuera del espacio emocional en que el niño se encuentra, este no se acerca a uno. Uno le ofrece la mano y el niño no la toma. Pero, en el momento en que uno se encuentra en la aceptación del niño, en su emoción, el niño toma la mano. Ese gesto de tomar la mano es una acción que constituye una declaración de aceptación de la convivencia”. (Maturana, pp. 45-46).

En este sentido, estamos ante un fluir de la vida y desde una experiencia en la que el lenguaje, la razón y la emoción se combinan admirablemente. Maturana afirma que “así como el vivir humano se da en el conversar, el emocionar le sucede a uno en el fluir del conversar, y esto tiene una consecuencia fundamental: si cambia el conversar, cambia el emocionar, y lo hace siguiendo el curso del emocionar aprendido en la cultura que uno vive y ha vivido. Es debido a esto el efecto terapéutico de la reflexión como un operar que lo centra a uno en su cultura y en lo fundamental de lo humano que es el amor” (pp. 46-47).

En efecto, el poder de reflexión, que no es otro que el análisis de nuestro decir, es decir, de nuestra conversación, de nuestro “lenguajear”, nos lleva al amor más sentido no solo de lo humano, sino a la convivencia más fraterna de todo cuanto existe en la naturaleza. Surge así, entonces, un lenguaje del amor. Una vez más, Maturana nos ilumina al respecto cuando sostiene que “el amor es el dominio de las acciones que constituyen al otro como un legítimo otro en convivencia con uno” (p. 46).

Nuestras acciones humanas, por lo tanto, no son otras que acciones de lenguaje desde la razón, pero ante todo desde la emoción; pues, ocurren en la vida cotidiana desde un continuo entrelazamiento dialógico, emotivamente conversacional bien al hablar, al escribir, al leer y al escuchar. Pues, son estos los espacios en los que las palabras, sobre todo desde nuestro potencial interior, llegan a tener su sentido pleno, honesto y significativamente humano, sobre todo de gozo en el vivir cuando aprendemos a reaccionar adecuadamente ante lo bueno y lo noble que a veces nos depara la vida.

La palabra es amor que protege

Aunque estamos en una sociedad digital marcada por la imagen y la musicalidad y por un tipo de lenguaje raquítrico, obsceno y altamente erotizado, el lenguaje, es decir la palabra, sigue siendo el mejor medio para comunicarse institucional, familiar y profesionalmente; así, la sociedad en general, es la que marca, de manera paulatina, los estándares de culturización a través de la lengua.

Una lengua para la música, porque ahí está la palabra, una lengua para la tecnología digital, porque ahí está la palabra, una lengua para el romance, para el amor humano en donde la palabra cumple un papel vital. Desde la palabra se cultiva el amor y desde ella el deseo enorme de demostrar que el ser humano es capaz de asumir su más alta condición de racionalidad, de emocionalidad y de espiritualidad.

Desde la palabra “el yo amante se expande entregándose al objeto amado. El amor es la supervivencia del yo a través de la alteridad del yo. Y por eso, el amor implica el impulso de proteger, de nutrir, de dar refugio, y también de acariciar y mimar, o de proteger celosamente, cercar, encarcelar. Amar significa estar al servicio, estar a disposición, esperando órdenes” (Bauman, 2015, p. 25) siempre a través de la palabra que es la que mueve a la persona a la realización de un actividad asumida amorosamente.

La palabra debe estar a la altura de lo que significa el amor. La palabra, en consecuencia, es amor que protege, respeta y valora, pero desde ese mismo amor la palabra está para denunciar, para reflexionar, para criticar y para corregir a aquel que no quiere amar, que no quiere construir desde el sentido de justicia, de honradez y desde la más sentida axiología antropológica y ética que es la que en consideración al mejor impulso amoroso debe mover al ser humano al encuentro con la otredad.

La palabra, por lo tanto, al mejor servicio de lo humano, de lo divino y de lo mundano. La palabra, en la educación escolarizada, sobre todo porque ellas, la educación y la palabra, marcan el destino del ser humano. La palabra altiva en la educación para el desarrollo de las inteligencias múltiples para salir de la triste realidad en la que aún vive anquilosada en “la imposición de una cultura homogénea, eurocéntrica y abstracta (...) y de conocimientos fragmentados, incluso memorístico y sin sentido, distanciado de los problemas reales, que lógicamente está provocando generalizado aburrimiento, desidia y hasta fobia a la escuela y al

aprendizaje” (Pérez, 2012, p. 19), y todo desde la palabra que permite este tipo de conductas antihumanas.

Por supuesto, en el uso de la palabra adecuada o mal encaminada existen, como sostiene George Steiner “complejas razones sociales y psicológicas. El ritmo de la vida urbana e industrial nos deja agotados al caer la noche. Cuando estamos cansados, la música, incluso la música difícil, es más fácil de disfrutar que la literatura seria. Exalta el sentimiento sin mortificar el cerebro. Permite el acceso a las obras maestras, incluso a los que carecen de formación. No separa a los seres humanos en islotes de intimidad y silencio, como hace la lectura de un libro, sino que conjura en ellos esa ilusión comunitaria que tanto anhela nuestra sociedad” (2013, p. 48), y todo desde la palabra en cualesquiera de sus vertientes humanas para unir, para amar, pero también para maldecir o para vociferar sin son ni ton, al estilo de los malos políticos y de todos aquellos que encogen al mundo antes que contribuir a su desarrollo armónico desde el concepto de la palabra culta que es la que fluye desde una polifonía sostenida en calidad humana.

La alquimia del lenguaje

Las palabras fluyen y fluyen en la medida en que se es atento a la vida de los demás cuando conversan, cuando escriben y cuando uno aprende a escuchar y a leer; así se configura en el hablante, en el leyente y en el escribiente un mundo de palabras que se convierten en el centro de lo que uno es como persona en relación con el mundo. En la Antigüedad ya Aristóteles sostuvo que el hombre es el ser de la palabra. “Cómo llegó hasta él la palabra es algo que, como advierte Sócrates en el *Cratilo*, es un enigma, una pregunta que solo vale la pena plantearse para espolear el juego del intelecto, para abrir los ojos al portento de su genio comunicativo, pero no es una pregunta cuya respuesta segura esté al alcance de los humanos” (Steiner, 2013, p. 55).

Sin embargo, dentro de este enigma, la vida se ha hecho realidad en su concreción material y espiritual desde la palabra que ha creado una infinidad de modos de realización humana en la que el lenguaje, como práctica personal y social, se ha convertido en un modo de valoración de lo que somos y de lo que el mundo es en su real cotidianidad.

En este orden, “el lenguaje determina entre otras cosas las acciones, los modos de realización y la subjetividad; el lenguaje incluye y también

excluye. Cuando hay diálogo, los emisores y los receptores interactúan para polemizar, confrontar, acordar, discutir. Jamás el otro debe ser convertido a nuestra supuesta superioridad” (Pradelli, 2011, p. 103) porque la lengua es un instrumento de poder que al manifestarse ante el otro encuentra significación, es decir una manera de comunicar lo que somos, y que nos permite elegir entre lo más granado de la información de los demás y la nuestra.

Dentro de este poder de significación, “los hablantes construyen realidades a través del lenguaje. Un lenguaje que impone, que anula el pensamiento del otro, que le quita la palabra, creará una realidad asfixiante y autoritaria” (Pradelli, p. 103). En cambio, los hablantes que “otorgan a los sucesos un sentido y son los constructores de una realidad a través de lo que enuncian” (Pradelli, p. 104) crearán una atmósfera benigna, cuyo resultado será el ejercicio de haberse educado en el respeto y en el amor por la vida, en donde la solidez de su estabilidad emocional les permitirá comprender la realidad lingüístico-contextual de los demás, por disparatada que esta sea.

Así surge el genio comunicativo de un enunciante que se alimenta del lenguaje exterior y del lenguaje propio, subjetivo, analítico, que le permite crear una conciencia de percepción, de adecuación, de valoración y de consideración de lo que los otros, los del exterior, pueden enunciar, de manera que el enunciante en calidad de escuchante, de lector, o de escribiente, pueda recoger de un modo transformado, luminoso, esa información, ese mar de palabras orales o escritas que el enunciante o receptor las asume desde su particular visión antropológica y axiológica para darles el sentido de validez humana que siempre tiene todo enunciado deliberadamente puesto en escena. Así, el lenguaje, el mundo de las palabras, que existen y perviven en diversos soportes: oral, escrito y electrónico, nos sirven, en esencia, para vivir pensando y actuando en orden a lo que uno es, lo que debo hacer, lo que no debo hacer, lo que puedo creer, lo que debo esperar, lo que debo aceptar, lo que debo proponer y, especialmente, en lo que debo y puedo actuar porque es parte de mi filosofía de vida.

La lengua, ante todo, para la valoración de mi mundo interior porque así puedo llegar a valorar en su más profunda dimensión el mundo exterior, y qué mejor, cuando es posible actuar según la afirmación de Helen Keller: “Lo mejor y más maravilloso del mundo no puede verse,

ni siquiera tocarse. Debe sentirse con el corazón” (Liebermann, 2007, p. 46). Y, sobre todo, el lenguaje, mi palabra, mi pensamiento, para la reconsideración de tres enormes realidades humanas, que san Francisco de Asís las enuncia así: “Busqué a mi alma, y no la pude ver. Busqué a Dios, y mi Dios me eludió. Busqué a mi hermano, y encontré a los tres” (Liebermann, p. 85).

Encontrar la palabra para evitar el vacío de la lengua

Las palabras, fundamentalmente, son actos de comunicación, en ellas va nuestra vida, nuestra manera de ser y de actuar; por ello, necesitamos robustecer la palabra de dignidad, y sobre todo de honestidad y de amor por la vida en todo lo que ella representa, de manera que sea nuestro lenguaje el que nos haga aparecer como verdaderos seres humanos, llenos de pleitesía, de imaginación, de conocimiento y de una potente creatividad para que las palabras se hagan realidad en cada circunstancia de vida.

Reconocer la palabra es reconocer nuestra humanidad; fortalecerla para que aparezca lo más noble y sana y, ante todo, para que no sea esa misma palabra la que nos condene al fracaso de nuestras acciones por la falta de una adecuada formación idiomática; pues, como señala George Steiner, “el lenguaje se venga de quienes lo mutilan” (2013, p. 50).

En efecto, hoy la sociedad vive una crisis profunda que se refleja en la palabra de cada individuo que no ha sido capaz de formarse para vivir con la mayor dignidad que le sea posible desde el esfuerzo cotidiano de aprender a educarnos para el buen vivir. La sociedad vive en un desconcierto de palabras hirientes, fofas, vacías de humanismo, en donde cada cual utiliza la palabra para defenderse de su enclenque vacío espiritual y de una ausencia de conocimiento ante la vida que espanta por la radical pobreza de un lenguaje que lo que ha hecho es condenarlo a la mediocridad de sus actos.

En este sentido, la ausencia de una formación en la palabra, ha hecho que el lenguaje en su inmensa riqueza se encargue de anular a los individuos que no han sido capaces de adecuarse a lo más granado y excelso que la palabra tiene para fortalecernos en humanismo. Pues, el raquitismo del lenguaje de estos pobres ciudadanos, los ha convertido en ciudadanos pobres, porque se ven condenados a la mediocridad de sus acciones.

Que la educación, que la familia, que el mismo Estado y la ciudadanía

en general podamos hacernos cargo de los recursos que el lenguaje tiene para fortalecer nuestra condición humana a través del intelecto y de una preocupación profundamente sentida para que nuestros impulsos vitales desde el emocionar y desde la racionalidad brillen en cada hecho de lengua, porque ahí está viva la presencia de lo humano, cuando es el diálogo atento, la lógica, la creatividad, la verdad y la más alta instancia de lo estético, como elementos que afloran en cada palabra emitida, tal como sucede en cada libro escrito, en cada documento que es labrado con el alma y con la vida del poeta, del escritor, del filósofo, del teólogo, del sociólogo, del científico, del humanista y, en fin, de todo ciudadano que al dejar escrito un texto, está dejando la más elocuente impresión de la palabra profundamente vivida, y que es el lector el que debe aprender a descubrir toda la viveza, la riqueza y la verdad más plena, directa y sentida que puede soportar un escrito determinado.

Hablar, escuchar, leer, escribir, entonces, son dispositivos de la más alta hidalguía axiológica que tiene un ser humano para existir no desde el mero estar, sino desde las condiciones de vida más vivificantes que nos acompañan para educarnos en la palabra y para hacer valer nuestra condición humana, porque es aquí en donde cada uno aprende a asumir su propio idioma.

De ahí que, “uno de los grandes objetivos de la escuela tendría que ser el trabajo con el lenguaje, valorar la lengua como construcción de la subjetividad, aun sabiendo que nuestras voces penden de hilos frágiles” (Pradelli, 2011, p. 50), como el de la incoherencia, lo inconexo, lo grotesco, y lo más triste, la falta de consideración con el prójimo.

Al respecto, Ángela Pradelli señala que “en la tragedia de nuestros desencuentros definitivos con el otro naufragamos muchas veces en el vacío de la lengua. La desgracia más desdichada puede ser haber perdido ciertas zonas del lenguaje en las que ya no podemos penetrar. La pena más grande, sentir que no podemos encontrar la palabra” (p. 82) porque quizá nuestra preparación para con ella aún no se ha fortalecido desde la más sana consideración de lo humano.

El ser que ama y respeta la palabra

Hay un adagio muy antiguo que dice: “Ama a las letras como a tu madre”, el cual es muy representativo porque el valor simbólico que la madre

representa para que la familia y la sociedad puedan ser afectivamente válidas para el desarrollo armónico del ser humano, es igual que el amor por el estudio que representado en la lectura y en la escritura, simbolizan el acto educativo, humanístico y científico que una comunidad puede lograr si es bien encaminado todo este proceso intelectual, tal como la madre encamina a sus hijos al mejor logro de sus realizaciones personales.

En efecto, los verbos leer y escribir necesitan otro verbo: amar, igual que la madre en relación con su hijo, si no ponen en práctica esa relación no funciona. De igual manera, si al acto de leer y de escribir no lo ejecutamos bajo el mejor parámetro amatorio, la educación y la formación personal de quienes ejercen la lectura y la escritura, fracasa rotundamente. Pues, el amor, es decir el interés, el afecto, la voluntad, la autonomía y la libertad personales para asumir una acción determinada, como en este caso leer y escribir, les confiere el talante para llevar a cabo estas tareas con el mejor agrado, con el entusiasmo personal y el gozo más característico para enfrentar esta tarea intelectual, cognitiva y afectiva, no solo desde la acción pensada del intelecto, sino del corazón más sentido que enaltece y dignifica a uno de los valores más representativos que tiene la educación, la cultura, la ciencia y el humanismo en general: saber leer y escribir.

Una sabiduría, no una mera información para cumplir una tarea; un acto, el más plenamente humano, por eso necesita del verbo amar, no como imposición sino como el acto más libre y espontáneo para asumirlo sin ninguna presión que no sea el de la decisión personal, tal como sostiene el filólogo español José Antonio Hernández Guerrero cuando hace énfasis en la escritura: “La escritura debe estar hondamente arraigada en la dura experiencia personal e íntimamente amasada en su permanente monólogo interior. No podemos escribir sin sondear en nuestra personal concepción de la escritura y, sobre todo, sin acercarnos a nuestra peculiar biografía” (2005, p. 22) que es la que da fe de nuestra manera muy personal para percibir y analizar el mundo desde nuestra mirada lectora y de escritura.

Y, por supuesto, no sin el esfuerzo, el empeño y la disciplina constantes para hacer de estas prácticas una tarea quizá ardua pero satisfactoria, enormemente sentida y valorada tal como se siente la presencia del ser amado que le da el ánimo y la fortaleza constantes para enfrentar las cotidianidades de la vida real, con la ilusión más tonificante y, ante todo, gratificante, porque tanto el lector como “el escritor ha de trabajar por lograr una voz propia y por identificar un estilo original, y su punto de partida será el amor y el respeto a la palabra” (Hernández, p. 52).

Y es que el amor y el respeto a la palabra es un capital humano muypreciado que nos surge de nuestras propias convicciones, de nuestra vida interior. Solo así, el lector y “el escritor ha de tener algo propio que expresar y, para lograr este fin, deberá crear y enriquecer su mundo interior; las experiencias son tales si modifican, mejoran y estimulan el crecimiento de la persona entera, el crecimiento en un proceso que se despliega desde dentro hacia fuera” (Hernández, p. 50).

Se trata, entonces, de toda una realidad interior que se exterioriza porque primero se vive desde el mejor amor humano ese respeto y esa consideración enorme por la palabra, que no es otra cosa que la preocupación y la validación del ser, es decir, de la esencia de lo humano que está concentrada en la palabra que es la que brota según la constitución humanística que tenga ese ciudadano lector y escritor, que asume su vida desde el más grato posicionamiento humano de su experiencia vital, puesto que, desde la lectura y desde la escritura o, más bien dicho, desde nuestra formación letrada, “la vida humana es constitutivamente una hermenéutica, una interpretación, una lectura entendida como juego creador con los signos con los que damos sentido al mundo y a nosotros mismos” (Larrosa, 2007, pp. 197-198).

Lenguaje, discurso y estilo

En conclusión, cada ser humano tiene su manera muy particular a la hora de comunicarse al hablar, al escribir, e incluso, al leer: hay un estilo muy personal para entender y para interpretar y valorar ese texto escrito. Con mucho acierto Mijail Bajtin (2011) señala que “todo enunciado, oral, escrito, primario, secundario y de cualquier esfera de la comunicación discursiva es individual y en consecuencia puede reflejar la individualidad del hablante (o el escribiente), o sea, puede tener estilo individual” (p. 15).

Ese estilo individual es el que marca, desde la lengua, el ritmo de vida de ese ciudadano que pertenece a un rango de actividad determinado que se identifica por la profesión u ocupación que a diario lleva a cabo; por lo tanto, en esa actividad que ejerce ese ciudadano y todos los que pertenecen a ese campo o área de productividad social aparece un uso de la lengua muy particular que “elabora sus tipos relativamente estables de tales expresiones a las cuales llamamos géneros discursivos” (Bajtin, p. 11).

En efecto, cada esfera de la actividad humana, es decir, cada área de trabajo tiene su propio género discursivo pero que es asumido por una forma de enunciación individual por cada ciudadano. La lengua, en este caso, tiene su propio repertorio de términos específicos, pero es el habla o la escritura de cada individuo la que asume a su manera ese hecho de lengua. Por eso, Bajtin señala que “la lengua surge de la necesidad de la persona de expresarse, de objetivarse. La esencia de la lengua, de una u otra forma, por uno u otro camino, se ciñe a la creación espiritual del individuo” (p. 22).

Sin embargo, en esa necesidad que el ser humano tiene para expresarse, a la par que aparece la grandiosidad del lenguaje para comunicarnos y robustecer nuestra racionalidad y emocionalidad desde el más pleno sentido humano, aparece también ese ángulo de vida que nos deshumaniza. Se trata de una conducta, en donde “la agresión, la competencia, la lucha, el control, la dominación, una vez establecido el lenguaje, se pueden cultivar y de hecho se cultivan en la cultura patriarcal, pero cuando pasan a conservarse como parte constitutiva del modo de vivir de una cultura, los seres humanos que la componen se enferman, se oscurece su intelecto en la continua autonegación y pérdida de dignidad de la mentira y el engaño o, en el mejor de los casos, las comunidades humanas que la componen se fragmentan en enclaves sociales pequeños en continua lucha unos con otros” (Maturana, 2010, p. 139).

En estos casos, el intelecto humano que está llamado a producir los mejores hechos de vida, se enferma, como dice Maturana, se descompone y produce deterioro y grados de brutalidad sin nombre. El raquitismo del lenguaje, en estos casos, produce enunciados para la decadencia cultural. La palabra que es vida y comunicación pierde su sentido humano. El género discursivo que ese individuo debe practicarlo con ética y desde el mejor conocimiento de la lengua ha pasado a convertirse en un instrumento de deterioro, y así se instala en esa comunidad humana, afectando, por tanto, a cada uno de sus miembros que, con preocupación, observan cómo se mancilla la mansión de lo humano en todos los frentes o áreas discursivas. Una de esas áreas, quizá la más deteriorada es la del discurso político. Al respecto George Steiner dice: “Los alcances del hombre tecnológico, en cuanto ser sensible a las manipulaciones del político y a las propuestas sádicas, se han prolongado considerablemente hacia la destrucción” (2013, p. 13).

Referencias bibliográficas

- Argüello, R. (2007). *Los destinos de la palabra. De la palabra poética y concreta a la palabra en el archipiélago de las tecnologías...* Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio. Palabra Magisterio.
- Bajtín, M. (2011). *Las fronteras del discurso. El hablante en la novela*. Traducción de Luisa Borovsky. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Bauman, Z. (2015). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Traducción de Mirta Rosemberg y Jaime Arrambide. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Díaz, Á. (2009). *Aproximación al texto escrito*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Dilts, R. (2008). *El poder de la palabra. Programación neurolingüística. La magia del cambio de creencias a través de la conversación*. Traducción de David Sempau. Barcelona: Urano.
- Hernández, J. (2005). *El arte de escribir*. Barcelona: Ariel.
- Larrosa, J. (2007). *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica. Espacios para la Lectura.
- Liebermann, A. –Editor- (2007). *Un año con Dios*. Bogotá: Círculo de Lectores.
- Marina, J. y Pombo Á. (2013). *La creatividad literaria*. Barcelona: Editorial Planeta. Ariel.
- Maturana, H. (2010). *El sentido de lo humano*. Buenos Aires: Granica.
- Moreno C. et al. (2014). *Cómo escribir textos académicos según normas internacionales*. Barranquilla: Editorial Universidad del Norte.

- Pazo, L. (2011). *Actos de lectura. Aportes teóricos a la práctica literaria*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Pérez, Á. (2012). *Educarse en la era digital. La escuela educativa*. Madrid. Ediciones Morata, S.L. y Ministerio de Educación y Cultura del Ecuador.
- Pradelli, Á. (2011). *La búsqueda del lenguaje. Experiencias de transmisión*. Buenos Aires: Paidós.
- Steiner, G. (2013). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo humano*. Traducción de Miguel Ultorio. Barcelona: Gedisa.

LAS CANCIONES POPULARES CONTESTATARIAS EN *LOS RÍOS PROFUNDOS*: UNA ESTRATEGIA DE RESISTENCIA SIMBÓLICA¹

Federico Altamirano Flores
Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga
federico.altamirano@unsch.edu.pe

Resumen

El presente ensayo tiene el objetivo de analizar las canciones de protesta creadas por los mestizos de Abancay, en medio del conflicto social, en la novela *Los ríos profundos* de José María Arguedas. Desentrañamos tres temas esenciales sobre esas canciones: la causa de la creación de las canciones de resistencia, la función social de las canciones en la lucha y los recursos literarios utilizados en la construcción de las canciones. El análisis revela que las canciones, mediante las metáforas del excremento, expresan insultos escatológicos que provocan, por un lado, la humillación de los militares y, por el otro, la risa burlesca del pueblo mestizo. El estudio de la poética popular de resistencia se aborda desde la perspectiva

1 Artículo de revisión derivado de la investigación titulada «La creación de canciones contestatarias en *Los ríos profundos*: la poética popular de resistencia social» que fue realizada en 2015 con el financiamiento de la Unidad de Investigación e Innovación de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.

del análisis crítico del discurso porque concebimos la literatura como discurso social que representa la vida humana contextualizada en un universo social y cultural.

Palabras clave

canciones de protesta, poética de resistencia, metáfora del excremento

El signo se convierte en la arena de la lucha de clases.

(Voloshinov, 1976)²

1. Introducción

Consideramos la “literatura como un discurso social”³ que, de modo estético, representa los problemas sociales y culturales de una determinada sociedad y época. En este sentido, la novela *Los ríos profundos* de José María Arguedas⁴ representa varios problemas sociales de la ciudad de Abancay. Uno de ellos es el motín de las chicheras de Huanupata. El motín, como un hecho nuclear de la novela, da origen al conflicto social explícito en el que dos grupos sociales totalmente opuestos se enfrentan violentamente: uno para conquistar la justicia social y otro para controlar el orden social establecido por el Estado. La destrucción del motín por parte de las fuerzas del orden produce la explosión creativa de las canciones de resistencia social. A partir del motín de las chicheras, “el intertexto musical se hace más intensa”⁵ en la novela y regula el tono lírico y épico de la sintaxis narrativa del conflicto social. Así, la música constituye el signo de la “liberación de fuerzas sociales capaces de oponerse a

2 Voloshinov, V., *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1976.

3 Fowler, R., *Literatura como discurso social*, Alcoy: Marfil, 1998, p. 206.

4 Para este estudio, utilizamos *Los ríos profundos* de José María Arguedas, Peisa, 2001. En adelante, citaremos sólo la página.

5 Sales, D., *Puentes sobre el mundo. Cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*, Berna: Peter Lang, 2004, p. 547.

la opresión”⁶. Y las canciones de protesta son la expresión del triunfo mágico de la rebelión sobre el miedo a la autoridad y a los opresores.

La música andina es un elemento central en la novela porque, por un lado, visibiliza la sensibilidad indígina-mestiza y la ideología de grupo y, por el otro, como elemento sonoro, marca el ritmo y la melodía de la dimensión discursiva del relato. La sensibilidad del mestizo tiene una matriz indígina en cuanto se sirve de las composiciones populares de tipo tradicional para expresar los avatares y las emociones colectivas en un contexto social conflictivo. La música guía la estructura rítmica y melódica de la narración porque las canciones están vinculadas tanto con la historia como con el discurso de la novela.

En este estudio, analizamos las canciones de protesta creadas por los mestizos de Abancay en medio del conflicto social. Nuestro objetivo es desentrañar tres temas sobre esas canciones: la causa de la creación de las canciones de protesta, la función social de las canciones en la lucha y los recursos literarios utilizados en la construcción de las canciones. Para analizar y comprender estos asuntos, partimos del siguiente supuesto: las canciones de protesta constituyen la poética popular de resistencia simbólica contra la represión violenta del Estado. Pues ellas son creadas como una nueva estrategia verbal de lucha para enfrentar al cuerpo armado del Estado. Las mestizas rebeldes son incapaces de recurrir a la violencia física para pelear con los agentes armados del Estado; por ello, apelan a la única arma natural de la que disponen: la violencia verbal. Las canciones de resistencia son insultos grotescos con efectos destructivos y sirven como armas de defensa y de ataque al mismo tiempo.

Consideramos la violencia social como una conducta psicosocial propio del ser humano. Como sostiene Žižek⁷, el hombre es el único ser capaz de ejercer la violencia. La violencia se activa en las relaciones sociales, puesto que las relaciones sociales se construyen sobre la base del poder y la violencia es un instrumento de gestión del poder. De tal modo, “cometer un acto de violencia se entiende como la utilización de la fuerza o de la amenaza”⁸ para imponer el poder de uno sobre el otro. Más concretamente, Kolakowski explica que

6 Rowe, W., *Arguedas, música y transformación social*, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 25, p. 103.

7 Žižek, S., *Sobre la violencia*, Buenos Aires: Paidós, 2009.

8 Colín, M., Selección lingüística y discursiva en la “visibilización” de la dimensión moral de la violencia: el insulto moral”, en *Discurso & Sociedad*, 5 (3), p. 444.

sólo las personas pueden ejercer y sufrir la violencia. Cometer un “acto de violencia” es utilizar la fuerza o la amenaza para obligar a alguien a comportarse de determinada manera para impedir que haga determinada cosa, o simplemente, sin otro objeto que causarle daño [...] La violencia ha sido un aspecto inextirpable de la historia humana desde sus orígenes, igual que la guerra que no es más que una forma organizada de violencia [...] La violencia en sus más variadas formas continuará siendo parte de nuestro sino⁹.

Por su parte, Colín¹⁰ distingue dos dimensiones de la violencia: la dimensión física y la dimensión moral. La primera comprende la represión y la tortura que practican los aparatos de represión; la segunda se manifiesta a través del insulto. Los insultos, como comportamientos groseros, son las manifestaciones verbales de la violencia; provocan consecuencias más graves que la forma física. La violencia, en general, se concreta a través de actos físicos, mentales y verbales¹¹. En la novela *Los ríos profundos*, los insultos expresados en las canciones de protesta son respuestas a la violencia física ejercida por el aparato represor. La violencia física de los agentes represores produce un efecto inesperado en las víctimas: la violencia moral.

Las canciones de resistencia son una parte de la música popular de los mestizos, la parte verbal interpretada por un artista o por las mestizas. La música, como combinación armónica ente la melodía instrumental y la voz humana, es la expresión natural del pueblo; por ello, “refleja las intenciones del artista y su posición dentro del campo de la cultura”¹². Refleja el espíritu y la emoción sociocultural del hombre andino. Por esta razón, representa las experiencias sociales, culturales y personales de los protagonistas de la resistencia social; puesto que la música es “una práctica *en sí misma* estética, una comprensión tanto de las relaciones grupales como de la individualidad, sobre la base de la cual se entienden los códigos éticos y las ideologías sociales”¹³. Las canciones de protesta organizan y vehiculizan la ideología de resistencia de los mestizos. Las

9 Kolakowski, L., *Libertad, fortuna, mentiras y traición*, Barcelona: Paidós, 1999, p. 65.

10 Colín, M., *op. cit.*

11 García, M., *Televisión, violencia e infancia. El impacto de los medios*, Barcelona: Gedisa, 2000.

12 Frith, S., *Música e identidad*, En Stuart, H. y Du Gay, P. (comp.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires: Amorrortu, 2003, p. 184.

13 Frith, *op. cit.*, pp. 186-187.

letras de ellas reflejan el sentimiento y la identidad del grupo para fortalecer la cohesión social y, al mismo tiempo, constituyen una conducta en cuanto se convierte en instrumento de resistencia contra el poder.

El estudio de la poética popular de resistencia social se aborda desde la perspectiva del análisis crítico del discurso¹⁴, porque concebimos la literatura como discurso social que representa la vida humana contextualizada en un universo social y cultural. En este sentido, Bajtín concibe la literatura como un producto ideológico que representa el entorno material y social del hombre¹⁵. La literatura refleja en su esencia horizontes ideológicos ajenos (como la cognición, política, ética, religión, etc.). Al reflejar los signos de las otras esferas ideológicas, crea nuevas formas de expresión, nuevos signos de comunicación ideológica. De tal modo, según Bajtín, las obras literarias “se convierten en parte objetiva de la realidad social que rodea al hombre. Al reflejar algo que se encuentra fuera de ellas, las obras literarias se vuelven, al mismo tiempo, valores en sí mismas y fenómenos singulares del medio ideológico”¹⁶. Precisamente, esa objetivación del conflicto intergrupar mediante las canciones será posible interpretar con la orientación teórica del análisis crítico del discurso. Ya que esta disciplina sostiene que el discurso comprende, simultáneamente, tres amplios dominios de la vida social: las representaciones, relaciones e identidades¹⁷. Y las canciones de resistencia, como discurso social, poseen esas dimensiones discursivas.

2. Las canciones populares de protesta: nueva estrategia de resistencia simbólica

Ante la destrucción del motín de las chicheras del único barrio libre de Huanupata, las mujeres mestizas cambian la protesta social pública por una “lucha simbólica”¹⁸, porque el aparato represivo del Estado aniquila la rebelión,

14 Wodak, R. y Meyer, M., *Métodos del análisis crítico del discurso*, Barcelona: Gedisa, 2003.

15 Bajtín, M., *El método formal en los estudios literarios*, Madrid: Alianza, 1994, p. 46.

16 Bajtín, *op. cit.*, p. 61.

17 Fairclough, N. y Wodak, R., Análisis crítico del discurso, en Teu A. Van Dijk (comp.), *Discurso como interacción social*, vol. II, (pp. 367-404), Barcelona, Gedisa, 2000, p. 390.

18 Bourdieu, P., *Cosas dichas*, Barcelona: Gedisa, 1988, p. 137.

persigue a la cabecilla y controla las acciones de las chicheras. En el terreno de la lucha simbólica, instauran una resistencia simbólica a través de las canciones populares para mantener y fortalecer el espíritu de lucha y para desafiar y atacar a los sujetos represores. Al utilizar el arte popular como instrumento de lucha, ejercen la resistencia simbólica para frustrar la vigilancia del Estado.

Canciones de cohesión social

<p>Utari pampapi, muru pillpintucha, amarak wak'aychu, k'ausak'arak'mi kani, kutipamusk'aykin, vueltamuk'aykin. Nok'a wañuptiyña, nok'a ripuptiyña lutuyta apaspa, wak'ayta yachamki.</p> <p>Kausarak'mi kani, alconchas nisunki, luceros nisunki, kutimusk'arak'mi, vueltamusak'arak'mi. Amarak'wak'aychu, muru pillpintucha, saywacha churusk'ay manaras tuninchu, tapurikamullay.</p>	<p><i>En la pampa de Utari,</i> <i>mariposa manchada,</i> <i>no llores todavía,</i> <i>aún estoy vivo,</i> <i>he de volver a ti,</i> <i>he de volver.</i> <i>Cuando yo me muera,</i> <i>cuando yo desaparezca</i> <i>te vestirás de luto,</i> <i>aprenderás a llorar.</i></p> <p><i>Aún estoy vivo,</i> <i>el balcón te hablará de mí,</i> <i>la estrella de los cielos te hablará de mí,</i> <i>he de regresar todavía,</i> <i>todavía he de volver.</i> <i>No es tiempo de llorar,</i> <i>mariposa manchada,</i> <i>la saywa que elevé en la cumbre</i> <i>no se ha derrumbado,</i> <i>pregúntale por mí (189-190).</i></p>
--	--

<p>Paraisancos mayu, río caudaloso, aman pallk'ankichu kutimunaykama, vueltamunaykama. pall'ark'optikik'a, ramark'optikik'a, challwacha sak'esk'aypin pipas challwayk'ospa usuchipuanman.</p> <p>Kutimuk', kaptiyña pallkanki ramanki. kikiy, challwaykuspay uywakunallaypak'. Yaku faltaptinpas, ak'o faltaptinpas ñokacha uywakusak'i warma wek'eywanpas, ñawi ruruywanpas.</p>	<p>Río Paraisancos, caudaloso río, no has de bifurcarte hasta que yo regrese, hasta que yo vuelva. Porque si te bifurcas, si te extiendes en ramas, en los pececillos que yo he criado alguien te cebaría y desperdiciados, morirían en las playas.</p> <p>Cuando sea el viajero que vuelva a ti te bifurcarás, te extenderás en ramas. Entonces yo mismo, a los pececillos los criaré, los cuidaré. Y si les faltara el agua que tú les das, si les faltara arena yo los criaré con mis lágrimas puras, con las niñas de mis ojos (191-192).</p>
--	--

Las canciones de protesta de la novela comprenden tres modos de resistencia: de cohesión social, de desafío y de lucha. Las canciones de cohesión social tienen la función de mantener la unidad del grupo rebelde. En este sentido, existen dos canciones de fortalecimiento y de mantenimiento del espíritu de lucha: (a) “En la pampa de Utari”¹⁹ y (b) “Río Paraisancos”²⁰. En estas canciones, desde una instancia mítica, la cabecilla doña Felipa habla. En la primera canción, declara que aún está con vida y promete volver porque mantiene viva su deseo de luchar; en la segunda, hace un llamado a unidad a sus seguidoras para que no se dividan hasta que vuelva.

19 Arguedas, *op. cit.*, pp. 189-190.

20 *Ibid.*, pp. 191-192.

<p>“Huayruro”, ama baleaychu; chakapatapi chakaykuy; “huayruro”, ama sipiychu; chakapatapi suyaykuy, tiayaykuy; ama manchaychu.</p> <p>Fusil warkusk’atas tarinku mana piyta sipisk’anta. Mula yawarllas chakapatapi, sutuspa sutusiask’a, sutuspa sutusiask’a.</p>	<p>No dispaes, “huayruro”; sobre el puente sé puente; no mates, “huayruro”; sobre el puente espera, siéntate; no te asustes.</p> <p>Encontraron colgados los fusiles que a nadie mataron. Sólo la sangre de las mulas desde el puente, goteando goteaba, goteando goteaba (159-161).</p>
---	--

Por otro lado, la canción de desafío reta irónicamente a los guardias para que cesen con la persecución. En este sentido, la canción “No dispaes, ‘huayruro’”²¹ exhorta a los guardias para que dejen de perseguir a las rebeldes y de disparar contra las fugitivas que se esconden en el monte de la quebrada. Invita a los guardias a renunciar a la violencia armada y sugiere, más bien, que ellos sean un puente de diálogo para evitar el derramamiento de sangre humana. Y, finalmente, las canciones de lucha atacan a las fuerzas represivas mediante el insulto. Por ejemplo, las canciones como “El rifle del soldadito”²² y “Dicen que el ‘huayruro’”²³ ridiculizan la capacidad represiva de los soldados y de los guardias civiles. Estas canciones minimizan el poder de aniquilamiento de ellos como de sus armas. En este estudio, solamente nos concentraremos en las dos canciones de lucha.

21 *Ibid.*, pp. 159-161.

22 *Ibid.*, p. 113.

23 *Ibid.*, pp. 196-198.

I. Huayno cómico

1	<i>Soldaduchapa riflínk'a</i>	1	<i>El rifle del soldadito</i>
2	<i>tok'romantas kask'a</i>	2	<i>había sido de huesos de cacto,</i>
3	<i>chaysi, chaysi</i>	3	<i>por eso, por eso</i>
4	<i>yank'a yank'a tok'yan,</i>	4	<i>truenas inútilmente,</i>
5	<i>chaysi, chaysi</i>	5	<i>por eso, por eso</i>
6	<i>yank'a yank'a tok'yan.</i>	6	<i>truenas inútilmente.</i>
7	<i>Manas, manas, wayk'ey,</i>	7	<i>No, no, hermano,</i>
8	<i>riflinchu tok'ro</i>	8	<i>no es el rifle</i>
9	<i>alma rurullansi</i>	9	<i>es el alma del soldadito</i>
10	<i>tok'ro tok'ro kask'a.</i>	10	<i>de leña inservible.</i>
11	<i>Salineropa revolverchank'a</i>	11	<i>El revólver del salinero</i>
12	<i>llama akawansi</i>	12	<i>estaba cargado</i>
13	<i>armask'a kask'a</i>	13	<i>con excremento de llama,</i>
14	<i>polvorañantak'</i>	14	<i>y en vez de pólvora</i>
15	<i>mula salinero'</i>	15	<i>y en vez de pólvora</i>
16	<i>asnay asnay supin.</i>	16	<i>pedo de mula salinera (p. 113).</i>

II. *Jaylli* de Navidad

1	"Huayruro", "huayruro"	1	<i>Dicen que el "huayruro", "huayruro"</i>
2	<i>mana atinchu,</i>	2	<i>no puede,</i>
3	<i>mana atinchu</i>	3	<i>no puede,</i>
4	<i>maytak'atinchu.</i>	4	<i>¡cómo ha de poder!</i>
5	<i>Imanallantas atinman,</i>	5	<i>Por qué ha de poder,</i>
6	<i>¡way! atinman</i>	6	<i>¡huay! qué ha de poder,</i>
7	<i>manchak' "huayruro"</i>	7	<i>el espantado "huayruro"</i>
8	<i>doña Felipa makinwan,</i>	8	<i>con la mano de doña Felipa,</i>
9	<i>doña Felipa kallpanwan.</i>	9	<i>con la fuerza de doña Felipa.</i>
10	"Huayruro", "huayruro",	10	"Huayruro", "huayruro",
11	<i>maytas atinwak',</i>	11	<i>qué has de poder,</i>
12	<i>maytas chinkanki.</i>	12	<i>adónde has de huir.</i>
13	<i>Doña Felipa mulallan,</i>	13	<i>De doña Felipa la mula,</i>
14	<i>chunchul mulallan</i>	14	<i>las tripas de la mula</i>
15	<i>chinkachiyta, chinkachin,</i>	15	<i>de perder, te perdieron,</i>
16	<i>"huayruroy", "huayruroy".</i>	16	<i>"huayruro", "huayruro" (p. 196)</i>
17	<i>"Huayruruy", "huayruruy"</i>	17	<i>"Huayruro", "huayruro"</i>
18	<i>imallamantas kasvanki.</i>	18	<i>y de qué, de qué habías sido hecho.</i>
19	<i>¡Way!, titillamantas</i>	19	<i>¡Huay!, de plomo, sólo de plomo</i>
20	<i>Kask'anki.</i>	20	<i>habías sido hecho.</i>
21	<i>¡Way!, karkallamantas</i>	21	<i>¡Huay!, de excremento de vaca</i>
22	<i>Kask'anki.</i>	22	<i>habías sido hecho (p. 198)</i>

Estas canciones de protesta son las manifestaciones artísticas de la cultura popular mestiza de Abancay. Los mestizos, una clase social próxima a los indios, constituyen un grupo social dominado y excluido por los hacendados. Pues, desde la perspectiva del sistema dominante —representado por el Estado oligárquico—, no existe un terreno social intermedio, ya que "la realidad social se encuentra polarizada por la dicotomía *señor-indio* del sistema

de casta colonial basada en la raza y en la clase social”²⁴. Por esta razón, los mestizos, junto con los indios, forman la clase popular y se enfrentan contra el grupo hegemónico. A diferencia de los indios, ellos no están oprimidos ni controlados totalmente por los *señores* de Abancay; por el contrario, se mantienen libres y conservan sus tradiciones culturales. Por lo mismo, “las chicheras orgullosas y agresivas, tenazmente fieles a su tradición y capaces de optar por la rebeldía”²⁵ son la antítesis de los indios colonos que han perdido la identidad personal. La relativa libertad de los mestizos engendra la fuerza explosiva del motín y de la resistencia simbólica. Sólo ellos, como agentes de la cultura popular, podían crear canciones de lucha porque mantienen viva “la libertad creativa (chola) del presente”²⁶. De tal modo, sobre la base de la tradición musical india o andina, las mestizas crean canciones de protesta y las cantan para enfrentar la represión y la persecución violenta por parte del Estado. Estas canciones, por un lado, testimonian el conflicto y, por el otro, son instrumentos de lucha y de resistencia en el plano simbólico.

Las canciones de resistencia se crean y se enuncian en el estrato sociocultural mestizo de la población de Abancay. No son expresiones artísticas neutras, porque, como explica Hall, “las prácticas de representación siempre implican posiciones desde las cuales hablamos o escribimos: son posiciones de enunciación”. Se enuncian “desde un lugar y momento determinados, desde una historia y una cultura específica”²⁷. En este sentido, constituyen la manifestación cultural de la clase popular mestiza en un contexto de conflicto social. Las canciones, como expresiones estéticas situadas, representan la identidad cultural de los mestizos. De hecho, las canciones de lucha reflejan la intención política e ideológica de resistencia del pueblo y sus posiciones socioculturales, porque expresan la percepción de los cantantes, de los músicos y del pueblo mestizo de Abancay. Contienen la representación de las relaciones sociales violentas del momento. Y se

24 Moore, M., *En la encrucijada: Las ciencias sociales y la novela en el Perú*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2003, p. 81.

25 Cornejo, A. *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Lima: Horizonte, 1997, p. 124.

26 Rama, A., *Transculturación narrativa en América latina*, México: Siglo XXI, 1987, p. 252.

27 Hall, S., *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Lima: Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana, Universidad Andina Simón Bolívar, 2010, p. 349.

representan con códigos lingüísticos y formas estéticas netamente andinos, es decir con la lengua quechua, el huayno, el *jarabui*, el *jaylli*. Por ello, las canciones revelan la identidad y la ideología de las personas que las componen y cantan y, al mismo tiempo, reflejan la identidad cultural y el sentimiento de lucha del grupo social que las enuncia.

El lugar habitual de la imaginación creadora de los mestizos son las chicherías. Éstas son los espacios de sociabilidad de los mestizos donde ponen en juego la creatividad poética espontánea²⁸. Por eso, en la novela, las chicherías del barrio de Huanupata son los ambientes habituales de encuentro de los músicos con el pueblo. Allí, sobre la base de las canciones populares de tipo tradicional, generalmente anónimas, los cantantes crean canciones de protesta de modo espontáneo. La melodía de las canciones tradicionales estimula y guía la invención de nuevas letras que expresan el sentimiento de lucha del pueblo, la pertenencia al grupo y la identidad cultural. Así, los cantantes, los músicos y los parroquianos se identifican con la melodía y con las letras de resistencia que se van creando de manera colectiva; por lo mismo, comparten el placer estético en cuanto cantan, bailan, escuchan y siguen la resonancia de la música. Las chicherías son los espacios donde se forjan las canciones populares de rebeldía.

Las canciones de protesta son expresiones artísticas de forma simbólica. Pues el arte, según Cassirer²⁹ y Gadamer³⁰ (1991), es una forma simbólica porque constituye un elemento estético de un universo simbólico en cuanto representa de modo simbólico la experiencia humana. Por consiguiente, las canciones de protesta no reproducen mecánicamente el conflicto social de Abancay, sino que configuran un mundo posible de lucha en un plano artístico. El mundo representado en las canciones cobra sentido solamente dentro de ellas. Dado que “la obra de arte no es, en ningún sentido, una alegoría, es decir, no dice algo para que así se piense en otra cosa, sino que sólo y precisamente en ella misma puede encontrarse lo que ella tenga que decir”³¹. Las canciones, como obras de arte, representan de modo simbólico el espíritu de lucha y de resistencia de los mestizos contra los militares, porque

28 Vergara, A., *La tierra que duele de Carlos Falconí*. De cultura, música y violencia en Ayacucho, Ayacucho: Imprenta Gráfica Publigráf, 2010, p. 49.

29 Cassirer, E., *Antropología filosófica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

30 Gadamer H., *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós, 1991.

31 Gadamer, *op. cit.*, p. 96.

cambian las categorías de percepción y de apreciación del mundo social de los represores. Por ello, representan negativamente a los militares; en cambio, exaltan la valentía indomable de los rebeldes. De tal modo, a través de las canciones, los cantantes nos revelan que, en la lucha, sus enemigos son seres inferiores y de escaso valentía, aunque en la realidad sean poderosos.

Las canciones de protesta de los rebeldes son nuevas estrategias de resistencia simbólica porque se crean en el plano artístico. La resistencia simbólica es una forma de lucha en el plano simbólico, dado que plantea una lucha fuera de los criterios tradicionales desde el momento en que se utiliza la música como instrumento de combate. Los mestizos optan por la resistencia simbólica porque, a través de la música, pretenden esquivar la vigilancia y el control de los militares. Así, piensan evitar que haya líderes vigilados, perseguidos y encarcelados; es decir, no desean que haya señales de protestas sociales explícitas que llamen la atención de las autoridades. Por eso, ingresan al terreno de la lucha simbólica para mantener y propagar la fuerza de la resistencia en la clase mestiza; pues, con la música andina, los rebeldes fortalecen y alimentan sus espíritus de lucha. En este sentido, el narrador de la novela explica con suma claridad el efecto del huayno “Río Paraísancos” en el hombre andino: “Con una música de éstas puede el hombre llorar hasta consumirse, hasta desaparecer, *pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y leones o contra los monstruos [...]*”³². La música alimenta la ilusión de lucha de los rebeldes y las canciones son los proyectiles que destruyen la identidad de los militares. Las canciones son instrumentos de resistencia en un espacio simbólico en el que los sujetos opresores son transfigurados negativamente mediante los insultos; en cambio, los rebeldes se autorepresentan como la naturaleza indomable o un “caudaloso río”³³. En el plano simbólico, los rebeldes parecen tener éxito en cuanto sus canciones se propagan por los diversos barrios mestizos hasta llegar a la plaza de armas de Abancay.

Las canciones de protesta, como expresiones artísticas, crean un espacio simbólico de resistencia, donde, al ritmo de la música andina, se mantiene y se fortalece la cohesión social de los rebeldes. El deseo de la conciencia colectiva rebelde es mantener la unidad grupal y la ilusión de justicia social. Este deseo, de modo metafórico, también se expresa en el huayno “Río

32 Arguedas, *op. cit.*, p. 192; las cursivas son nuestras.

33 *Ibid.*, p. 191.

Paraisancos”: “Río Paraisancos,/ caudaloso río,/ no has de bifurcarte/ hasta que yo regrese,/ hasta que yo vuelva”³⁴. En estos versos, desde una instancia mítica, la lideresa doña Felipa llama a la unidad y exhorta a las protagonistas del motín a no dividirse. La unidad debe mantenerse hasta el regreso heroico de la cabecilla. En el caso de que el río se bifurcara, es decir que el grupo de rebeldes se dividiera o fragmentara, los enemigos ganarían la lucha y la llama de la protesta se debilitaría hasta apagarse. Con la música se alimenta la rebeldía y con las letras de la canción se transmiten la ideología de resistencia social. Por esta razón, el cantante y músico “papacha Oblitas”³⁵ dulcificaba la canción con el arpa hasta que el alma de los oyentes de la chichería se llenara de entusiasmo guerrero. De este modo, el arte musical cumple con la función de mantener el espíritu de la rebelión en un espacio simbólico.

Sin embargo, aunque la resistencia se camufle en la música popular de naturaleza simbólica, las canciones de protesta se tornan visibles para los represores. Los agentes del aparato represivo del Estado intervienen la chichería donde una mestizaba cantaba un *jaylli* de Navidad, cuyas letras eran una carga de insultos contra los guardias, y detienen la música; luego cogen preso al arpista Oblitas. En defensa de éste, la “patrona de la chichería se abalanza sobre el guardia, chillando: A mí pues llévame. ¡Abalea, si quieres! ¡Abalea no más! Es inocente”³⁶. Las mestizas maniataron a un guardia para frustrar la detención del músico Oblitas; pero no pudieron impedir la detención porque otro guardia hizo uso del arma de fuego para espantar y amedrentar a las rebeldes. Y los soldados, que estaban infiltrados en la chichería, “arrastraron al arpista”³⁷ para encarcelarlo. Con esta acción violenta de privar la libertad de las personas que expresan sus emociones mediante la música, los soldados demostraron el poder que ostentan como aparato represor. En este sentido, el cabo es muy claro cuando manifiesta: “No hay nadie para mí. ¡Yo ejército!”³⁸. El cabo da a entender que el ejército tiene el poder de aniquilar tanto las protestas sociales como las manifestaciones simbólicas como la música. Por eso, ante el poder represivo de los soldados, todos los parroquianos de la chichería huyeron espantados. Por consiguiente,

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*, p. 199.

37 *Ibid.*, p. 200.

38 *Ibid.*

“la picantería quedó en silencio”³⁹ y las “mujeres se quedaron absortas”⁴⁰. Las mestizas, presas de impotencia, recurren al insulto como último recurso de lucha. No tienen otros recursos que les den poder para resistir y pelear; por ello, las “chicheras se defienden o se vengán con la boca”⁴¹.

3. El insulto: arma de resistencia de las mujeres rebeldes

El insulto es la violencia verbal; es un acto de habla con el que se agrade, ataca, humilla, denigra a una persona en una situación de conflicto. El insulto es un acto verbal descortés, puesto que es una forma expresión que tiene la intención de amenazar o deteriorar la identidad positiva de una persona. Presenta negativamente la imagen social de una persona, porque quiere “que el interlocutor se sienta denigrado, desvalorizado, disminuido y ofendido”⁴². Y es la pulsión de la conciencia reprimida del sujeto en un contexto conflictivo o de tensión social.

Colín, luego de revisar una serie de definiciones sobre el insulto, propone la siguiente definición:

El insulto es una acción verbal y/o no verbal, sancionada como ofensiva; cuyas unidades léxicas pueden, o no, representar en sí mismas una carga insultante al evocar conceptos socialmente convenidos para ello. El insulto puede ser un acto de habla o ser tan solo una parte del acto mismo. Enmarcado en una situación comunicativa, el insulto es un recurso del locutor/interlocutor cuya fuerza ilocucionaria se expresa como agresión. El insulto presenta un doble valor comunicativo, el de la agresión y la defensa, esto es, rompe y restituye, en algunos casos, la comunicación. [...] El uso de palabras lingüísticamente marcadas en contextos que normalmente le son vedados llega a evidenciar las diferencias sociales al romper las convenciones⁴³.

39 *Ibid.*, p. 201.

40 *Ibid.*, p. 200.

41 *Ibid.*, p. 232.

42 Zimmermann, K., “Construcción de la identidad y anticortesía verbal. Estudio de conversaciones entre jóvenes masculinos”, en D. Bravo (ed.), *Estudios de la (des)cortesía en español*, Buenos Aires: Dunken, 2005, p. 248.

43 Colín, M., *El insulto: estudio pragmático-textual y representación lexicográfica*, Tesis doctoral, Universidad Pompeu Fabra, 2003, p. 154. Recuperado el 20 de enero de 2016 de www.tdx.cat/bitstream/10803/7493/1/tmcr1de1.pdf

Esta definición es coherente con nuestra concepción sobre el insulto. Por eso, abordamos nuestro estudio en este marco conceptual, porque entendemos el insulto como un recurso verbal (y no verbal) que tiene la función de defender y de agredir, a la vez, en una situación de comunicación violenta en la que se disputa las relaciones de poder.

El lenguaje agresivo no solamente es instrumento que representa la violencia, sino que también es el acto mismo de la violencia. Como señala Zavala, “[e]l lenguaje se emplea para agredir, amenazar, desafiar, retar, pero ya sabemos que en nuestra propia carne que algunas palabras dejan huella, tienen capacidad de marca, porque las palabras tienen poder”⁴⁴. De tal modo, las palabras pueden doler tanto como la herida producida por un arma de fuego o por un puñete. Por ejemplo, un insulto racista, como una forma de agresión verbal, es como una bofetada en la cara. La herida es instantánea en el honor y en la identidad de la persona. Algunas formas de insulto racial producen efectos psicofísicos que dejan inválida a la víctima. Por lo mismo, el objetivo del lenguaje violento es menoscabar el honor del interlocutor con la pretensión de deteriorar su imagen social positiva.

El insulto reemplaza a la agresión física, “pasa a ser el arma de los que no tienen armas, de los que no tienen poder y se contentan mancillando la lengua”⁴⁵. Los sujetos que enuncian los insultos son los que tienen menos poder en el proceso de relaciones sociales competitivas, porque “el poder se regula por juego de papeles sociales”⁴⁶. Ellos, al no tener acceso a las armas más poderosas, hacen uso del insulto para atacar agresivamente a sus oponentes poderosos en las relaciones de poder. Al expresar el insulto, sienten un goce obsceno como una descarga de la impotencia o de la furia reprimida contra sus adversarios. De este modo, liberan la fuerza pulsional del cuerpo tensionado.

El poder del Estado, que se impone a través de la violencia física, pone a prueba la verdadera valentía de las mestizas de Abancay; hace que la fuerza reprimida de las mujeres encuentre el momento apropiado para la explosión de la pulsión social de rebeldía y de resistencia. Entonces, como dice Hall,

44 Zavala, I. M., “La injuria, el insulto, la palabra poética, la realidad: Lacan y vuelta a la metáfora”, en M. Escalera (coord.), *La (re)conquista de la realidad: la novela, la poesía y el teatro en el siglo presente*, Madrid: Tierradenadie, 2007, p. 72.

45 *Ibid.*

46 Colín, M., “Selección lingüística y discursiva en la “visibilización” de la dimensión moral de la violencia: el insulto moral”, en *Discurso & Sociedad*, 5 (3), p. 445.

“el poder no sólo es negativo, no sólo reprime lo que pretende controlar. También es productivo”⁴⁷. Es productivo en cuanto el sistema de represión engendra nuevas estrategias de control y de resistencia. Los esfuerzos por controlar el motín producen la verdadera explosión del discurso de resistencia en forma de insultos ordinarios y artísticos. Como señala Foucault, el poder “no sólo pesa sobre nosotros como una fuerza que dice no, sino [...] que atraviesa y produce cosas, *induce placer, formas de conocimiento, produce discurso*”⁴⁸. Por esta razón, la violencia física desatada por los militares contra las mestizas rebeldes produce nuevos discursos de resistencia: las canciones populares de protesta. Las mujeres rebeldes crean canciones de protesta para enfrentar la represión que padecen. Las canciones, por un lado, ridiculizan y niegan la autoridad de los militares y, por el otro, infunden un espíritu de resistencia, de lucha y fortalecen el poder colectivo de las mujeres.

4. La retórica del insulto en las canciones de protesta: la metáfora escatológica del excremento

Uno de los recursos lingüísticos fundamentales del insulto como arma de lucha de los grupos sociales marginados es la metáfora. La metáfora tiene una potencia expresiva desconcertante y sugerente en la comunicación verbal. Esta figura, por su potente efecto estético, se utiliza para agredir, amenazar, desafiar y retar porque tiene el poder de lastimar el alma y el cuerpo del enemigo o del contrincante. Es la imagen de la rebeldía reprimida en la conciencia social de los sujetos oprimidos; por lo mismo, es una forma de “mediación simbólica”⁴⁹ en cuanto sustituye a un flechazo o a un puñete por la injuria. De tal modo, el insulto metafórico reemplaza a la violencia física ofensiva por una forma simbólica que provoca un placer o un goce obsceno en el hablante: la risa.

La metáfora, desde la perspectiva retórica, es un “tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita”⁵⁰. La metáfora no es “una sustitución de sentido, sino

47 Hall, *op. cit.*, p. 473.

48 En Hall, *op. cit.*, 473, la cursiva es nuestra.

49 Zavala, *op. cit.*, 0. 72.

50 Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa, 2014.

una modificación del contenido semántico de un término”⁵¹. La modificación del significado es producto de operaciones cognitivas de adición y supresión de semas a los dos términos implicados en la constitución de la metáfora; pues, la metáfora tiene la función de estructurar y remodelar una concepción determinada transformándola en otra nueva concepción familiar para los interlocutores. Por esta razón, un hablante hace uso de la metáfora cuando siente que ningún uso literal de la palabra logrará producir el efecto deseado. En cambio, el uso de la metáfora puede contribuir a captar la atención con mayor eficacia, o puede configurar una imagen compleja que no podría ser evocada de otro modo, o puede permitir, por último, transmitir conceptos nuevos.

Desde la perspectiva del psicoanálisis, la metáfora no es simplemente una estructura lingüística, sino “es un recurso de mediación semiótico que genera las condiciones de posibilidad de apertura a la infinitud del Otro”⁵². Es decir, la metáfora vehiculiza al sujeto hablante y no se reduce a un simple tropo o figura polisémica. La consideración de la persona en el discurso metafórico nos lleva hacia el inconsciente del hablante. “La metáfora no destruye el significado original, sino que lo reconstruye desde el otro, entendiendo por el Otro, el lugar de enunciación. El Otro es alteridad radical, quien sanciona el mensaje; pero, no se trata de alguien; es una alteridad no personal. Es el lugar donde el decir es leído y sancionado como dicho”⁵³. La metáfora cobra vida y sentido en el universo simbólico como el lenguaje o la literatura y, por su naturaleza simbólica, “insinúa sin presentar, sugiere sin explicar, evoca sin nombrar, alude sin decir; la metáfora habla en forma oblicua, apela a connotaciones laterales”⁵⁴.

En la composición de las dos canciones de lucha, se recurre a la metáfora escatológica como principal recurso de creación poética. El lenguaje escatológico del insulto se usa en las canciones como recurso lingüístico para transgredir la identidad de los gendarmes, de los guardias civiles y de los soldados con el fin transfigurar a estos sujetos represores en seres reducidos a la categoría del excremento. El análisis

51 Grupo µ, *Retórica general*, Barcelona: Paidós, 987, p. 176.

52 Zavala, op. cit., p. 76.

53 *Ibid.*, p. 77.

54 *Ibid.*, p. 75.

de las canciones permitirá ilustrar la fuerza expresiva de las metáforas del excremento para transgredir y degradar a los enemigos en el plano simbólico; es decir, visibilizará la configuración de imágenes excretas como producto de la “pulsión destructiva”⁵⁵.

4.1. Metáforas del excremento vegetal

La primera canción (“El rifle del soldadito”) es un huayno cómico interpretado por un cholo o mestizo. La intención de la canción es insultar a los soldados y a los gendarmes. Para ello, se hace uso de dos metáforas del excremento. La primera, distribuida entre los versos uno y diez, es una metáfora del excremento vegetal. Pues representa “[e]l rifle del soldadito [como] huesos del cacto”. En esta metáfora se modifica el significado original del término *rifle* (arma de fuego del tipo fusil o carabina) hasta reducirlo en un término del campo del excremento vegetal: “huesos del cacto”. El hueso del cacto –*tuqru* en quechua– es el tronco cilíndrico muerto, precisamente, del cacto; es decir, es el residuo seco que se produce por la putrefacción de las partes jugosas o carnosas del tejido vascular. El excremento, según el diccionario de la RAE (2014), también es el “residuo que se produce en las plantas por la putrefacción”. De tal modo, al representar el rifle como “huesos del cacto” se utiliza una metáfora escatológica. Pero, del verso siete al diez, se corrige el “término de partida” de la referida metáfora⁵⁶. Y se aclara el significado de la metáfora en el sentido de que el rifle no es un excremento, sino que “el alma del soldadito” es un excremento. Al significar “el alma del soldadito” como “huesos del cacto”, se degrada el valor militar de los soldados, puesto que se construye una imagen de un soldado inútil para el fuego, es decir el soldado es transfigurado en “leña inservible”. En cualquier caso, tanto el “rifle” como “el alma del soldadito” son representados como “huesos del cacto”, es decir como excremento porque no sirven para hacer fuego y “truenan[n] inútilmente”.

55 Álvarez, A., *La huella escatológica. Metáforas del excremento y el residuo en el espacio social*, Barcelona: Laertes, 2013, p. 97.

56 Grupo μ, *op. cit.*, p. 178.

4.2. Metáforas del excremento animal

La segunda metáfora (desde verso once al dieciséis) de la primera canción es una metáfora del excremento animal, porque, después de representar el arma de fuego (rifle y revólver) de los soldados como excremento vegetal, ahora se significa a la bala como “excremento de llama” y a la pólvora de la bala como “pedo de mula”. Estas representaciones son metáforas escatológicas porque construyen imágenes de excrementos animales.

Al representar a la munición como “excremento de llama” y a la pólvora como “pedo de mula”, devalúa el poder bélico de la bala de los soldados. Estas metáforas del excremento animal reducen a las balas de las armas de fuego de los soldados a la categoría de mierda con fin de construir un sentido burlesco sobre esos elementos belicosos que, generalmente, despiertan temor y miedo en la población civil. Con estas imágenes, los mestizos pretenden humillar, desafiar y destruir el temple guerrero de los militares. Las metáforas del excremento están llenas de odio porque tienen una carga destructiva en su esencia. La canción de protesta, como insulto, expresa una violencia obscena y ciega porque está impulsado por el odio social contra los militares que oprimen en nombre del Estado.

Ambas metáforas del excremento de la primera canción son figuras burlescas sobre los pertrechos de los soldados que controlan y persiguen a las chicheras rebeldes. Ridiculizan a las armas de fuego y a las municiones al representarlas como excrementos vegetales y animales. Hacen que pierdan sus principales rasgos de poder y de belicosidad. Simbólicamente, desarmen a los soldados, anulan su poder y neutralizan la autoridad de éstos. Eliminan la imagen peligrosa y de amenaza que encarnan; es decir, borran la imagen que suele asociarse con la muerte. Finalmente, convierten la imagen poderosa de las armas de los soldados en objetos risibles e inútiles, en objetos que no causan ninguna sensación de temor, peligro, autoridad y muerte. Sólo provocan risas burlescas y humillantes.

Por otro lado, en la segunda canción (“*Dicen que el ‘huayruro’*”), observamos tres metáforas: una pura, otra metálica y otra de excremento animal. La expresión *huayruro* es una metáfora pura porque el término real “A” (*guardia civil*) está ausente en el discurso poético y sólo aparece el término “B” (*huayruro*). De tal modo, en la canción se representa al guardia civil como *huayruro*. A éste se le asigna un nombre metafórico a partir de una comparación tácita entre ambos términos. Sintácticamente, la metáfora *huayruro* funciona como

vocativo o apelativo, ya que sirve para nombrar al destinatario (guardia civil) a quien se dirige el hablante lírico. La canción recoge una metáfora de origen popular porque la población ha conceptualizado al guardia civil metafóricamente con el nombre de *huayruro* debido a que su uniforme tenía una combinación de colores de azul marino con rojo vivo¹ y, en apariencia, era muy similar al fruto del arbusto llamado *huayruro*. En el imaginario colectivo, un guardia civil era conocido con el apelativo de *huayruro*.

Con la imagen de *huayruro* se degrada los atributos de los policías (heroísmo, valor, arrojo, poder) hasta reducirlos en objeto decorativo. El *huayruro*, semilla parecida a un frejol, es de color rojo con manchas negras y, desde los tiempos remotos, son utilizados como adornos en la fabricación de joyas. Suele usarse como ornamento de los zarcillos, pulseras y collares. La reducción del guardia en *huayruro* (elemento decorativo) en la canción permite presentar a la policía como un sujeto sin poder e incapaz de controlar la fuerza subversiva de doña Felipa. De tal modo, un guardia civil es calificado como un sujeto policial temeroso, asustado y huido: “¡huay! qué ha de poder/ el espantado, ‘huayruro’”/ [...] “qué has de poder,/ adónde has de huir”. Esta imagen degradada de los guardias, por contraste, eleva la autorepresentación positiva del sujeto de la enunciación; porque la policía degradada ya no constituye una amenaza destructiva de la protesta social de los mestizos. Más bien, el sujeto de la enunciación (los mestizos rebeldes) aparece como un ser poderoso que destruye a su enemigo en el plano simbólico.

La metáfora metálica se ubica en la última estrofa de la segunda canción, precisamente, en los versos veintiuno y veintidós; en los cuales, el guardia es representado como un ser hecho de plomo: “¡Huay!, de plomo, sólo de plomo/ habías sido hecho”. La conceptualización de la policía como un ser de plomo también es una forma de degradación de las virtudes esenciales de la figura policial. La imagen metafórica del plomo, en la canción, actualiza tres semas del referido metal: su elevado peso específico, su inobleza y su inconsistencia. Estos rasgos del metal se trasladan a la nueva imagen transfigura del guardia: un sujeto de plomo. De tal modo, en la canción, la policía aparece como un sujeto pesado y poco ágil, por eso, no pudo alcanzar a la rebelde fugitiva doña Felipa para detenerla; se presenta como persona sin valores y virtudes militares, puesto que ha sido superado por la fuerza rebelde de las chicheras; y, por último, se concibe como un sujeto inconsistente y sin heroísmo porque es incapaz de controlar la protesta sin el auxilio de los soldados. Así, la imagen del guardia se devalúa hasta la condición social

de las personas simples y comunes. En cambio, la figura de los rebeldes se encumbra hasta el nivel de las personas poderosas o de los metales nobles y preciados como el oro o la plata. En este sentido, las letras del carnaval son claras: “¡Oh árbol de pati/ de Patibamba!/ Nadie sabía/ que tu corazón era de *oro*,/ nadie sabía/ que tu pecho era de *plata*” (p. 106)⁵⁷. El espíritu valiente de los rebeldes se asocia con el oro y con la plata porque —como estos metales son resistentes a la corrosión— encarna el poder de resistencia a la violencia del Estado.

Finalmente, luego de degradar poco a poco la imagen poderosa, cruel, abusiva y violenta del guardia civil en los versos previos, la segunda canción, en los dos últimos versos, cierra el discurso lírico con una metáfora del excremento animal: “¡Huay!, de excremento de vaca/ habías sido hecho”. Esta metáfora es la más grotesca y destructiva porque constituye una imagen grosera que ridiculiza y denigra la figura oficial del guardia civil. La representación de la policía como “excremento de vaca” degrada la condición esencial del guardia. “La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento”⁵⁸. De tal modo, la metáfora del excremento, movilizándolo su significación degradante, deshumaniza al hombre de armas en cuanto lo transforma en materia fecal repugnante.

La metáfora del excremento es el recurso esencial del insulto. Las mestizas son muy ingeniosas para insultar en quechua y en español: “nadie en el mundo insulta como ellas”⁵⁹. Concibiendo el motín como *fuego* o combate, construyen metáforas del excremento. Creen que las fuerzas represivas y los pertrechos de guerra deben tener el suficiente temple para producir y mantener el fuego durante la lucha. Pero advierten que los rifles, las balas y los guardias no tienen la potencia necesaria para generar y mantener el fuego bélico porque, a través del insulto, pueden ser destruidos y transfigurados en excrementos. Los excrementos, tanto los vegetales como los animales, son inútiles para hacer fuego de alta intensidad y fuerza. Así, mediante la metáfora escatológica, los mestizos degradan y denigran simbólicamente la fuerza represiva de los guardias.

El insulto, por su construcción metafórica, tiene un efecto cómico y risible en la instancia emisora y receptora. Esto se ilustra con el relato de un alumno externo que narra el insulto proferido por la chichera rebelde

57 Arguedas, *op. cit.*, p. 106.

58 Álvarez, *op. cit.*, p. 42.

59 *Ibid.*, p. 157.

contra el coronel: “¡Al coronelcito no me lo hagan tragar, pues! ¡Es mierda! ¡Es mierda! ¡Había sido mierda!”. El mismo estudiante percibe el efecto del insulto, por eso dice: “La gente se está riendo a escondidas en las calles”⁶⁰.

5. Conclusiones

Las canciones de protesta de la novela *Los ríos profundos* son poemas quechuas de resistencia simbólica contra la violencia del Estado. La sensibilidad del hombre andino sojuzgado por el sistema latifundista, sobre todo el espíritu guerrero de los mestizos con alma quechua, está expresada en las canciones de resistencia. Éstas se convierten en el vehículo de propagación mágica del espíritu guerrero que permitirá redimir al indio de la servidumbre, o por lo menos movilizarlo hacia su propia liberación. Contienen el odio social reprimido en el inconsciente colectivo.

Las canciones de lucha son insultos grotescos que sirven como instrumento de ataque contra los agentes represores que, mediante el uso de armas de fuego, aniquilan el motín y reprimen a las chicheras rebeldes. Constituyen armas de resistencia simbólica porque, como expresión artística popular, tienen el poder de atacar y defender a la vez. Cuando atacan, destruyen a los represores transfigurándolos en excremento; en cambio, cuando defienden, protegen la identidad sociocultural de los mestizos hasta elevarlos a la dimensión mítica y mágica. Los insultos poetizados, por su disposición lingüística especial, tienen una potencia significativa burlesca y humillante; por ello, denigran y degradan a los gendarmes, guardias civiles y soldados hasta reducirlos en excrementos repugnantes.

El principal recurso retórico de las canciones de protesta es la metáfora del excremento. Los insultos de las canciones de ataque son escatológicos porque, mediante la transfiguración metafórica, los elementos bélicos y los sujetos armados son reducidos en excrementos vegetales y animales. Por ejemplo, el rifle es transfigurado en “huesos de cacto”; la bala, en “excremento de llama”; la pólvora, en “pedo de mula”; y el guardia civil (*huayruru*), en “excremento de vaca”. La metáfora reconstruye esos elementos y sujetos militares desde la óptica de la cultura popular, por eso los representa de modo grotesco. Las metáforas del excremento, por su naturaleza simbólica, apelando a connotaciones laterales, sugieren significados muy sugestivos que producen efectos emotivos de risa o de indignación.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, Alberto. *La huella escatológica. Metáforas del excremento y el residuo en el espacio social*. Barcelona: Laertes, 2013.
- Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Lima: Peisa, 2001.
- *Indios, mestizos y señores*. Lima: Horizonte, 1985.
- Bajtín, Mijail. *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza, 1994.
- Bourdieu, Pierre. *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa, 1988.
- Cassirer, Ernest. *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Colín, Marisela. “Selección lingüística y discursiva en la “visibilización” de la dimensión moral de la violencia: el insulto moral”, en *Discurso & Sociedad*, 5 (3), pp. 442-468.
- *El insulto: estudio pragmático-textual y representación lexicográfica*. Tesis doctoral. Universidad Pompeu Fabra, 2003. Recuperado el 20 de enero de 2016 de www.tdx.cat/bitstream/10803/7493/1/tmcr1de1.pdf
- Cornejo, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Horizonte, 1997.
- Fairclough, Norman y Wodak, Ruth. “Análisis crítico del discurso”, en Teu A. Van Dijk (comp.). *Discurso como interacción social*, vol. II, Barcelona: Gedisa, 2000, pp. 367-404.
- Fowler, Roger. *Literatura como discurso social*. Alcoy: Marfil, 1988.
- Frith, Simón. “Música e identidad”, en Stuart, H. y Du Gay, P. (comp.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003, pp. 181-213.
- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991.

García, María del Carme. *Televisión, violencia e infancia. El impacto de los medios*. Barcelona: Gedisa, 2000.

Grupo μ . *Retórica general*. Barcelona: Paidós, 1987.

Hall, Stuart. “Notas sobre la deconstrucción de ‘lo popular’”, en R. Samuel (ed.). *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica, 1984.

— *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Lima: Instituto de estudios sociales y culturales, Universidad Javeriana, Universidad Andina Simón Bolívar, 2010.

Kolakowski, Leszek. *Libertad, fortuna, mentiras y traición*. Barcelona: Paidós, 1999.

Moore, Melisa. *En la encrucijada: Las ciencias sociales y la novela en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2003.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América latina*. México: Siglo XXI, 1987³.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. (Vigésima tercera edición). Madrid: Espasa Calpe, 2014.

Rowe, William. Arguedas, música y transformación social, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 25, pp. 97-107.

Sales, Dora. *Puentes sobre el mundo. Cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*. Berna: Peter Lang, 2004.

Vergara, Abilio. *La tierra que duele de Carlos Falconí*. De cultura, música y violencia en Ayacucho. Ayacucho: Imprenta Gráfica Publigraf, 2010.

Voloshinov, Valentín. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976.

Wodak, Ruth y Meyer, Michael. *Métodos del análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa, 2003.

Zavala, Iris. “La injuria, el insulto, la palabra poética, la realidad: Lacan y vuelta a la metáfora”, en M. Escalera (coord.). *La (re)conquista de la realidad: la novela, la poesía y el teatro en el siglo presente*. Madrid: Tierradenadie, 2007, pp. 69-78.

Zimmerman, Klaus. “Construcción de la identidad y anticortesía verbal. Estudio de conversaciones entre jóvenes masculinos”, en D. Bravo (ed.). *Estudios de la (des)cortesía en español*. Buenos Aires: Dunken, 2005, pp. 245-271.

Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

Notas

¹ La guardia civil, cuando salió de servicio, llevaba un uniforme de paño fino azul marino: las bocamangas de la guerrera y las franjas exteriores de los pantalones eran de color rojo vivo; la gorra elipsoidal tenía cenefas de color rojo.

AMAWTAY-LLAQTAKAMAYPA TIQSINTIN QICHWA SAPIP HAWARIKUY
MITOS QUECHUAS DE ORIGEN: FUNDAMENTOS
FILOSÓFICO-POLÍTICOS

Fabián Potosí Cachimuel
Universidad Central del Ecuador
Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Resumen

Algunos mitos qichwas que fueron recopilados durante los siglos XVI-XVII por los primeros cronistas, laicos y religiosos, ofrecen pistas que permitirían una reconstrucción del universo y sociedad del pueblo puquina-aimara-qichwa. A través de este material lingüístico-histórico se pueden apreciar ciertos principios que aluden al origen del mundo y del hombre; y, estos elementos configurarían su pensamiento filosófico y político.

Además, desde un enfoque filosófico-hermenéutico, estos mitos manifiestan la visión e ideología de sus compiladores dando a conocer un sustrato del “pensamiento escolástico español” y tardío del griego-cristiano referido al platónico-aristotélico y tomista.

Su descripción, admiración y censura permiten detectar los actos, posibilidades y las jerarquías de los dioses creadores; también se encuentran algunas ideas sobre el concepto de la vida, las normas para una convivencia idealizada. Sobre las áreas geográficas culturales que deberán recorrer los dioses y sus criaturas, ellas se manifiestan con sus nombres de las diversas

lenguas y las relaciones que se establecen entre ellas, y con sus usuarios, evidentemente.

Así, los mitos qichwas originarios se convierten en una especie de entrada básica y necesaria para postular los elementos fundantes de la sociedad; además legitiman y sostienen una civilización en auge y en cambio; al mismo tiempo, ellos ofrecen varios indicios de una serie de alteraciones o continuidades si se compararán con las leyendas actuales del pueblo del qichwa suyu o *Qumay-awaya*.

Por último, la tarea filológica, considerando las tres lenguas generales del Tawantin suyu como el puquina, el aimara y el quechua, ayudaría a entender mejor algunos elementos semánticos y pragmáticos presentes en el discurso de este pueblo guerrero, conquistador y civilizador: inqakunam; elementos que se hallan en los mitos, cánticos o frases subyacentes en los documentos antiguos coloniales.

Palabras claves

creación del mundo, seres divinos, dones espirituales, dones materiales dones políticos, filosofía básica.

Introducción

“todavía me pareció que en alguna manera se podrá tener esta Historia por nueva, por ser juntamente historia y en parte filosofía y por ser no sólo de las obras de naturaleza, sino también de las del libre albedrío, que son los hechos y costumbres de hombres [...]. De los hombres y de sus hechos (quiero decir de los mismos indios, y de sus ritos y costumbres, y gobierno y guerras y sucesos”.

José de Acosta (Proemio al lector, 1590)

Los incas han intentado comprender y explicar el nacimiento del mundo tanto el cosmológico como el terrenal mediante los mitos de origen. En estos mitos se hallan las estructuras, relaciones y jerarquías de su creador y sus colaboradores; este esquema o red social se aplicará a sus diversas criaturas o entes creados y ordenados en los distintos espacios del “*Tiqsimuyu pacha*” o cosmos. Como punto de partida, expreso algunas indicaciones básicas y necesarias para la comprensión de este documento. Las reflexiones que presento en este ensayo surgen del análisis de 18 mitos recogidos, traducidos y escritos entre 1550 y 1650 por cronistas coloniales tanto religiosos como civiles; muchos de estos mitos fueron copiados o reescritos por posteriores cronistas.

En estos mitos (hawarikuy), a pesar de que se trata sobre la creación del mundo de los pueblos de los reynos del Perv antiguo, registrados durante el primer siglo de presencia europea, los términos o categorías son muy pocos en sus lenguas respectivas; la casi totalidad del corpus encierra expresiones castellanas y muchas frases se hallan en latín. Sin embargo, se debe hacer notar que este material lingüístico correspondía a un área tricultural y trilingüe: puquina, aimara y quechua, pertenecientes a las sociedades de Taipi cala (Tiaguanaco), Wari y Chavin, respectivamente; a su vez, con sus centros y áreas de influencia e interposición. Esta realidad obliga a ser prudentes y cuidadosos al momento de la interpretación o traducción de los pocos términos nativos que aparecen en el corpus mitológico.

En lo que se refiere a los cronistas ilustrados, también se debe tomar en cuenta que ellos tienen una formación de los siglos XVI y XVII correspondiente a un humanismo temprano y una escolástica tardía española pero renovada (cfr. Controversias de Valladolid, entre Las Casas y Sepúlveda, 1550). Por

ello, en sus interpretaciones de los “nuevos mvndos” estarán presentes las ideas de los pensadores griegos y latinos como Platón, Aristóteles o Cicerón o Séneca; por otro lado, deberán reflejar las tesis de Agustín de Hipona, de Tomás de Aquino. Además, sus documentos guías más importantes sobre la verdad, el mundo y el hombre serán las Sagradas Escrituras y otros documentos conciliares, por ejemplo, los acuerdos y normas del Concilio de Trento, Europa (1545-1563) y sus aplicaciones y repercusiones en los tres Concilios Limenses, sobre todo en el Tercer Concilio Limense (1582-1583).

En este ensayo he utilizado tanto el análisis hermenéutico-filosófico como el filológico. También ha sido necesario en algunos casos la comparación entre un cronista y otro; entre una cultura y otra. Pues los mismos autores coloniales mencionan que estos pueblos de los reyno del Perv tienen prácticas y costumbres parecidas a los antiguos paganos romanos, griegos o hititas.

En lo que concierne a los materiales, se trata de las crónicas, más el auxilio de las primeras gramáticas y vocabularios coloniales. También se requiere el conocimiento de la lengua castellana de los siglos XVI y XVII, para la comprensión de los significados o expresiones presentes en el corpus objeto de análisis. La elaboración de una especie de mapa consignando en él las rutas y los nombres de los lugares de desplazamiento de los dioses y de sus acciones con ayuda de la historiografía y arqueología es una herramienta oportuna y valiosa. Se mencionará también que se requiere elaborar un glosario con los términos de las lenguas antiguas que van apareciendo eventualmente en el corpus mitológico para su correspondiente interpretación. Para este proceso la consulta de los trabajos y reflexiones de Rodolfo Cerrón-Palomino son de mucha ayuda. El objetivo general de este ensayo es señalar las jerarquías, los espacios y funciones que cumplen tanto los seres divinos como las criaturas de sus mundos, acciones que son asignadas por voluntad de los dioses, en ciertos casos, para lograr el *“buen gobierno y vivir en concierto*. Como objetivos específicos se trata de clasificar y caracterizar los distintos dones que les son dados por parte del Hacedor tanto a los seres divinos de primer orden, a los de segundo orden como a los humanos. Dentro de los humanos se resalta la diferenciación que se establece según la clasificación social y su destino señalado: poblar, sujetar y señorear naciones.

Me interesa poner de relieve que durante todo el acto de creación se visibilizan las categorías de autoridad, obediencia, castigo, territorio, jerarquías, relaciones de unidad y multiplicidad, identidad y diferencia. Esta

red de categorías (*rimaypa llikan*) se manifestarán a través de los tres tipos de dones divinos para la construcción e institucionalización política de la llacta: dones espirituales, dones materiales y dones para el buen gobierno y vivir en policía. En lo que se refiere a la concepción de filosofía y política (*amawtay, llaqtakamay*), los dos términos se hallan íntimamente relacionados de acuerdo con las descripciones de varios cronistas (Acosta, Lizárraga, Guaman Poma, Calancha, Garcilaso de la Vega, Cobo, etc.); estos cronistas, por un lado, señalan que la filosofía se relaciona con la historia, la naturaleza, las costumbres, ritos; por otro lado, que ella estaba en manos de poetas, astrólogos y sabios, personas especializadas y relacionadas con el poder; estos conocimientos se registraban y mantenían mediante quipos, cantares, pinturas, símbolos u objetos.

Finalmente mencionaré que este ensayo corresponde a ideas presentadas en congresos anteriores llevados a cabo tanto en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE), como en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), durante las jornadas de Filosofía, en las mesas de filosofía intercultural o saberes ancestrales; a su vez, este material es parte de mi proyecto de investigación doctoral de Filosofía Iberoamericana, en la Universidad de Granada, España.

LIBRO SEGUNDO TIQSIMUYUP CHANTAY

“y que allí, en Tiabuanaco, el Hacedor empezó a hacer las jentes y naciones que en esta tierra ay; y haciendo de barro cada nación, pintándoles los trajes y vestidos que cada uno avía de traer y tener, y los que avían de traer cavellos con cabello, y los que cortado, cortado el cabello, y que conchido, a cada nación dio lengua que avía de hablar y los cantos que avían de cantar y las simientes y comidas que avían de sembrar. Y acavado de pintar y hacer las dichas nasciones y bultos de barro, dio ser y ánima a cada uno por sí, así a los hombres como a las mujeres y les mandó se sumiesen debajo de tierra, cada nación por sí, y que de allí cada nación fuese a salir a las partes y lugares que él les mandase”.

Cristóbal de Molina, 1575 (1989, pp. 51)

Este apartado denominado libro segvndo, presenta tres capítulos. En el primero se aborda tres cuestiones: la creación de los entes primordiales divididos en dos clases, kuraq y sullka; los elementos básicos para la vida humana; y los tres géneros de humanos. El capítulo segundo se refiere al runallaypa *corochno*, universo humano, y a la distribución de los dones, subdivididos en dos géneros: tumahawip qusqay, dones espirituales, con sus dos pares primordiales; e imallaypa qusqay, dones materiales, y sus tres clases. Finalmente, en el capítulo tres se ofrece brevemente el universo de los dones políticos, llaqtakamaypa qusqay; subdivididos en cuatro especies: apukay (autoridad), suyunakuy (territorio- origen-ciudad), kamachikuy (legislación); y kachawi (sacrificio, acto sacrificio).

En lo que se refiere a la terminología, unas veces, en casos de disponer información argumentada utilizaré una forma etimológica; y otras veces, escribiré de forma indistinta, tal cual se hallan en los textos antiguos de los siglos XVI-XVII; también he procurado crear algunas expresiones (rimay wallpay) siguiendo las reglas y estructuras de las lenguas antiguas: puquina, aimara y quechua (ver ssimipiwray, glosario).

Capítulo I

Ñawpaqin Tiyaqkunap Wallpaymanta

En esta parte denominada creación de los entes primordiales, se debe considerar un par de términos que hacen referencia al estatus, jerarquías y precedencia temporal entre ellos: *kuraq/sullka* y éstos a su vez se hallan relacionados con *hanan/lurin*, respectivamente y estos vocablos aluden a dos niveles que serán parte de un todo y conformarán el denominado “*Tiqsimuyu (pacha)*”, hemisferio; *tiqsimuyu* es el espacio celeste y terrestre que se ve; mundo por el que se desplazan los individuos; esta expresión “*tiqsimuyu*” se puede equiparar con el del “*kósmos*” griego, con las particularidades y diferencias del caso, por supuesto.

Qhapaq willka

La noción de *qhapaq willka* alude a varias divinidades importantes e implicaría dos niveles: *kuraq-hanan* y *sullka-lurin*; en vez de *Hanan*, emplearé *hanigo*, palabra que se hallaba en el idioma puquina; se recuerda que los documentos coloniales presentan las siguientes frases del qichwa ssimi: *hana pacha*, *hanan pacha*, *hanak pacha*, *sawa suyun*, estas palabras se hallan en el glosario.

Kuraq tiyaqkuna

Se trata de los entes de la primera jerarquía destinados a la esfera celeste. Por voluntad de *Pacha yachachiq*, estos seres, luego de su creación, inmediatamente serán ubicados en la laguna de Chucuito; ellos, durante su estancia en el lago detentan dos cualidades diferentes: *qullana saya* y *payana saya*; tiempo después, luego de establecer relaciones, funciones y jerarquías con los incas, sobre todo con *Mancocápac*, por mandato de su Creador, ascenderán a la región superior llamada *Hanigo*; posteriormente, esta región se denominará “*Intip suyun*”, y a su vez, será un espacio asignado al alma del inca por ser su hijo predilecto, *intip churin*. Véase nota 1.

Qullana saya

Por orden del Hacedor, estos seres superiores ocupan lugares particulares en Puquina *thurmimi*, Así, las crónicas registrarán el templo e isla del Sol, *Titi*;

el templo e isla de la Luna, Khisi como lugares de culto y sacrificio. Debido a esto surgirá el término del dios Viracocha (wila quta, lago de sangre). En los mitos también se menciona que Viracocha tuvo a su único, legítimo y más principal hijo, el Sol, Inti o Punchao; además que el sol y la luna son hermanos y esposos.

Payana saya

Los entes de esta categoría, no obstante, a ser nombrados durante el acto de la creación: Quyllur, Chaska, Qullqa, Illapa, Orcorara, Mayu, etc., no disponen de lugares específicos en Chucuito quta. Menciono que los dos tipos seres divinos, qullana y payana cumplirán funciones importantes en la delimitación del tiempo, en el calendario lunar y solar, en los solsticios y equinoccios. Cada uno de ellos serán celebrados en las fiestas religiosas y tendrán su “escaño” o huaca en algún sitio, sea en el Inticancha, Coricancha, en los ceques, o en algún lugar geográfico especial del Quwaq-wayay/Tawantin suyu, región de los puquinas o de los incas históricos, respectivamente (Rowe, 1981, pp. 223-243). Además, por otro lado, lo que sobresale es el lago de los puquinas como lugar de culto, de sacrificios y como poblado por diversas gentes. Por ejemplo, según el mito del Inca Garcilaso de la Vega (1963), el padre sol envía desde el cielo a la tierra [laguna de Chucuito] a un hijo y una hija de los suyos para que les diesen preceptos y leyes en que viviesen como hombres de razón y urbanidad, las gentes de las islas (II, capítulo XV, p. 26); por otro lado, se vislumbran dos lugares diferenciados y jerarquizados: qullana saya versus payana saya. Esta jerarquización es frecuente en otros mitos. Véase nota 2.

Sullka Tiyaqkuna

Inmediatamente después de los kuraq tiyaqkuna (qullana y payana), los entes de segunda generación, sullka tiyaqkuna, serán ubicados, en el *Lurin suyun* o en *Qapaqas*; en este sentido llamo a estos seres divinos, de segundo orden. Según el mito inca de Bartolomé de Las Casas, el Hacedor tiene un hijo que en todo le contraría, en lo que respecta al hombre y a su entorno; pero, en lo que se refiere a las divinidades de primer orden, se podría inferir que este hijo no tiene posibilidad alguna.

“Condici Viracocha [...], afirmaban que tuvo un hijo muy malo, antes que criase las cosas, que tenía por nombre Taguapica Viracocha, y éste contradecía al padre en todas las cosas, porque el padre hacía los hombres buenos y él los hacía malos en los cuerpos y en las ánimas; el padre hacía montes, y él los hacía llanos, y los llanos convertía en montes; las fuentes que el padre hacía, él las secaba, y, finalmente, en todo era contrario al padre”. (Las Casas, 1958, III, pp. 55-56)

Estos entes serán los seres tutelares más cercanos y tangibles con la capacidad y posibilidad de modificar la conducta humana en tres niveles relacionados entre sí: runa, ayllu y llaqta; estos entes se los podría clasificar en tres géneros: a) *akasumi*: son los entes geográficos: urqu, pampa, wayqu; b) *unumanta*: paray, quta, paqcha, pukyu, wara; c) *wayra*: wayra, akapana, tumahawi (en Potossi, tumahavi: viento fuerte y de temor).

2 Runap kawsanan

Aquí se inscriben los elementos esenciales del individuo; unos, como sustento del hombre, alimentación, medicina o veneno; otros, como signos o símbolos sagrados y distintivos tanto sociales como de grupos diferentes. Estos elementos los presento en tres categorías: a) *mikuy*: muyukuna-mikuna-sasiy; estos objetos se hallan presentes en el mito de Paccari-Tampo y los hermanos Ayar inca; b) *puywantin* (animales silvestres o domésticos): dos géneros (ullqu-china) y diversas clases. (cfr. mito de Tunupa; de Paccari tampo; calendario de fiestas): purum: puma, amaru; uywa: llama; pawaqkuna; llukaq; c) *yurakuna*: mikuna/hampina/miyu: sisa-ruru (cfr. recorrido de Imaymana Viracocha y Tocapu Viracocha). La importancia y vigencia de estos y otros elementos puede hallarse analizando las diversas figuras de qillqasqa manka, de Vilcabamba (<https://www.youtube.com/watch?v=WXLxLcr4hUw>).

3 Runa ñawraykuna

Según los mitos, se infiere que en distintos periodos secuenciales surgen tres especies de gentes, creadas a partir de tres diferentes materiales: rumi, llanka, aycha; los dos primeros, reflejan la producción material del pueblo: arquitectura lítica y cerámica; y el tercero, por un lado sería el hombre mismo

como ser sensible-emocional; y, por otro, se estaría refiriendo a los animales, sus compañeros, como las estatuas de Paccaric-tamño.

Rumimanta runa

Son gentes de la primera generación, ñawpaqin wiñay, creadas con piedra (*rumimanta runa*), son vivientes de la obscuridad, disformes, más grandes que su Creador, muy rebeldes, por ello sufren castigos y exterminio total. La prueba de su existencia se hallará en las inmensas estatuas o jayanes a lo largo del área de Taypi Kala, en el Collao, Cacha-Pucara (cfr. Cronistas coloniales).

Llankamanta runa

Se refiere a las gentes de la segunda generación, de arcilla, de barro. El acto de creación contempla los géneros, edades y reproducción (qari-warmi; warmi: Chichu-wachakuq; llullu wawa: kiraw-pi). Son dechados similares al tamaño y forma de Viracocha Pacha Yachachiq; los mitos señalan que se trataba de imágenes pintadas y exculpadas referentes a las “diversas naciones y gentes destos reynos del Perú”; a estos cuerpos (mayrun) el Creador les insufló el ánima, tuma-hau; luego, estos seres entrarán en relaciones de distintas maneras y jerarquías: entre humanos, humanos con dioses, entre dioses. (ver nota 3). Volviendo a la interpretación del mito, de esta generación, los principales, apukuna, por mandato y voluntad de su Hacedor, una vez llegados al lugar designado, luego de poblar y ordenar su “mvndo”, se transformarán en distintos seres sagrados como cóndores, águilas, pumas, osos, serpientes, etc.; finalmente, estos se convertirán en “*wakas*”: runap kamaq, llaqtap kamaq.

Aychamanta runa

Es la tercera generación, en los mitos se menciona al diluvio, “unu pacha kutiy”, como castigo de Viracocha debido a la desobediencia a la autoridad divina o por vivir en “desavenencia” entre los hombres. Después del diluvio, el Creador se compadece, salva a unos pocos o se presenta una vez más; en este caso, él vuelve a crear a las gentes y naciones, según parece, ahora de carne y hueso; durante esta nueva edad, “wana wiñay”, los hombres tendrán que construir por sí solos su mundo: su “*buen gobierno y vivir en pulicía*”. Como puede verse, se trata de tres clases de cuerpos: piedra, arcilla y carne.

Capítulo II

Runallaypa corochno wallpaymanta

En esta parte me refiero a la creación del “mundo” humano (runallaypa “*corochno*”) y a la distribución de los dones (qusqayta aypukuy); estos dones se dividen en dos clases: dones espirituales (tumahawip qusqay) y dones materiales (imallaypa qusqay). La terminología relacionada con los vocablos tumahauí, hawina, wapsi, samaykuy, apachita y akapana explico en la nota 4.

1 Tumahawip qusqay

Cristóbal de Molina, en 1573 menciona que el Hacedor les dio “ser y ánima” a todas sus criaturas humanas, “Y acavado de pintar y hacer las dichas nasciones y bultos de barro, dio ser y ánima a cada uno por sí, así a los hombres como a las mujeres”. (Molina, 1989, p. 51). De la cita se pueden desprender tres términos básicos: bulto o cuerpo, ser y ánima (ver nota 4 y 5). A continuación, presento dos categorías básicas para tratar este tema: qullana tiqsi yanantin y payana tiqsi yanantin; cada una de ellas contempla varios términos intrínsecamente relacionados: runay-kay-nuna-kallpa-kamay; aquí los insertamos como un adelanto, pero indicando que estas expresiones requieren de mayor cuidado, de una reflexión filológica y de una búsqueda documental en textos coloniales y en otros contextos. Los dos pares primordiales arriba señalado permiten clasificar de mejor manera los datos que surgen de los mismos mitos.

Qullana tiqsi yanantin

Aquí trataré del primer par primordial, runay-kay que son dos entes del ser humano, a dicho par pertenecerían dos niveles jerárquicos kuraq y sullka, respectivamente. Este primer par primordial, a su vez, se halla relacionado íntimamente con otros términos.

Runay

De acuerdo con los mitos, el término *runay* (cuerpo sensible) es lo primero que surge y se lo podría concebir como *kuraq tiyaq*, elemento mayor, por lo

tanto, de un nivel superior y de precedencia. Cuando se habla del cuerpo o “*dechado*”, se especifica la materia prima en la formación de las gentes: primero, la *piedra*; luego, el *barro*; finalmente, la *carne*. *Runay*, en su forma primigenia implica un ente vivo y sensitivo y éste sólo puede darse junto a *kay-kallpay*. Además, *runay* hace referencia al todo y a cada una de las partes o miembros principales que conforman el cuerpo humano viviente y sensitivo; y así pasará a designar al ser humano en general: *runa*, persona, ser humano, de cuerpo y alma. La documentación antigua lo atestigua. El jesuita lo registra, “*Runay-mi nanahuan, doler algún miembro, o todo el cuerpo*” (González Holguín, 1993, p. 256). También señalo que el término *runay* se halla relacionado con otras tres expresiones: *ukun*, *aycha* y *aya*; estos vocablos indican significados y contextos diferentes; véase nota 5.

“Ka-y”

De acuerdo con los mitos, el término “Ka-y” podría entenderse como *sullka tiyaq*, elemento menor; asimismo, se puede inferir que “ka-y”, “el ser” se relaciona con otras expresiones: *kawsay-kallpay-kamay*; y todos ellos se materializan en *runay*. González Holguín presente dos formas: “cay o cayñin, el ser y el estar corporal, y espiritual, la esencia divina” (1993, pp. 48-49). Explica además que se puede aplicar a la esencia divina o humana, del hombre; “Diospa cayñin, Runap cayñin”.

Pero este “Ka-y”, ¿como qué se manifiesta en el mito, en las tres generaciones? La primera generación, gentes de piedra, rebeldes y disformes, son castigados por desobediencia. Luego, Titi Viracocha crea la segunda generación, de barro; después del unu pacha cutiy el dios puquina creará la tercera generación, hombres de carne (si se acepta esta última); entonces, aquí se menciona que Pacha Yachachiq, tanto a la segunda como a la tercera generación les dió “*el ser*”, les “*insufló vida*” (*kawsay*). Este fenómeno, “el ser” es referido a cuestiones del alma humana (*runap nuna*); se dice que ella no perece, es inmortalidad; el alma es lo que permite ser un “ser de razón”, ser con luz natural, ser de entendimiento. Cuando se refieren a ciertos casos de los curacas o acerca de la sabiduría de Mancocápac o de Pachacuti Ynca, el concepto de alma o espíritu (*nuna*) es igual a razón; y, este hecho es señalado de forma reiterada (ver cronistas y los mitos de origen). Acerca de *kallpa*, se podría inferir que se trata de la fuerza vital o energía que moviliza el todo, es el vigor, el trabajo, las potencias del alma o del cuerpo (Valera, 1951, p.

20); esta significación se encuentra en los diferentes diccionarios coloniales. Este término a su vez se relaciona o es la raíz de *kallpa-y*, correr, trotar, movilizarse, desplazarse de un lugar a otro.

Finalmente, también se presenta otro vocablo semánticamente relacionado: kamay, y de aquí se deriva el nombre del ser divino *Pacha-kamaq*, creador del mundo; varios cronistas registran otras expresiones relacionadas como “Camac-pacha o camac-allpa, pacha-mama, tierra fértil, tierra de labor, lugar donde se siembra (Valera, 1951, pp. 21, 145; Pachacuti Yamqui, 1993, p. 208). Por último, se podría señalar que el primer par primordial “runay-kay” sólo cobra pleno sentido, siempre y cuando intrínseca y simultáneamente se relacione con los demás términos: kawsay-kallpa-kamay. Por su parte, la expresión *nuna* se hallaría relacionada en el pasado con kay-kawsay: ser, estar, existir, morar; considerando los diversos sentidos de kawsay. No obstante, eventualmente se mencionan los términos *nuna* y *Supay*. Véase nota 6.

Payana tiqsi yanantin

Aquí trato del segundo par primordial, son dos elementos fundamentales de relación social, sawaypa imakuna: pacha-ssimi.

Pacha

Pacha, el tiempo (sin desconocer que también se refiere al espacio) se manifiesta bajo dos formas: mita y wiñay.

Mita

Con este término me refiero a lo cíclico, a lo regular, a los periodos. Este evento se halla representado por el sol, luna, estrellas y otros fenómenos de la naturaleza. Por ejemplo, la primera vez, el Sol se halla guardado o esperando por el Creador en la isla de Titi qaqa; la segunda, él mismo se esconde durante el unu pacha kutiy. Luego, por mandado de Viracocha, el Sol surge de la isla del Sol (Titi watta), y así la gente se alegra y empiezan a poner en orden el mundo y la vida. Además, en estos mitos, dos tipos de criaturas del Hacedor se manifiestan simultáneamente pero cada uno en su lugar respectivo, es el caso del Sol, al amanecer tras las montañas, como el de los hermanos Ayar inca, en Paccaric-tampu. El sol marcará el tiempo anual; las estaciones, las épocas de floración y maduración de las plantas. Esto se nota en el acto

de los hermanos Imaymana Viracocha y Tucapo Viracocha. Así, Punchaw designará con su término algunas nociones: el astro (sol); el día de 24 horas (punchay); el periodo que contempla la claridad solar (inti llusina-inti yaykuna); legitimación de un espacio y una clase social elegida: intip suyun, intip churin/intip yanan; y el movimiento de ida y vuelta, *willkap kutin*, que es el recorrido durante los equinoccios y solsticios. Khisi, por su parte, luego de su pleito con el Sol y por ello con menos claridad, alumbrará las noches; además, ella, con sus fases lunares señalará cuatro momentos o periodos; asimismo, durante el periodo histórico tendrá su fiesta anual durante el Quya Raymi y su templo en Khisi watta, lago de Puquina. La Qullqa, las cabrillas, guiará a los Yunkas de los Llanos hacia el Cuzco, durante los preparativos y celebración del Intip Raymin. De igual manera, Orcorara, La Cruz del Sur, marcará el fin y el inicio de nuevos tiempos (cfr. Lámina de Pachacuti Yamqui, 1993, p. 208).

Wiñay

En lo que concierne a wiñay (edad, generación), por un lado, los textos hacen referencia a las edades y condiciones de las criaturas: wayna, sipas; wawa, llullu wawa. El mito de Betanzos menciona “Contiti Viracocha [...] que hizo de piedra cierto número de gente y un principal que la gobernaba y señoreaba y muchas mujeres preñadas y otras paridas y que los niños tenían en acunas [sic] según su uso” (Betanzos, 1987, p. 11). Por otro lado, Titi Viracocha se refiere constantemente a la memoria, al recuerdo, no olvido y a la celebración por parte de los qhapaq, los apu y los hatunruna, quienes deben custodiar el pasado, esto lo registraron los religiosos, “Decían los indios que entre ellos tiene lugar de filosofía i oficio de conservar sus *memorias i antiguas tradiciones en quipos, cuentos o en cantares*”. (Molina, 1989, p. 60; Calancha, 1631, p. 366 - 367)

Ssimi

Titi Viracocha, luego de insuflarles el ánimo a sus criaturas humanas, les otorga la lengua para los actos de invocación, cánticos, historia, cabildeos, negocios, “y que concluydo, *a cada nación dio la lengua* que avía de hablar y los cantos que había de cantar” (Molina, 1989, p. 51). Así, la lengua es importante para comunicarse con él durante las ceremonias, sacrificios y

súplicas; también ella es necesaria cuando las estrellas se comunican con los hombres a través de los animales, como en el mito de la llama y el pastor de Cuyos-Ancas-marca; además, la lengua es elemental cuando Punchaw se manifiesta ante su elegido, según la leyenda de Susurpuquio-Inga Yupanqui, para recordarle que es el intip churin (Molina, 1989, pp. 57, 60-61); o se revela para ofrecerle ayuda en la guerra incas-chancas. Véase nota 7.

2 Imallaypa qusqaykuna

En este segmento se trata del segundo tipo de bienes, son los dones materiales que el Hacedor distribuye (aypukuy) a los runakuna, sus criaturas humanas, estos dones son de tres géneros y cada uno de ellos encierra una serie de individuos o entes particulares. Estos dones se materializan en el mito de Pacaritambo, de los Ayar-inqa.

Anich: vestimentas labradas, diferentes para cada nación; tocados y peinados, los que son cortados el pelo se infiere que son los Ayar-incas; los de pelo sin cortar pertenecen a otras naciones o a los súbditos.

Mikuy: semillas, comidas; medicina y veneno; objetos presentes en los cuatro suyus: Inti suyu (Antisuyu), Kuntisuyu-Yunga, Sallqa, Haniwaya (funciones de los dos hermanos Viracocha).

Pullkanqa: son las insignias; estos dones en forma individual o en conjunto se van presentando según la secuencia y los contextos; algunos objetos son referidos a los hermanos Ayar-inqa en conjunto de manera explícita: tupac-cusi, napa. Así, Mancocápac dispone del suntur-paucar, champi, coriquenque, tawna; cori-chuqui; Ayar Qachi porta la waraka, tupac-cusi y napa (explícito durante su encierro en Pacaritambo); Mama Huaco ostenta el aywintu, cori-chuqui, estos objetos son esenciales para la posesión de la tierra o durante la conquista del Cuzco y en la batalla contra los Huallas, los *Ayar macas*. (Sarmiento de Gamboa, 1988, pp. 51-61; Rostworowski, 2016, pp. 27-32).

Capítulo III

Allin Llaqtakamay Corochnomanta

Esta parte se refiere a *allin llaqtakamay Corochno*, el mundo de la buena política y aborda el tema de *llaqtakamaypa qusqay*, los dones políticos que implican el “vivir en pulcía”; estos conforman el tercer tipo de dones que Titi Viracocha entrega a las gentes después de crearlas, en Taypi Kala. La categoría del buen gobierno podría incluir cuatro nociones elementales: apukay, suyunakuy, kamachikuy y kachawi.

1 Apukay

Apukay se refiere a dignidad, cargo, oficio, señorío. Considerando las diferentes relaciones y dependencias que se establecen entre los individuos de una “nación” se podrían clasificar en tres géneros: qhapaq, sinchi y hatunruna. Los dos primeros representan a un tipo de poder; el tercero, se refiere al pueblo común; estos rangos, a su vez, se podrían volver a dividir en dos clases: *kuraq-yana*. La presencia de *yana* es mencionado de manera frecuente en los mitos. La distinción social, política y económica se hallan presentes tanto en los mitos de Pacha yachachic, en Taypi Kala como en los de Vichama-Pachacamac, Yunga (cfr. Luis de Teruel, 1621).

Qhapaqkuna

Se trata del grupo de la primera categoría, de mayor rango y nobleza; son los reyes, tiranos o “emperadores”. En Taypi Kala, la nación elegida es la *inqa ayllu*; los miembros del *capac ayllu* tienen sus nombres específicos, su lugar y su misión asignada: “sujetar y conquistar naciones y gentes, señorear sobre ellos”. Durante el éxodo de los intip churinkuna, desde Taypi Kala, Paqariq Tampu hasta Quzqu, se manifiestan un tiempo, lugares específicos, se establecen acuerdos, ceremonias y ritos. Además, los cuatro hermanos Ayar-inqa se presentan con sus hermanas-esposas, con sus nombres propios, sus cualidades y misiones específicas; a su vez, entre ellos se vuelve a señalar una diferenciación explícita: *qapaq/ ayar*: el primer término se aplica al hermano mayor, Mancocápac (Mallqu Qhapaq); el segundo, a los demás hermanos varones: Ayar Qachi, Ayar Uche y Ayar Chajuka (cfr. Cerrón-

Palomino, 2013). En lo que concierne a las mujeres *Mama Oollo-Mama Huaco*, estas dos tienen actividades específicas: procreación biológica, y producción agrícola, respectivamente; en cuanto a las dos hermanas restantes, *Mama Cura* y *Mama Raua* no se mencionan sus cualidades de forma explícita (Molina, 1989, pp. 50-52; Sarmiento de Gamboa, 1988, pp. 52, 61). Por otro lado, de la primera pareja Mancocápac y Mama Oollo surge la descendencia: Sinchia Roca, y de aquí se creará la panaqa real: Qhapaq inqa ayllu. De acuerdo con los hawarikuykuna, Manco Capac es designado como “el mayor, de más autoridad, más prudente”. Asimismo, los eventos relacionados con Ayar Qachi-Tambu-chacay, de vuelta a Tambo-tocco, señalan el origen del sufrimiento, arrepentimiento y el reconocimiento de virtudes.

sabida la muerte de Ayar Cachi pesóles mucho de lo que habían hecho, porque, como era valiente, sentían mucho verse sin él para cuando tuviesen guerra con algunos. Y así hicieron llanto por él. Era tan diestro este Ayar Cachi de la honda y tan fuerte que de cada pedrada derribaba un monte y hacía una quebrada. (Sarmiento de Gamboa, 1988, p. 56)

A su vez, de los hermanos Ayar-inqa, Manco Capac es el encargado de guiarlos; y el *inca ayllu* conduce a su vez a las demás familias desde Paccaric-Tampu hacia el Cuzco, mediante alianzas y promesas de hallar la “camac-allpa, pacha-mama, camac-pacha”, la tierra fértil de labor.

Sinchikuna

Son los de la segunda categoría, gobernantes, señores, principales, llamados *apukuna* o *curacas*. En ciertos mitos aparece este personaje junto al Hacedor, “que hizo de piedra cierto número de gente y un *principal que la gobernaba y señoreaba* y muchas mujeres preñadas y otras paridas y que los niños tenían en acunas [sic]” (Betanzos, 1987, p. 11).

Hatunruna

Ellos forman la tercera categoría, *anta kawsaqkuna* cfr. (Mito de Vichama), son parte del pueblo común; de ellos, el grupo más importante será el que se halla comprendido entre los 25 y 50 años de edad. Damián de la Bandera, en 1557 menciona que el inca dividió a la población para la tributación en

distintos grupos; y el grupo tributario era denominado *puric* y pertenecía a la “tercera edad” (1968, p. 4970010). Señalo, además que todos ellos conforman las diversas naciones que junto a su principal (apu, curaca, sinchi) se dirigirán desde Taypi Kala hasta el lugar señalado por Pacha Yachachiq.

2 Suyunakuy

En esta parte abordo tres aspectos: suyu, paqarina y llaqta. Además, la idea de territorio implicaría varias categorías materializadas en espacios, ritos, entes cosmológicos, seres divinos de diferentes jerarquías, hechos históricos como: orcorara, orcorara-uraque, pomanpaqas, quwaq-waya, tahuantin cancha y Tawantin suyu. Véase nota 8.

A Suyu

El primer término asignado por el Hacedor parece ser el de “*suyu*”: espacio, lugar, región, parcialidad. En general, *suyu* es el lugar por el cual ocurre el éxodo desde el asiento principal hasta algún lugar designado por Viracocha Pacha yachachiq. En el caso de los Ayar-inqakuna, su éxodo abarca Taypi Cala-Tampu-tocco-Cuzco, finalizando con la fundación de las cuatro “*canchas*”. El mito de Pachacuti Yamqui, menciona que los pueblos se desplazan constantemente de un lugar a otro, en medio de grandes conflictos.

Dizen que en tiempo de *purun pacha* todas las naciones de *Tauantinsuyu* benieron de hazia arriba de *Potosi* tres o quatro exércitos en forma de guerra y assí los venieron poblando, tomando los lugares, quidándose cada uno de las compañías en los lugares baldíos. A este tiempo se llaman *ccallac pacha tuta* o *tutayac pacha* y como cada uno cogieron lugares baldíos para sus beviendas y moradas, esto se llaman *purun pacharac captin* este tiempo (1993, p. 187)

Así, la noción de *Suyu*, considerando sus particularidades, se la podría presentar en dos partes: akasuwi y purumwi.

Akasuwi

La categoría akasuwi abarca varios espacios geográficos como las cuevas, ríos, lagos, peñas, quebradas, valles, montañas; todos estos espacios

están destinados a convertirse en pacarinas de las distintas naciones; por ejemplo, los hermanos Ayar-inca surgirán de Tambo-tocco; los Chancas de Choclococha, etc.

Purumwi

De igual manera, lo que se denomina “*Quwaq-wayá*”, territorio puquina o Tahuantin cancha, recintos de los incas míticos o “Tawantin suyu”, área inqa (“imperio” o reynos), son los resultados de diferentes acciones humanas, de su organización, división y asignación; por ejemplo, Quwaq-wayá se destinan a los tres dioses-hijos y al padre: Haniwaya (Collasuyu) a Tunupa; Inti suyu a Ymaymana; Cunti suyu-Yunca a Toca-pu; y, Salca suyu a Titi Viracocha; los tres últimos se dirigirán hasta Mullu-suyu.

B Paqarina

Paqarina significa procedencia u origen; ésta se manifiesta bajo dos formas: wari y llaqwas; a su vez, paqarina alude a dos clases de habitantes en un espacio compartido.

Wari

Los *wari* son considerados como los pobladores más antiguos, identificados con un territorio determinado y descendientes de la *waka-mallki* principal; se los podría denominar también como llaqtayuc.

Llaqwas

Los *llaqwas* son considerados forasteros (mitma) que llegaron a un territorio en tiempos posteriores; este hecho provocará conflictos con los naturales; por ejemplo, los Ayar-inca lucharán contra los Ayar-maca por la posesión del Cuzco o Akawana (Rostworowski, 2016, pp. 27-32). No obstante, el Hacedor, en Taypi Kala crea a todas las naciones con la cualidad de errantes, forasteros; incluso el mismo Titi Viracocha y sus yanaconas son mitma; ellos se desplazarán por todo el Tahuantinsuyu: el uno recorrerá hacia Haniwaya; los otros, hacia Uraywaya-Mullu suyu.

De suerte que no quedó cosa biva, ecepto un hombre y una mujer que quedaron en una caja de atambor; y que al tiempo que se recogieron las aguas, el viento hechó a estos en *Tiabuanaco* [...], y que el Hacedor de todas las cosas les mandó que allí quedasen por *mitimas* y que allí en *Tiabuanaco*, el Hacedor enpeçó a hazer las jentes y naciones [que luego se desplazarán por toda la tierra]. (Molina, 1989, pp. 50-51)

C Llaqta

La *llaqta*, ciudad, implica la distribución, la planificación y el poblamiento de un espacio; además el corpus mitológico permite ubicar dos áreas diferenciadas pero relacionadas entre sí: *chawpin* y *kitin*, centro y confines, respectivamente. Además, se dispone del término *llaqtachay* que significa poblar o fundar un pueblo. Según el mito de los Ayar-inqa, “Akawana” es el destino final de una etapa y el inicio de otro momento histórico.

“e hicieron la Casa del Sol, a que llamaron Ynti -cancha, y todo aquel sitio [...] dividieron en cuatro vecindades o solares, a que ellos llaman cancha. A la una llamaron Quinti-cancha, a la segunda Chumpi-cancha, a la tercera Sayri-cancha, a la cuarta Yarampuy-cancha [*tawantin cancha*]. Y repartieronlas entre sí, y así poblaron la ciudad, que por el mojón de Ayar Auca se llamó Cuzco”. (Sarmiento de Gamboa, 1988, pp. 39-47)

Chawpin

Los mitos mencionan frecuentemente que “su” Creador tenía su “*asiento principal*” en Tiaguanaco. El término *chawpin* señalaría las áreas urbanas y sus espacios más importantes como los religiosos, políticos, económicos, lúdico-festivos, la casa de “cabildo”, etc.; estos a su vez, se circunscriben y se delimitan. La organización territorial urbana del Cuzco histórico de los tiempos de Pachacuti Inga Yupanqui ilustrarían lo planteado.

Kitin

Con el paso del tiempo, los confines se tornan indeterminados, se mantienen, se amplían o se reducen y éstos se manifiestan con los términos *saywa* y *pukara*. Según los mitos, haniwaya tiene su confin al sur que es el lago

Poopó; uraywaya cuenta con su límite norte que es Mullusuyu; y cada confín con sus respectivos personajes y divisiones; por ejemplo, Uraywaya se divide en tres regiones: Inti suyu para Ymaymana, hijo mayor; Kunti suyu-Yunka para Tocapu Viracocha, el hijo menor; y Sallqa suyu, para Titi Viracocha, el padre Creador. Véase nota 9.

3 Kamachikuy

Kamachikuy, el buen gobierno y vivir en pulicía; esta categoría se afirma mediante dos nociones: huñinakuy y awqanakuy (cumplimiento-obediencia y guerra-conquista).

A Huñinakuy

Son las normas, cumplimientos, mandamientos o preceptos que *Pacha Yachachiq* les entrega tanto a sus hijos como a las demás gentes para que vivan sin desavenirse, “y le nombraban Tonapa o Tarapaca Uiracocham Pacha Yachachip cachan [...] y bicchai camayoc, cunacuy camayoc [...], los viejos [...] suelen decir que caçi caçi era 10 mandamientos de Dios” (Pachacuti Yamqui, 1993, pp. 188-189). Por un lado, el cumplimiento del designio se manifiesta durante el éxodo de los hermanos Ymaymana Viracocha por Inti suyu y Tocapo Viracocha por Kunti Suyu-Yunga; acciones que implican reconocimiento y valores; por otro, el incumplimiento de la norma provoca la ira y castigo del Creador, caso de la lluvia de fuego en Cacha-Pucara. Estos dos sentimientos de enojo y castigo se manifiestan en otros relatos de mediados del siglo XVI pertenecientes a otras naciones, caso del mito de “Con-Pachacama” (Zárate, 1945, p. 50).

B Awqanakuy

Las emociones, el poder y las armas se presentan relacionados, tanto que se podría concebir con la expresión qichwa: *chiquiyñintin runa*. Cristóbal de Molina señala esta concepción, “Y que [el Sol] acavado de decir esto a Mango Capac [el Hacedor] les dio por insinias y armas el sumtur paucar y el champi y otras insinias de que ellos usavan”, (Molina, 1989, p. 52). Más tarde, los hermanos Ayar-inqa deben enfrentar y solucionar los actos bélicos de Ayar Qachi, el rebelde y valeroso, y acordando su encierro en Paccaric-

tampu (Sarmiento de Gamboa, 1988, p. 56). Por su parte, Ramos Gavilán, en 1621, al narrar las andanzas de Tunupa señala que, según este Dios, el mundo superior y el mundo animal son más fácilmente ordenables; pero cuando se trata del mundo humano, por tratar de hacerles un bien, a cambio de eso se recibe ingratitudes, crueldades y muerte; y expresa una frase histórica, “No hay fiera tan formidable como un hombre, que a eso se enderezó aquel célebre proverbio entre los griegos: “*Homo homini lupus*” (2015, p. 30). Véase nota 10.

4 Kachawi

Kachawi, se refiere a ofrendas, fiestas (sitwa) y a los sacrificios (sacrificium, acto sagrado); aquí presento tres temas: qullana sitwa, payana sitwa y q'ayawi sitwa; y cada uno implican “kussikuy-tiyay”, acontecimiento de alegría

A Qullana sitwa

Denota celebraciones majestuosas, los actos se destinan a Capac willkakuna: Titi, Khisi; Yllapa, Suyru mama, etc.; aquí intervienen personajes nobles. Por ejemplo, en la leyenda de Susurpuquio se presentan el noble y la divinidad, el Sol se dirige a Ynca Yupanqui, “Vení acá hijo, no tengáis temor, que yo soy el Sol vuestro padre, y sé que avéis de sujetar muchas naciones; tened muy gran cuenta conmigo de me reverenciar y acordar os en vuestros *sacrificios* de mí”. (Molina, 1989, p. 60). Como se puede notar, reverencias y sacrificios son dos términos que se refieren a los ritos, sacrificios, cánticos, recompensa. El calendario litúrgico de Cristóbal de Molina, escrito en 1575 (1989, pp. 66-128) describe actividades, épocas, personajes, oraciones; todo ello se manifiesta durante las tres fiestas más importantes del Cuzco: intipraymi, Coyaraymi y Capac raymi.

B Payana sitwa

Se debe entender que los sacrificios se hacen también en honor a sus mallkis o munaws que son los primeros pobladores, familiares, apukuna; estos seres, luego de su muerte se convertirán en pumas, cóndores, amarus, montañas etc. Igualmente, payana sitwa implica ofrendas, festividades, agradecimientos, personajes y un lugar especializado para la celebración. Los

casos de *Ayar Qachi* y *Ayar Uchi-Wanaqanri*, el nacimiento de Sinchi Roca, miembros de los Ayar-inqa, demuestran lo dicho.

C Q'ayawi sitwa

Esta actividad se relaciona con “qurpachay y anqusay”, hospedaje y brindis, respectivamente. Se debe tomar en cuenta que el Creador hace mención de cánticos y celebraciones en honor a las willkas, mallkis, a los runas, a vivir sin desavenirse. Así, el dominico nos presenta unas frases que aluden a la vida buena, festiva y a la honra, “Convidándose a comer no tienen más cumplimiento que dezir *micui* [...], *upiy* [...], *cusicuy*, *guaciyquipi tiangui*, que es decir ‘come y bebe, que en tu casa estás, huélgate’”. (Domingo de Santo Tomás, 1994, p. 121).

Conclusiones

En este ensayo se han presentado algunos elementos que se refieren a la idea de la política y la filosofía concernientes al pensamiento y pueblo inca; para ello se ha partido de las mismas concepciones, elementos y relaciones que indican de manera reiterada los cronistas a través de los mitos que recogieron a partir de 1550 hasta 1650, un siglo denominado clásico por la abundancia y variedad de datos que les proporcionan los informantes. Estas dos concepciones de lo político y lo filosófico de los incas, según los mismos cronistas, se hallan presentes en sus costumbres, usos, ritos, historias y antiguallas. Todas ellas apuntan a dos objetivos centrales: que el pueblo tenga un buen gobierno y viva en policía.

Para lograr esto, el pueblo y pensamiento inca a través de sus mitos, de sus dioses y héroes míticos ha legitimado un sistema social (llaqta llikan) de jerarquías, autoridades, objetos, funciones, tiempos, espacios festivos y territorios claramente diferenciados. Todos ellos se los podría clasificar y denominar como dones divinos: dones espirituales, materiales y políticos. Cada acontecimiento y personaje debe someterse a una norma o mandato; el cumplimiento indica reconocimiento; la transgresión marcará en castigo. En este contexto surgen las emociones, el dolor, los conflictos, la valentía y la compasión. Pero lo sobresaliente de este asunto es que, cada evento se

convierte en el signo de un final y en el inicio de otro acontecimiento, incierto por supuesto, pero es asumido por los protagonistas que subyacen en los mitos.

Finalmente, para poder adentrarse en el pensamiento mítico-social del pueblo inka, se requiere de un trabajo temerario el cual implica el conocimiento de las lenguas nativas implicadas como son el puquina, el aimara y el quechua; además este intento requiere de la reconstrucción o re inserción de vocablos adecuados a las ideas que señalan los cronistas; así también hay casos en que es necesario e imperante la creación de una terminología ad hoc en estas reflexiones; este esfuerzo, no obstante debe ser realizado a la luz de las mismas estructuras y reglas internas de las lenguas indicadas.

Notas

Nota 1: Intip suyun

Esta expresión o idea, durante las épocas de la evangelización y de la extirpación de idolatrías se verá confrontada con la frase “*Jesucristop suyun*”. Y se intentará trastocarla: Jesucristo en vez de Inti o Punchao; por lo tanto, aquí se puede ver la oposición y lucha ideológica de “Intip suyun versus Jesucristop suyun”.

Nota 2: mitos y jerarquizaciones

Los mitos señalan jerarquizaciones de los pobladores a través de tres términos diferentes: quirimanta runa, qullqimanta runa y antamanta runa. Esto se halla presente en la fábula de Vichama-Pachacama (mito de la costa central, recogido durante la primera mitad del siglo XVII por el jesuita Luis de Teruel); esta diferenciación-relación (oposición) alude a la creación de la humanidad y a los rangos de los seres creados: oro, plata y bronce.

Nota 3: relaciones entre willka y runa

Teresa Gisbert, durante su conferencia en Lima, señala que, para la zona de Copacabana, los textos coloniales aluden a doncellas cautivas o perseguidas, a vírgenes que paren sin contacto con varón humano alguno, pero sí con divinidades; es el caso de Capac-iki-imilla quien alumbró a Tunupa, éste es el creador del mundo, hacedor de maravillas, hacedor de milagros; este mito ya lleva contenido cristiano, (desaparición y supervivencia del idioma pukina, Lima-Perú, IFEA, 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=rN8l0bY79NI>). En otros contextos, el kamasqa runa, el médico del pueblo, es considerado como hijo del rayo: Illapap churin; este fenómeno provocará diferencias y conflictos entre el illapap churin y el intip churin/intip yanan.

Nota 4: Tumahawi

Tumahawi (*wayra*), viento recio. En el tiempo de los incas, este fenómeno era muy temido por su furor y por las enfermedades que causaba (cfr. B.

Cobo). En tiempos de la Colonia, en la época de la explotación del cerro rico de Potosí, Reginaldo de Lizárraga entre 1603-1609, menciona, “Tomahavi, es el viento del Sur que sirve para fundir la plata y cuando descansaba algunos días luego se hacía *procesiones*, como por falta de agua”. (1968, Primer Libro, p. 88). Por su parte, González Holguín señala algo similar, “tumahau huayra. vientos que suele hauer en potosí, grandes” (1993, p. 346). Además, este vocablo se halla relacionado con otros términos emparentados semánticamente: hawina, samay, wapsi, akapana, apachita, etc.

Hawina (hawina), Sacramento. El Sacramento de la Extrema vnción (González Holguín, 1993, p. 155). A partir del vocablo tumahawi, le asigno el significado el espíritu; comparando también con el sentido de Spiritu, de los hebreos

Wapsi, es igual que samay, vaho, aliento respiración, vida; guapcicuni, alentarse. Estos vocablos se hallan en los primeros diccionarios quechuas (Domingo de Santo Tomás, 1994, pp. 115,135).

Samaycuni *infundir dios el alma* y en ella dar gran virtud, luz, o inspiración buena, dar vigor, insuflar (Valera, 1951, p. 29; González Holguín, 1993, p. 76).

Apachita, collado, montones de piedra, adoratorios de caminantes que adoraban los indios [para aplacar la furia de los vientos y poder cruzar las montañas o cordilleras].

Akapana, remolino de aire y nieve; celajes o arreboles de la mañana [en honor a dicho elemento, varios lugares llevan este nombre, como en Taypi Kala, la pirámide de Akapana].

Nota 5: mayrun ñawraykuna

En esta parte amplío sobre las tres clases de cuerpos, mayrun ñawraykuna: ukun, aycha y aya. Se debe recordar que *Runay* se refiere a la parte o al todo implicando sensibilidad y movimiento y a su vez conteniendo a *nuna*; runay va adquiriendo distintos nombres de acuerdo con contextos o realidades diferentes.

Ukun.- Se podría postular que se trata de la materia transformable, conmutable en distintas formas físicas, por ejemplo, durante el tiempo mítico, para el caso de las gentes que junto a sus “principales”, luego de partir de Taypi kala, llegan a su lugar de destino-origen (*paqarina*),

después de reproducirse y poblar la tierra se convierten en otros seres distintos a su ser de origen y se tornan *waka-mallki*: balcones, cóndores, pumas, serpientes; allí se construyen sus templos y altares “waka”, perduran para memoria de sus linajes. En el tiempo histórico, otros cuerpos se momifican y son parte del pueblo y de las familias nobles, caso de los incas: *munaw- “panaqay”*, tendrán sus haciendas, ganados y sirvientes. Por otro lado, el mito del hijo muy malo y desobediente, *Taguapica Viracocha*, por contrariar en todo a su padre, como castigo fue arrojado a la laguna de Chucuito, se dirigió por Chacamarca (Desaguadero) hacia el sur, por allí murió y se transformó en *chunta* (palmera).

Aycha.- Esta palabra, por un lado, hace alusión a la materia estrictamente sensible, perecible, relacionada con la osamenta; por otro lado, según los cronistas, es un vocablo referido a los deleites y placeres del mundo, “*aychay mallcuchibuan, llulla pacham mallcuchibuan*, la carne y el mundo me engañan” (González Holguín, 1993, p. 224). Además, este término siempre aparece junto al de *ukun*, “aychaçapa runa, *vcuçapa* runa: hombre fornido, carnudo, rehecho” (González Holguín, 1993, p. 80).

Aya.- El término *aya*, está relacionado con *wañuy*, hace referencia al cadáver. Este tipo de cuerpo, a veces será objeto de cuidado, veneración, recibirá ofrendas o sacrificios. Otras veces, será objeto de escarnio y abandono, como el caso de los cuerpos de Puruchucu (Lima, agosto 10, 1536). Así, en los “*vocabularios*” clásicos antiguos se tienen muchas frases que aluden lo no viviente: *aya hutku*, sepultura; *aya pampa*, cementerio de muertos; *aya pintuna*, mortaja; *aya uman*, calavera; *aya wasi*, sepultura, etc. Además, sobre este término quiero comentar brevemente el significado que mantienen ciertos representantes en la actualidad tanto en Ecuador como en Perú. En Ecuador, la expresión *aya uma*, denota espíritu grandioso; en Perú, la frase *Ayacucho* señala rincón de las almas o de los espíritus. Estos significados relacionados con sus usuarios estarían indicando por lo pronto dos cosas: por una parte, la evolución de los significados y sus alteraciones a lo largo del tiempo; por otra, el desconocimiento histórico de las palabras, de los usos y contextos en los que se hallaban. En el caso de “*ayacucho*”, según la evidencia arqueológica, es una expresión que alude a un sector funerario, de fosas y mausoleos, zona de cadáveres para su culto respectivo; se trata de un área tanto de los Waris como de los Chancas.

Nota 6: nuna-supay

Nuna.- En algunos textos se mencionan además de *nuna* los términos *mullu* o *muyu* (?). En Taypi Kala, luego que Pacha Yachachiq ha creado las figuras, ha pintado y exculpido, él les otorga el “*ser y ánima*” a todas ellas (Sarmiento de Gamboa, 1988, p. 44). Se debería considerar también que “*nuna*” se desprende del cuerpo y se moviliza a otros espacios tanto geográficos como cosmológicos. Por ejemplo, el alma del inka se dirige a la región del Sol, *intip suyun*; el alma de las personas perversas se dirige a la Puna y se pierde allí; otras, se dirigen a la región de *Puquina-pampa* allí padecen hambre, frío, sed y olvido. Por su parte, Gonzáles Holguín, en 1608 presenta algunos ejemplos con este vocablo: “*nuna*, spiritu; *yuyak nuna*, el alma; *mana alli nuna*, el demonio; *alli nuna*, el ángel bueno; *antay quiru nuna*, ángeles inocentes, como el niño, puros”. (1993, p. 263).

Supay.- Los vocabularios antiguos señalan “*mana alli nuna*, el demonio”, pero demonio se expresa con el vocablo *supay*, *supaya*; sin embargo este término a su vez se refiere a sombra o silueta; o se refiere a un ser amigable y afectivo que acompaña a una persona. En principio, esta palabra se lo podría concebir como equivalente o en el sentido del *daimon* griego.

Nota 7: aparición y promesa de Titi Viracocha

El Hacedor, Titi Viracocha, se presentará eventualmente ante su elegido tal como se menciona en la leyenda de Susurpuquio e Inga Yupanqui (Molina, 1989, p. 60) o enviará mensajeros desde el cielo durante la batalla de Ichu pampa, en 1438 para ayudar a su Intip churin (leyenda de los pururaucas y la guerra entre incas y chancas, 1438) (Betanzos, 1987, p. 32).

Nota 8: Tiqsimuyup suyunakuy

En este ensayo se han insertado a manera de propuesta varios términos que, por un lado, metodológicamente me ayudan a trabajar el tema en cuestión; por otro, la terminología creada responde a particularidades filológicas, culturales, míticas e históricas; además son expresiones que las vengo reflexionando y utilizando en forma personal desde hace más de una década; aquí presento tres vocablos.

Orcorara-uraque.- esta expresión se refiere al Hemisferio Sur; alude al valor mítico, histórico y cosmológico de *orcorara*, la Cruz del sur, que

es visible desde esta parte del continente, importante para la medición del tiempo. Se ha formado sobre la base de dos expresiones aimaras; orcorara, grupo de estrellas y uraque, que es el suelo o la tierra en general.

Pomanpaqas.- con este término me refiero al área que contempla a los Aztecas, Mayas, Chibchas, Incas, Guaraníes, etc. Se podría decir que equivale a la noción de “Nveuo Mvndo”. Se halla formado sobre la base de expresiones puquinas: poma-na y paqas; significa el puma; -na, el elemento que forma sustantivos concretos y paqas, significa la tierra, el lugar por donde se desplazan los ser vivientes. Tiene forma similar a: poquen cancha, poquen pata, poquen pucyu. Finalmente, el vocablo responde a la presencia de un ser mitológico presente en ritos y ceremonias; por otro, a la existencia real fijada en topónimos: pomata, pomacanchi, pomapunku, pomallacta, etc. Asimismo, este animal es un ser que particulariza a este continente. Y para concluir, por ejemplo, los nombres de Asia, Europa, Oceanía, el Ártico, Roma, etc., responden a seres mitológicos.

Quwaq-wayá (Coac-huaya).- esta palabra se refiere al territorio mítico, histórico y cultural de la civilización de los puquinas. Los dos términos responden a su lengua nativa; quwaq, es la serpiente sagrada; y waya, es llanura o extensión de tierra. También denomino a esta región con el vocablo “poquen-wayá”, aquí sigo el modelo de Guamán Poma, quien utiliza la expresión: poquena-pampa, territorio de los puquinas.

Nota 9: territorios, fronteras y dioses

Los cuatro personajes partirán desde Taypi Kala con rumbos distintos. A la luz de los mitos se puede interpretar como Viracochacunap tumaykachay.

Tawa paka Viracocha.- es el hijo rebelde, éste recorre hacia haniwaya y su frontera sur y última es Poopó thurmimi.

Ymaymana Viracocha.- el hijo mayor se desplaza por la región de los Antis hasta llegar al lugar del encuentro final: Mullu-suyu (Salango?).

Tocapu Viracocha.- es el hijo menor, se desplaza hacia el Cunti suyu y recorre la Yunga hasta Mullu-suyu, uraywaya.

Titi Viracocha.- el padre creador se desplaza por la Sallqa, sierras y montañas; durante su recorrido visita antiguos y grandes lugares culturales; al final se reunirá con sus dos hijos en Mullu-suyu, dará sus últimos concejos (cunacuy camayoc) y los tres se alejarán por el mar.

Nota 10: homo homini lupus

Esta frase será muy utilizada por los filósofos españoles durante el siglo XVI, por ejemplo, en 1528, Fernán Pérez de Oliva, expresa: “el hombre es el mayor daño del Hombre” (2013: 84). De igual forma, la idea de la incertidumbre, intolerancia y dificultad humanas es referida por otros españoles; así, según Atilana Guerrero, el español Luis Mexía, en 1526, en la apología sobre la “ociosidad y el trabajo”, indica esta particularidad del hombre; además, la expositora menciona que en 1546, Francisco Cervantes de Salazar publica un libro en Alcalá de Henares que contiene tres textos diferentes, y uno de ellos es “Apología de la Ociosidad y del Trabajo”, y en este, en la parte final, en el discurso entre el príncipe español Labricio y el dios romano Mercurio, Labricio descubre que el mundo celeste tiene causa y efecto y una regularidad; pero el mundo de los humanos no se ven con claridad ni el fin, ni las normas ni las causas y efectos. La diferencia entre el mundo físico-natural y el mundo humano es parte de la reflexión filosófica, ética y política durante la España del siglo XV y XVI; y, esta visión se traslada a la Nueva España con Francisco Cervantes de Salazar, como rector de la Universidad de México. (Universidad de Oviedo, Atilana Guerrero Sánchez, Cada día tiene su afán: Religión, ociosidad y trabajo; https://www.youtube.com/watch?v=A0_jX0WPJV0). Finalmente, esta expresión será retomada por el inglés Thomas Hobbes en su Leviatán de 1651.

Ssimipiwray (glosario)

Akapaná, remolino de viento y nieve.

Akasuwi (<*aka-suyu-wi, aimara) geografía, ente geográfico.

Akawana, nombre antiguo del Cuzco.

Amawtay, filosofía (amaotta, aimara; ver llaqtakamay).

Anich, vestimenta (puquina).

Anqusay, brindar con y por alguien.

Anta kawsaqkuna, gente de vasallaje, tributario.

Anti suyu (ver inti suyu).

Apukay, autoridad, dignidad.

Awqanakuy, guerras, conflictos y conquistas.

Aya, cuerpo muerto, cadáver (ver runay).

Ayar Chajuka, hermano mayor, exceptuando a Mancocápac (puquina).

Ayar Qachi, el hermano joven, rebelde, fuerte y guerrero (puquina).
 Ayar Uche, hermano menor, último (puquina).
 Ayar, lo antiguo, originario, primario (puquina; ver qhapaq).
 Aycha, cuerpo, materia sensible, perecible (ver mayrun, ukun).
 Ayllu, familia.
 Aypukuy, distribución, entrega de objetos, repartición de cosas.
 Champi, arma, porra para pelear.
 Chantay, ordenar, disponer en forma adecuada, clasificar.
 Chaska, planeta Venus.
 Chawpin, la parte central de una ciudad
 China, hembra (ver ullqu).
 Chiqniyñintin runa: expresión que se podría aplicar a “homo homini lupus”.
 Condici Viracocha, dios supremo y creador del mundo.
 Con-Pachacama, son los dos hijos del Sol y de la Luna, en la Yunga.
 Corochno, casa, vivienda, morada; mundo, universo (puquina).
 Hanan (pacha), región superior, cielo (hanaq pacha).
 Hanigo, región superior, celeste (puquina; ver lurin).
 Haniwaya, sur, zona austral, meridional (puquina, ver uraywaya).
 Hatunruna, hombre común, vasallo, gente común y corriente.
 Hawa pacha, región celeste (ver sawa pacha).
 Hawarikuy, mito, fábula.
 Hawina, unción.
 Huñinakuy, cumplimiento, acatamiento de las normas políticas.
 Illapa, rayo.
 Illapap churin, hijo del rayo, médico del pueblo.
 Imallay, materia, cosa concreta, sensible
 Imaymana Viracocha, el hijo mayor de Titi Viracocha.
 Inqa, inca.
 Inti, sol (ver titi).
 Inti llusina, el oriente, punto cardinal
 Inti suyu, región de los Antis y Chunchos; amazonia.
 Inti yankuna, occidente, punto cardinal.
 Inti kancha, recinto del sol (ver qori kancha).
 Intip churin, hijo del sol, el elegido.
 Intip raymin, fiesta del sol, de la cosecha
 Intip suyun, región del sol, mundo solar, superior.

Intip yanan, el sacerdote del sol, el encargado de su celebración.
 Kachan, mensajero, enviado de alguien.
 Kachawi, ofrenda, sacrificio, acto sagrado.
 Kallpa, vitalidad, energía, valor, fuerza.
 Kallpay, correr, trotar, desplazarse.
 Kamachikuy, legislación, buen gobierno.
 Kamaq-allpa, tierra fértil, espacio de labor agrícola.
 Kamaq-pacha, tierra fértil, espacio donde se siembra (ver pacha-mama).
 Kamay, infundir, dar, custodiar la vida.
 Kancha, solar, barrio, recinto, vecindad.
 kawsana, sustento, provisiones vitales para la vida.
 Kawsay, vida, existencia.
 Kay, el ser (ver tiyaq).
 Kaypacha, suelo, la tierra por oposición al cielo (ver qapaqas).
 Khisi, luna (puquina).
 Killa, luna.
 Kiraw, cuna.
 Kitin, periferia, confines de un pueblo o ciudad.
 Kunti suyu, región de los Yungas, de los llanos, costa.
 Kuraq, el mayor, lo primero, principal.
 Kussikuy-tiyay, vida, existencia, acontecimiento feliz.
 Llanka, arcilla, barro para la cerámica.
 Llaqta, ciudad, centro poblado; sociedad.
 Llaqtachay, poblar, fundar un pueblo.
 Llaqtakamay, política, arte de gobernar (ver amawtay).
 Llaqtap-kamaq, ser protector de la ciudad (ver runap kamaq).
 Llaqtayuy, morador, natural, ciudadano de algún pueblo.
 Llaqwas, forastero, poblador que llega después de otro grupo (ver wari).
 Llika, red, sistema.
 Lurin, región inferior, lo de abajo (ver hanigo; qapaqas).
 Mallki, cuerpo de un ancestro sagrado, huaca (munaw).
 Mayrun, cuerpo en general, figura (<*mayttu, aimara).
 Mayu, vía láctea (ver orcorara).
 Mita, periodo, espacio temporal, ciclo.
 Mitma, forastero, migrante, mitimae.
 Mullu suyu, zona nor-oeste, Salango.
 Munaw (ver mallki).

Nuna, espíritu, alma, ángel (ver supay).
 Ñawpaqin, el primero, lo básico, elemental.
 Ñawray, género, clase, variedad.
 Orcorara, grupo de estrellas llamadas La Cruz del Sur.
 Orcorara-uraque, hemisferio sur.
 Paccari-tampo, lugar de origen de los ayar-incas.
 Pacha yachachiq, dios creador del mundo, el Hacedor.
 Pacha, tiempo (aquí sólo tiene este valor; ver suyu).
 Pachakamaq, creador del mundo.
 Pacha-mama, tierra de labor, espacio de la siembra (ver tiqsimuyu).
 Pañaaq, linaje, descendencia.
 Paqarina, origen, lugar de nacimiento.
 Payana, lo segundo, después de qullana.
 Piwray (aimara), espacio-objeto para guardar algo.
 Pomanpaqas, continente denominado Nuevo Mundo.
 Poopó, lago ubicado en la parte sur de Quwaq-wayá.
 Pukara, construcción ubicada en la parte de avanzada o límite.
 Pullkanqa, insignias y armas.
 Punchaw, sol, día (quechua).
 Puriq, gente tributaria, de tercera edad.
 Purum, lugar o ente en estado salvaje
 Purum-pacha, tiempo originario, inmemorial.
 Purumwi, lugar baldío que se toma para empezar a habitar.
 Puywantin, animal no racional, salvaje o doméstico.
 Q'ayawi, de tercer orden o jerarquía (ver qullana, payana).
 Qallaq pacha, tiempo inmemorial, inicio de los tiempos.
 Qapaqas, el mundo terrestre, la tierra (puquina; ver tiqsimuyu).
 Qaqa, tierra, área, dominio, comarca (puquina).
 Qhapaq Raymi, fiesta real en honor a los antiguos (puquina).
 Qhapaq, noble, grandioso, superior, rico (puquina, ver ayar).
 Qillqasqa-manka, la vasija-texto decorada hallada en Vilcabamba, Perú.
 Qori kancha, residencia del sol (ver inti kancha).
 Qullana, magnífico, supremo, grandioso.
 Qullqa, estrellas llamadas cabrillas.
 Qurpachay, hospedar, alojar a alguien.
 qusqay, don, regalo, ofrenda.
 Quta, lago, laguna (aimara).

Quwaq, serpiente, ser divino primordial puquina.
 Quwaq-wayá, territorio de los puquinas (ver tawantin suyu).
 Quya Raymi, fiesta de la luna.
 Quyllur, estrellas, constelaciones (ver orcorara).
 Quzqu, variedad de lechuga; ciudad del Cuzco.
 Raymi, fiesta, celebración (puquina, ver sitwa; qhapaq Raymi, intipraymi, quya raymi).
 Rimay, palabra, expresión, término; categoría.
 Runa, persona, ser humano, individuo.
 Runallaypa, humano (referido al hombre en general).
 Runap-kamaq, ser protector del hombre
 Runay, cuerpo humano, miembros principales con vida (ver aya).
 Sallqa, región de la Sierra.
 Samaykuy, dar aliento o vida.
 Sapi, raíz, origen.
 Sawa pacha, región celeste (ver hawa pacha).
 Saya, parte, pieza (ver suyu).
 Saywa, mojón, lindero, límite
 Sinchi, fuerte, valeroso; jefe, cabecilla, principal.
 Sitwa, fiesta, celebración (ver raymi).
 Ssimipiwray, glosario, vocabulario.
 Sullka, el menor, lo segundo, siguiente.
 Suntur pawkar, estandarte real inca.
 Supay, sombra, fantasma; ángel, demonio, duende, diablo.
 Suyu, espacio, región, zona, territorio (ver pacha).
 Suyunakuy, distribución, repartición de la tierra.
 Taguapica Viracocha, hijo rebelde del dios Condis Viracocha.
 Tawanti suyu, región de los incas (ver pomanpaqas).
 Tawantin-kancha, barrios, recintos, solares de los incas míticos.
 Taypi Kala, el centro de Tiahuanaco.
 Thurmimi, lago, laguna, (puquina; ver quta).
 Tiahuanaco (<* thiya wana quwaq), ídolo nuevo que está en el extremo.
 Tiqsi, fundamente, base, cimiento, principio.
 Tiqsimuyu (pacha), hemisferio, espacio celeste y terrestre; cosmos (ver pachamama).
 Titi qaqá, tierra, área, dominios del sol (puquina).
 Titi Viracocha, dios creador del mundo

Titi, sol (puquina).
 Tiyaq, ente, elemento, ser existente (ver kay).
 Tocapu Viracocha, el hijo menor de Titi Viracocha.
 Tumahawi, viento del sur fuerte y de temor; espíritu.
 Tumaykachay, camino, recorrido, desplazamiento.
 Tunupa, mensajero de Viracocha
 Tutayaq pacha, tiempo inmemorial, inicio de la obscuridad.
 Ukun, cuerpo, materia transformable (ver mayrun).
 Ullqu, macho (ver china).
 Unu pacha kuti, diluvio.
 Unu, agua (aimara).
 Uraque (aimara), suelo, tierra, mundo inferior.
 Uraywaya, área septentrional (puquina-quechua, ver haniwaya).
 Uywa, animal doméstico
 Viracocha (<* wila quta, aimara) lago de sangre; Dios creador.
 Waka, espacio o ente sagrado.
 Wallpay, creación, invención.
 Wanaqawri, Ayar uchi, waka principal de los incas.
 Wana, nuevo, recién inventado o hecho (puquina).
 Wapsi, vapor; aliento, respiración.
 Wari, poblador originario, morador más antiguo (ver llaqwas).
 Watta, isla.
 Waya, llanura, planicie (puquina).
 Willka, sol (aimara); divinidad; medicina.
 Willkap-kutin, movimientos del sol en sus equinoccios y solsticios.
 Wiñay, edad, generación; eterno.
 Yana, el ayudante, el que asiste, el que acompaña.
 Yanantin, par; dicotomía.
 Yunka suyu, región de los llanos o la costa.

Referencias

- Acosta, J. d. (2002). *Historia Natural y Moral de las Indias*. Madrid: Cofás.
- Bertonio, L. (2006). *Vocabulario de la lengua Aymara*. Arequipa: El Lector.
- Betanzos, J. D. (1987). *Suma y Narración de los incas*. Madrid: Atlas.
- Calancha, A. d. (1938). *Crónica Moralizada del Orden de San Agustín en el Perú*. París: Desclée de Brouwer.
- Cerrón-Palomino, R. (1994). *Quechua sureño. Diccionario unificado*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Cerrón-Palomino, R. (2013). *Las lenguas de los incas: el puquina, el aimara y el quechua*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.
- Cobo, B. (1964). *Historia del Nuevo Mundo. Tomos I-II*. Madrid: Atlas.
- González Holguín, D. d. (1993). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua, o del Inca*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Las Casas, B. d. (1958). *Apologética Historia, Tomo II-III*. Madrid: Atlas.
- Lizárraga, R. d. (1968). *Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*. Madrid: Atlas.
- Molina, C. d. (1989). *Relación de las Fábulas y ritos de los incas*. Madrid: Cofás.

Pachacuti Yamqui, J. d. (1993). *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú*. Cusco: IFEA-CBC.

Potosí C., F. (2008). *Vocabulario y Phrasis de la lengua general de los indios del Peru llamada Quichua, o del Inca*. Quito.

Ramos Gavilán, A. (2015). *Historia del Célebre Santuario de Nvesra Señora de Copacabana, y sus milagros, e invención de la Cruz de Carabuco*. La Paz: Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia.

Rostworowski, J. M. (2016). *Tabuantinsuyo. Historia del Imperio Inca*. España: Punto de Vista.

Santo Thomas, D. d. (1994). *Grammatica o arte de la lengua general de los indios de los Reynos del Peru*. Madrid: Cultura Hispánica.

Santo Thomas, D. d. (1994). *Lexicon, o Vocabulario de la lengua general de los Indios del Peru, llamada Quichua*. Madrid: Cultura Hispánica.

Sarmiento de Gamboa, P. (1988). *Historia de los Incas*. Madrid: Miraguano.

Urbano, H. (1981). *Wiracocha y Ayar. Héroes y funciones en las sociedades andinas*. Cusco: Centro Bartolomé de Las Casas.

Valera, B. (1951). *Vocabulario y phrasis de la lengua general de los indios del Perú, llamada quichua*. Lima: Rimac.

Zárate, A. d. (1995). *Historia del descubrimiento y conquista del Peru*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

LA NARRATIVA TESTIMONIAL EN LA FICCIÓN DE MARIANA CARCELÉN, UNA HISTORIA EN EL ESTRADO

Karina Ortiz P.

Tania Roura novelista, poeta y pintora ecuatoriana, completó estudios de Historia del Arte en Europa y se ha interesado, además, en la investigación histórica. En la actualidad, lleva a cabo un ambicioso proyecto editorial relacionado con la historia republicana del Ecuador. Estos anales se narran en seis novelas que tienen como personajes principales mujeres que de una forma u otra participaron en los eventos históricos de su tiempo. Sus dos primeras obras, *Manuela Sáenz, una historia mal dicha* (2005) y *Mariana Carcelén, una historia en el estrado* (2007). La primera narra la vida de la heroína independentista Manuela Sáenz desde una perspectiva subjetiva e íntima. Al referirse a esta novela, el escritor y periodista Marcelo Larrea considera que Roura ha recreado la imagen “de esa Manuela, que tanto nuestros pueblos requieren para redescubrir su propia génesis y vencer las adversidades que los oprimen. La labor de tejer letra por letra, las palabras que dibujan a una Manuela de carne y hueso. Valiente, desconsolada, triste, iracunda”¹. Por su parte, el escritor Raúl Pérez Torres opina que Roura muestra un personaje importante de la historia ecuatoriana y reconstruye un

1 Larrea, Marcelo. “Manuela Sáenz, una historia maldicha.” *Voltairenet*. 8 May. 2005. Web. 7 Feb. 2014. <<http://www.voltairenet.org/article124147.html>>.

rompecabezas “de una mujer, de una época, de soldadotes y miserables, de traidores y vencedores, de batallas ganadas y perdidas, de amores errabundos o peligrosos, ligeros o clandestinos hasta visualizar la figura de la Caballeresa del Sol”².

Sin duda, la escritora ecuatoriana tiene un especial interés en revisar la historia y ofrecer otra perspectiva al registro que han aportado los vencedores o quienes manejan el poder. Las voces y experiencias de aquellos que la historia oficial no incluye generalmente en sus relatos permiten una visión menos parcial y más dinámica de ésta. La autora señala sobre este propósito: “Quise contar algo real con menos trampa, en este sentido los excluidos eran indios, negros y las mujeres o las grandes silenciadas, porque decir que detrás de un gran hombre hay una gran mujer carece de consistencia”³. Su libro, *Mariana Carcelén, una historia en el estrado* que será analizado en este trabajo muestra la temática de la reescritura de la historia a través de la pluralidad de voces que formaron parte del panorama histórico del Ecuador durante la independencia, la creación y disolución de La Gran Colombia, así como las primeras décadas de la vida republicana del país. El uso de personajes históricos y ficticios que narran sus experiencias –ya sea en forma de memoria o testimonio– así como los registros históricos –cartas oficiales, notas y secciones de diarios– conviven en la novela de Roura. Estos recursos narrativos permiten que la obra presente un universo ficticio complejo, donde las mujeres son las protagonistas y narradoras a pesar del ostracismo social de la época. La escritura les proporciona el espacio propicio para la libertad de expresión que se les niega en el ámbito cultural y jurídico; además, el registro de sus experiencias es un vehículo para su autoafirmación como sujetos sociales. En el libro de Roura, la metaficción, la mezcla de figuras históricas y personajes ficticios, y la parodia se emplean con efectividad para ofrecerle al lector otra perspectiva de la historia ecuatoriana que lo informa y lo hace reflexionar sobre el proceso de construcción de la historia nacional. El manejo hábil de estos artificios literarios nos muestra a los lectores la madurez que ha alcanzado su escritura novelesca y el compromiso social de la mujer intelectual. En el afán literario de presentar la individualidad de los personajes sin deslindarlos de su contexto histórico social, cultural y político

2 Pérez Torres, Raúl. All-artecuator.com. Web. 5 Feb. 2014.

3 “Mujeres ejecutivas de hoy.” La Hora 10 Feb. 2010. Web. 8 Dic. 2015. <<http://www.lahora.com.ec/index.php/noticias/show/1101106044#VIC2N0igfk>>. Web. Oct. - Nov. 2015.

que los afecta personal y colectivamente, Roura se vale de la estructura de narrativa testimonial que sirve de marco para este trabajo.

La novela está narrada por Catalina Valdivieso, miembro de la alta sociedad quiteña y esposa de un político de la época. Al momento de narrar, Catalina escribe una memoria histórica inspirada en la vida de las mujeres durante la gesta pre y pos-libertaria. En este recuento, sobresale la vida de su amiga Mariana Carcelén, personaje extraído de la Historia, conocida en el ambiente de la sociedad criolla quiteña como la Marquesa de Solanda. Las desventuras de la Marquesa inician cuando su padre decide casarla con el prócer de la independencia, Antonio José de Sucre, para rescatar el poder económico y político de la familia. No obstante, Mariana se enamora del capitán Isidoro Barriga, su primer amor y segundo esposo después de enviudar de Sucre. El amor apasionado de la Marquesa por el capitán le acarrea una serie de infortunios hasta el día de su muerte. También Catalina incorpora en su relato las cartas, los escritos y el diario de Manuela Sáenz –revolucionaria quiteña que abandona todo por la lucha libertaria y por Simón Bolívar. En la novela de Roura existe, entre otras cuestiones de orden social, una preocupación por denunciar los abusos que se comenten en contra de las mujeres marginadas por condiciones económicas y raciales. Para llevar a cabo este propósito de denuncia, Roura introduce los relatos personales de Rafaela, la sirvienta de la familia Carcelén, y Juana Rosa, la ex esclava de Manuela Sáenz. El libro de Catalina Valdivieso es, sobre todo, la documentación histórica no oficial y subjetiva de las anécdotas de las mujeres de todos los estratos sociales. En su texto estas ciudadanas vivieron desde el estrado el fervor libertario, el caos que sobrevino durante la independencia, creación y disolución de la Gran Colombia, las luchas por el poder político de la recién fundada república del Ecuador y que jugaron un papel importante en estos eventos históricos.

La narradora inicia su recuento con un prefacio que escribe después de la muerte de Mariana Carcelén, la Marquesa de Solanda, y así inaugura la novela. Esta introducción prepara al lector para entender cómo nace la obra de Catalina y cuáles son los motivos de su escritura. La narradora explica con palabras directas, que su amiga inspiró los inicios de su creación literaria: “Después en mi casa, mientras me vestía de riguroso luto recordé la novela que sus amores y tragedias me inspiraron años antes. La había titulado: *La Marquesa de Solanda o las penas del mal querer*”²⁴. Añade, entonces, para llamar la

4 Roura, Tania. Mariana Carcelén, una historia en el estrado. Quito: Editorial Carishina, 2007. Impreso. p. 10.

atención a la creación previa al texto que los lectores tenemos entre las manos: “Busqué los manuscritos en los que relataba secretos y desventuras con la intención de ponerlos en su ataúd como últimos vínculos de amistad”⁵. Con esta revelación de que ya había escrito algo en el pasado sobre “secretos y desventuras”, Catalina da a conocer que es escritora y que el descubrimiento de estos documentos –apuntes de su marido, cartas de Manuela Sáenz, confesiones– más sus experiencias de vida, la obligan a replantear su trabajo puramente creativo por otro de investigación. Es decir, Catalina no puede ignorar estos otros escritos previos que, junto a sus vivencias personales, le permiten abordar la temática de la vida de las mujeres y la “larga hilera de pesares” que permiten “comprender que pasó con nosotras, las mujeres en este turbulento siglo XIX”⁶. El objetivo principal que motiva su trabajo narrativo se observa en el siguiente pasaje del texto:

Juré contar nuestra historia en tiempos de Independencia. Pero no la de Bolívar, Sucre, Flores, Santander y otros –ellos ya tendrán quienes las escriban– sino la de nosotras, las que tras las celosías, escondidas en cortinajes, ocultas por los biombos del estrado, vimos pasar guerras y desórdenes; conspiraciones, crímenes y traiciones. Una historia que hablará de Mariana, de Manuela, de Rafaela y de mi misma con la esperanza de que alguien oiga nuestras voces y sepa cómo fuimos⁷.

De acuerdo a los estudios sobre la narrativa testimonial, ésta es una construcción de relatos que se configuran conforme al cambio persistente de las circunstancias culturales y sociales que se producen en un tiempo determinado⁸. Este género nace con las ideas del escritor Miguel Barnet que acuñó el término *novela testimonio* y definió las características y los propósitos de este género literario. El autor destaca que esta modalidad novelesca es “un desentrañamiento de la realidad, tomando los hechos principales, los que más han afectado a la sensibilidad de un pueblo y describiéndolos por

5 Ídem.p.10.

6 Ídem.p.10.

7 Ídem.p.11.

8 López, Baquero C. Trauma, memoria y cuerpo: El testimonio femenino en Colombia (1985-2000). Tempe: Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica, 2012. Impreso.

boca de uno de sus protagonistas idóneos”⁹. Barnet sostiene que una parte importante de esta narrativa es el valor que tiene la voz del testigo que es “el pueblo, el nosotros que habla, que valoriza [...] los acontecimientos”¹⁰. Asimismo, la “discreción en el uso de yo”¹¹ por parte del escritor o del sociólogo que elabora el texto es importante. Este “yo” da voz al informante —llámese testigo— con el fin de recrear fidedignamente la colectividad a la que representa. Por su parte, John Beverly en *The Margin at the center: on testimonio*, define el testimonio como “Una novela o una narración en un libro o panfleto, narrado en primera persona por un narrador que es el protagonista real o el testigo de los eventos que se cuentan, y quien cuenta una experiencia significativa de vida”¹². Beverly señala que el valor del testimonio ha estado presente por mucho tiempo en la tradición literaria y ha recibido la influencia de las crónicas de Indias. El testimonio se populariza aún más por el auge de los movimientos de liberación nacional y los cambios políticos e ideológicos que surgen en la época. Además, su notoriedad contribuye a la creación del Premio Testimonio de la Casa de las Américas en apoyo a la eclosión de trabajos testimoniales en la Cuba de 1970. John Beverly propone que en el testimonio hay un sentido de urgencia por comunicar una situación crítica “un problema de represión, pobreza, subalternidad, encierro, problemas para sobrevivir”¹³. Debido al contenido eminentemente social y político del testimonio Beverly indica que los protagonistas de este son “los niños, los ‘nativos’, las mujeres, los dementes, los prisioneros, los proletarios excluidos de formas de representación”¹⁴. Beverly aclara, además, que existe una separación entre la novela testimonio al estilo de Barnet y el testimonio. Según Beverly, la diferencia que separa estos dos tipos de narraciones tiene que ver con la intención de la primera, la cual es transformar el material etnográfico que la nutre para crear un trabajo de carácter literario, que Beverly denomina “*testimonio-like*”. Por otra parte, y de acuerdo al autor, el testimonio es un instrumento que busca subvertir el carácter burgués de la autoría literaria.

9 Barnet, Miguel. *La fuente viva*. Ciudad de La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1983. Impreso.

10 Ídem, p.24.

11 Ídem, p.24-25.

12 Beverly, John. *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. Impreso. (La traducción es mía)

13 Ídem, p.31. (La traducción es mía)

14 Ídem, p.43. (La traducción es mía)

Esta diferenciación, ampliamente debatida en el campo académico, llevó a Beverly en *“Through all things modern”: Second Thoughts on Testimonio* a afirmar que el *testimonio* es “una forma menor de literatura particularmente sensible a la representación de las expresiones de subalternidad”¹⁵. En posteriores trabajos como *“The real thing (Our Rigoberta)”*¹⁶, Beverly reconoce la necesidad de nuevas formas de organización política para abrir las puertas a estrategias y reevaluar el trabajo del testimonio como género que se adapta a las circunstancias que se presentan en la realidad cultural, política y social. El debate académico para definir y esquematizar al género del testimonio no desvirtúa el propósito principal de éste, que es presentar y crear textos cuyo objetivo es la denuncia a fin de inspirar o, inclusive, propiciar la reivindicación social. Constanza López Baquero señala respecto a los nuevos estudios sobre el testimonio que “pese a que [...] ha sufrido bastantes críticas, las nuevas aproximaciones al género que se han dado en la última década han resaltado algunas de sus características literarias y discursivas, como por ejemplo, su hibridez o ‘porosidad’ en relación con otros géneros literarios y no-literarios”¹⁷. George Yudice en *“La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa”* señala que como este tipo de narración en sus últimas concepciones incluye una diversidad de trabajos de carácter literario, documentos y discursos extraliterarios:

“Testimonio” es un término que se refiere a muchos tipos de discurso, desde la historia oral y popular (people’s history) que procura dar voz a los “sin voz” hasta textos literarios como las novelas-testimonio de Miguel Barnet y aún obras de compleja composición documental como *Yo el supremo* de Augusto Roa Bastos. El término también se ha usado para referirse a las crónicas de la conquista y colonización, los relatos vinculados a luchas sociales y militares como los diarios de campaña de Martí, el Che y Fidel y a textos documentales que tratan de la vida de

15 Beverly, John. “Through All Things Modern: Second Thoughts on Testimonio.” *Boundary 2*, vol. 18, no. 2, 1991, pp. 1–21. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/303277.

16 Beverly, John. “The Real Thing (Our Rigoberta).” *Modern Language Quarterly* 57.2 (1996): 129-139. Web.

17 López, Baquero C. *Trauma, memoria y cuerpo: El testimonio femenino en Colombia (1985-2000)*. Tempe: Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica, 2012. Impreso p. 29

individuos de las clases populares inmersos en luchas de importancia histórica.¹⁸

En este sentido, amplio de la definición, el testimonio expande su objeto de estudio para abrazar nuevos modos de arte para comunicar planteamientos políticos que emergen de las necesidades de gente amenazada en su integridad por circunstancias sociales, económicas y culturales. En palabras de López Baquero, la importancia del análisis de este tipo de textos testimoniales “debe concentrarse en cómo cada una de estas historias muestra el propósito fundamental del género: cuestionar la memoria oficial y buscar justicia”¹⁹. Partiendo de las afirmaciones teóricas comunes de Bernet, Beverly, López Baquero y Yúdice sobre el testimonio y sus inflexiones en la narrativa testimonial, en esta parte del estudio se analizará dos secciones de la novela *Mariana Carcelén, una historia en el estrado* en la que se observan algunos elementos de este tipo de narrativa, específicamente se utilizará la noción de narrativas testimoniales que presenta López Baquero para referirse a la pluralidad de géneros narrativos testimoniales que combinan la ficción, el testimonio y la memoria permitiendo un análisis abarcador de la temática y el estilo de la novela.

La novela de Roura recoge las siguientes características de la literatura testimonial: la narración de experiencias de vida significativas que nacen de situaciones de injusticia social; la voz del testigo que cuenta su propia historia y que representa la situación de un colectivo; la presencia de un transcriptor que recoge o viabiliza que las vivencias del testigo sean escuchadas, y finalmente, la urgencia de comunicar estas experiencias para denunciarlas. Las voces de Rafaela, sirvienta de la familia Carcelén, y Juan Rosa, ex esclava de Manuela Sáenz, son reproducidas por la narradora. Hay que recordar que en esta novela la narradora, Catalina Valdivieso, es un personaje ficticio que inserta en su propia obra los escritos de Rafaela y Juana Rosa para hacerles portavoces de las situaciones que los marginados vivían en esa época y la “urgencia”²⁰ por parte de Tania Roura de comunicar lo poco que han cambiado las situaciones de esta población.

18 Yúdice, George. “La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa.” *Revista de crítica literaria Latinoamericana* 1 Ene. 1992. Impreso.

19 Ídem.p.39.

20 Ídem. p. 30.

En las primeras manifestaciones del género testimonial se destaca la figura del transcriptor que recoge y sistematiza las vivencias que le trasmite el testigo para crear con esta información un documento literario o no-literario. La autoridad del recopilador se da en cuanto a que este tiene acceso al mundo de las letras y posee una posición social privilegiada con respecto al testigo. En la novela de Roura, la figura del transcriptor es modificada por la de una recopiladora, Catalina Valdivieso, que incluye la narración de Rafaela en la elaboración de su texto. Rafaela escribe y narra su historia, sin necesidad de que Valdivieso tenga que transcribir su voz. Rafaela percibe correctamente que debido al estatus social de Valdivieso su testimonio será escuchado por las clases privilegiadas y letradas. Por eso, Rafaela le confía a Catalina su obra cuando le dice: “A usted que es más letrada podrían servirle mis garabatos. Me gustaría tanto que pudiera contar mi historia”²¹. Rafaela sabe que su condición de marginalidad no le permite dar a conocer su verdad y este tipo de auto reconocimiento como sujeto sin voz la obliga a buscar un mediador que exponga su relato. Catalina va a cumplir con su función de compiladora, aunque al inicio de su obra y en su afán de crear una novela romántica—rosa con la historia de la Marquesa de Solanda no parece interesarse en la de una mujer de servicio que poco tiene que decir en su relato. Valdivieso conoce a Rafaela por su cercanía con su familia Carcelén y por el nivel de confianza que se le da entre ellos, algo poco común con los sirvientes. Catalina la escucha y descubre su inteligencia y el parecido físico que tiene con Mariana Carcelén “La Marquesa de Solanda”: “Acostumbrada a este trato con Rafaela, le permitía confianzas y como era divertida e inteligente no me molestaban sus comentarios. Apenas unos años mayor que Mariana, agraciada sin llegar a ser bonita, muy parecida a Teresa, vivía desde muy niña en esa casa”²². El origen de Rafaela es un secreto conocido o asumido por el círculo social de Catalina: “Se rumora que también era hija del Marqués: ¿Era de la familia?”²³. Rafaela por ser la criada más cercana a Mariana aprende a leer y escribir, un privilegio no garantizado para una mujer de su clase en aquellos tiempos lo que le permite escribir su historia. Catalina va descubriendo al lector poco a poco, pero con una historia personal quién es Rafaela y su condición ambigua dentro de una familia feudal y tradicionalista.

21 Tania, Roura. Mariana Carcelén, una historia en el estrado. Quito: Editorial Carishina, 2007. Impreso. p. 117.

22 Ídem.p.93.

23 Ídem.p.93.

En concordancia con la narrativa testimonial y su prioridad por exponer situaciones de vida significativas producidas por condiciones de injusticia y para denunciarla, la novela de Roura enfatiza en la historia de Rafaela llena de sufrimientos y su lucha como mujer marginada. La sirvienta reflexiona sobre la guerra y la recesión de su tiempo proveyéndole al lector otra perspectiva para comprender la historia ecuatoriana durante el periodo independentista. Sus memorias cuentan los horrores que vive por eso, con cierta sorna y mucha sagacidad le comenta a Catalina sobre sus escritos: “Sé que usted se ha puesto a escribir sobre las cosas, historias. Yo también lo hago desde hace tiempos, pero con mala letra y con *horrores*”²⁴. Catalina ingenuamente intenta corregir a Rafaela sobre su mal uso de la palabra “horrores” por “errores” mostrando su autoridad letrada sin darse cuenta de la intención sabia y juguetona de su interlocutora al usar correctamente *horrores* pues busca de forma general y precisa referirse a las experiencias que expone en su testimonio. Precisamente, el marco histórico en el que Catalina ubica su narración permite que se hable de los horrores a los que hace alusión Rafaela y, en este sentido, Roura sigue los preceptos establecidos por George Yúdice tocante al testimonio que según este autor nace o refleja épocas de crisis tal como la guerra y la transición republicana en la que vivían estas mujeres:

Si bien no todos los testimonios latinoamericanos surgen en el contexto de la opresión de indígenas, como en el caso de Menchú, puede decirse, no obstante, que todos nacen en un estado de emergencia —desastres de la naturaleza o del conflicto humano, conflictos políticos, opresión, insuficiencia económica, nuevos y desacostumbrados modos de vida, etc.— que no ha podido ser resuelto por los poderes vigentes, por su incapacidad (falta de recursos en el neocoloniaje económico) o por su falta de voluntad.²⁵

Además de los conflictos externos sociales que presenta, el testimonio de Rafaela se acerca de manera personal e íntima a las injusticias que sucedieron a su alrededor y la forma en que ella subsiste dentro de este panorama. El relato de Rafaela se convierte en una afirmación de su identidad y de su existencia como ser humano, dando como resultado un reencuentro consigo misma después de tantos infortunios que ha padecido en sus veinticinco años de vida. López Baquero indica que

24 Ídem.p.117 (el subrayado es mío)

25 Ídem. p. 226.

la mujer a través de la escritura autobiográfica –cercana al testimonio– “vuelve al origen para reencontrarse con su pasado y reconstruir su historia”²⁶. Al contar su historia Rafaela revela información importante para su propia afirmación, como su verdadero nombre (Blanca Rosa), sus primeros años en un orfanatorio de monjas y su estancia en la casa de los Carcelén. Debido a que es hija ilegítima de un miembro de la aristocracia quiteña, entra a trabajar para los parientes de esta familia quien le asigna la crianza de la Marquesa de Solanda, que a la vez le da el nombre de Rafaela con el que se le conoce públicamente. Al puntualizar el cambio de nombre que sufre (su primera pérdida de identidad civil), se muestra el “yo” del pasado y el nuevo creado. La crítica Gloria Ceballos señala la importancia del nombre propio en la identidad personal: “Asociado a la corporeidad está el nombre propio como segundo anclaje, con el cual nos reconocemos nos reconocen y nos identifican. El nombre es una marca difícilmente irrenunciable homologable en el contexto social a la huella dactilar”²⁷. Mariana le confiere una nueva identidad a Blanca Rosa “Rafaela” y a su corta edad asume sin poder resistir la identidad que le otorgan otras, anulando su individualidad para acoplarse a una nueva posición en su vida: “Estos ocho años he sabido aceptar mi puesto, no soy más que una recogida una criada”²⁸. Pese a los esfuerzos, Rafaela no consigue abandonar la casa de los Marqueses y permanece fielmente al cuidado de Mariana Carcelén hasta su muerte.

Una característica de la narrativa testimonial, y de forma particular el testimonio, es la urgencia por comunicar un tema de contenido social. La situación de abuso debe ser debatida o dada a conocer para ser cuestionada. En el breve testimonio de Rafaela el tema del abuso sexual que se comete sin impunidad en contra de personas en situaciones vulnerables queda constatando cuando ella cuenta cómo fue víctima de incontables violaciones dentro de la casa de los Carcelén. Rafaela se refiere a estos episodios con desencanto y tristeza:

26 López, Baquero C. Trauma, memoria y cuerpo: El testimonio femenino en Colombia (1985-2000). Tempe: Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica, 2012. Impreso. p. 29.

27 Ceballos, Gloria. “Sueños de letras adecuadas un ejercicio de recolección y memoria.” Hallazgos Revista de investigaciones 1 Ene. 2013. Centro de Estudios Latinoamericanos, 2003. Impreso. p. 29.

28 Ídem. p. 158.

Cuando llegaron los años largos y amargos de la adolescencia, el haberme relegado al área de los criados significó también mi entrada al mundo de las concubinas. Una sirvienta podía ser tomada por cualquier señor sin que eso asustara a nadie. Primero fue don Felipe, después un primo suyo, luego un huésped ilustre y sabio. Algunos más fueron –no llevo la cuenta– y a cuatro les parí hijos.²⁹

Estas situaciones de violencia experimentada por Rafaela y por muchos otros individuos sin privilegios, se traslada a la realidad extratextual para denunciar una sociedad permisiva de este tipo de abusos con la empleada doméstica. La voz de Rafaela representa un colectivo de mujeres que vivieron y viven en sus cuerpos y su memoria la violación y el abuso. La crítica feminista pone especial atención al análisis de este tipo de narraciones que descubren las irregularidades de un sistema que favorece la violencia en contra de la mujer. Betina Kaplan estudia como el cuerpo en una situación de violencia es un espacio privilegiado en la narración “circulando entre la esfera de lo privado y de lo público, el cuerpo de la mujer se ofrece como metáfora a ser narrada y descrita como evidencia de las experiencias colectivas particularmente de los regímenes represivos que le dejaron sus huellas escritas”³⁰. Mediante la narración de Rafaela, la víctima renuncia al silencio que le imponen, encuentra una salida a su opresión y descubre una forma de expresión que le devuelve su subjetividad. Aunque su confesión no logra remediar su realidad inmediata, su relato le da valor, protagonismo en la obra y, de cierto modo, liberación a sus desventajas, pues se asume que sus anécdotas serán conocidas por muchos.

La historia íntima del personaje de Rafaela permite conocer la apreciación de las diferentes percepciones del sujeto femenino que nace en una sociedad con clases sociales polarizadas. Las anécdotas de Rafaela hacen que Catalina reflexione sobre su vida como mujer dominada por una tradición que la obliga a asumir el papel de esposa y madre. Incluso, Mariana misma anhela a menudo la libertad de su criada que vive alejada de los protocolos que ella y Catalina tenían que acatar sin deseo alguno. La Marquesa de Solanda envidia de cierta forma el mundo de Rafaela, haciendo evidente su total ignorancia de la realidad crítica de sujetos que viven en medio de abusos y pobreza: “A

29 Ídem, p.156.

30 Kaplan, Betina. Género y violencia en la narrativa del cono sur, 1954-2003. Woodbridge, Suffolk, UK: Tamesis, 2007. Impreso. p. 7.

veces pienso que mi única culpa es el maldito cuerno de la fortuna y esos ridículos títulos que mi abuelo compró después de encontrar una guaca. Si no sería tan feliz como Rafaela”³¹. Catalina, al recordar estas palabras de la Marquesa, busca los apuntes que un día recibió de Rafaela y que tenía olvidados en su baúl para leerlos con avidez. A través de la historia escrita de Rafaela logra comprender lo que sucedía con otras mujeres que no gozaban de estatus social y privilegios económicos. Se da cuenta pronto que al igual que ella y Mariana Carcelén, Rafaela no goza de libertad para cumplir su voluntad y todavía menos puede ser “feliz” como equivocadamente piensa Mariana, pues en esa época la situación de las mujeres era similar en cuanto a sus libertades individuales.

La segunda narración testimonial en *Mariana Carcelén* es la de Juana Rosa, la esclava de Manuela Sáenz. Este relato resume sin mayores detalles la vida de esta mujer que nació en Colombia y que, pese a tener su carta de libertad, acompaña a Manuela por el resto de su vida como una amiga fiel. La narración de Juana Rosa brinda la perspectiva de una mujer esclava que recorre con fortaleza los caminos peligrosos del exilio. La Morito, compañera de Juana Rosa e hija adoptiva de Manuela Sáenz, en un momento de nostalgia lee en voz alta a Catalina Valdivieso la narración de Juana Rosa Vargas reviviendo su testimonio. La misión principal del relato de Juana Rosa es la de generar detalles sobre su experiencia junto a Manuela Sáenz durante el exilio, poniendo en primer plano las vivencias de mujeres que se enfrentaron en su tiempo al poder político conservador. Juana Rosa enferma con la peste amarilla escribe sobre su vida momentos antes de su muerte: “Mi adolescencia ni la sentí, pasé de niña a mujer tan rápido que la muerte de mis padres la tomé con la dureza de quien comprende que ese es su destino”³². Su compromiso con Sáenz se revela cuando apunta que su misión fue colaborar con Sáenz y apoyarla en su vida revolucionaria: “Vivir los años de persecución junto a Manuela le daba razón a ese destino; me sentía como la única capaz de sostenerla cuando se quebraba”³³.

Al lado de Manuela Sáenz, Juana Rosa recibe un trato igualitario que le da la fortaleza para documentar su existencia y expresar sus pensamientos sobre los eventos políticos del tiempo, lo cual muestra que era una mujer inteligente y sabia, reconciliada consigo misma y con el mundo que le tocó vivir. Gran parte de su supervivencia se debe a su aprendizaje rápido que

31 Ídem.p. 154.

32 Ídem.p.278.

33 Ídem.p. 278.

le permite adaptarse y aprovechar las circunstancias que se le presentan: “Descubrí desde muy niña que había alegrías tan grandes como el amor a un hombre, aprendí a saborear las simples papas hervidas como potaje succulento, aprendí que mi vestido lavado, remendado y recocado era un traje de lujo si yo me lo ponía. Aprendí a amarme sobre todas adversidades, sobre todos los caminos”³⁴. Juana Rosa aprende a leer y escribir con Manuela Sáenz y por la experiencia que vive junto a su ex dueña toma una conciencia política que se manifiesta en su testimonio como puede verse en sus reflexiones existenciales y sobre los verdaderos propósitos de las guerras que los afligen: “Ni de niña ni ahora que la fiebre incita mis ideas, logré comprender porque unos nacen con tanto y otros con tan poco y a nombre de los que menos tienen se hacen guerras para que los que tienen todo, tengan más. El pobre solo tiene derecho a la muerte, es su única certeza, por eso hoy me entrego tranquila”³⁵. El cuestionamiento que Juana Rosa expresa el interés colectivo que tiene su escritura porque representan la realidad de toda una sociedad que participó en las guerras de independencia y en contra de la resistencia realista, sin que viera un cambio radical en las estructuras que dejó el colonialismo. La fidelidad y agradecimiento a Manuela Sáenz se observa en las últimas palabras de su relato cuando declara que: “Yo, Juana Rosa Vargas, huérfana de todas las guerras moriré asistida por el ser humano más bueno de este mundo: Mamá Manuela”³⁶. Con estas palabras de reconocimiento a la mujer que le ayudó a encontrarse a sí misma y ayudar en su propia manera a avanzar la lucha independentista, Catalina Valdivieso, la transcritora de estos escritos los utiliza para dejar oír las voces de los marginados y de forma particular de las mujeres que viven durante los intensos años de la época de la independencia.

La memoria

Según Constanza López Baquero, dentro de los géneros “fronterizos” que encargan e interiorizan en la individualidad de un sujeto se encuentra la memoria³⁷. Lee Quinby define a las memorias como “a type of writing that is

34 Ídem.p. 279.

35 Ídem.p. 279.

36 Ídem.p. 280.

37 López, Baquero C. Trauma, memoria y cuerpo: El testimonio femenino en Colombia (1985-2000). Tempe: Asociación Internacional de Literatura y Cultura

a composite of several generic discourses [...] the genre of *memoirs* rejects the discursive unity that constructs subjectivity as simultaneously individualized and totalized”³⁸. Georges May hace una diferencia entre la memoria y la autobiografía señalando que la primera es “el relato de lo que se ha visto o entendido, hecho o dicho, mientras que la autobiografía por el contrario sería el relato de lo que se ha sido”³⁹. Bajo la premisa de May y de Quinby, la memoria permite el acercamiento a la vida de un personaje reconstruyendo sus vivencias individuales y colectivas. En *Mariana Carcelén, una historia en el estrado* el relato de Catalina Valdivieso incorpora desde la ficción el género de la memoria al incluir la vida de Manuela Sáenz contada desde el punto de vista del “yo” de la heroína. En esta sección de la novela destacan sus experiencias como mujer líder, perseguida por sus detractores y, además, se incluye su percepción sobre los últimos años de la revolución independentista y el fracaso final del ideal de la unidad continental. Tania Roura utiliza recursos particulares del género de la memoria –como la narración en primera persona a través de una mezcla de cartas y narraciones que representan la voz de Sáenz– para que, como en el caso de Juana Rosa Vargas, el lector escuche de su propia voz las experiencias personales y públicas que la han convertido en una figura histórica importante. En la novela, a Sáenz se la presenta como una mujer activa en los movimientos independentistas, ganándose el respeto y el temor de sus enemigos, de ahí la importancia de incluir su voz en primera persona. Hay que recordar que en el recuento histórico nacional del Ecuador, a Manuela Sáenz se le conoce por su relación romántica con Simón Bolívar y este inventario oficial también incluye las críticas y la antipatía de la sociedad tradicional quiteña. En 1834, cuatro años después de la muerte de Bolívar, Manuela se convierte en la enemiga y conspiradora de los intereses del nuevo régimen militar que gobierna Ecuador, Colombia y Venezuela. Durante el progreso de la novela, Catalina muestra la situación precaria que Sáenz tiene que enfrentar en sus múltiples viajes durante el exilio. Asimismo, la narración se enfoca exclusivamente en una etapa particular de la vida de Manuela Sáenz

Femenina Hispánica, 2012. Impreso. p. 22.

38 Quinby, Lee. “The Subject of Memoirs: The Woman Warrior’s Technology of Ideographic Selfhood.” Eds. Smith y Watson. *De/colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women’s Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992. 297-320. Impreso. p.24.

39 May, Georges. *La Autobiografía*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1982. Impreso. p. 122.

y no en toda como lo haría una biografía. El relato de Manuela comprende su viaje hacia el exilio y su vida en Jamaica y Paita así como su percepción política y personal sobre estos hechos y experiencias. Roura asimismo entreteje de forma dinámica a la historia de Sáenz comentarios del personaje de Catalina Valdivieso los cuales complementan las memorias de Sáenz creando un texto complejo que da lugar a una serie de narraciones que se entretejen.

El diario y las cartas ficticias de Manuela Sáenz recrean su historia personal y, por ende, entran en el universo de la historia nacional, puesto que la vida de Sáenz no se deslinda de su misión política e independentista. La novela de Tania Roura deja constancia de la vida de una mujer polémica que intervino públicamente para salvaguardar su libertad y, principalmente, la de su pueblo. Los pocos documentos históricos que existen hasta ahora de autoría de Sáenz, han hecho posible que surjan una serie de representaciones de ficción sobre esta figura. María José Vilalta indica sobre la proliferación de textos sobre esta mujer:

La huella de Manuela Sáenz desborda todas las previsiones, ya que ha sido objeto de investigaciones y ensayos históricos de rigor desigual, se le han dedicado biografías más o menos noveladas y novelas más o menos fieles a la verdad –productos ambos que han venido a multiplicar la confusión sobre su vida y acciones– está presente de múltiples maneras en la literatura hispanoamericana contemporánea y es protagonista de páginas propias en la red, obras teatrales, poemas, películas e, incluso, una ópera⁴⁰.

De hecho, la misma Tania Roura desarrolló un trabajo de ficción extenso sobre la vida de este personaje histórico en su primer trabajo novelístico, *Manuela Sáenz, una historia mal dicha*. En la presente novela de la escritora ecuatoriana, Sáenz vuelve a ser una figura central en la narración y de forma especial se retratan sus últimos años de vida desde la perspectiva íntima de la protagonista.

La memoria en general busca enfocar las experiencias de la voz narrativa en etapas específicas de la vida del personaje y en esta novela de Roura se

40 Vilalta, María José. “Historia de las mujeres y memoria histórica: Manuela Sáenz interpela a Simón Bolívar (1822-1830). *European Review of Latin American and Caribbean Studies* 93 (2012): 61-78. Revista europea de estudios Latinoamericanos. Web. 9 May. 2014. <http://www.erlacs.org/articles/abstract/10.18352/erlacs.8364/> p.65.

presentan las vivencias de la heroína en el exilio, su lucha por la libertad individual y la esperanza de retornar un día a su patria. Las memorias de Sáenz en este texto generado por Catalina Valdivieso se inician con el episodio de persecución y expatriación de Colombia. La voz de la narradora es de Manuela, aunque por momentos se mezcla con la narración de la transcriptora Catalina Valdivieso, que como se ha dicho, de forma creativa complementa los vacíos de la escritura de Sáenz. La escritora Valdivieso utiliza tipografía itálica para enfatizar cuando Manuela está narrando y así guía al lector para que sepa a quien corresponde la voz narrativa. Este recurso de alternancia de voces narrativas permite que tanto la escritura de Sáenz como la de Valdivieso conformen un recuento histórico detallado y dramático que conforma un todo narrativo. Además, pese a que existen dos narraciones simultáneas, éstas no se perciben de forma fragmentaria, por el contrario, se complementan para dar un sentido de unidad, y riqueza histórica a los hechos que se comunican al lector.

Los enunciados de Sáenz están cargados de detalles históricos, sobresaliendo la descripción de la situación bajo la cual abandona Bogotá, lo que permite el acercamiento del lector a un marco histórico que muestra el decaimiento del Bolívarismo y las persecuciones y castigos impuestos a sus seguidores. En su relato se observa una tendencia a debatir con pasión el tema político y su intensa desazón por el resultado del proceso de independencia. Sáenz deja ver sus sentimientos de desilusión y cansancio sobre la lucha interminable que no cambia la realidad de la mayoría cuando explica con tono exasperante:

La gente buena de esta villa que durante tres décadas ha visto los mismos señores sedientos de poder, terminar con la esperanza y el heroísmo. Los mismos aristócratas de tres siglos de buitres, los carracas —como los llama el pueblo llano— dueños y señores de vidas y haciendas. ¿Para esto tanta sangre, para que nada cambie? Me siento cansada, no quiero cuestionar más, ni resistir, ni defenderme, es tiempo de partir⁴¹.

Esta apreciación subjetiva de Sáenz sobre la inmovilidad de la situación política y social es un tema constante en las narraciones de todas las mujeres en la novela de Roura, pero específicamente en la relación de Manuela Sáenz sobresale el hecho que los independentistas no lograron un cambio sustancial

41 Ídem. p.199.

en las estructuras gubernamentales de las nacientes repúblicas. Las tranzas del poder y la sed de venganza de quienes volvieron a gobernar tras el fracaso de Bolívar, constituyen la mayor decepción de Manuela que apunta en su narración: “La justicia y la igualdad eran espejismos, mentiras repetidas. La única realidad era el sometimiento de las nuevas repúblicas: Nueva Granada, Venezuela, Ecuador, Perú, Bolivia, las parricidas. No, los parricidas eran ellos sentados en sus sillas presidenciales, en sus congresos, en sus cortes de justicia; ellos, los traidores que, con gula, engullían el cadáver de Colombia”⁴². En el registro que hace Tania Roura sobre este capítulo histórico Manuela Sáenz es el mecanismo de Roura para transformar la historia oficial que hace alarde del valor de las independencias a través de las verdades que expone su personaje Sáenz en su memoria ficticia. Gloria Ceballos señala sobre el papel de la ficción en mostrar otras posibilidades: “los relatos cobran importancia social, porque muestran eventos importantes que, de otra manera, podrían perderse, irse transformando [...] y diluirse”⁴³. El relato de Sáenz tiene valor en cuanto revive e inmortaliza experiencias personales y colectivos para que no desaparezcan bajo los recuentos oficiales.

Las memorias de las jornadas de Manuela Sáenz resultan también valiosas porque recrean la vida de quienes comparten junto a ella sus sufrimientos y preocupaciones, mostrando sus luchas públicas y privadas. La narración de Sáenz les da un protagonismo especial a Juana Rosa, Jonatás, Nathan y posteriormente la Morito, que ocupan especial atención en estos anales. Estas mujeres comparten las pesadumbres y los recorridos de Manuela y la acompañan a donde quiera que vaya, pese a que obtuvieron su libertad hace mucho tiempo. Cuando llegan a Jamaica las ex esclavas encuentran un lugar cercano al de sus raíces africanas y se resignan a seguir una vida tranquila. Manuela señala la suerte de sus compañeras: “Jonatás, Nathan y Juana Rosa no entendían mi empecinamiento en regresar a lo que yo llamaba Patria, para ellas el horizonte de la patria era más grande, les hubiese tocado ir al África a ese país que inventaron los norteamericanos y que lo llaman Liberia, donde irán todos los negros libertos del mundo”⁴⁴. En la narradora hay una creciente necesidad de volver a sus raíces y de arriesgarse por retornar a Quito, aunque sabe que su regreso no está permitido por el gobierno de Vicente Rocafuerte, y en este empeño sus fieles amigas dejarán sus propios

42 Ídem. p.205.

43 Ídem. p.24

44 Ídem. p.237.

sueños de estabilidad para seguir de nuevo las andanzas de su amiga quien contempla el retorno a su patria.

A diferencia de la primera parte de la novela que describe el estilo lujoso de la alta sociedad quiteña de la cual forma parte y disfruta Sáenz, en la segunda, la narradora enfatiza la fortaleza de Sáenz frente a las adversidades económicas y personales de su tiempo. La imagen de Sáenz que le presenta al lector es la de un ser femenino real que se mantiene estoico frente a sus enemigos políticos y que con determinación sobrevive al olvido y a la frustración de ser una paria. A través de la historia de Catalina Valdivieso, Roura restaura la figura compleja de Manuela Sáenz que la historia oficial representa bajo el estigma de ser la amante de Bolívar. La novela deconstruye el mito de la “libertadora del Libertador” —como se conoce popularmente a Sáenz— y construye un personaje complejo en sus relaciones personales. El relato pone en claro que más por su amor por Bolívar, fue su amor por la libertad de su patria. La reconfiguración ficticia de este personaje histórico le permite a Tania Roura puntualizar que toda la representación está determinada por la postura social, moral y política del autor que la realiza. La misma autora señala que en el caso de Manuela Sáenz, la literatura la ha retratado desde diversos enfoques: “Hay la (Manuela) libertaria y la loca; hay la promiscua, inclusive, la revolucionaria, la constructora y feminista; depende del punto de vista de quienes hemos escrito sobre ella”⁴⁵.

Al igual que la escritura de Catalina Valdivieso, en el relato de Sáenz hay un juego que hace que la narradora conecte su pasado con su presente por medio de la memoria. Sáenz encuentra en la lectura y la escritura dos armas para contrarrestar los dolores físicos que siente en sus últimos días: “Mi cuerpo quejoso de males y dolores. Está lleno de azúcares —dijo el médico— ¡De amarguras más bien! Maldita enfermedad que me encona las heridas de la piel; las otras, las de adentro, las conjuro recordando minuciosa”⁴⁶. Sáenz siente con mayor nostalgia el recuerdo de lo que una vez vivió y lo que fue y al sentir que la muerte está cercana reniega del presente y prefiere concentrarse en que le resulta reconfortante en estos momentos finales de su existencia “lo peor es que la melancolía que había aprendido a mitigar, llega a raudales. Cosas que creía olvidadas, vuelven y golpean”⁴⁷. Al final, las memorias de Manuela Sáenz recaen en un espacio y un tiempo eterno, pues son momentos

45 Roura, Tania. www.elcorreo.pe.web.

46 Ídem. p.275.

47 Ídem. p.276.

que se reviven sin importar el pasado o el presente como lo muestra el relato de Catalina Valdivieso y en el ámbito extratextual la intención de Roura al incluir y ficcionalizar los escritos de Manuela Sáenz. Ceballos explica: “Los recuerdos se cargan de la emoción en la que la clasificamos y pueden volver a provocar esos mismos sentimientos, porque el tiempo allí es elástico o, podríamos decir, atemporal”⁴⁸. Es decir, debido al carácter histórico y ficcional de la narración de Sáenz, sus memorias permanecen suspendidas en el tiempo para ser revisitadas y, de esta manera, recordarnos continuamente las situaciones políticas del continente que no deben olvidarse.

Bibliografía

- Barnet, Miguel. *La fuente viva*. Ciudad de La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1983. Impreso.
- Beverley, John. *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. Impreso.
- Ceballos, Gloria. “Sueños de letras adecuadas un ejercicio de recolección y memoria.” *Hallazgos Revista de investigaciones* 1 Ene. 2013. Centro de Estudios Latinoamericanos, 2003. Impreso.
- Kaplan, Betina. Género y violencia en la narrativa del cono sur, 1954-2003. Woodbridge, Suffolk, UK: Tamesis, 2007. Impreso.
- Larrea, Marcelo. “Manuela Sáenz, una historia maldicha.” Voltairenet. 8 May. 2005. Web. 7 Feb. 2014. <<http://www.voltairenet.org/article124147.html>>.
- López, Baquero C. Trauma, memoria y cuerpo: El testimonio femenino en Colombia (1985-2000). Tempe: Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica, 2012. Impreso.

May, Georges. *La Autobiografía*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1982. Impreso.

Pérez Torres, Raúl. All-artecuator.com. Web. 5 Feb. 2014.

Quinby, Lee. "The Subject of Memoirs: *The Woman Warrior's* Technology of Ideographic Selfhood." Eds. Smith y Watson. *De/colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992. 297-320. Impreso.

Roura, Tania. *Mariana Carcelén, una historia en el estrado*. Quito: Editorial Carishina, 2007. Impreso.

Vilalta, María José. "Historia de las mujeres y memoria histórica: Manuela Sáenz interpela a Simón Bolívar (1822-1830)." *European Review of Latin American and Caribbean Studies* 93 (2012): 61-78. Revista europea de estudios Latinoamericanos. Web. 9 May. 2014. <<http://www.erlacs.org/articles/abstract/10.18352/erlacs.8364/>>.

Yúdice, George. "La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa." *Revista de crítica literaria Latinoamericana* 1 Ene. 1992. Impreso.

**EL RETORNO A CASA: INFANCIA, SUJETO FRAGMENTADO ENTRE EL
VACÍO FUNDANTE DE LA PAMPA Y LA EXTRAÑEZA DEL MIGRANTE, EN
ALGUNOS TEXTOS DE OLGA OROZCO**

Vicente Robalino
PUCE

Resumen

En esta investigación se trata de valorar la relación simbólico-cultural que el yo lírico de la poesía de Olga Orozco establece entre memoria, infancia, exilio y olvido; mediante el análisis de dicha relación simbólica que emerge del sistema metafórico de esta poesía, de su dimensión espacio-temporal de la infancia, considerado como el ámbito de encuentros y desencuentros de la palabra poética con el tema de la vuelta a casa.

La metodología empleada para esta investigación se centra en la concepción del símbolo de Paul Ricoeur, en su dimensión lingüística y translingüística (cultural), así como también la idea, de este mismo autor, de la metáfora como un sistema, que nos conduce al símbolo

En efecto, el tema de La vuelta a casa en la poesía de Olga Orozco, desde las perspectivas del símbolo, de la memoria y del olvido, nos lleva a develar los aportes que sobre la cultura argentina han construido Ezequiel Martínez Estrada, Graciela Scheines y Maristella Svampa. De esta manera, se va develando, “el paraíso perdido”: la casa de la infancia,

la puerta y el jardín “del paraíso”. “Paraíso perdido” se debe entender en su doble sentido, religioso y sociocultural, este último como la utopía del migrante.

Así, esta investigación ha revelado que el sujeto poemático, en el tema de la vuelta a casa, se entrega a la búsqueda del otro a través de un juego enunciativo de los pronombres (yo, tú, ella, nosotros), es decir, desde la fragmentación del sujeto y de la interxktualidad. El resultado de esta búsqueda es el vacío, la soledad y el fracaso, pues dicho sujeto poemático se encuentra en un espacio desbordante, la pampa, cuya contemplación lo conduce a sentirse extraño, extranjero.

La representación simbólica en esta poesía se inscribe en distintos niveles de sentido: religioso-cristiano, sociocultural, mítico y estético. Desde el punto de vista religioso-cristiano, la imagen del paraíso perdido atraviesa toda la obra poética de Olga Orozco. Desde la perspectiva sociocultural, esta misma imagen representa la utopía del migrante, en cuanto este, al venir a Argentina, soñó con un paraíso de prosperidad económica. Desde la óptica estética, la poesía de esta autora acude a la memoria. Desde la óptica estética, la poesía de Orozco recurre a la rememoración imaginaria, a un estado de ensoñación, como un deseo de eternizar aquel paraíso perdido. Desde el ángulo de lo mítico esta poeta utiliza como estrategias los mitos de los cuentos infantiles, como el del duende, y una atmósfera de ensoñación infantil.

Palabras clave

Símbolo, memoria, olvido, sujeto fragmentado, paraíso perdido, culpa pecado, migrante, eternidad, surrealismo, casa, jardín del paraíso, imagen onírica.

El regreso a casa ha sido un tema de mucho interés en la poesía hispanoamericana contemporánea, pues autores como César Vallejo, Pablo Neruda, Aurelio Arturo, Blanca Varela, Jorge Enrique Adoum, Enrique Molina, Alejandra Pizarnik, César Dávila Andrade, Jorge Teillier, entre otros, lo han tratado. Dicho tema explora las múltiples relaciones que se pueden dar entre memoria y olvido. En este trabajo se indaga el regreso a casa en algunos textos de la poeta argentina Olga Orozco (Toay, la Pampa, 1920-Buenos Aires, 1.999) y se pregunta cómo la poesía de Orozco muestra a un sujeto fragmentado entre el vacío fundante de la pampa y la extrañeza del migrante. Para responder a esta interrogante se describe e interpretan los niveles temático y simbólico de los textos seleccionados, por medio de los aportes teóricos de Paul Ricoeur y desde la perspectiva sociocultural, de los estudios sobre la cultura argentina de Maristella Svampa, Ezequiel Martínez Estrada y Graciela Scheines, sin dejar de reconocer las investigaciones que en torno a la obra poética de Orozco se han realizado como el de Manuel Ruano, Luis Ricardo Furlán, Juan José Ceceli, Sara Martín López y Saúl Yurkievich. Cabe señalar que el tema de la vuelta a casa no se presenta, en la poesía de Orozco, de manera aislada sino que está íntimamente relacionado con los motivos asociados que lo constituyen y que actúan dentro de su propia dinámica textual e intertextual, como sucede con el símbolo cristiano del paraíso perdido que representa, además, la casa de la infancia, la culpa y al pecado. Como bien afirma Saúl Yurkievich: [...] “la literatura suele sincronizarse con las demás conductas técnicas-o procederes expertos-pero salvaguardando sus peculiares modos de apropiamiento y elaboración” (Yurkievich, 1.996: 12). Esto quiere decir que en esta investigación en ningún momento vamos a abandonar la dimensión artístico-poética, dentro de la cual emerge el tema de la vuelta a casa con sus implicaciones socioculturales.

Paul Ricoeur distingue entre la memorización y la rememoración: “A la memoria que repite se opone la memoria que imagina”. (Ricoeur, 2004: 45) La poesía de Olga Orozco, sin duda, pertenece a esta segunda categoría, es decir, a la rememoración imaginativa, a una experiencia creadora que, siendo en principio privada, se convierte, por una intervención dinámica del lenguaje, en pública: “La experiencia tal como es experimentada, vivida, sigue siendo privada, pero su significación, su sentido, se hace público” (Ricoeur, 2003: 30). Esta aseveración es aplicable al discurso poético, pues en él se transmite una experiencia de vida como si fuera real, al sacarla del ámbito privado para llevarla al ámbito público, para de esta manera establecer un diálogo con el

lector. El poeta crea con el lenguaje simbólico imaginario, que si bien tiene sus vínculos con el mundo, posee una vida autónoma.

Desde esta perspectiva, la poesía de Olga Orozco nos brinda la posibilidad de compartir todo un mundo en torno a su experiencia del retorno imaginario a casa, a su infancia, a sus padres, a su abuela, a sus seres queridos. Precisamente, las distintas expresiones metafóricas y simbólicas nos muestran aun retorno a casa del que emergen un sujeto escindido entre el vacío fundante de la pampa y la extrañeza del migrante. La distancia inconmensurable entre el presente de la evocación, el pasado evocado y la imposibilidad de ingresar a ese tiempo perdido-el de la infancia- son representados como la expulsión del paraíso sin que por ello este asunto-la expulsión del paraíso- deje de estar unido a las connotaciones religioso- cristianas que, históricamente, posee, es decir, a la culpa , al deseo y al pecado:

“Todo hombre, en realidad, pierde la inocencia del mismo modo que la perdió Adán, es decir, mediante una culpa. Porque si no la perdiera por medio de una culpa, tampoco sería la inocencia la que se habría perdido; y, por otra parte, el hombre jamás habrá llegado a ser culpable si no hubiera sido inocente antes que culpable.” (Kierkegaard, 1.984: 60)

La expulsión del paraíso: infancia y memoria

Antes de abordar este tema es necesario considerar las características que tiene un símbolo, según Paul Ricoeur:

1, Posee un doble sentido no sólo verbal sino también no verbal (Ricoeur, 2003: 59)

2. Está formado por “aquellas imágenes que predominan en la obra de un autor o una escuela literaria” (Ricoeur: 66)

3. Comprende “las figuras recurrentes dentro de las cuales una cultura entera se reconoce a sí misma, o aún las grandes imágenes arquetípicas que la humanidad en general exalta” [...] (Ricoeur: 66)

Pues la expulsión del paraíso es una imagen recurrente en la poesía de Olga Orozco, orientada hacia la pérdida de la infancia, que solo a la memoria le es

permitido vislumbrar: “Era lejos, muy lejos/en las primeras albas de un jardín custodiado por ángeles y ortigas,/paraíso sin sombra y sin olvido” (Orozco, 2013: 457) . El espacio de este paraíso infantil, por otra imagen, igualmente recurrente, es la de la casa paterna: “Veo un jardín inmenso sepultado en la huella de una pata de/pájaro./Y la casa que crece entre los sueños con raíces de locura furiosa/la casa que simula a la distancia navíos y combates/” (Orozco: 112). Es importante señalar cómo la contemplación de este paraíso perdido de la infancia, no se lo hace de manera racional o consciente sino a través de un sistema metafórico onírico. En efecto, es lo difuso y envuelto en niebla; lo irracional y lo inconsciente lo que acerca al sujeto poemático al mundo evocado. Precisamente esta es una de las peculiaridades estilísticas de la poesía de Olga Orozco, que se relacionan con una búsqueda, igualmente difusa y envuelta en la niebla de la rememoración.

Así, en el poema “La casa” se siente la presencia de sus antiguos habitantes pero convertidos en fantasmas, en espectros, en voces oscuras que llaman desde el espacio de la memoria: “ Ellos nos llaman hoy desde su amante sombra,/reclinados en las altas ventanas/ como en un despertar que solo aguarda la señal convenida/ para restituir cada mirada a su propio destino;” (Orozco: 62).De esta manera se puede ver cómo el poder evocador de la memoria recoge fragmentos, residuos y espectros de aquel paraíso perdido. Sin embargo, el sujeto poemático al mismo tiempo que añora, el mundo perdido, constata que ese afán por recuperar lo perdido, mirado desde el presente de la evocación, es completamente inútil: “Todo ha de ser en vano./Manadas de caballos ascenderán bravías las pendientes de su/infierno natal/y escucharé su paso acompasado, su trote, su galope salvaje, /atravesando siglos de penumbra” (Orozco: 64). Finalmente, dicho sujeto comprueba que lo único recuperable del pasado son sus ruinas: “Imposible. Solo un fragor inmenso de ruinas sobre ruinas. “(Orozco: 64), es decir, que el olvido arrasa con toda posibilidad de reencuentro con el mundo añorado. Como se pregunta Ricardo Forster: [...] “¿reivindicar la memoria no es un modo de seguir tejiendo en el telar del olvido?, ¿podemos recordar? Preguntas esenciales que involucran los modos de narrar un tiempo ido, que atraviesan con intensidad la percepción del pasado vuelto ficción” (Forster, 2003: 54). En efecto, en la vuelta a casa, que plantea la poesía de Olga Orozco, el sujeto poemático sigue “tejiendo en el telar del olvido”, para, paradójicamente, recuperar el paraíso perdido, pero ya no como una “realidad vivida” sino como una ficción añorada, diseminada en el tiempo y el espacio en fragmentos que ya no pueden ser vueltos a su

unidad. Como bien lo expresa la poeta: “Mas nada pudo el débil llamado de tu vida contra pesadas puertas/ -aposentos malditos, épocas miserables/ donde la dicha duerme sordamente su legendario olvido-,” [...] (Orozco: 67)

El paraíso perdido y lo fragmentario:

A pesar de que, según afirma Saúl Yurkievich: La poética de Olga Orozco “Rechaza la estética de lo discontinuo, fragmentario, disímil, aleatorio,” [...] (Yurkievich, 1996: 234), en su poesía aparece la reflexión sobre lo fragmentario, como uno de los motivos si no recurrentes, relevantes. Así el poema “El narrador” está formado por una serie de alusiones metonímicas del cuerpo, de la parte por el todo: “él, protagonista de una fábula única,/ el que se prueba por primera vez el corazón, los ojos y las manos,/y es la respuesta exacta y el espejo donde alguien recupera el/paraíso.”(Orozco: 360). Lo mismo sucede con el tiempo y espacio: “la narración se altera en esos puntos donde se quiebra el orden,/entonces aparecen crónicas de invasiones y derrotas”(Orozco: 360). Este poema, de manera sorprendente, niega, a través de la representación simbólica de un texto-cuerpo discontinuo, como ha sido la memoria histórica de América Latina. Según afirma Graciela Scheines: “Toda la conquista está guiada por la ilusión y por la búsqueda de tal paraíso y una oscura obstinación impulsaba irracionalmente a esos aventureros a forzar la realidad hasta hacerla encajar en los moldes de la leyenda” (Scheines, 1.993: 22). Desde esta perspectiva, el paraíso puede ser interpretado, además, como la utopía, aquel sueño dorado que Argentina representó para el primer oleaje migratorio:

“sucedió entonces que la gran masa de inmigrantes el país real solo le concedió la posibilidad de convertirse en mano de obra asalariada en las ciudades; factor primero que explica en parte el desencanto de aquellos inmigrantes que, de origen rural, llegaron al país atraídos por la promesa de convertirse en pequeños propietarios” (Svampa, 1994: 61).

Otro de los poemas en que el sujeto poemático se siente sumergido en un laberinto de dudas sobre sí mismo y sobre su condición de extranjero es “Corre sobre los muelles”. “En cada encrucijada donde escarbo mi nombre compruebo que/no estoy” (Orozco: 192). Esta búsqueda desesperada de

su propio ser lleva simultáneamente al sujeto a preguntarse sobre Dios, “ese juez prodigioso que bajó al sexto día” y sobre su propia condición de inmigrante: “mientras arrastras fardos y canciones lo mismo que la loca de/ los muelles/ o igual que una inmigrante que se lleva en pedazos su país,/ para depositar toda tu carga de pruebas y de errores a los pies/ del gran mártir o el pequeño verdugo:”/.(Orozco: 192). Este es, sin duda, un buen ejemplo de cómo el sujeto poemático se debate trágicamente en esa disyuntiva, entre ser o pertenecer a un allá y, al mismo tiempo, querer ser y pertenecer a un aquí. Esta encrucijada es la que produce la fragmentación de dicho sujeto y lo convierte [...] “en una pequeña parte de algún huésped sin/número y sin rostro que aguarda en el umbral.”(Orozco: 193).

Por otra parte, Olga Orozco en su ensayo “Alrededor de la creación poética”, reflexiona con mucha agudeza sobre la imposibilidad del hombre contemporáneo de poder recuperar su unidad perdida: “El ser entero ha cesado de ser lo que era para convertirse en una interrogación total, en una expectativa de cacería en la que se ignora cuál es el cazador y cuál es el animal al que se apunta” (Orozco: 469). En efecto, en toda la poesía de Olga Orozco el sujeto poemático es un cazador de sí mismo y de su propia alteridad: “Alguien me llama a veces desde una casa que hunde su raíces de/ arena en la distancia que llamamos nunca, / y otras veces me despierto en mi memoria con el olor de los países/ donde nunca estuve. / Porque mi exilio está conmigo. “(Orozco: 121).

El espacio y el tiempo de la memoria

Desde una mirada calidoscópica, el sujeto poemático asedia al pasado- al paraíso de la infancia- para intentar, más que recuperarlo, contemplarlo. Sin embargo, esta visión, hasta cierto punto engañosa, distorsiona y fragmenta el espacio, objeto de la “aprehensión” contemplativa. Así, en el poema “Esa es su pena”, la mirada del sujeto, con la ayuda de la luz, va metamorfoseando las cualidades de los objetos, a través de una visión calidoscópica, hasta finalmente poder tener la contemplación del “Paraíso prometido “Colócala a la altura de tus ojos/ y mira cómo irradia con un fulgor azul de fondo de leyenda, / o rojizo, como vitral de insomnio ensangrentado por el adiós/ de los amantes,/ o dorado semejante a un letárgico brebaje que sorbieron los/ángeles. Si ves a trasluz verás pasar el mundo rodando en un lá/grima”

(Orozco: 362). De esta manera, la memoria se convierte en una visión óptica, que como tal ficcionaliza el pasado, es su imagen, no analógica sino meramente afectiva, como lo es el símbolo para los surrealistas: “Símbolo es todo significativo que va unido a una emoción inadecuada” (Bousoño, 1979: 102). Precisamente, la desmesurada inadecuación de la emoción al significativo que la expresa, es la estrategia compositiva más importante que utiliza Olga Orozco, para decirnos que la memoria no traslada miméticamente mundos del pasado hacia el presente, sino que ficcionaliza con el lenguaje hasta volverlos irreconocibles y hasta ajenos y extraños para el propio sujeto que evoca.

Memoria y olvido, la casa: la puerta y el jardín

Estos tres símbolos poseen en la obra poética de Olga Orozco una gran expansión semántica, pues son presentados en distintos como variados contextos y expuestos a los más intensos y múltiples sentidos, relacionados de una u otra forma, con la memoria y el olvido. Construcciones polisémicas que encuentran su asidero en la imagen onírica que les sirve de contexto.

La casa de la infancia o el paraíso perdido

La casa de la infancia es el hogar, la morada, un juego oscilante entre presencia, ausencia, distancia y cercanía: “Pronto habrá de caer hasta la fecha que aguardó tenazmente/el ropaje de polvo que recubre a la casa agonizante” (Orozco: 49). Aquí podemos ver cómo el tiempo se ha precipitado voraz sobre la casa de la infancia y dentro de ella se han quedado “prisioneros tantos y tantos años”. La casa guarda un tiempo confinado, una memoria muerta, igual que en el poema “La Quinta”, de Eliseo Diego, donde el mundo evocado es una arquitectura barroca en escombros, que se refiere a un “viejo esplendor” o un paraíso en ruinas: “En un tiempo mis padres socavaron el tedio voraz del color/blanco/valiéndose de gárgolas lunáticas que prodigaban por juego las/tinieblas/y aquellos hipogrifos de cemento que lograron a fuerza/de paciencia consagradora pátina” (E. Diego, 1993: 38). Tanto Olga Orozco como Eliseo Diego socavan entre los escombros de la memoria para encontrar el olvido, entendido como abandono, como

orfandad, como desolación o como muerte. Esta es otra de las visiones de la casa de la infancia que nos muestra Olga Orozco: “Temible y aguardada como la muerte misma/se levanta la casa./No será necesario que llamemos con todas nuestras lágrimas./Nada. Ni el sueño, ni siquiera la lámpara.” (Orozco: 62). Sin embargo, dicho sujeto poemático conserva la esperanza de recuperar es mundo en escombros: “Ven. Vamos a recobrar ese paciente imperio de la dicha/lo mismo que a un disperso jardín que el viento recupera.”(Orozco: 62).Tómese en cuenta lo paradójal que resulta el jardín recuperado por el viento-otro símbolo de la memoria y el olvido-, pues con la misma intensidad que recobra el jardín puede devastarlo. Así como el viento, el fuego puede ser también un elemento implacablemente destructor. De ahí que la voz poética de Orozco vea consumirse la casa de la infancia en llamas: “Debajo de estas nubes desgarradas/hay una casa en llamas/ en donde los amantes trasmutaban en oro de eternidad el res/plandor de un día/o tomaban las apariencias de ladrones de pájaros/aprisionando entre los hilos del ocio las metamorfosis de sus/propias imágenes.”(Orozco: 69). Así, el olvido adquiere en esta imagen , como el fuego, el carácter de un elemento devastador, que reduce a cenizas-ruinas el tiempo vivido, como afirma Paul Ricoeur: [...] “Uno no se acuerda sólo de sí, que ve, que siente, que aprende, sino también de las situaciones mundanas en las que se vio, se sintió, se aprendió. Estas situaciones implican el cuerpo propio y el cuerpo de los otros, el espacio vivido, en fin, el horizonte del mundo y de los mundos, bajo el cual algo aconteció” (Ricoeur, 2004: 57). En este sentido, la evocación de la casa de la infancia está unida a la idea de familia, de hogar, de ahí que sea tan importante la presencia del otro, en este caso de la abuela del sujeto poemático que constituye una presencia de la ausencia, del inmigrante: “Su abuela María Laureana, de familia irlandesa, no solo contaba a sus nietos cuentos maravillosos, “además hacía cosas mágicas como preparar té que tuvieran siete hierbas, porque eran los que iban a hacer bien para una u otra cosa... protegía a los locos” (Orozco: 481).En efecto, la abuela es vista como una mezcla de narradora oral, hechicera y al mismo tiempo sacerdotisa: su voz ahuyenta a las brujas y a las hechiceras: “Mi abuela fue una hechicera blanca que heredó en cada piedra/un altar de los druidas/donde oficiaba a medias con la luna sus ceremonias blancas.”(Orozco: 301). Mientras que, desde el punto de vista de las ausencias, la abuela está unida al olvido: “De todos los que amaron ciertas edades suyas, ciertos gestos,/las mismas poblaciones con olor a leyenda/no quedan más que nombres a los que a veces vuelven como

a/un sueño/cuando ella interroga con sus manos el apacible polvo de las/cosas". (Orozco:29) De esta manera, la abuela, como personaje poemático, es situada en una actitud paradójal. Por una parte es memoria de un aquí, la casa de la infancia; por otra, es ausencia con respecto a un allá, a su mundo, a su origen, a Irlanda. Otra de las expansiones semánticas que posee la casa de la infancia es el de estar asociada con una edad dorada, frente a un presente de desolación, donde el recuerdo es una llama fugaz: "Pero tampoco ahora, como entonces, cuando mi casa comuni/caba con el cielo,/veo pájaro ni rama desvelada que reclamen abrigo. " (Orozco: 437). El recuerdo de la casa también se disuelve en una serie de asociaciones metonímicas: casa-choza; casa-bruja; casa-jardín; casa-estaque; casa-amanecer; casa-ánimas; casa-llave...Esta múltiple fragmentación del recuerdo lleva a la dispersión de la evocación y a la sustitución de un todo orgánico-la casa de la infancia-por una divagación poética que conduce al olvido: "Tal vez sea la casa de la bruja, o quizás la posada de las ánimas./No lo sé; lo he olvidado/como se olvida uno las luces y las sombras de costumbre,"(Orozco: 433). Así, la casa, con su cuerpo adolorido de tantas mutilaciones, deambula por la noche "como un barco fantasma", como seguramente lo fueron los barcos que trajeron a inmigrantes a la Argentina con la ilusión de una tierra prometida:

"Con la migración a partir de 1880 el mito continúa. Venir a hacer la América es llegar con una mano atrás y otra adelante y hacer fortuna en poco tiempo. Es la creencia en el país de la plata fácil y de las vacas gordas, el país que hasta hace poco hacía decir a los argentinos después del derroche público o del robo oficial:"Esto se arregla con una buena cosecha" "(Scheines: 22).

Esta idea de la casa sin asidero ni rumbo ,que deambula en el mar, se reitera en el poema "Lugar seguro", cuando la voz poética afirma: "Esta casa no tiene raíces ni ataduras,/y de repente nada,/anda como sonámbula desde los arenales hasta el borde del mar"(Orozco: 275)o en el poema "En tu inmensa pupila", donde la casa se ha metamorfoseado en barco: "Olvidando atarme al mástil de la casa cuando tú pasabas/para que no fuera cada vez tras tu flauta encantada de ladrona de niños"(Orozco: 271). Esta imagen de los "ladrones de niños" la ha enfatizado Olga Orozco en su autobiografía, cuando, en su infancia, en su pueblo natal Toay (la Pampa), se ve perseguida por gitanas, mendigos y ladrones de niños: "Desde muy pequeña me acosaron las gitanas, los emisarios de otros mundos que

dejaban mensajes cifrados debajo de mi almohada, el basilisco, las fiebres persistentes y los ladrones de niños, que a veces llegaban sin haberse ido” (Orozco: 461).

Otro motivo, que en torno a la casa, alude la poesía de Olga Orozco es el de la presencia de la cultura afroargentina, en relación con el inmigrante europeo: “¿Y en nombre de qué ley nuestra casa es apenas un desván, una/jaula, un farol,/o esa blanca pared que se prolonga a la intemperie,/mientras fundas tus casas sobre raíces negras,/sobre falsas alianzas y ligaduras?”. (Orozco: 401-402). Orozco parecería criticar esa irrupción arbitraria de los inmigrantes, que enfatiza una visión eurocéntrica, de invisibilidad de la cultura afroargentina. Con respecto a este tema, Jean –Arseme Yao, en su artículo sobre “la prensa afroporteña y el pensamiento afroargentino a finales del siglo XIX”, afirma: “La llegada masiva del inmigrante, consecuencia de la política “civilizadora”, causó profundos cambios en Argentina. Esta oleada liberó al país de su prolongada multifacética del monopolio de la fuerza laboral negra” (Arseme Yao, 2015:142). Pues, no se trata solo del desplazamiento del negro de su trabajo, cuya respuesta burlona no se hacía esperar por parte del negro a través del Cante, como lo expresa Jean- Arseme Yao, sino de toda una concepción de lo blanco (“esa blanca pared”) como “pureza” de raza. Así lo expresa este autor:

“En Argentina, la necesidad de crear un Nosotros colectivo llevó a las élites a difundir pautas culturales, mitos de origen y un conjunto de símbolos tendientes a la consolidación de una identidad nacional, cuya base conceptual se asentaba en la obra de próceres como Bartolomé Mitre, Domingo Faustino Sarmiento, Juan Bautista Alberdi y Esteban Echeverría. Este último declaraba que “En América todo lo que no es europeo, es bárbaro; no hay más división que esta: primero el indígena, es decir el salvaje; segundo, el europeo, es decir, nosotros” (1852: 49-56)” (Arseme Yao: 138)

Asimismo, la poesía de Olga Orozco, dentro de este ámbito simbólico de la casa, incluye al indígena para criticar su exterminio: “Y alguien en cualquier parte levantará su casa/sobre el polvo y el humo de otra casa./Inhóspito este mundo.” (Orozco: 398).

Sin embargo, del carácter inaprensible, huidizo y fragmentario que tiene las distintas representaciones simbólicas de la casa, la memoria del yo poético puede recrearlas dentro de una relativa integridad y rescatar de ella algún

mito como el del duende: “La casa dibujada con una tiza blanca en todos los paraísos pro-/metidos;/los duendes con sombreros de paja disipando la niebla en el jardín; pedazos de inocencia para armar algún día su radiante cadáver, mi abuela y Berenice en los altos desvanes de las aventuras infantiles;”(Orozco: 252).

La puerta: memoria y olvido

La puerta como símbolo se encuentra en una relación metonímica-de la parte con el todo- con respecto a la casa de la infancia. Pues ella-la puerta-permite o niega el acceso hacia el pasado. A veces dicha puerta se abre solo para mostrar lo espectral de la memoria, es decir, el olvido: “¿Qué puerta es esa que se entreabre y chirría en la noche/como si graznara el cuervo del último tejado?”(Orozco: 443). Lo que rodea a la puerta, la noche y el cuervo nos conducen a percibir una casa en absoluto abandono, muy cercano a la muerte, con sus puertas oxidadas. El momento que los cristales de estas puertas permiten mirar hacia dentro, lo único que se puede vislumbrar son seres que no solo infunden miedo sino terror: “lejos de aquellas puertas transparentes/a las que se asomaban sólo los espantapájaros y el estrangulador.”(Orozco: 443). Desde esta perspectiva es necesario considerar que para Olga Orozco la creación poética es un acto perverso: “Dije que la poesía es una tentativa perversa y agregué que es una tentativa malsana. Y lo es, porque el poeta se expone a todas las temperaturas, desde el hielo hasta la calcinación;”[...] (Orozco, 1.985: 12). Así, el acto creador, es también una casa acosada por los más perversos seres nocturnos, cuyas puertas se abren a la incertidumbre y exponen al creador a toda clase de peligros, incluidos la muerte, es decir, al olvido. En un más allá de las puertas humanas se ubican las puertas de la eternidad, que posibilitan el encuentro con Dios: “y hay un solo aleteo enamorado contra las puertas de la eternidad. /No, ninguna tristeza, sino la bendición de un prodigioso en-/cuentro/que nos lleva más lejos que todas las victorias sobre los límites del mundo.”(Orozco: 439). Como bien afirma Ramón Xirau: “Sin duda la memoria es acercamiento a lo eterno, pero para llegar a Dios habrá que “ultrapasar” la memoria misma para “unirse con Dios” “(Xirau, 1.993: 25). De esta manera, la memoria y el olvido adquieren una dimensión sobrehumana, igual que la creación, para alcanzar la morada donde habita Dios como el supremo creador. Sin embargo, las puertas no

solo permiten el acceso al espacio deseado, sino que pueden convertirse en una suerte de cárcel, donde el tiempo se encuentra confinado: “El tiempo se hizo muro y no puedo volver./ Aunque ahora supiera dónde perdí las llaves y confundí las/ puertas/ o si fue que solamente que me distrajo el vuelo de algún pájaro,” (Orozco: 428). Este encerramiento del tiempo, con la complicidad de la puerta, convierte al olvido en silencio: un no poder transcribir lo vivido, es decir, la memoria. De la misma manera, el sujeto, que es tiempo, puede formar parte de dicho confinamiento y cerrar definitivamente las puertas, es decir, autoexiliarse y sumirse en la absoluta oscuridad: “No, no estoy escondida en un armario/ ni juego a que me parten de nuevo el corazón. Estoy aquí para apagar las luces, para cerrar las puertas,/ cuando vuelva por mí la casa en que te vas.” (Orozco: 397). Esta imagen de la casa yéndose tiene sentido si recordamos que dicha casa es como un barco fantasma que navega en la oscuridad. Nuevamente se puede sentir esa sensación de no pertenencia, de exilio, de extrañamiento, de no poseer raíces que experimenta el yo poético, como lo experimentarían los inmigrantes cuando dejaron su tierra para venir a otra que de una u otra forma, le es ajena. Esta idea del confinamiento y del exilio, llevados hasta el absurdo, se encuentra ampliamente representada en la poesía de Olga Orozco por medio de la intertextualidad. En efecto, Los personajes seleccionados para el diálogo intertextual padecen algún tipo de autoexclusión como por ejemplo, Miss Havisham, quien vive recluida en una mansión en ruinas, desde el día en que su novio la dejara plantada: “Aquí yace Miss Havisham,/ lujosa vanidad del desencanto./ Un día se vistió para la dicha con su traje de muerte,/ sin saberlo.” (Orozco: 85). Un caso similar es el de Bartleby, protagonista del relato homónimo de H. Melville, a quien lo representa Orozco como a un personaje autoexcluido de una sociedad absurda y burocrática: “Nadie supo quién fue. / Nunca estuvo más cerca de los hombres que de los mudos signos./ Él hubiera podido enumerar los días que soportó vestido de gris/ desesperanza,” (Orozco: 87). Un tercer caso de confinamiento, es más conmovedor aún que los anteriores. Se trata de una niña que se encuentra confinada en un barco, en alta mar, a la espera de que sus padres vengan a rescatarla: “ ni habrá nunca una casa con olor a costumbres,/ ni padre que atravesase sobre el mapa, después de cada viaje, la/ mariposa incierta del destino,/ ni madre en cuyas lágrimas todos estén unidos por un mismo/ relámpago” (Orozco: 89). Esta historia es tomada de un cuento de Jules Supervielle, llamado *La niña de alta mar*. El confinamiento que experimentan cada uno de estos personajes es comparable con lo que

siente el yo lírico de Olga Orozco, pues se miran totalmente extraños en un mundo excluyente. Son sensibilidades –como la de Alejandra Pizarnik- no hechas para la agresividad que ha deformado la vida cotidiana.

Así como las puertas niegan el acceso y con él la contemplación, de aquel “paraíso perdido”, estas mismas puertas pueden permitir, solo por instantes el privilegio de la revelación, a pesar de que dicha revelación sea tan deslumbrante que engeuezca la mirada del propio contemplador: “aunque sea lejano, ya casi como nunca,/abriste por una vez, por un instante, las puertas de tu irrecupe-/rable paraíso”(Orozco: 414).

El jardín del paraíso

Lo mismo que sucedía con el símbolo de la puerta, el jardín se encuentra metonímicamente relacionado con la casa de la infancia, sin que por ello se dejen de establecer vínculos intertextuales con el tópico bíblico del paraíso perdido, como en este caso: “Su asombro es un jardín donde se precipita vertiginoso el uni-/verso;/su día como de tigres; su noche como delirio de su/esquiva sombra./Y no hay ningún deseo que le anuncie lo ajeno, la culpa y la/caída”(Orozco: 423).La pérdida del paraíso, debido al pecado original, va a ser comparado, en la poesía de Olga Orozco, con la pérdida de la inocencia infantil y consecuentemente con la casa donde transcurrió dicha infancia. Si bien es cierto que el yo poético parecería aceptar la expulsión del paraíso como un determinismo cristiano, no por ello, dentro de una actitud transgresora, deja de exaltar al deseo como parte de la naturaleza humana. Así en el poema “El jardín de las delicias”- poema que dialoga con un poema homónimo de A. Pizarnik-el yo poético no puede negar el hecho de sentirse seducido por la tentación: “Pero basta el deseo, el sobresalto del amor, la sirena del viaje, y entonces es más bien un nudo tenso en torno al haz de todos los sentidos y sus múltiples ramas ramificadas hasta el árbol de la primera tentación, hasta el jardín de las delicias y sus secretas ciencias del extravío”[...] (Orozco: 177). Desde el punto de vista del viaje imaginario que realiza el yo poético de Olga Orozco hacia el paraíso cristiano, para nutrirse de deseo y al mismo tiempo de frustración, este es muy cercano a la búsqueda de dicho paraíso que realiza el yo poético de Luis Cernuda: “Bajo el anochecer inmenso,/bajo la lluvia desatada, iba/como un Ángel que arrojan/de aquel edén nativo.”(Cernuda, 1999: 208). La misma alusión de ser desterrado del paraíso (del jardín) expresa

el yo poético de Olga Orozco: “y acaso sea el mismo en cuya sombra crece solo la hierba del/edén perdido.” (Orozco: 284). Los dos poetas sienten una orfandad existencial al ser arrojados al mundo: Como afirma Philip W Silver, en su estudio sobre Cernuda: [...]”la conciencia del tiempo viene después y es el primer signo de la Caída desde el Edén, y el castigo por excelencia” (Silver, 1995: 84). Esta implacable conciencia del tiempo, hace que los dos poetas sientan una “sed de eternidad”. De ahí que tanto Cernuda como Olga Orozco añoren el paraíso de la infancia y deseen revivirlo: [...] “un deseo de volver a experimentar el mundo como lo experimenta el niño, es decir, como presente eterno” (Silver: 57).

Memoria y olvido: La pampa y el acto fundante

Si consideramos que desde el espacio interior del yo poético de Olga Orozco surge el acto de memoria, podremos ver cómo dicho yo, igual que un arqueólogo, va cavando en las profundidades del sueño y del insomnio hasta encontrar vestigios del pasado que intenta, aunque borrosamente, definir su yo en relación con una alteridad, que parecería estar condenada a perecer en la pura especulación y aun en la incertidumbre, entre el sentimiento de extrañeza del inmigrante y el habitar una “tierra prometida”-la pampa-, cuya promesa es arrebatada por uno de aquellos vientos huracanados que tienen mucho de catástrofe y devastación: “Como tierra abismada bajo la pesadumbre de indolentes mareas,/así me voy sumiendo, corazón hacia dentro,/en lentas invasiones de colores que ondean como telas flotantes/entre grandes vientos,/de voces, ¡tantas voces!, descubriendo con sus largos oleajes,/países sepultados en el sopor más hondo del olvido,”(Orozco: 60). Así vemos cómo un temible oleaje y un viento implacable-el olvido- arrasa con todo. Sin embargo, algo queda en aquella geografía hostil, impregnada de lejanía: “Nadie podrá mirarte con esa misma pena que se tiene al mirar/ un pálido arenal interminable,/porque tú volverás, ¡oh corazón amante del recuerdo!, a las tristes planicies.” (p. 41). En efecto, ese “corazón del recuerdo” vuelve a recoger los pasos, pero encuentra reducida la memoria a escombros, desperdigados en la inmensidad de la pampa y expuestos, una vez más, al viento y a la lluvia: “Algunas veces sopla sobre mí el viento del sur/un canto huracanado que se quiebra de pronto en un gemido en/la garganta rota de la dicha,/o trata de borrar con un trozo de esperanza raída”(Orozco: 116)

Como bien afirma Ezequiel Martínez Estrada, cuando se refiere a la pampa: “Esta tierra que no contenía minerales a flor de suelo ni viejas civilizaciones que destruir, que no poseía ciudades fabulosas, sino puñados de salvajes desnudos, siguió siendo un bien metafísico en la cabeza del hijo del conquistador” (Martínez Estrada, 1.996: 9). De la misma manera, el yo poético de Olga Orozco muestra a la pampa como una tierra idealmente prometida: “Nada Ni tierra prometida./Era sólo un desierto de cal viva tan blanca como negra,/un ávido fantasma nacido de las piedras para roer el sueño mi/lenario/la caída hacia afuera que es el sueño con que sueñan las piedras.”(Orozco: 159). Esta construcción imaginaria de la pampa, este paraíso con el que soñaba, primero el conquistador español y luego los inmigrantes, se convirtió en un inevitable desencanto, lleno de desolación: “Nadie. Solo un eco de pasos sin nadie que se alejan” (Orozco: 159) Este génesis, este acto fundante de una tierra sin nombre, cuya desmesura hace pensar en el retorno o simplemente en el olvido: “Es un pueblo disperso por áridas distancias,/por épocas que dejan una mortal sentencia entre las piedras” (Orozco: 30); sin embargo, el yo poético de Olga Orozco se identifica con aquellos arduos arenales de la pampa, donde se encuentra su pueblo amado, Toay, descrito por esta autora así: “Toay es un lugar de médanos andariegos, de cardos errantes, con mendigas con collares de abalorios, de profetas viajeros y casas que desatan sus amarras y se dejan llevar, a la deriva, por el viento alucinado.”(Orozco: 461).

Muerte memoria, olvido y eternidad:

La presencia del motivo de la muerte en la poesía de Olga Orozco nuevamente va a relacionar la memoria y el olvido con los espacios familiares, donde transcurrió la vida de las personas o más bien de los personajes poemáticos, quienes en unos casos, vuelven a “recoger los pasos”, en otras son evocados por el yo poético. Así en el poema “Para Emilio en su cielo”- Emilio es un hermano de Olga Orozco- “que murió de tuberculosis en 1.926”- el protagonista poemático está asociado, metonímicamente, con el recuerdo del jardín “mi infancia, tan cercana,/en el mismo jardín donde la hierba canta todavía/y donde tantas veces tu cabeza reposaba de pronto junto a mí,/entre los matorrales de la sombra.” (Orozco: 32). Es importante anotar cómo en este poema la piel de Emilio es comparada con la desolación de “un

país al que solo visitaran ceni/cientos pétalos” (Orozco: 33) Aquí, aunque de manera tangencial, se alude al tema del inmigrante, quien se encuentra con un espacio geográfico que le es completamente ajeno, un espacio tan ajeno y desolado como el espacio de la muerte y la eternidad. Esta idea de una país imaginario, un paraíso que el olvido ha destruido, también se recrea en el poema “Esos pequeños seres”, en donde el yo poético vuelve a soñar con un país inexistente, diríamos utópico: “En un país que amaba ya estará anocheciendo/Coronados por sus mustias guirnalda,/esos pequeños seres creados cuando la oscuridad vuelve a poblar con sus tiernas músicas,” (Orozco: 34). En cambio, en el poema “Quienes rondan la niebla”, el yo poemático se identifica con su propio pasado-niñez--: “Están aquí, reunidas alrededor del viento,/la niña clara y cruel de la alegría, coronada de flores polvorientas;/la niña de los sueños, con su tierno cansancio de otro cielo recién/abandonado” (Orozco: 26).La situación de desarraigo y soledad en la que se encuentra el yo poético ,hace que en este y en otros poemas, se desdoble y cree otras instancias enunciativas, un tú, un ella y un nosotros o invente personajes poemáticos como Zelmira Orozco, en el poema “El retrato de la ausente”, a quien evoca como si se tratara de un ser que en realidad hubiera existido: “Nunca la conocí./Nunca supe si sonrió alguna vez,/si el llanto le nacía entrecortado,/si amó la soledad de las lentas planicies/o los cambiantes pueblos que pasan en las nubes,” (Orozco: 55). A propósito de la proliferación enunciativa de Olga Orozco, que conduce a la fragmentación del sujeto. Olga Orozco comparte con Alejandra Pizarnik el hecho de utilizar en su vida artística varios nombres: “Valentine Charpentier, Carlota Azcurra, Richar Reiner, Sergio Medina, Jorge Videla, Elena Prado. Martín Yáñez y Valeria Guzmán” (Orozco: 487).

Dentro de los recordatorios “post mortem” de los personajes poemáticos de Olga Orozco se destacan estos poemas: “Evangelina”, “Berenice” y “En la brisa, un momento”. El primero muestra la evanescencia de la memoria, la constancia de que los seres humanos estamos hechos de olvido y la intuición de la eternidad considerada como un presente perpetuo: “Duerme aquí Evangelina./Su dulce tierra fue tan leve/ que en un día cualquiera la invadieron los cielos”(Orozco: 97). Lo que caracteriza a este poema es ver cómo el tiempo vivido se convierte en una sustancia evanescente que transita hacia la eternidad, vista como un tiempo estático, pétreo. Además, lo único que se rescata de este tiempo vivido es la fugacidad de algún gesto de la infancia: “o quizás el hechizo de algún cuento de infancia/donde había

una barca abandonada llevando entre las noches de/cierto aniversario unas pálidas flores por los ríos” (Orozco: 97). Es evidente en este fragmento la alusión al mito del Aqueronte. El motivo del viaje en barco es recurrente en la poesía de Olga Orozco, pues comprende varias dimensiones de la representación simbólica: el viaje incierto del inmigrante europeo a la Argentina; el viaje hacia el sueño y el inconsciente; el viaje de la memoria hacia el paraíso perdido de la infancia y el viaje al más allá, tras la búsqueda de una ansiada eternidad.

Los poemas dedicados por Olga Orozco a una célebre difunta, su gata Berenice, fallecida en 1975, se caracterizan por recrear la imagen viva de Berenice y muestran una identidad plena con el sujeto poemático: “Asómate otra vez a plena luz por tu sombra entreabierto,/aunque solo sembremos como niebla rastrera,/como invasión de arañas transparentes,/la sospecha de que somos de nuevo la bruja y la emisaria.”(Orozco: 206). El poema “En la brisa, un momento”, dedicado a la memoria de su segundo esposo, Valerio Peluffo, se presenta como una infatigable búsqueda en la memoria de la imagen del ser amado y un afán por eternizarlo en el presente: “No quiero que sea nunca para siempre ni siempre para nunca/Juguemos a que estamos perdidos otra vez entre los laberintos de un jardín./Encuétrame amor mío, en tu tiempo presente.” (Orozco: 417).

Cazador de sí mismo y de su propia alteridad

En esta investigación se han podido descubrir las distintas aristas, estéticas y socioculturales que posee el tema del regreso a casa, en la poesía de Olga Orozco. Así, el sujeto poemático se convierte, en primer lugar en cazador de sí mismo, por medio del juego enunciativo de los pronombres (yo, tú, ella, nosotros) y de la intertextualidad. En segundo lugar, dicho sujeto emprende una búsqueda del otro, cuyo resultado es el vacío, la soledad, el fracaso, al encontrarse con un espacio desbordante, la pampa y con un sentimiento de extrañeza, es decir, el sentirse extranjero. Este fracaso de la cacería de sí mismo y de la cacería del otro, fragmenta al sujeto.

La representación simbólica del tema de la vuelta a casa, en la poesía de Olga Orozco, se caracteriza por poseer una amplia expansión semántica, es decir, por inscribirse en distintos niveles de sentido: el religioso-cristiano; el sociocultural, el mítico y el estético. Desde el punto de vista religioso, la

imagen del paraíso perdido, de la culpa y el pecado, atraviesan toda la obra poética de Orozco. Desde la perspectiva sociocultural, esta misma imagen, la del paraíso perdido, representa también la utopía del migrante, en cuanto este soñó, al venir a la Argentina, con un paraíso de prosperidad económica. Desde la óptica estética, la poesía de esta escritora acude a la memoria, pero como rememoración imaginaria de un tiempo perdido, como un estado de ensoñación, como un deseo de eternizar aquel paraíso perdido. Desde el ángulo de lo mítico, utiliza como estrategias textuales los mitos de los cuentos infantiles como el del duende y una atmósfera de ensoñación infantil.

A pesar de que la crítica ha deslindado las concepciones teóricas del surrealismo, de los matices de esta escuela, presentes en la obra de Olga Orozco, no ha quedado claro de qué surrealismo estamos hablando, al referirnos a la obra poética de esta autora, si del europeo (escritura automática, fluir del inconsciente, imagen onírica) o del “Surrealismo” latinoamericano, que podría estar emparentado con el “Realismo maravilloso americano” expuesto en los años cuarenta, época en que resurge el surrealismo en Argentina en el que participa Olga Orozco y Enrique Molina, por Alejo Carpentier. Aunque este no ha sido el tema de esta investigación, si es necesario considerar las consecuencias socioculturales que se derivan de una u otra concepción del surrealismo, en el caso del tema de la vuelta a casa en la poesía de Olga Orozco, porque el sujeto poemático de esta autora, no redescubre un mundo “naturalmente maravilloso”, como Alejo Carpentier en Haití, ni su memoria se sumerge en el automatismo psíquico para crear imágenes oníricas, sino que se encuentra con una memoria en escombros, un vacío existencial y social, una alteridad perdida, un sujeto fragmentado entre el vacío fundante de la pampa y la extrañeza del migrante. Como lo expresa Orozco en el poema “El Extranjero”: “¡Oh! Secad vuestras lágrimas/que nada son para la sed del extranjero. “(Orozco, 2013: 79)

Bibliografía

- (editor), A. B. (2013). *Poesía Comopleta de Olga Orozco* . Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Campanela, H. (1975). La voz de la mujer en la joven poesía argentina: 4 registros. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 543-564.
- Ceselli, J. J. (1964). *Poesía Argentina de Vanguardia. Surrealismo e invencionismo*. Buenos Aires: Dirección General de Relaciones Exteriores.
- Estrada, E. M. (2007). *Radiografía de la Pampa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Furlon, L. R. (1976). El 50: Una generación poética argentina . *El Guacamayo y la serpiente* , 27-50.
- Grünfeld, M. (1997). *Antología de la Poesía Latinoamericana de Vanguardia (1916-1935)*. Madrid: Hiperionn.
- Joseph Alonso, L. D. (1992). *Avatar es el surrealismo en el Perú y en América Latina*. Lima: Instituto Francés de estudios andinos.
- Kierkegaard, S. (1984). *El concepto de la angustia*. Barcelona: Orbis.
- López, S. M. (2013). *Poesía y Conocimiento en la obras de las escritoras Argentinas Contemporaneas: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik*. Valencia: Tecnos.
- (prólogo), J. G. (2002). *Premio Juan Rulfo*. México: Universidad de Guadalajara y FCE.
- Ricoeur, P. (2003). *Teoría de la Interpretación*. Mexico: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. México: FCE
- Romero, J. L. (1996). *Breve Historia de la Argentina*. México: FCE

- Ruano, M. (2000). *Constante Míticas, exotéricas y surreales en la poesía de Olga Orozco*. Caracas: Ayacucho .
- Sanchez, N. (1978). Lo real Maravilloso Americano o la americanisacion del surrealismo. *Cuadernos Americanos*, 69-95.
- Scheines, G. (1993). *Las Metaforas del fracaso* . Buenos Aires: Sudamericana.
- Siebermann, G. (1997). *Poesía y Poéticas del Siglo XX en América Hispánica y en Brasil*. Madrid: Gredos.
- Silver, P. W. (1996). *Luis Cernuda: El poeta en su leyenda*. Madrid: Castalia.
- Svampa, M. (1994). *El dilema Argentino civilización o barbarie*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Xirau, R. (1993). *El tiempo vivido*. Mexico: Siglo XXI.
- Yao, A. (2015). La prensa afroporteña y el pensamiento. 138.
- Yurkievich, S. (1996). *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus.

LA MÉTRICA DE LA POESÍA POPULAR ECUATORIANA

Patrizia Di Patre, Paúl Cepeda, Sylvia Gómez, Diego Moya, J. José Pozo,

L. Alberto Rengifo

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

1. Introducción

Como es bueno ponerlo todo en discusión, queremos ocuparnos primeramente de esta definición tan trillada: “poesía popular”, del pueblo, nada erudita o cansina, espontánea; tal vez, o casi siempre, improvisada.

Verosíblemente, tendrá una métrica propia, formas arregladas a lo largo del tiempo y por toda una colectividad, como en *Los maestros cantores* de Wagner, estrofas y épodos.

En cambio no es así. Si tuviéramos que definir los límites de la poesía popular, ya sea en el Ecuador o en otras partes, y cualquiera que sea la época, tendríamos serios apuros. Organicemos nuestro discurso en tres núcleos, todos referentes a presuntos caracteres de la poesía popular, con el objeto de verificar su exclusividad; y apliquemos después estas categorías a ejemplos extraídos variamente de las muestras en nuestra posesión¹.

2.- Formas de producción y transmisión

Si bien esta poesía es cantada, ritmada y recitada colectivamente (de preferencia en actos religiosos o cívicos), sabemos que lo mismo pasa con la producción formal destinada a la lectura o escucha personales. Ejemplos clásicos: el *Stabat Mater* de Jacopone de Todi, los poemas de amor de Dante Alighieri, el himno a la alegría de Schiller o ciertas arias de Verdi, representativas de la lucha nacional. En la actualidad, los himnos nacionales están evidentemente destinados a la colectividad, pero nacen individualmente. Así como los motivos y lemas de los grupos protestatarios...

El ritmo tampoco es dirimente. Veamos un ejemplo sonoro y martillado de los *chigualos* manabitas, y otro paralelo de extremo refinamiento en la poesía esmeraldeña contemporánea. Primero:

Niñito bonito me voy de tu lado
a Santo Domingo de los Colorados.

(dodecasílabo con acentos clásicos en la segunda y quinta sílaba de cada hemistiquio);

Segundo:

Sí, ella vive en el mar,
como una ola encendida
que se mece, suspendida
sobre la luz estelar.

La originalidad de esta métrica no reside solo en lo novedoso de ese primer verso, con acento de primera; sino en el hecho de que todo se compone y descompone a voluntad, según se efectúe una cesura o acoplamiento creadores de versos distintos, no octosilábicos. Pensemos también en la imagen, tan audaz y encantadora como para establecer un paralelismo certero con estos famosos versos de Mario Luzi (en traducción extemporánea)² :

E dondola nella luce ove il cielo s'inarca e tocca il mare:
y se mece en la luz donde se arquea el cielo y toca el mar.

Autoría fuente de oralidad, fenómeno inverso de una colectividad que borra la efigie individual, como en el famoso soneto español “No me mueve, mi Dios, para quererte”. Exactamente como en las vetas de la literatura oficial. Esta poesía por lo demás se recoge en antologías, se conocen nombres... Nada nuevo bajo el sol.

2. La temática

Es variada, pero no exclusiva del género. Asistimos a manifestaciones parenéticas, totalmente celebrativas, como las que encontramos en la poesía colonial, o en líneas muy modernas e inclusive contemporáneas: pensemos en el elogio de la gastronomía, en temas de naturaleza social, o de una ciudad específica: Genova, de Zanzotto³. Tampoco aquí se encuentran variaciones.

3.- La métrica

Concierne mucho a la transmisión y eventuales desviaciones accidentales. La forma misma de conservación y difusión, por metros cantados, del género contribuye bastante al producirse de lagunas o arreglos extemporáneos. Pero tampoco es eso determinante. Encontramos poquísimas irregularidades, el aspecto melódico generalmente bien conservado en una forma exenta de caprichos.

Entonces, ¿cómo podríamos establecer naturaleza y límites de la poesía popular? Depende exclusivamente de un rasgo, privativo del patrimonio en cuestión. Es el hecho de compartir un metro fijo, ya en desuso, y atenerse a él con extremado rigor. Si se aleja uno del “compás”, de las ondulaciones establecidas de una vez por todas y por convención universalmente admitida (como, una vez más, en los maestros artesanos de Los cantores wagnerianos), entonces ya no adhiere a la poesía “gremial”, no comparte más el sentimiento universal y, sobre todo, ya no baila, canta y piensa, en el ritmo característico de la colectividad, al son de todos podría decirse. Una métrica así, y la poesía colectiva relacionada, representan como el pulso de la inspiración extraindividual, un latir de todos los corazones juntos.

Vayamos ahora a un análisis de las muestras.

Décimas Esmeraldeñas

Empezaremos por destacar cuatro variedades de ritmo en las décimas de un autor contemporáneo, Julio Micolta⁴: la melodía soñadora, con acentos de 2ª y 7ª; la personal y metafórica, con acentos de tercera y séptima ritmando en forma solemne y alusiva, tierna y metódicamente a la vez: “con el cielo gaviotado”; “y mi sangre cual navío”; “tocador de rumba ardiente”. Hay la sonoridad de lo natal: “negro cantor, buen hermano”; “viaja la tierra morena”. Aquí naturalmente los acentos principales grabarán sobre la cuarta y la séptima, con una afirmación rotunda de lo autóctono, de una compenetración sin matices melancólicos.

Pero asistimos también a intercambios e intersecciones:

A flor del pecho sonoro,

más metafórico que ligado al suelo natal; o también

mi corazón caminante,

pura figura de un intimismo casi abstracto.

Valga como ejemplo la cuarta estrofa del poema: “Que retumben los tambores”:

Al recordar que es tan buena,
Esmeraldas mi alma se vuelve río,
Y mi sangre cual navío
Viaja la tierra morena.
[...]
se colma de algarabía
mi corazón caminante
y sobre el viento silbante
va hacia el norte mi poesía.

Dos versos en cuarta y séptima que se convierten en metafóricos, y lo personal del último encerrado en el juego metafórico del binomio tercero y séptimo. Lo mismo ocurriría en la parte superior de la estrofa:

Y mi sangre cual navío (metafórico, tercera y séptima)

Viaja la tierra morena (audaz, con viaja transitivo; pero íntimamente puesto en cuarta y séptima, para favorecer la intersección de lo natal, del ensimismamiento, y de lo trópico).

Mas es en el original dodecasílabo insertado donde la fusión se opera plenamente:

Esmeraldas, mi alma se vuelve río.

Unión del cuatrísílabo representado por el referente de Esmeraldas, con el usual octosílabo con acentos de segunda y séptima: el ensueño y lo autóctono, figura y sentimiento.

Tal originalidad de líneas cede a un fuerte programa estructurador en el más popular “Tapao”: alabanza del plato típico. Aquí encontramos en cada estrofa una alusión a la colectividad; los versos son más cantables (y notemos cómo el anterior “que retumben los tambores” parece encerrar en el título emblemático el ritmo sintetizador del alma esmeraldeña: tercera y séptima, sentido de espera y resolución decidida y amplia; ritmo en cuatro tiempos que se presta, como ya vimos, tanto a la dulzura ensoñadora de la figura como al imperativo de la pertenencia vital, una herencia en alma y cuerpo, tribal y subjetiva a la vez):

Se mezcla con la poesía
De los negros la ambrosía.

¿Dónde están aquí los acentos? Pues, segunda y tercera románticas; tercera y séptima metafóricas, pero también nativas. Alma poética de lo autóctono.

Y vamos a expresiones anónimas. Citamos estas décimas de la antología al cuidado de Laura Hidalgo ⁵.

La pasión de Cristo

Primero una cuarteta, siempre de octosílabos:

El sol se vistió de luto,
La tierra se estremeció,
Las piedras lloraron sangre
Cuando Jesús expiró.

Notemos el predominio de versos oxítonos (muy cantables, extremadamente populares, como de leyenda o de epopeya).

Cada uno de estos versos se retoma en la ampliación de la correspondiente décima, y la concluye. Ejemplos:

Al pie de la santa Cruz,
Y cuando expiró Jesús
El sol se vistió de luto.

A la primera caída la tierra se estremeció (segunda estrofa).

Hasta entrar al Calvario (forma errónea, solecismo)

Las piedras lloraron sangre. Tercera estrofa.

Longino subió al cielo

Cuando Jesús expiró. Cuarta y última.

La organización es como de romance, se puede ver claramente. Pero al margen de tanto orden, que también por otra parte ayuda a la memorización, los versos son cantables, las expresiones, monótonas y jergales, el tono como de cantinela o rapsodia: nada que ver con las décimas de Micolta.

Queda por considerar la producción satírico-burlesca de la poesía esmeraldeña, muy limitada en comparación con las líricas de fuerte impacto sentimental (“Mujer, no llores ahora”) o amoroso (“¿Quién es esta que está aquí? ¿Quién es esta bella rosa?”), con fuertes artificios fonéticos pero de corte casi medieval (aquí serranilla autóctona). Preferimos enlazarlos a la poesía aforístico-burlesca de la región andina, con una métrica bastante eficaz en su

sencillez aparente, gracias al sapiente empleo de los acentos, responsables de verdaderas modulaciones.

Poesía Andina

Si el ritmo de la poesía esmeraldeña tiene como una evolución interna, se despliega por así decirlo solo, el de la andina debe responder, por la poca amplitud de la pieza quizá, a una dinámica prevalentemente impuesta, a un orden de tipo externo.

Los octosílabos priman otra vez; pero alternan frecuentemente con hexasílabos. Los temas son variados pero con idéntica estructura discursiva: parangones naturales, y conclusión sorpresiva, o establecida analógicamente o impuesta por contraste.

Veamos dos ejemplos⁶:

De la peña vierte el agua
del agua nace un pescado,
de la boca de mi negra
un jazmín bien dibujado.

La naranja para dulce
el limón para espinoso;
mi corazón para firme
y el tuyo para engañoso.

La acentuación en los versos permite identificar cuatro clases de correspondencia:

1. Perfectamente analógica, banal. En el fragmento que sigue todo está en tercera (acento sobre la tercera sílaba):

Las palomas en el monte
se alimentan de granitos;
y los novios en la tierra
se alimentan de besitos.

Notemos cómo las imágenes son intercambiables: el beso podría tradicionalmente referirse a la paloma, así como “en la tierra” los humanos se alimentan –también– de granos. Nada sorprendente, aquí, ritmo seguro para establecer identidades continuas: fluctuación incesante de formas. Hay otro ejemplo en primera, acento sobre la primera sílaba:

Qué linda la rosa
Qué lindo el botón;
Qué linda la dueña
De mi corazón.

(Es evidente que en el cuarto verso la mayor intensidad de voz carga en la sílaba inicial).

O también en segunda:

Cuánta naranja amarilla
Cuánto limón colorado;
Cuánta muchacha bonita
Cuánto tsuntso enamorado,

donde la sorpresa surge de una asimilación provocada a lo pícaro, improvisa y desmitificadora.

Véase esto:

Por el agua corren peces
por el puente camarones;
por la carne de mi suegra
cucarachas y ratones.

2.- Con figura abruptamente sorprendente; aquí solo un verso difiere, como en la siguiente pieza:

Clavelito colorado
De la mata te cogí;

La mata quedó llorando

Como lloro yo por ti.

(Muy popular esto de evocar una flor con pura función de rima: en *Cavalleria rusticana* encontramos: “Fior di giaggiolo / gli angeli belli stanno a mille in cielo/ ma bello come lui ce n’è uno solo”: pentámetro más endecasílabo).

Véase también:

La sapa estaba pariendo

Debajo de una piedra lisa

La sapa puja que puja

Y el sapo muerto de la risa

[aquí con irregularidad métrica, verso eneasílabo casi escazonte].

3.- De dos en dos: generalmente segundo verso idéntico al cuarto, y primero con tercero. Se trata de una comparación doble, contexto fuertemente analógico:

Si la luna fuera queso

Agachándome comiera;

Si esa guambra fuera mía

Abrazándole tuviera.

O más sofisticado aún:

En el patio de mi casa

Tengo una mata de ají;

Y cada que la miro

Negra, me acuerdo de ti.

Acento en tercera posición + tercera, replicado; luego en segunda, para terminar en cuarta.

De todos los animales

Me gusta más el oso;

Para darte una patada
En ese culo sabroso.

Decreciente y alternando: cuarta, tercera, cuarta, tercera. Muy bien orquestado, con los términos apareados (osito sabroso, patada de animales) acentuados de igual forma.

Aquí primer binomio y segundo:

El amor es feo
El amor es triste;
Y aunque es feo y triste
Es lo mejor que existe.

Uno más pícaro:

Todas las mujeres tienen
En el pecho una cavidad;
Y dos cuartas más abajo
Jesús qué profundidad.

Versos alternados también en cuanto al acento; pero el cuarto puede ser interpretado de dos formas: Jesús , más popular; o el más corriente Jesus qué, acento en tercera para subrayar el segundo verso “En el pecho una cavidad”.

4. Todos los versos diferentes.

El espino se arrepiente
De haber nacido en el campo;
Así me arrepiento yo
De haberte querido tanto.

Una sorpresa tras otra; acento en tercera, cuarta, segunda, quinta. El ritmo acaba de ponerse verdaderamente convulso, fracturado, dramático. Las mismas imágenes tienen una correspondencia directa con los términos abstractos: espinos, pena, laceración. Así lo proverbial y aforístico (fuentes de una sabiduría supraindividual) se desbordan en pasiones con

tintes postmodernos. Solo la forma sigue intacta, cuartetos de imágenes yuxtapuestas, apareadas o en orden alterno.

Vayamos ahora a un género que no sufre transformación alguna a lo largo del tiempo, el chigualo manabita.

Poesía Manabita

El chihualo manabita es siempre dodecasílabo, con el primer pie acentuado aunque esto no coincida con la acentuación natural del verso.

Así, por ejemplo, tendremos un verso oxítono como este:

Permiso niñoito que voy a jugar,

al lado de uno paroxítono:

Aquí estoy parada en esta tabla llana,

que respetan las reglas clásicas de la métrica española; pero el comienzo está arbitrariamente retocado:

Áqui: pérmino;

o también, en un verso que empieza por palabra proparoxítona:

Cantándole al Niñoito, yo me amaneciera,

el acento primario será: *cántandole*.

Esto le confiere al chihualo un *tempo* decididamente uniforme: Áqui *estoy parada en esta tabla llana*. Ritmo trocaico: acento y no, verosímilmente binario, a diferencia del octosílabo esmeraldeño donde el compás, subrayado por los tambores, es marcadamente cuaternario. Aventuramos hipótesis en un ámbito muy insidioso y reservado, por lo demás, a los musicólogos. Tenemos que señalar aquí una tesis de maestría, elaborada en la Universidad de Cuenca

en convenio con la PUCE, sobre la poesía manabita. La autora es Consuelo Puga Palomeque, y el director Alfredo Breilh. Pueden encontrarla en línea si interesa¹. Hay también un capítulo sobre la música de acompañamiento, los instrumentos etc.

Ní -ñi-to bo -ni-to voy-de tu -la-do
Á san-to Do -min-go de los- Co / lo -ra-dos. [cantado]

Los acentos son siempre tiernos, como de *ninna- nanna*, canción de cuna:

San José y María se fueron de Quito
A traerle al Niño lindos juguetitos.

Tus manitas puras, yo besar anhelo.
Con ellas hiciste la tierra y el cielo.

Las irregularidades son muy raras, como aquí:

En mis oraciones yo te he pedido
Muchas bendiciones para quienes han venido,

con el último verso alejandrino. No se excluyen aquí accidentes debidos a la transmisión.

Podríamos preguntarnos ahora por qué en este género manabita se mantienen la ternura, devoción y espontaneidad de las composiciones verdaderamente populares, esa colectividad en cuerpo y alma que está perdiéndose en ciertas expresiones refinadas de la poesía extraoficial ecuatoriana. También los lieder espirituales de Bach para voz masculina, destinados a un culto, por así decirlo, cotidiano, se muestran a los ojos de un profano de una regularidad casi monótona, con una constancia absoluta de líneas. Es la comparación tal vez más cercana que se pueda encontrar. El culto fija y consolida al tiempo que retrae, garantizando una admisión al género solo bajo condiciones de estricta homogeneidad. Eso quiere decir

1 Cfr. Bibliografía final.

que, de todos los filones considerados, el manabita es el que más popularidad tiene en términos de admisión espontánea: un promedio exacto de las voces cantantes o, bajo consideraciones estrictamente plebiscitarias, un regirse por el canon de la mayoría. No en balde lo popular indica no solo espontaneidad, sino también aceptación y plauso. En este sentido podríamos concluir que, al margen de cualquier clasificación —procedente de los elementos reseñados—, la poesía popular resulta tal solo cuando es auténtica y democráticamente *consensuada*.

Notas

¹Dado el carácter empírico de este estudio, nuestra bibliografía se verá reducida a lo esencial. Indispensable la consulta de las siguientes obras:

Hidalgo, L. (1982). *Décimas esmeraldeñas*. Quito: Banco Central.

Pazos, J (2008). *Antología poética*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

- *Versos y dichos populares de la provincia de Tungurahua*. Quito 1991 (Tesis doctoral): Pontificia Universidad Católica del Ecuador- Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura.

Páez, S. (1986). *Coplas del carnaval de Chimborazo*. Quito: IADAP.

Puga, C. *El chigualo manabita, la fiesta navideña montubia*. Picoazá 2010 (Tesis de maestría). Universidad de Cuenca - Ecuador.

Barreno, W. (1986). Análisis musical. En S. Páez, *Coplas del carnaval de Chimborazo* (págs. 133-138). Quito: IADAP.

Navarro, T. (1974). *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*. Madrid: Guadarrama.

² Cfr. Luzi, M. (1935). *Alla vita*. En la colección *La Barca*. Modena: Guanda.

³ Véase de Zanzotto, A. (1999) *Poesie e prose scelte*. Milano: Mondadori.

⁴ Todo el material relativo a este autor se recabó mediante conversaciones y entrevistas realizadas de viva voz y oportunamente grabadas.

⁵ En el volumen citado, *passim*.

⁶ Cfr. de J. León Mera (1892) la célebre antología *Cantares del Pueblo ecuatoriano*. Quito: Imprenta de la Universidad Central. Para salvaguardar la fisonomía de este estudio, que confía a un análisis informal la caracterización de los contenidos propuestos al margen evidentemente de cualquier consideración diacrónica), se ha procedido a reseñarlos de forma somera y fragmentaria, solo obediente a la relación métrica-oralidad. Omitimos por tanto, de forma deliberada, remisiones exactas a lugares, fechas, e inclusive localización de los contextos enunciados.

⁷ Cfr. Bibliografía final.

Referencias Bibliográficas

Barreno, W. (1986). Análisis musical. En S. Páez, *Coplas del carnaval de Chimborazo* (págs. 133-138). Quito: IADAP.

Hidalgo, L. (1982). *Décimas esmeraldeñas*. Quito: Banco Central.

Luzi, M. (1935). *Alla vita*. En *La Barca*. Modena: Guanda.

Navarro, T. (1974). Métrica española: reseña histórica y descriptiva. Madrid: Guadarrama.

Pazos, J (2008). *Antología poética*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

- *Versos y dichos populares de la provincia de Tungurahua*. Quito 1991 (Tesis doctoral): Pontificia Universidad Católica del Ecuador- Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura.

Páez, S. (1986). *Coplas del carnaval de Chimborazo*. Quito: IADAP.

Puga, C. (2012). *El chigualo manabita, la fiesta navideña montubia, Picoazá 2010* (Tesis de maestría). Universidad de Cuenca, Ecuador. Recuperado de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/474/1/TESIS.pdf>

Quilis, A. (1996). *Métrica española*. Barcelona: Ariel.

Zanzotto, A. (1999) *Poesie e prose scelte*. Milano: Mondadori.

MEMORIA, TESTIMONIO Y ORALIDAD: HACIA UNA RELECTURA DE LAS POÉTICAS ANDINAS

Guissela Gonzales Fernández
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Lima-Perú

En este texto me interesa revisar de qué manera la memoria, el testimonio y la oralidad se insertan en el discurso literario dando lugar a poéticas complejas que terminan cuestionando los parámetros epistemológicos y estéticos convencionales. El acercamiento a estas poéticas implica, desde mi punto de vista, un enfoque interdisciplinario que permita dar cuenta, de una mejor manera, de este tipo de manifestaciones que proponen un planteamiento diferente frente a lo establecido. Eso es lo que trataré de hacer a propósito de un caso emblemático: la obra de Efraín Miranda Luján (1925 - 2015), poeta nacido al sur del Perú y una de las figuras importantes de la tradición poética peruana contemporánea cuya obra está constituida por cuatro libros: *Muerte cercana* (1954), *Chozza* (1978), *Vida* (1980) y *Padre Sol* (1998).

Apreciado por la destreza y sensibilidad poética que mostró en su primer libro, valorado por reconocidos intelectuales asentados en la urbe limeña como Sebastián Salazar Bondy y contemporáneos suyos como Washington Delgado y Pablo Guevara, no tuvo muchos reparos en alejarse de la Lima de los años 50 para internarse, poco después, en una lejana comunidad aimara del altiplano peruano. Su actitud, poco comprendida en la época en

que ocurrió, propició el olvido de la crítica, pero, por otro lado, favoreció la aparición de un paradigmático libro: *Choza*.

Choza es una obra que marca distancia respecto de los discursos imperantes en el panorama poético peruano del 50 hacia adelante: frente a las poéticas dominantes en las que predominan lo cosmopolita y los temas vinculados a lo urbano, Miranda se yergue como una figura solitaria pero briosa, en cuya bronca voz se sintetizan no solo preocupaciones estéticas sino éticas y epistemológicas que muestran la vigencia y la importancia de un pensamiento que se origina en los bordes. Walter Mignolo (2005) es quien teoriza la idea de “pensamiento desde el borde” y sostiene que es en las fronteras (epistémicas, políticas, económicas) donde se hace visible la diferencia colonial en tanto estas muestran lo implacable de una civilización que se impone. Las fronteras trazan una línea que divide, por un lado, lo que se considera civilizado y, por el otro, lo que se considera vacío, bárbaro o primitivo. El pensamiento desde el borde es, como el mencionado estudioso afirma, “la epistemología de la exterioridad, esto es, del afuera creado desde adentro y como tal es siempre un proyecto descolonial” (2009).

Este pensamiento fronterizo hace visible, en *Choza*, la presencia de un “horizonte de sentido” que se inscribe en la interculturalidad. El concepto de “horizonte de sentido” resulta más apropiado, desde mi punto de vista, que el de “racionalidad” para referirse a la obra de Miranda en la medida en que, como afirma Zenón Depaz (2005), la racionalidad se encuentra vinculada a la razón abstracta y entraña una dimensión pragmática y calculista que, dicho sea de paso, no se valida en sí misma sino que remite a la cuestión previa de los horizontes de sentido, entendidos por este autor como “un conjunto de asunciones valorativas y ontológicas que desde un saber originario, previo a la distinción entre lo intelectual, emotivo y práctico-sensible, dote de significado al mundo y la vida, dando cuenta de su acción o de aquello que le acontece. Así el horizonte de sentido, articula una topología (o disposición espacio-temporal) en que todo lo que acontece halla su lugar y proyecta un orden teleológico que sostiene los fines, los propósitos de la existencia” (49).

Tomando como base elementos propios del horizonte de sentido andino que no se circunscriben solo al plano discursivo, Efraín Miranda diseña una obra de gran complejidad a partir de la cual valida un modo diferente de entender el mundo, de pensar y de poetizar que toma distancia del paradigma occidental/moderno, lo cual no implica que este le sea ajeno, sino que simplemente ha dejado de ser su “referente de legitimidad epistémica” (Mignolo, 2013:10).

Efectivamente, los elementos que constituyen *Choza* trascienden la escritura, por ello, el valor y la importancia de esta obra no pueden ser apreciados solo a partir del discurso, en ese sentido me parece pertinente afirmar que *Choza* puede muy bien ser entendida como una semiosis decolonizadora. Formulo este planteamiento partiendo de las reflexiones de Mignolo (2005) quien propone el concepto de “semiosis colonial” frente a “discurso” o “literatura colonial” entendiendo que en situaciones de colonialidad surgen manifestaciones en las que es posible advertir una compleja interacción de distintos sistemas de signos que no necesariamente se adscriben a la noción de discurso. La semiosis colonial, dice, “finalmente, señala las fracturas, las fronteras, y los silencios que caracterizan las acciones comunicativas y las representaciones en situaciones coloniales”. Por otro lado, este autor señala que la decolonialidad se aparta de la lógica occidental, racional –moderna, se “desprende” de ella y se abre a otras posibilidades, a “pensamientos otros” (2008). Partiendo de estas reflexiones, propongo que *Choza* constituye una “semiosis decolonial”. Semiosis, en tanto en la obra hay una confluencia de elementos diversos que la distancian de la noción de discurso y decolonial en tanto no solo hay una posición bien definida frente a una situación de colonialidad sino que el libro representa, en el proceso escritural de Miranda, un desprendimiento y una apertura (Quijano: 1992 y Mignolo: 2008, 2013), a partir de los cuales se inicia un cuestionamiento directo a la imposición de la ética, estética y episteme occidental. Por ello es posible advertir en la obra las tensiones propias de dos sistemas culturales en pugna: el andino y el occidental; no se trata de una propuesta que busque superar, sin más, la diferencia colonial. En la obra de Miranda se trata precisamente de lo contrario: de hacerla evidente, de posicionarse ética, poética y epistemológicamente frente a las formas impositivas del otro occidental porque solo así se lograrán superar, realmente, las jerarquías coloniales, el silencio, la discriminación y la deslegitimación impuestos por Occidente.

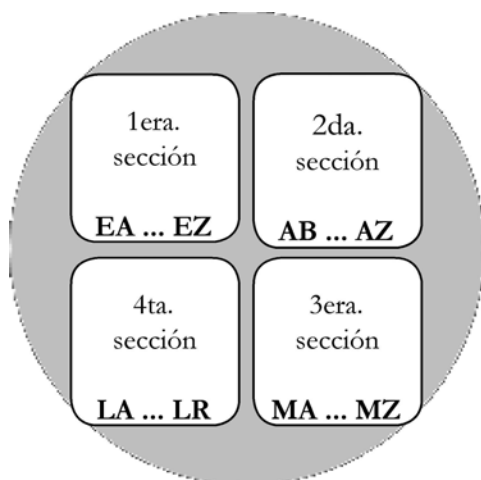
Al referirse al desarrollo del pensamiento crítico latinoamericano de las últimas décadas del siglo XX Antonio Cornejo Polar (1994) reseña tres aspectos de una agenda problemática que se vincula con temas fundamentales de nuestra realidad social e histórica: el del cambio revolucionario, el de la identidad y el de la reivindicación de nuestra heterogeneidad social y cultural. Es con estos temas, muy vigentes todavía, que se enlaza la propuesta que hallamos en la obra de Efraín Miranda pues su poética dialoga con estas ideas y, al hacerlo, pone en evidencia el carácter heteróclito de la literatura peruana

y latinoamericana, tal como lo hicieron César Vallejo, José María Arguedas y Gamaliel Churata quienes manifestaron un profundo interés y preocupación por reivindicar, cada cual a su modo y de manera magistral, en sus respectivas obras, los aportes de la cultura andina.

Miranda se embarcó en la misma tarea y con la fuerza y el convencimiento del valor de su universo cultural, logró elaborar una obra no “sobre” sino “desde” el mundo andino. Además de ello, a partir del momento en que apareció, *Chozu* expuso preocupaciones que compartían ensayistas y pensadores latinoamericanos quienes desde la década del 60 habían comenzado a sentar las bases políticas y epistémicas de lo que posteriormente serían los estudios decoloniales : *Chozu* es, también, como *la Nueva coronica y buen gobierno* de Guaman Poma de Ayala, una muestra, un ejemplo, una suerte de respuesta a estas preocupaciones y formulaciones ya que en ella se muestran las relaciones conflictivas entre el horizonte de sentido andino y la racionalidad occidental, puestas en evidencia a través de sus instancias enunciativas que incorporan estrategias expresivas pertenecientes al imaginario andino. Una de ellas, la más importante, se revela en la estructura del libro cuyo principio organizativo corresponde a un rito de paso, que se complementa en el plano del discurso con la performance ritual que lleva a cabo el hablante lírico. Esta organización ritual, sustentada en la oralidad, contribuye a reforzar el carácter decolonial de la obra. A partir de estos elementos se cuestiona la imposición de la cultura occidental y se propone la vigencia del horizonte de sentido andino así como la validez de sus formas expresivas en tanto se trasciende la letra y la escritura.

Representación ritual y drama social

Chozu es una obra conformada por cuatro secciones determinadas a su vez por los títulos de los poemas. Los que constituyen la primera sección tienen como primer elemento del título la letra E a la que acompañan en sucesión las otras letras del alfabeto (EA, EB, EC, etc.). La misma dinámica funciona en las otras secciones, con la salvedad de que en cada una de estas la letra inicial del título varía. De modo que en la segunda sección la letra A es la inicial, en la tercera la letra M y, en la cuarta, la letra L, haciendo un total de 100 poemas:



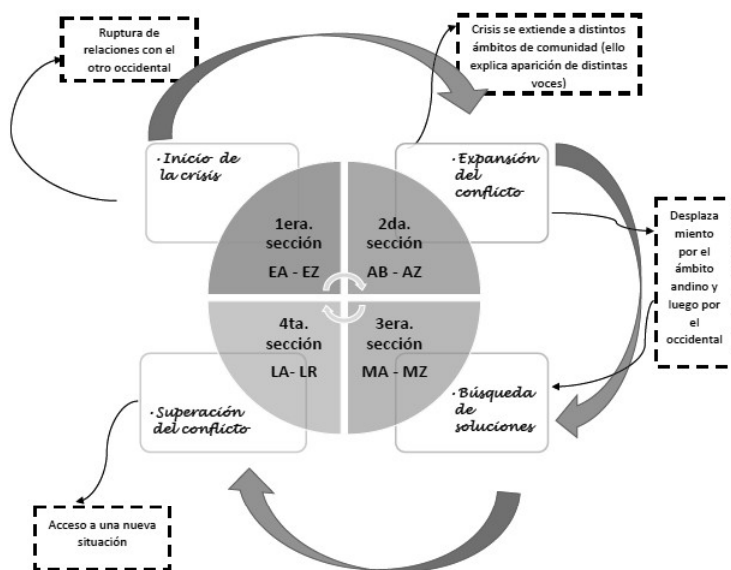
Esta estructura cuatripartita no es arbitraria pues en el imaginario andino la cuatripartición tiene un sentido ordenador y, en el contexto de la obra de Miranda, cumple con la función de aquietar el caos en tanto que a través de ella se recrea la realización de un ritual. Según sostiene Arnold Van Gennep, la función de los ritos es atenuar los efectos perniciosos de las perturbaciones causadas por los cambios de estado. En *Choza* a través del rito se pretende atenuar el cambio de estado provocado por la actitud colonizadora del otro occidental que ha traído implicancias éticas, sociales, económicas, culturales: desestructuración social, caos, en la medida en que su intrusión ha significado la subvaloración de la cultura andina.

El concepto de “drama social” elaborado por Víctor Turner se ajusta muy bien a situaciones de este tipo y también se plasma en la estructura cuatripartita de *Choza*. Turner explica que el drama social supone cuatro momentos:

1. el de ruptura de las relaciones sociales debido a alguna infracción cometida.
2. el momento de crisis que supone la expansión del conflicto a otras esferas de la vida social.

3. el momento de búsqueda de mecanismos de control y/o formulación de propuestas simbólico-rituales que permitan remediar el conflicto social y,
4. el momento de superación del conflicto que puede consistir en:
 - a) el retorno a la normalidad o reestructuración “no siempre feliz” de las relaciones sociales o,
 - b) una irremediable escisión de ellas.

A nivel del discurso, en la obra de Miranda, el drama social se hace explícito a través de las situaciones y voces que aparecen en los poemas, y que muestran por qué y cómo se produce la ruptura de relaciones con el otro occidental. La situación de crisis generada y la expansión del caos son puestas en evidencia por el hablante lírico y también se manifiestan a través de la voz de los enunciadores quienes muestran cómo esta situación afecta los distintos ámbitos que conforman la vida de la comunidad. Pero esta situación dramática se hace explícita también a nivel de la estructura de la obra:

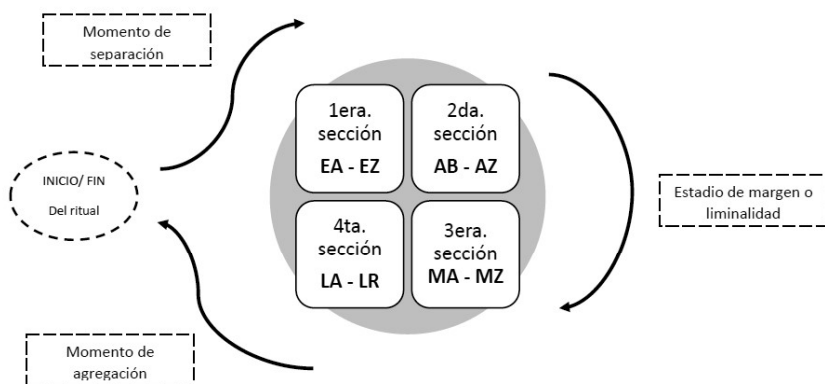


La intención del hablante lírico es pues revertir esta situación a través de la celebración de un ritual que propiciará que él, y el grupo que representa, cierren este período caótico y accedan a un nuevo escenario: se trata de un rito de paso que se recrea simbólicamente en la estructura cuatridivisa de la obra, a través del cual se pretende propiciar un cambio social reivindicativo.

Todo rito de paso presenta tres momentos según señala Van Gennep (38):

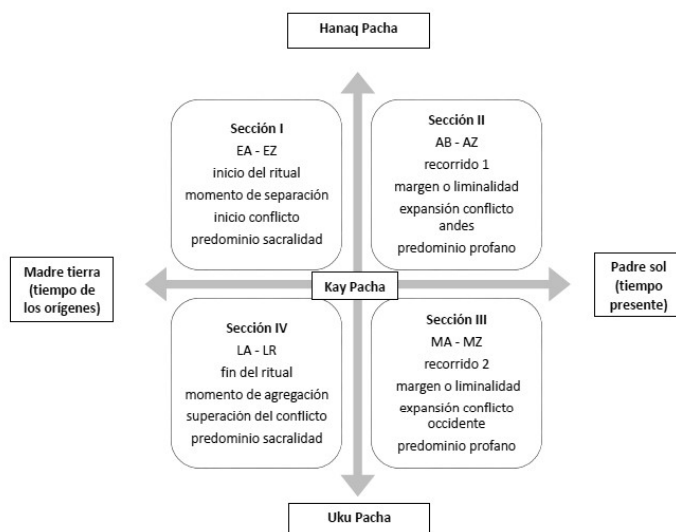
1. el momento de separación del estado, situación o mundo anterior.
2. el estadio de margen, y
3. el momento de agregación a la nueva situación, estado o mundo.

Tanto Turner como López – Baralt (1989), que para sus estudios retoman los planteamientos de Van Gennep, coinciden en señalar determinadas características de cada uno de estos momentos, así la estudiosa anota: “La transición [el rito de paso] está pautada por tres fases: la *separación* (que incluye algún comportamiento simbólico que exprese el distanciamiento del individuo de su estado anterior), el *margen o limen* (un período ambiguo durante el cual el sujeto ritual no posee ninguno de los atributos del estado anterior ni del estado siguiente), y la *incorporación* (la transición se ha consumado y el neófito accede a nueva condición social con derechos y obligaciones claramente definidos)”. Estos tres momentos son posibles de rastrear en la estructura de *Chozas*:



Como vemos la estructura cuatripartita del libro no se sustenta solo en una división externa, sino, sobre todo, en su lógica interna y complementaria entre las secciones. Cabe señalar, además, que cada una de estas partes encierra una dinámica cíclica y entre cada una de ellas hay poemas que sirven de engranaje, puede ser el último o el primero de cada sección o ambos.

Puesto que se trata de la celebración de un ritual, es decir, de una recreación de la realidad andina, no hay que perder de vista que el principio, la esencia, la fuerza vital que da sustento a esa realidad es la relación existente entre todo lo que tiene vida y, en el mundo andino, no solo hombres y animales tienen vida sino el universo entero. Josef Estermann llama a esto la “relacionalidad del todo” y señala que es el “axioma inconsciente de la filosofía andina” que se manifiesta en todos los ámbitos de la vida y que es la clave para la interpretación hermenéutica del hombre andino (112). De modo que en *Chozu* la estructura cuatripartita estaría recreando el universo andino, la relacionalidad cósmica, la *pacha*; de allí la importancia del rito de paso que estaría cumpliendo la función de relacionar los elementos que la constituyen y que deben entenderse como polaridades complementarias, es decir, estaría cumpliendo la función de restablecer el orden cósmico. Esa concepción relacional explica por qué el sentido del discurso o la interpretación aislada de los poemas no podrá ser completo ni cabal si se pierde de vista esa aprehensión holística de la realidad que tiene como base un ordenamiento espacial y temporal (arriba/abajo; izquierda/derecha; antes/después).



En principio las polaridades propuestas en el esquema son espaciales (arriba/abajo; izquierda/derecha) y temporales (antes/después) y convergen en el *kay pacha*, lugar temporal¹ (Reyes 2008:142) que puede entenderse como el aquí-ahora, lugar de la vida y al mismo tiempo puente cósmico entre las polaridades planteadas: “región de transición y ‘mediación’ por excelencia, el *locus* predilecto de la relacionalidad cósmica. En esta ‘región’ se juega prácticamente la suerte de todo el cosmos, como dice Estermann; suerte que, en y a través del ritual y la celebración, se ‘reconstituye’ y revitaliza permanentemente y se mantiene en orden y equilibrio, o en su defecto se desordena y desequilibra, a causa de las relaciones establecidas en y desde *kay/aka pacha*” (Estermann: 173). En *Chozza* es en este lugar temporal que se dará inicio al rito de paso, es decir, se jugará la suerte del pueblo del hablante lírico. Este *kay pacha* o *chakana* cósmica está simbolizada en la obra, a nivel del discurso, por la ubicación que asume el hablante lírico pero, principalmente por la choza desde la que emitirá su discurso: la choza simboliza el lugar-tiempo de la enunciación.

La performance ritual que se plasma en la estructura de la obra, y es llevada a cabo a nivel del discurso², muestra la importante presencia de concepciones y categorías propias del horizonte de sentido andino (opuestos complementarios, tripartición y cuatripartición cosmogónicas, animismo, concepción holística y cíclica de la existencia, etc.) y muestra también la posición epistémica y enunciativa de *Chozza*. Esta performance ritual, entendida como una macroestructura de habla y estrechamente vinculada a la presencia del molde mental de la oralidad primaria³, es la base del planteamiento de *Chozza* y se convierte, al decir de Paul Zumthor (1991), en su primer factor constitutivo determinando los otros elementos formales. Por ello, justamente, es importante la competencia que posee quien la realiza (en este caso el hablante lírico), en lo que dure el rito y en el espacio y momento en que se desarrolla. La performance, según anota el mencionado autor, es una instancia de simbolización, de integración con el cosmos. En ella las palabras siempre están cargadas de intención, expresión subjetiva, y todo se manifiesta a través del cuerpo del testificante.

La memoria y el testimonio: decolonizando la Historia

Dice Carlos Fuentes, que las literaturas latinoamericanas “se inician (y se perpetúan) en la memoria épica, ancestral y mítica de los pueblos del origen” (2012: 10). Esa memoria, que se mantiene gracias a la tradición

oral, ha sufrido y sigue sufriendo todavía, los embates de la modernidad y la colonización, pero se mantiene viva en la obra de una serie de escritores cuyas obras muestran las tensiones entre oralidad y escritura.

A la memoria, puesto que tiene que ver con la representación del pasado, se le atribuye no solo una dimensión temporal sino también una pretensión veritativa. Referirse a esto no es tan simple, ya García Márquez en el discurso que pronunció ante la academia sueca el año 1982, al referirse a la crónica de Antonio Pigafetta puso en evidencia no solo la compleja relación entre memoria e imaginación sino la posibilidad de cuestionar desde este género discursivo el criterio de veracidad histórica. En relación a lo primero, es decir la relación entre memoria e imaginación, el asunto se vuelve más complejo si nos ponemos a pensar en que detrás del proceso de retención de la memoria, sustentado en la oralidad, subyacen visiones de mundo distintas a la occidental, en las que la realidad se confunde con el mito, en las que predominan concepciones y formas colectivas de apropiación de la realidad que encuentran en la dimensión simbólica un vehículo apropiado de expresión. En relación a lo segundo (el cuestionamiento al criterio de veracidad histórica) puedo decir que si asumimos la pretensión veritativa presente en la memoria vemos que esto es precisamente lo que la acerca a la historia; sin embargo, son evidentes las diferencias entre estos dos tipos de representación del pasado. La historia se preocupa por llegar a la verdad de él y explicarlo a partir de la objetividad y científicidad; la memoria pretende revivir el pasado en sus vínculos con el presente a partir de la presencia del testigo, por lo tanto, de lo subjetivo y lo emotivo.

Aunque las culturas latinoamericanas, y por lo tanto la andina, tienen una concepción distinta del tiempo y, en consecuencia, de lo que en occidente llamamos Historia, vale la pena que me refiera, brevemente, a algunos aspectos vinculados al estatuto de la verdad histórica a partir de lo que se conoce como la “ampliación del documento”. Aunque divergentes, los puntos de vista de Hayden White y Carlo Ginzburg, han permitido realizar reformulaciones interesantes en el ámbito de los estudios históricos. White plantea un relativismo histórico que supone la subordinación del hecho histórico al discurso y el desvanecimiento de las fronteras entre narraciones de ficción y narraciones históricas. Ginzburg, por su parte, admite los préstamos e hibridaciones entre estos dos tipos de representación (la narración ficcional y la histórica). Ambos estudiosos han contribuido a que la historiografía moderna así como las teorías contemporáneas del discurso se hayan vuelto

cada vez más permeables a negar la brecha que por mucho tiempo se señalaron entre el discurso realista y el discurso ficcional “subrayando su común condición de aparatos semiológicos que producen significado” (White 1992: 12). Ello ha permitido que la narrativa pase a ser considerada un elemento importante en la construcción historiográfica en tanto que le confiere a esta disciplina una serie de características que han venido siendo cada vez más valoradas por los historiadores modernos como signo de cientificidad y rigurosidad en la configuración de su discurso. Precisamente sobre ello White (37) afirma que es esta misma comunidad académica la que señala que el discurso histórico ha alcanzado objetividad, seriedad y madurez a partir del reconocimiento del elemento narrativo como uno de sus componentes. Puesto que el principio de realidad de los historiadores resultó insuficiente para acercarse al pasado, mucho más si hablamos de voces que sufriendo violencia han permanecido en silencio, la valoración del elemento narrativo ha significado una ampliación del punto de vista; como dice Ricoeur (2009), la historia del sufrimiento demanda narración y la necesidad de relatar en estos casos adquiere fuerza.

Lo que me interesa señalar es que la validación del elemento narrativo ha permitido entender que también a través de otros tipos de discurso el pasado puede ser referido; en otras palabras, se amplía la noción de documento tal como lo entiende Le Goff (Ricoeur 805) y esta ampliación no hace más que cuestionar la validez de los instrumentos que la Historia ha venido usando: si el documento tiene como función apoyar o ser garante de la historia, pero en él también se registra una lectura tendenciosa, quiere decir que no hay fiabilidad. El mismo Ricoeur (803) señala que los archivos tienen un carácter institucional y detrás de ellos hay una tendencia ideológica, por lo tanto no puede haber objetividad; he ahí la importancia de estos otros discursos como factores que impulsan a una apertura o a una ampliación del documento, que permitirían una mayor objetividad y una mejor y más completa comprensión al momento de reconstruir los hechos del pasado.

La ampliación señalada significa la apertura hacia producciones discursivas no necesariamente insertas en el canon metodológico de la historia. Así se refuerza una visión más objetiva puesto que se estaría considerando a aquellos grupos sociales que responden a otro horizonte de sentido, que dan cuenta de vivencias y miradas valiosas, que no han tenido voz en la Historia oficial y que han mantenido vivo su pasado a través de otras manifestaciones discursivas. Como dice Carlos Fuentes: “El arte da vida a lo que la historia ha asesinado.

El arte da voz a lo que la historia ha negado, silenciado y perseguido. El arte rescata la verdad de manos de las mentiras de la historia” (1976:82).

El acto de reelaboración del pasado según afirma Ricoeur (1999:104) es deliberado en tanto que requiere decidir qué hechos, actos y signos se seleccionan y priorizan. Se entiende entonces que esa reelaboración y esas decisiones tienen como base un determinado *locus* enunciativo. En la obra de Miranda, el *locus* desde el que se reelabora el acontecimiento es el espacio-tiempo andino. Ello explica la presencia del testimonio, la memoria, la oralidad, las categorías andinas y la performance ritual, a partir de las cuales se reactualiza y señala la vigencia y validez de una estética y una epistemología otra, que pone en evidencia lo sesgado del discurso histórico convencional el cual no llega a captar la diversidad de hechos o situaciones que confluyen en un determinado momento. *Choza*, a través de un discurso que se vale de estos otros elementos, plantea en sus distintos niveles enunciativos una refiguración del acontecimiento histórico en el que su pueblo debe estar incluido en igualdad de condiciones respecto del otro occidental; busca también deslegitimar la dominación ejercida por ese otro con el fin de alcanzar formas más humanas y horizontales de relación, como se ve en este fragmento del poema MD:

¿Cuántas elecciones políticas han habido?
En ningún proceso hemos sufragado.
¿el que es analfabeto no existe?, ¿habemos hipotéticamente?
¿Y, los que saben leer, existen?

Ellos están contentos de lo que nos hacen;
gozan con las agresiones de su cultura,
amanecen riendo,
¡tiempo les falta para seguir riendo! (...)

En lo que se refiere al testimonio. La obra de Miranda presenta un carácter marcadamente testimonial que correspondería a un testimonio directo en el cual el mismo autor-testigo estructura y ordena los acontecimientos atendiendo a sus propios juicios valorativos y su experiencia.

Existe una amplia bibliografía sobre el testimonio, autores como Beverly, Achugar, Yúdice, Slodowska, Barnet, entre otros, han realizado sugestivos aportes que sistematizan una serie de rasgos como una marcada conciencia

social, en el sentido en que se expresa un deseo y una memoria colectivos, al tiempo que se encarna un yo social: En *Choza* esto resulta de particular importancia puesto que la recreación del rito se plantea como una solución frente a la situación de colonialidad que vive el pueblo del hablante lírico, quien encarna un yo, pero se trata efectivamente de un yo social pues incluso cuando es necesario remarcar lo individual se hace respondiendo a una necesidad del grupo, como en este fragmento del poema EC:

Mi pueblo me hizo nacer,
mi pueblo me ha alimentado
mi pueblo me ha educado
y me ha dado lo que necesito.
Mi pueblo está aquí,
Mi pueblo me ha dicho que hable a su nombre,
De su condición universal

La insoportable situación de colonialidad evidenciada en *Choza*, coincide con una segunda característica que es el carácter replicante del testimonio el cual se erige como una respuesta a otra versión, con una clara intención de desenmascarar, de rescatar del silencio y del olvido una situación. Como dice Miguel Barnet, se trata de un contra-discurso opuesto a la versión oficial. En *Choza* el contradiscurso está dado por el largo silencio al que ha sido sometida la cultura andina:

Nos golpean con sus instituciones transplantadas,
nos entrecruzan con las cadenas de su jurisprudencia,
nos doblan con las imágenes de sus religiones,
y nos gritan a la razón, diciendo que somos taciturnos,
enigmáticos, misteriosos para que lo seamos.

Han introducido el individualismo,
han consagrado el egotismo.

Somos animales en sus concepciones sociales, filosóficas, mercantiles;
somos los últimos elementos vivos
de las experiencias milenarias, con el cuerpo —todavía—,
pegado a las rocas.

La poca luz que producimos
la apagan tal como a una mecha de cebo.

Por eso, la intención es rescatar del olvido la memoria de su pueblo y señalar la vigencia y valor de su imaginario, tal como se muestra en el fragmento tomado del poema EG. Habría que añadir que es importante la presencia de lo subjetivo. No se trata solo de dar cuenta de un hecho, sino (y a esto contribuyen los elementos orales y líricos presentes en *Chozza*) de expresar una vivencia desde su padecimiento, desde la emoción que el hecho ha suscitado en el sujeto. Lo expresado oralmente está más allá de un contexto puramente verbal como la escritura, se trata de una situación existencial que involucra el cuerpo mismo del sujeto testimoniante puesto que se trata de registrar lo vivido; por ende, es esencial la relación de la palabra con lo que se recuerda e intenta transformarse en discurso pero que a la vez se resiste, porque lo siniestro no encuentra cómo plasmarse en la escritura” (Zó 2014: 7). Ello explica por qué en *Chozza* es relevante la presencia de las marcas de la oralidad, el tono a veces exasperado y disidente que se encarna en un hablante lírico que quiere expresar lo que vive, siente y padece:

E G

Es verdad que están aquí mis raíces
pero no es menos cierto que trasplantes extranjeros
han encontrado terreno propicio a mi lado:
¡no me dejan crecer!
¡no me dejan andar!
¡me inmovilizan!
y, están seguros de extinguirme

Llegan de Europa y USA;
tirando sus fragmentos culturales,
cortando con sogas, nuestra sabiduría, a los cerros.
atando con sogas, nuestra sabiduría, a los cerros.

Nos gritan con sus ojos azules
que tiene el poder mundial,

que su sociedad tiene vínculos utópicos con la nuestra;
que su tecnología ha vencido por siempre a nuestro empirismo;
que nuestros esfuerzos rudimentarios
han sucumbido ante la geometría acerada
que combina el ingenio, la habilidad, el pragmatismo y la brutalidad.

Como monstruos estelares
Influyen para que nos repriman,
nos controlen,
nos aturdan;
y ponen productos a nuestro alcance
que insinúan la autodestrucción.

Nos gritan que son la sociedad histórica;
la asociación viviente, elegida y selecta
del porvenir humano.

Nos golpean con sus instituciones trasplantadas,
nos entrecruzan con las cadenas de su jurisprudencia,
nos doblan con las imágenes de sus religiones,
y nos gritan a la razón, diciendo que somos taciturnos,
enigmáticos, misteriosos para que lo seamos.

Han introducido el individualismo,
han consagrado el egotismo.

Somos animales en sus concepciones sociales, filosóficas,
(mercantiles;
somos los últimos elementos vivos
de las experiencias milenarias, con el cuerpo —todavía—,
pegado a las rocas.

La poca luz que producimos
la apagan tal como a una mecha de sebo.

Por otro lado, es preciso recordar que la literatura testimonial tiene un carácter compositivo híbrido, su plasticidad le permite al autor textual de

Choza concentrar no solo realidad, memoria y subjetividad, sino componentes provenientes de distintos géneros literarios (si podemos usar esta terminología para las manifestaciones andinas). Sin duda, la forma expresiva predominante más visible en esta obra es el verso, pero ya Zumthor (1991), al referirse a la importancia que el ritmo adquiere en la poesía oral, señala que la distinción entre verso y prosa es una herencia greco latina que puede tener sentido en la escritura, pero que ha dado pie a una serie de absurdos y que no es universalizable.

En *Choza* la elección del verso y la presencia de elementos provenientes de la lírica, como modos expresivos, contribuyen a acentuar el carácter sagrado y ritual, ya que lo lírico está vinculado según Zumthor a una “adición circular y no ordenada de unidades más o menos autónomas” (104), es decir la flexibilidad del verso se adecúa mejor a la complejidad del imaginario andino, plasmado en la estructura ritual, circular, de la obra. Sin embargo, en *Choza* hay también un importante componente narrativo, incluso épico, si entendemos que la obra es el relato de un sujeto (el hablante lírico) que debe cumplir determinadas acciones que permitirán el cumplimiento de los fines para los que se oficia el ritual: la culminación de un ciclo marcado por la colonialidad. El relato tiene en *Choza* una estructura episódica que se corresponde con las cuatro partes del libro y con los momentos ya señalados del ritual. Es a través de este componente narrativo testimonial que el rito avanza y finalmente se realiza.

Lo cierto es que la densidad semiótica de *Choza*, hace que en ella confluyan elementos provenientes de distintos géneros discursivos: memoria, testimonio, lírica, épica, etc. que hacen visibles las tensiones entre oralidad y escritura.

Las huellas de la oralidad: decolonizando la escritura

La persistencia de la tradición oral andina es lo que ha permitido la conservación de esa memoria a la que alude Carlos Fuentes. Memoria de un pasado vivo, por lo tanto presente, que se muestra en la simbología ritual plasmada en la estructura de *Choza* y que constituye uno de los elementos centrales de su poética decolonizadora en tanto supone también un rescate epistemológico y estético puesto que cuestiona la imposición y perspectiva reduccionista de la “ciudad letrada”, cuyos integrantes, en palabras de Carlos Pacheco (1992): “Valiéndose de su condición hegemónica, estos productores

usufructuarios de bienes culturales, no solo imponen unos códigos estéticos asociados a un conjunto de actitudes y valores, sino que también privilegian determinados medios de comunicación y sus correspondientes tecnologías (...) como centro paradigmático del sistema” (17).

En su artículo “Ficciones de la oralidad: la voz entre dos escrituras” (2015) Manuel Larrú y Sara Viera señalan que existen diversos modos de representación de la oralidad:

a) Una oralidad ficcionalizada que halla su origen en una oralidad primaria⁴, que muestra la presencia de un sujeto heterogéneo, no monológico, que revela una episteme otra.

b) Una oralidad surgida a partir de la escritura, que es producto de la capacidad de emulación y destreza del autor.

La distinción propuesta por los mencionados autores me parece fundamental para poder entender los mecanismos compositivos de *Choza*, pues mi planteamiento es que la obra de Miranda se construye desde la oralidad y no desde la escritura⁵; en ese sentido estaríamos hablando, en términos de lo sostenido por Larrú - Viera, de una oralidad ficcionalizada que halla fundamento en una oralidad primaria. Aunque el concepto de oralidad primaria, usado por Walter Ong y, sobre todo, el modo como este plantea las relaciones entre oralidad/ escritura parecen apuntar a una división tajante de oposición y exclusión mutua entre los dos términos⁶, lo que nosotros vemos es que este autor es muy consciente de que “Hoy en día la cultura oral primaria casi no existe en sentido estricto puesto que toda cultura conoce la escritura y tiene alguna experiencia de sus efectos” (20). En ese sentido lo que más bien propone y, al parecer, esto es lo que rescatan Larrú - Viera (y lo que me interesa rescatar) es que en diferentes grados muchas culturas “conservan gran parte del molde mental de la oralidad primaria” (20) y ese “molde mental”, pensamos, ha dado pie a manifestaciones que, como dice Pacheco (1992): “(...) constituyen hoy, tal como lo han hecho por siglos, desde el momento de la invasión europea, un bastión de resistencia cultural” (17)⁷. Por otro lado, e independientemente de las observaciones hechas, un aporte de Ong, que me ha sido de gran utilidad, es la caracterización que hace de las culturas orales, cuyos rasgos se hacen presentes a través del hablante lírico, en el nivel discursivo de *Choza*.

Una muestra de este “molde mental de la oralidad primaria” es la ejecución del rito, cuya estructura y secuencialidad funcionan como recursos que le permiten al hablante lírico recordar los episodios que quiere relatar, es decir, estamos frente al carácter formulaico, a un proceso psicodinámico de la oralidad primaria, propio de los poetas orales (Larrú - Viera 34), característica a la que Pacheco (1992) también alude cuando habla del carácter evanescente de la palabra que requiere ser apoyada por “múltiples y peculiares recursos mnemotécnicos tales como el desarrollo de una trama narrativa, el uso de diferentes tipos de ‘fórmula’, la utilización de patrones fonéticos, sintácticos (...) míticos, la recurrencia de tópicos o lugares comunes, el soporte de movimientos corporales o el apoyo estructural de modelos binarios de analogía o contraposición” (40). Efectivamente la estructura ritual, cuatripartita, y el rol que cada uno de los poemas cumple en el desarrollo del rito, la presencia de una trama narrativa y de elementos míticos, etc. funcionan en *Chozza* como recursos que permiten mantener una secuencialidad en el discurso.

Uno de esos recursos es la importancia que se le otorga a la interacción comunicativa o “intercambio dialógico”, en términos de Pacheco (recordemos que para las culturas orales las palabras están dotadas de un gran poder), implícita en el ámbito del autor textual y de manera muy explícita a nivel del discurso, a través del hablante lírico. De allí la actitud dialógica en relación al otro occidental, la presencia de los enunciadorees y el carácter polifónico de sus intervenciones. No olvidemos, como dice Ong (1987: 40), que en las culturas orales el pensamiento sostenido está vinculado con la comunicación, de modo que es importante quién transmite el mensaje, quien lo recibe, la ocasión que propicia la performance y la finalidad que se pretende; tal como señala Zumthor (1991), lo mismo ocurre con la escritura pero, la diferencia estriba, en que en el caso de la poesía oral se trata de una “función global que no se puede descomponer en diferentes finalidades” y a ello responde la estructura ritual plasmada en *Chozza*, por eso he reiterado el carácter holístico de esta obra y la importancia de entenderla desde estos parámetros y no solo a partir de poemas aislados.

Otro elemento que refuerza la presencia del “molde mental” de la oralidad primaria en la obra de Miranda y que define su perfil, en el plano del discurso, es el carácter marcadamente agonístico, visible en el tono abiertamente disidente y desafiante respecto del *statu quo* que, en varios momentos, alcanza el discurso del hablante lírico y que se ve fortalecido con el tono perlocutivo, enérgico, la presencia de antítesis y paralelismos, todos

recursos propios de la oralidad. Dice Zumthor que “tensiones, hostilidades, violencia, están relacionadas con la estructura de la oralidad misma” (51) y este rasgo también es señalado por John Beverly (1987) cuando afirma que el testimonio “siempre implica un reto al *statu quo* de una sociedad” (9).

En *Choza* el carácter agonístico se presenta en distintos momentos de la performance ritual y se expresa en el tono desafiante que adoptan algunos personajes, o el oficiante del rito, cuando, por ejemplo, quieren aclarar la visión distorsionada que el otro occidental tiene del indio, cuando denuncian sus abusos o actitudes impositivas, pero también cuando los mestizos se enfrentan al indio. Se trata de una suerte de combate verbal e intelectual (Ong 50) en el que la tendencia a la polarización y las expresiones duras dirigidas al otro, generan una mayor tensión como en el poema AO: cuando, por ejemplo, quieren aclarar la visión distorsionada que el otro occidental tiene del indio,

¡Arrea tus animales de mi fundo
o qué porquería puede suceder!
Comen mis pastos y los estercolizan,
Beben de mis abrevaderos y los miccionan,
los entropas a mi ganado y lo parasitan,
inseminan a las hembras y me enchuscan la casta.

¿Qué te has propuesto?
Estás recargando mi sacrificio de egresos económicos
A parte de la desmesurada tributación
Que pago por fuertes imposiciones fiscales.

¿Eres un astuto provocador?
Abusas porque muestro paciencia y soi prudente;
te gastas un airecillo de zorro hediondo
que a balazos te lo voi a desperfumar.
Te advierto que me pones en peligro
con tus entradas y salidas.
con eso de que te ocultas y no te ocultas,
de que te miro y no te veo,
de que estás y que no estás. ¿Entiendes?
¡No los gués a mis pastales,

es mi última amonestación,
porque cualquier día nos han de ver
a ti: ¡enterrado! y, a mí, ¡en la cárcel!

La tendencia a la polarización, tan visible en las reiteradas antítesis de los poemas, en el tono de voz de los personajes y del oficiante del rito, las exclamaciones, preguntas e interjecciones, en suma, la imposición de la voz sobre la escritura, nos hace pensar que *Choza* ha sido elaborada para ser escuchada y no leída. Por otro lado, hay que advertir que las características señaladas permiten que aparezcan como contraparte del agón, la alabanza y el elogio a las divinidades como en el fragmento del poema AT:

Mi Padresol permite las desviaciones
levógiras y dextrógiras de las oxidaciones;
mi Padresol aprovecha de la Luna
para graduar las energías que les remite;
mi Padresol, con su rotación determina el fin
de la inflorescencia y guía a los ovarios en la recepción del polen
mi Padresol, dona el vestuario para el matrimonio masivo;
Mi Padresol, conglomera a los recién nacidos
En la cumbre de la planta
Y recibe uno a uno el homenaje de sus hijos.

En otras palabras, aparece la búsqueda de equilibrio de la que habla Ong: “El otro lado de los insultos agonísticos o la vituperación en las culturas orales o que conservan regustos orales es la expresión ampuloso de alabanza” (51), que en *Choza* se manifiesta a través de poemas (EH, EI, EZ, AT, LCH, etc.) que se van intercalando en momentos precisos del desarrollo del ritual. Con ellos, frente a una situación insostenible y caótica, que es la situación de colonialidad, se busca recuperar el equilibrio. No hay que olvidar que también esta búsqueda de armonía está vinculada a la habilidad o la capacidad de adecuación de los narradores orales (Ong): “parte de su habilidad radica en la capacidad de acomodarse a nuevos públicos y nuevas situaciones” (54), de modo que en este rasgo hallamos explicación para la presencia del castellano y la escritura en la obra.

El énfasis que se pone en el relato de acciones y situaciones concretas en desmedro de cuestiones abstractas o analíticas, esa practicidad o “dialéctica de lo concreto”⁸, que permite el acercamiento a la cotidianeidad de los sujetos

líricos presentes en *Chozza* son también características de la oralidad primaria que según entiende Larrú (36) está intensamente territorializada y ello explica la presencia, en los poemas, de una reiterada alusión a cuestiones concretas, como afirma Pacheco: “En una atmósfera oral tradicional, el conocimiento es el resultado de la experiencia personal y de la enseñanza práctica. Tiende a ser factual y casi siempre reacio a la abstracción teórica” (40).

Lo descrito hasta aquí muestra que la obra de Miranda es el resultado de una confluencia de elementos provenientes del imaginario andino que entran en conflicto con aquellos que provienen de la tradición occidental, de los que se empoderan las instancias enunciativas de la obra para poder cumplir con su objetivo, el cual responde a la dinámica cíclica propia del mundo andino: el advenimiento de un período nuevo en el que prevalezca el trato horizontal con el otro occidental. La obra se erige pues como una poética que surge desde los bordes, disímil, intercultural y, por ello mismo, muy vigente, en el panorama de la poesía latinoamericana contemporánea.

Notas

1 Reyes manifiesta que en el mundo andino el tiempo no es un recipiente que haya que llenar con hechos como ocurre en occidente y propone que no habría tiempo en el mundo andino sino “lugares temporales” que constituyen a los hombres que los habitan.

2 Asunto del que, por razones de espacio, no abordaremos aquí.

3 Refiriéndose a las relaciones conflictivas entre el quechua y el castellano y aludiendo a esta persistencia de la oralidad, Odi Gonzales (2015) señala: “El hecho de que el *runasimi* o quechua pueda fijarse en la escritura con caracteres del español no significa que la ancestral lengua nativa de los Andes haya perdido su índole oral y devenido en lengua escrita. Ni siquiera la lengua maya que alcanzó a configurar un sistema de escritura a través de glifos o logogramas, abdicó de su naturaleza oral. Las estrategias narrativas de las lenguas orales conciben relatos breves, concisos, memorizables, con un ordenamiento espacio-temporal, con encabalgamientos de sucesos distintos al de la estructura narrativa de una novela o de un cuento (escrito). En la urdimbre del discurso literario gravita un léxico de abstracciones y conceptos que no es usual en el quechua que es, más bien, proclive a las acciones concretas. ‘Libros’ emblemáticos de la oralidad quechua como *Dioses y hombres de Huarochirí* (siglo XVI) o *Autobiografía de Gregorio Condori y Asunta Mamani* (siglo XX), no obstante su extensión de muchos segmentos —que no son capítulos— y las asociaciones entre el inicio y el fin, no son novelas; son un conjunto de minuciosas, sucintas y autónomas narraciones orales, ajenas a una organización y estructura novelística”.

4 Concepto tomado de Walter Ong (1987).

5 Cabe aclarar que nos referimos a una escritura alfabética.

6 Asunto que también ha sido percibido por Pacheco (1992) y Marcone (1997).

7 Entendida así la llamada “oralidad primaria” se acerca a lo afirmado por Paul Zumthor en su libro *Introducción a la poesía oral* (1991) en relación a lo que llama oralidad mixta en la que se registra la influencia externa, parcial

y retardada de la escritura propia de “sociedades donde la lectura y escritura están circunscritas a determinados sujetos y actividades, mientras que la mayor parte de la población se rige por una economía cultural de la oralidad (mayoritaria pero no exclusiva)” (Terán 2008:25).

8 Concepto que usa Carlos Pacheco y que toma de Lévi-Strauss.

BIBLIOGRAFÍA

BEVERLEY. John. “Anatomía del testimonio”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XIII Lima N° 25 (1er semestre 1987):7-16.

----- [y] Hugo ACHUGAR. *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2002.

BHABHA, Homi K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.

BUENO, Raúl. *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima: Fondo Editorial UNMSM, 2004.

-----, “Genocidios virtuales: modernización y mestizaje como imágenes de superación cultural en América Latina”, en *Identidad(es) del Perú en la literatura y las artes*. Ottawa: Universidad de Ottawa, 2005, 15 - 25.

CASTRO - GÓMEZ, Santiago [y] Ramón GROSFUGUEL (compiladores). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

CORNEJO POLAR, Antonio. “Literatura peruana: totalidad contradictoria”: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año IX, N° 18 (2do. semestre de 1983): 37-50.

-----, “El discurso de la armonía imposible. El Inca Garcilaso de la Vega: discurso y recepción social”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XIX, N° 38. (2do. semestre de 1993): 73-80.

-----, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.

D’ALLEMAND, Patricia. *Hacia una crítica cultural latinoamericana*. Berkeley-Lima: CELACP- Latinoamericana editores, 2001.

DEPAZ T., Zenón. “Una aproximación a la cuestión de los horizontes de sentido en el mundo andino”, en Antonio PEÑA et. al. *La racionalidad andina*. Lima: Editorial Mantaro, 2005.

DUVIOIS, Pierre. “La capacocha”. *Allpanchis*. Volumen IX. (1976):11 – 57.

ELÍADE, Mircea. *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Madrid: Taurus, 1974.

-----, *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Editorial Labor, 1985.

-----, *Aspectos del mito*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000.

ESPINO RELUCÉ, Gonzalo. *La literatura oral o la literatura de tradición oral*. Lima: Pakarina ediciones, 2010.

-----, Mauro MAMANI [y] Guissela GONZALES. *¡Soi indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda*. Lima: Pakarina, 2011.

ESTERMANN, Josef. *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un nuevo mundo*. La Paz: ISEAT, 2006.

FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1972.

GRILLO, María Teresa. *Discursos de la nación pendiente. Reflexiones sobre el*

testimonio de enunciación andina en el Perú. Lima: Pakarina ediciones, 2016.

LARRÚ, Manuel [y] Sara VIERA MENDOZA. “Ficciones de la oralidad: la voz entre dos escrituras”. *Revista UNASAM*. N°2, (2015): 32 – 45.

LÓPEZ-BARALT, Mercedes. *El retorno del Inca Rey. Mito y profecía en el mundo andino*. La Paz: Hisbol, 1989.

MANRIQUE, Nelson. *La piel y la pluma. Escritos sobre literatura, etnicidad y racismo*. Lima: SUR Casa de estudios del socialismo. 1999

MELGAR BAO, Ricardo. *El universo simbólico del ritual en el pensamiento de Víctor Turner*. México: Proyecto CONACYT 1000- PH, 1998.

MIGNOLO, Walter. “La semiosis colonial: la dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas”. *AdVersuS*, Año II,- N° 3. (agosto 2005),

----. “La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso”. *Tabula Rasa*. N°8. (enero-junio 2008): 243-281.

----. “El lado más oscuro del Renacimiento”. *Universitas humanística*. N°67. (Enero-junio 2009):165-203.

----. [y] Madina TLOSTANOVA. “Habitar los dos lados de la frontera/ teorizar en el cuerpo de esa experiencia”. *Revista Ixchel*. 2009. [www . redkatatay.org/sitio/talleres/mignolo_frontera.pdf](http://www.redkatatay.org/sitio/talleres/mignolo_frontera.pdf)

MIRANDA LUJÁN, Efraín. *Muerte Cercana*. Lima: Tall. Graf. Mercagraph, 1954.

----. *Chozqa*. Lima: Emp. Ed Humbolt,1978.

----. *Vida*. Lima: (s.e.), 1980.

----. *Padre sol*. Puno: Lacg Ed., 1998.

ONG, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: FCE, 1987.

PACHECO, Carlos. *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: Ediciones la casa de Bello 1992.

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en Edgardo LANDER (Compilador). *La colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2003. 201-246.

-----, “Las paradojas de la colonialidad/ modernidad/ eurocentrada”. *Hueso Húmero*. N°53, (2009): 30-59.

RAMA Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del norte, 1984.

-----, *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1987.

REYES, Luis Alberto. *El pensamiento indígena en América. Los antiguos andinos, mayas y nabuas*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2008.

RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI, 2004.

-----, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI, 2009.

RIVERA, CUSICANQUI, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta limón, 2010.

ROIG, Arturo Andrés. *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. México: FCE, 1981.

ROSTOROWSKY, María. *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*. Lima: IEP, 2007.

TERÁN MORVELI, Jorge. *¿Desde dónde hablar? Dinámicas oralidad - escritura*. Lima: Andesbooks, 2008.

THEODOSÍADIS, Francisco. *Literatura testimonial. Análisis de un discurso*

periférico. Santa fe de Bogotá: Cooperativa editorial magisterio, 1996.

TURNER, Víctor. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, 1969.

VAN GENNEP. Arnold. *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza editorial, 2008.

WHITE, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa discurso y representación histórica*. Barcelona: Ediciones Paidós 1992.

ZUMTHOR, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus Humanidades, 1991.

FINA GARCÍA MARRUZ: EL MARGEN COMO CENTRO

Liuvan Herrera Carpio

Paradójicamente, la obra poética de Fina García Marruz (La Habana, Cuba, 1923) —que cuenta en su haber con los siguientes títulos: *Poemas* (1942), *Transfiguración de Jesús en el Monte* (1947), *Las miradas perdidas* (1951), *Visitaciones* (1970), *Viaje a Nicaragua* (1979), *Créditos de Charlot* (1990), *Los Rembrandt de L' Hermitage* (1992), *Viejas melodías* (1993), *Nociones elementales y algunas elegías* (1994), *Habana del centro* (1997), *Cancioncillas* (2011); las compilaciones *Poesías escogidas* (1984), *Antología poética* (1997), *Poesía escogida*, con Cintio Vitier, (1999), *Obra poética* (2008) que incluye a su vez esta última dos poemarios iniciales: *Hora temprana* (1939-1949) y *Umbral* (1940-1951), *El instante raro*, (2010) y *¿De qué, silencio, eres tú, silencio?* (2011)—; y ha sido acreedora a premios notables de las letras castellanas como el Iberoamericano de Poesía «Pablo Neruda» (Chile, 2007), el Reina Sofía de Poesía Iberoamericana y el VIII Premio Internacional de Poesía Ciudad de Granada «Federico García Lorca», ambos en España en 2011, ha suscitado escasos acercamientos críticos en la historiografía literaria cubana, teniendo en cuenta el desarrollo gradual y actual vitalidad de su poética y praxis, durante más de siete décadas.

La impronta escritural de esta autora es innegable, como también su participación en lo que ella misma nombraría «La familia de Orígenes», grupo excepcional que impulsó un pensamiento cultural y un quehacer poético de alta raigambre estética; y que nucleó no sólo a los canonizados por Cintio Vitier en su *Diez poetas cubanos. 1937-1947* (1948), sino a figuras

que por colindantes no son menos significativas, como Samuel Feijóo, Cleva Solís o Rolando Escardó.

Resulta evidente que el ensayista y poeta Jorge Luis Arcos, es el autor cubano que con mayor profundidad ha atendido la obra de la autora. Su texto *En torno a la obra poética de Fina García Marruz* (1990), que analiza no sólo su lírica sino su pensamiento poético, constituye el estudio más serio y demorado de los que ha sido objeto.

Como es sabido, una zona de la producción ensayística de Fina García Marruz se ha preocupado por atender las problemáticas en torno al concepto, origen y caracterización de lo poético. Un texto como «Lo exterior en la poesía», de 1947, evidencia ya, aún sin publicar su primer libro propiamente dicho *Las miradas perdidas* (1951), la preocupación por formar un andamiaje analítico y conceptual del ejercicio literario. Este, junto con otro medular: «Hablar de la poesía» (1970), contienen claves discursivas que pueden, de hecho, ser aplicadas al análisis de su producción poética.

Roberto Fernández Retamar en *La poesía contemporánea en Cuba (1929-1953)* (1954), retoma el término «trascendente»,¹ para calificar no sólo la praxis de la poeta, sino también la de toda la generación origenista, apoyado en el misterio de la encarnación cristiana como tesis central del grupo, ante el hecho escritural.

Según Arcos este término:

sirve para sustentar igualmente el valor religioso que le confiere —con la excepción de Piñera, Rodríguez Santos y García Vega—, la mayoría de estos poetas al menester poético, a la luz, sobre todo, del misterio cristiano de la encarnación, del Verbo que se hace carne. Pero es en la poesía de Fina donde ese misterio adquiere su mayor visibilidad.²

La autora devela en *Hablar de la poesía* la tesis central de su poética: «La poesía no estaba para mí en lo nuevo desconocido sino en una dimensión nueva de lo conocido, o acaso, en una dimensión desconocida de lo evidente».³

Esta «superación de lo cotidiano» es atisbada además por José María Chacón y Calvo,⁴ Jorge Luis Arcos, Lennys Ders y Francisco de Oraá, al decir de este último: «más que una mera descripción de la realidad parada en sus miserables límites, expresa ese exceso, ese “más” que sorprende a la realidad misma».⁵

Lennys Ders ha destacado en la poesía de Marruz las relaciones del sujeto lírico con:

la alusión a seres, fenómenos y órdenes de la realidad que podríamos calificar de no-privilegiados, ínfimos e incluso *marginales*, así como a ámbitos de “lo cotidiano” que no se ciñen únicamente a la espacialidad de la casa, sino a un círculo más amplio: una ciudad e incluso un país.⁶

Mientras que la ensayista Carmen Suárez León, en un acucioso estudio sobre *Créditos de Charlot*, relacionando discurso e hibridación cine-poesía postula:

la imagen impresa en el celuloide devuelve su almendra conceptual en un verso escueto, cuya extrema desnudez de recursos retóricos, va acompañada de una precisión calificadora de clara estirpe martiana, nacida legítimamente de un pensamiento que se propone la dignificación de los márgenes, la aprensión poética de la dignidad de la pobreza⁷

Tras el empeño de constituir en su poesía un sistema poético donde la realidad trascienda a una instancia divina, donde lo evidente se catapulte a otra superior y perdurable, y teniendo en cuenta los criterios de los autores anteriores, que han reconocido en la poetisa una develación de las «cosas más simples y humildes, a la luz de una radical extrañeza [...] un decir desde lo poco, lo pequeño, lo pobre, o, sencillamente lo natural, ese “más” enorme que atraviesa la realidad»⁸ según el análisis de Jorge Luis Arcos, se ha encontrado en la obra de la autora un peculiar tratamiento de lo marginal/ado, que estriba en una relación del sujeto lírico con personajes lacerados o fuera del canon de la oficialidad, con tipos vegetales y animales situados en marcadas situaciones de marginación y mediante un particular *modus* metaliterario.

El teórico alemán Hans Mayer, en su *Historia maldita de la literatura* (1975),⁹ propone una definición de lo marginal que sirve de base a este estudio. Ante la concepción inicial de que la Ilustración burguesa fracasó pues «La igualdad formal ante la Ley no ha de confundirse con la igualdad material de oportunidades»,¹⁰ retoma la noción de Ernst Bloch que considera que «en virtud de la certeza es imposible la dignidad humana sin que acabe la miseria, pero también es imposible una felicidad adecuada del hombre, sin que acaben las formas antiguas de sumisión»,¹¹ para interpretarla como errónea en el

sentido de su propia concepción de marginal: «Bloch habla con vigor de los humillados y los ofendidos, pero se refiere sólo a la comunidad que sufre, no a los individuos humillados y ofendidos, cuyo actuar y sufrir no puede ser subsumido en leyes de carácter general».¹²

Precisamente, su concepto parte de lo que él llama «la subjetividad marginada», donde la individualidad del sujeto se entiende como principal ante la masa colectiva. Los ejemplos parten de *Essais* (1580) de Montaigne, donde se alude a la existencia de *monstruos* humanos: un niño campesino de Gascuña de catorce meses de edad «Lleva consigo un gemelo frustrado sin cabeza» y «un pastor del Médoc de trece años, que carece por completo de órganos sexuales.»¹³

La trasgresión de límites, acto central según Mayer de la marginalidad, deriva en uno de los rasgos principales de esta categoría: la *marginalidad intencional*,¹⁴ proceso que encuentra su génesis en los trágicos marginados de los griegos, que forma parte más tarde del monoteísmo cristiano y que en el Renacimiento se despoja del campo del mito y del dogma mediante un proceso de secularización.

En aquella época surgieron los únicos personajes capaces de sobrevivir como contrapartida válida de los nombres míticos de la tragedia griega. Por ello, son también capaces de «producirnos placer estético»: Fausto y Hamlet, Shylock y Eulenspiegel, Don Juan y Don Quijote, Juana de Arco y las mujeres dedicadas a la perversión. Común a todos ellos es que significan algo extraño en la sociedad establecida. No fueron condenados por un estamento que les fuese estructural o ideológicamente hostil. Fueron condenados por sus semejantes.¹⁵

Puede repararse en que los marginados intencionales no se encuentran en una relación de subalternidad propiamente dicha, sino que su estatus transgresor tiene que ver con una ontología elegida, un *ser* que asumen como nueva identidad, o visto de otra manera, el hecho del traspaso les sepulta su historial de vida, adjudicándole otro expediente que concierne en sí un contrasentido. La marginación intencional comprende entonces a aquellos seres que deciden en su voluntad estar fuera del margen de la oficialidad, no importan las causas —que pudieran ser disímiles— sino que en su voluntad está el reconocimiento de esta marginalidad como parte de una identidad elegida, como se ha apuntado, por ejemplo: prostitución, suicidio, drogadicción.

Ahora, Mayer distingue entre transgresión de límites intencional y existencial:

El que traspasa unos límites está fuera. Cabría llamarlo titanismo cuando se hace voluntariamente al estilo de Prometeo,¹⁶ cuando se sella con la propia sangre como un pacto de Fausto con el diablo, cuando se obedece a unas voces como Juana de Arco. Pero ¿qué cuando el paso hacia fuera y hacia el otro lado viene impuesto por el nacimiento, el linaje, la ascendencia, la peculiaridad anímico-corporal? Entonces *la existencia misma se constituye en transgresión de límites*.¹⁷

De aquí desemboca la *marginación existencial*, que comprende a los seres que no pueden incluirse a sí mismos en el margen de la oficialidad, por padecer una mutilación física y/o espiritual que no está sujeta a cambio alguno, por ejemplo, las limitaciones físicas (cojera, ceguera, mudez) y espirituales (retraso mental, locura). Estos seres no han querido ser marginados existenciales, su condición les es otorgada no por voluntad propia, sino por la oficialmente canonizada.

Dicho soporte teórico sostiene la tesis principal de este ensayo: la valoración del tratamiento de la marginalidad en la poesía cubana y específicamente en la marruciana, a partir del estudio de tres textos ejemplares: *Las miradas perdidas* (1951), *Visitaciones* (1970) y *Créditos de Charlot* (1990).

Tipos marginales humanos: existencialidad e intencionalidad

Se ha notado, a pesar de su consabida aprehensión cristiana de lo real, que resultan atractivos a la autora, para la conjunción de un drama de marcado tono lamentario, sujetos de la herejía, que en su decisión traspasan la condición de salvados por la gracia divina. La «extrañeza» con que se apellida al suicida en «Extraño condiscípulo» no solo anuncia su «dimensión desconocida de lo evidente»,¹⁸ sino que aleja al marginado intencional de la justicia y de la eticidad católicas, fundiendo, o mejor dicho, hermanando a una misma distancia, a creador y criatura, donde la lógica bíblica de la condena se invierte, en el sentido de hacer militar al personaje en la extensión de lo puramente celestial: «*Fuiste solo el abismo de tu viaje / y en tu huida otro dios se hundió contigo*».¹⁹ Claro está, el aliento dantesco construye en el soneto

un descendimiento, una Caída, para utilizar un término relativo al pecado; pero lo curioso estriba en que mientras se ubica en su círculo mortuorio, es acompañado por un *dios* (no descartemos su escritura en minúscula, evidencia de su categoría), como si el gesto de la autoaniquilación le diera entonces a este ordinario compañero, un matiz singular.

Ya se sabe que se suele tratar de explicar el suicidio por la locura. Pero aunque esa proposición puede parecer válida, algo nos dice que no es suficiente. [...] Hay, además, una fuerte propensión casi morbosa en algunos poetas hacia la muerte, una suerte de vértigo, una especie de anhelo último de conocimiento: la muerte como borde o umbral.²⁰

El suicidio como traspaso a un estadio del ser librado de la culpa, pues ya la ha cumplido durante su aciaga existencia, se representa con cierto sarcasmo en «El ahorcado», mediante la dramaturgia intertextual del teatro. El escenario obliga: entresuelo de una casa de suburbio (sub-*urbis*), donde comúnmente mora la servidumbre, ropa con poco dinero, zapatos de conserje, billetes de lotería (aquí se suma otro tipo marginado: el jugador fracasado), bajo las «diurnas calamidades soeces».²¹

La ensayista Nancy Morejón ha reparado en el acento antirretórico y contemporáneo de la poesía marruciana que «supera los ardides de la escritura automática cuando emprende la crónica natural»;²² mientras que Francisco de Oraá ha declarado ciertas zonas «de esa inversión llamada antipoesía».²³ Sintagmas que provienen del discurso científico «*solución de continuidad Viga-Soga*» o del automatismo «*Ahorcado-billete-numerito*», que declaran un uso no estilado en la poeta de la mayúscula —convierte sustantivos comunes en propios en aras de lograr intensidad dramática—, dan al traste con la conformación de lo que se pudiera clasificar como el ahorcado *en sí*, asexual —«¿*Es niño o niña el Ahorcado?*»—, material de retablo, universal y a la vez cotidiano. Lo teatral, construido a partir de un campo semántico de coherencia profunda: «encajonada habitación», «guiñol de tabladillo», hilo colgante de la mano, disfraz; desemboca en una situación lacerante:

*como si el bilillo que colgaba de la manaza torpe
no hubiera sido movido
por la muerte en disfraz de Medioevo,*

*sino por el frágil Aprendiz
que no podía mover con sus manos el Muñeco Enorme.*²⁴

Por emparentarse la autora quizá con las relaciones genésicas de la creación en el mito cristiano, el Aprendiz equivoca el diseño de su criatura y lo predestina de entrada a la muerte por su propia mano. La marginación entonces no se produce como auto-aniquilación, como en el primer caso, sino que le es impulsada desde el afuera, como justicia.

El suicidio de un personaje histórico cardinal en la política cultural cubana de la Revolución: Haydeé Santamaría, provoca un homenaje titulado «En la muerte de una heroína de la patria»²⁵ donde se afinsa y se explaya como tema:

*Pónganle a la suicida una hoja en la sien.
Una siempreviva en el hueco del cuello.
Cúbranla con flores, como a Ofelia.*²⁶

Lo contestatario y lo a-oficial vienen dados por el alcance intertextual de la comparación con la hembra shakespeareana, que ni siquiera la encarnación de la luz como cielo protector brindará creíble exoneración.

Jorge Luis Arcos ha apuntado: «Es entonces un realismo simbólico o incluso visionario [...] Un estilo de piedad o de misericordia, un estilo que se mueve en el orden de la caridad».²⁷

Pudiera creerse que el sintagma que nombra a «La demente en la puerta de la iglesia», «mutilada diosa» se afinsa en conservar, a pesar de la obstinación de su defecto intelectual, la naturaleza no humana que la eterniza como materia del milagro; sin embargo, la mutilación, su a-normalidad, se entrevé más bien como enigma o esplendor no comprendido por el humano más recio y desajustado.

En la época moderna [...] el loco, testigo de una inhumanidad devenida insostenible y desposeído de todo valor ejemplarizante, debe ser escondido. De un golpe ya no se reconoce como sujeto, sino se reduce al estado de objeto ofrecido al ejercicio de un poder, aunque sea el de la medicina.²⁸

Sin embargo, el drama la sitúa en el centro de lo considerado sacro: la casa de Dios y no en su periferia, pues se reconocería su *ser* mutilado y añadiría a la

escena otro tipo marginal: la mendicidad. El contraste de su indumentaria — medias amarillas, vestido blanco, pañuelo floreado— con la autenticidad de su *ethos*, al entenderla como distinta en el hecho de poseer un conocimiento no común, una lucidez *otra*, de pertenecer a una estirpe de lo sagrado, que hace al fin confesar al sujeto lírico su «temblor», que puede ser traducido en este ejemplo como pérdida de la logicidad ante la fe que deposita en sí misma la demencia. «*Vedla sentada a la puerta de su rostro*»,²⁹ se puede tomar en cuenta que el espacio descrito por la sinécdoque, devendrá matriz para que en su sentido argumental otras puertas se enuncien en el poema como completamiento o negación. El campo semántico se complejiza en el sentido, de que al escoger la posición de sentada para la caracterización del personaje, como en la antigüedad bíblica los tullidos y ciegos esperaban por su curación afuera de los templos, el sujeto lírico constantemente niega que ese estatismo se lleve a cabo:

*Ha cruzado el pasillo de la iglesia con leve aire
triunfante*

[...]

genialmente pasea como dama

[...]

por las que pasa ella envuelta en fábula veraz

y paradójicamente es él/ella quien confiesa su espacialidad: «*cuya cordura distinta me deja temblando junto/ a la puerta, junto al siglo y las máscaras*», percibamos cómo en este verso la situación específica y cotidiana se entronca con una temporalidad epocal y alcanza calidad de representación, la puerta como umbral para lo actuante, la mascarada, lo verdadero visible.

La poeta rescatará el tema en un poemario publicado cuarenta y tres años después de *Las miradas perdidas, Nociones elementales y algunas elegías* (1994). El texto «Grabado del 19» no solo se empecina en suspender el drama ante una digresión de orden plástico, donde el sintagma «romper un poco la simetría» franquea su *ars poetica*, inquietada por elevar a nivel cósmico al niño mendigo: «*La noche se quedó dormida. [percibamos la traslación prosopopéyica] Dobló el cuello en el quicio / de la iglesia harapienta*».³⁰

En la crítica que se ha ejercido en torno a la obra marruciana, es constatable la confluencia de opiniones en torno a su peculiar asunción del tema de lo cubano. Lina de Feria, percatándose del cromatismo que traspasa la obra de

la autora, e interpretando desde el color, desde la luz *nacional* tan añorada en la historiografía insular de las artes plásticas, asume que

en Fina tenemos la multiplicidad del color, que incluye un carácter raigalmente cubano: captación de la campiña, de los objetos que singularizan una tradicional, y no por ende, mimética cubanía.³¹

Carmen Suárez León, tras atisbar como tópico recurrente en su poesía el de la pobreza, lo caracteriza como «rasgo de lo cubano».³² Eugenio Florit, en una carta dirigida a Cintio Vitier y Fina García Marruz y fechada el 23 de noviembre de 1953, comenta, tras la lectura —se intuye— de su *Vísperas* (1953), una sentencia también aplicable a la escritura de Marruz:

Lo que tal vez me guste de él [del poemario] es su constante olor a tierra y a casa, a gente y a campo. No que sea la suya —gracias a Dios— una poesía deliberadamente *cubanista*. Es que lo nuestro, como en [Eliseo] Diego, por ejemplo, se halla presente en el fondo, de tal modo, que por fortuna sale.³³

Francisco de Oraá, en su análisis lexical de algunas zonas de *Visitaciones*, reflexiona acerca de los giros coloquiales «cubanísimos»,³⁴ mientras que Waldo González afirma la vocación de Marruz

[de] intuir hasta el fondo de los azules de la Patria [...] y otros [textos] que asumen las honduras esenciales, las misteriosas apariciones reveladoras de las confirmables apariencias que, a su vez, develan el rostro deslumbrante de la Isla que la enamora desde una cubanidad insoslayable.³⁵

Arcos, incluso, dedica un capítulo de su *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*, titulado: «Para una poética de lo cubano», a sistematizar la actitud cultural consustancial a la frustración de la conciencia nacional en la década del '30, adoptada por algunos poetas de Orígenes —Virgilio Piñera, José Lezama Lima, Cintio Vitier y Eliseo Diego—, hallando en la poesía de la autora: «un asidero estético-cognoscitivo para aprehender algunas esencias de la realidad».³⁶

En el texto «Los indios nuestros», lo cubano se aborda a partir del establecimiento de una comparación entre las grandes civilizaciones precolombinas y los *anónimos* indios cubanos, la marginación desde este

punto de análisis se conjuga a través de la poca trascendencia, de la eximia huella ontológica legada, en la cultura desconocida que suponían. Identidad que se forja por la ausencia de lo grandilocuente y magnánimo, donde la definición de la cubanidad está dada por defecto del canon «civilizatorio», impuesto por las culturas madres y fuertes que constituían lo que se pudiera llamar *lo americano*. De esta manera el sujeto lírico, con su preferencia por la limitación entendida como margen, luego de alejarse de posturas fetichistas o tropicalizantes de abordar la historia de lo cubano, descanoniza también la esencia barroca de nuestro nacimiento de lo cubano como cultura: los indios autóctonos «ideológicamente» no abigarrados en su apariencia y moral *social*, se definen por contraste al yuxtaponer su *modus vivendi* al de las mencionadas culturas madres americanas.

*No nos dejaron imponentes templos
en que la piedra aullaba
con la imaginación de la serpiente
y de la flor, del trueno o de las aguas.*

[...]

*Piedras humildes nos dejaron,
no piedras soberbias.*

[...]

*No dejaron materiales incontables
para la erudición: sólo un borde
de cazuela, un adorno, una cuenta.³⁷*

El enfoque religioso de la poesía marruciana se arma de mecanismos intertextuales que en esta pieza, bajo el tono expositivo del sujeto lírico se declara una hegemonía religiosa. El mito del diluvio, no solo contado en crónicas bíblicas sino en el libro del común de los maya-quichés, *Popol Vuh*, se ejerce aquí como una patente de historicidad oficial, o sea, los primeros habitantes ni siquiera dejaron marcas en su habla o en sus tallados de la presencia del agua universal, fenómeno que retrotrae a Henoch, concebido en el texto como el nombre inverso de Noé.

Las investigadoras Aida Peñarroche y Lina Rosa Ferradás han alertado —específicamente en otro texto de *Visitaciones*, titulado «Henoch»³⁸ la ambigüedad del tratamiento de dos sujetos del Génesis, con el mismo nombre y descendientes entre sí, el primero Enoc (Henoch), hijo de Caín (Gn. 4: 17-

18), por tanto portador de un estigma de pecado y expulsión y el segundo Enoc, hijo de Jared, llevado al cielo por Dios sin morir (Gn. 5: 24) y más tarde considerado un ejemplo de fe (Heb. 11: 5). Dicho par contrapuesto, Henoch-Noé, evidentemente revela la filiación al pecaminoso, cuyo árbol genealógico a la vez que entra en el arca de salvación, se ve interrumpido por la justicia de las aguas. Y es precisamente el agua, el cerco del cual pretenden librarse con sus cantos y bailes, según una crónica del Padre de las Casas: «y cómo en la música y los bailes / fingían los movimientos del pez / en el momento de escapar, de escapar de lo extraño / su reino, el nuestro, el intocado eterno».³⁹

Ahora, para los prístinos habitantes ¿qué significa «escapar de lo extraño»?; emparentado a su vez en la oración con el reino intocado, por supuesto, cristiano. Nótese que es en esta fuga donde el sujeto lírico funde los dos tiempos históricos, el del relato narrado desde la perspectiva arqueológica y la actualidad de la enunciación lingüística.

Lo «extraño» para Fina García Marruz resulta una categoría persistente en su ensayística. En «José Martí», al indagar en el sistema simbólico de *Versos sencillos*, repara en un texto que comienza «*Estoy en el baile extraño...*» donde encuentra «una atmósfera levemente alucinante, como si la escena apareciera desgajada de su explicación anterior, en todo su esplendor absurdo»⁴⁰ y más tarde, en uno de sus ensayos ejemplares «Lo exterior en la poesía», retoma el pasaje aludido anteriormente, donde se descubre el doble sentimiento de la fidelidad y la extrañeza:

Martí no es «arrastrado», *está* y a pesar de que su centro se alza más allá de sus ojos y de sus relaciones con las cosas, más allá de sus danzantes inauditos que golpean el tiempo, *está a su vez* en el baile extraño, esto es que, le son inseparables la fidelidad y la extrañeza del ser en el estar, del ser en el mundo.⁴¹

Los indios, a pesar de la leyenda negra que se creó en la historiografía cubana sobre la carencia de importancia digamos ontológica en la forja de la primera identidad insular, a raíz de su exterminio masivo por la invasión española, en el poema fijan el *estar* que Marruz dilucida en Martí, la extrañeza, finalmente, confluye en una vía para alcanzar lo perdurable mediante el acto poético.

El tratamiento del tema de lo marginado se encuentra en una serie de oficios, que en el entorno republicano cubano fueron objeto de más reclusión que en la actualidad, al transformarse, dejaron de ser *oscuros servicios*⁴² y se catapultaron

a económicamente privilegiados. El caso del matarife en «Fragmentos» alcanza una traspolación al universo thanático. Si bien el sustantivo mármol funge como metonimia de la tumba cementerial —como en un célebre texto de Eliseo Diego «En la marmolería», perteneciente a *En la Calzada de Jesús del Monte* (1949) donde el sujeto lírico, un muerto, desacredita el estatismo y la lobreguez comunes al tema con un discurso grotesco—, la falsa cornada se ejerce cuando el carnicero corta la res sobre la superficie que nunca tendrá de refugio para sus huesos. «*La trama inexplicable*»⁴³ nombra el sujeto lírico a esta irónica situación, que también describirá en un campo semántico relativo al cromatismo, dos situaciones inverosímiles pero enlazadas: la boda y la disección de la carne. Ambas blancuras, ambos fragmentos —la del vestido de novios y la del delantal de matarife— propugnan una doble lectura sobre las jerarquías sociales y el poder que las engendra.

La dinámica citadina impone determinados horarios para la consumación de actos de limpieza urbanística o de venta de combustibles vegetales como el carbón, de igual manera recluye de los horarios concurridos a sus ejecutores, casi siempre por simbolizar rasgos marginales. Recuértese la máxima martiana del diamante y su procedencia que adrede transita la prosa narrativa «El carbonero», sobre todo por la descripción inicial: manchones toscos en la ropa y el cuerpo, ingenuidad —cabría pensarse imbecilidad, torpeza—, que se completa con la ruptura de tener los ojos azules. Dicha cualidad devendrá pie de pivote para que el personaje se inserte en una situación de privilegio: «Él da la señal de que hemos salido, de la pesadilla suntuosa de los sueños»,⁴⁴ repárese en el adjetivo suntuoso (alarde, fastuosidad, derroche), que califica a la situación del sueño como privilegio de un sujeto lírico que se duele de la condición del carbonero. Si se relaciona la mancha de carbón con la entidad nieve, la otredad escenográfica como antídoto a lo marginado tropical y la mudez del carácter emparentada con el alba, etapa «muda» de la mañana, pudiera ser cierto que en los versos siguientes se hallaría una redención, conformando un estatus genésico: como Helio/ el Sol en la mitología griega, a quien se le representaba diariamente conduciendo su carro por el arco del cielo, de oriente a poniente:

*Lo entendían por eso tan bien [...] las primeras horas de la mañana, las horas únicas en que se dejan ver los carboneros, casi iguales a ellas, el bamboleo prístino del carro conduciendo sus letreros borrosos y dorados.*⁴⁵

Pero la solución final no enarbola y canoniza al personaje sino que le respeta su profunda intemperie, aun conociendo que sin estos entes de la vida cotidiana la vida «mayor» fuera imposible.

«Biografía de un sabio» se muestra como opuesto al antihéroe de la prosa precedente. En primera instancia, lo que en aquel constituía un oficio en este se evidencia una superación, más que profesión la sabiduría define el accionar del moribundo. Su *ser* centro —su servicio es más hegemónico— le permite trazar planos, fundar comarcas, tener discípulos. Ahora, el personaje transita de lo central a lo periférico, y es entonces donde pierde la noción de contrario del analizado anteriormente, pues de nada le vale su enciclopedismo ante el olvido de sus congéneres, más intenso que la muerte física.

La máxima de *Eclesiastés* 1:18 «Porque en la mucha sabiduría hay mucha molestia; y quien añade ciencia, añade dolor»,⁴⁶ tensa éticamente la sucesión de pérdidas a las que el sabio se ve envuelto, como el Job bíblico, al cual no solo la autora sino también María Zambrano han dedicado reescritura y ensayo respectivamente.⁴⁷

La tropología ausente en su totalidad del discurso coloquial, engarzado con la celeridad de los verbos que reproducen un estilo informativo, casi de titular de prensa, hace que una reflexión retórica rompa la cadena lógica de la enunciación: «*Trabajaba en su obra definitiva cuando lo sorprendió la muerte, / lo que parecer ser, después de todo, la obra definitiva*». ⁴⁸ El enfoque fatalista toma apoyatura en lo que Arcos clasifica como «religión natural»⁴⁹ al hablar de Martí. Si bien Job recupera todo lo que le fue retirado — familia, bienes, salud—, por su persistencia en la fe, el sabio al que se alude pierde incluso la relación arquetípica del nombre con su historia personal:

A su entierro fueron sólo cuatro hombres de la comarca,

[...]

Por un inexplicable error su nombre quedó confundido

con el de un bandolero de la zona.

Algunos aclararon la confusión, otros la repitieron

[...]

Todos sus papeles se dispersaron.

[...]

*Inventó una nueva manera de medir la tierra. Murió solo.*⁵⁰

Como si fuera poco, su esencia se trueca con la de un marginado intencional, pues el proceso de la muerte se convierte en vil igualitarismo. Por último, si Marruz destacó la frase martiana sobre Diego Velázquez en sus ensayos, pensamos que a su creación misma, y este texto es prueba fehaciente, se pudiera aplicar, tomándola como continuación, «angustia de las influencias»,⁵¹ diría Harold Bloom: «Creó los hombres olvidados».⁵²

La obstinada preferencia por la madrugada como paraíso inverso de lo cotidiano, vale de escenario a la cocinera de «La que sirve», personaje sugestivo también para Eliseo Diego. Si se enfrentara la pieza marruciana con «Rostro de la cocinera»,⁵³ en una primera lectura se nota dos focalizaciones embestidas:

*Tú que enciendes
el fuego (la cocina
fría a la madrugada), tú
que el hondo aroma
del café levantas,
en el altar oficias
también
(Fina García Marruz)*

La doble marginación mujer/doméstica en la diégesis del texto se enlaza con rasgos divinos, la encarnación en lo simple de la eternidad cristiana se expresa en el ejemplo con un minimalismo poco frecuente en la poetisa. La investigadora Luisa Campuzano, con un declarado enfoque feminista y a partir de la lectura de la ensayística marruciana concluye:

Mostrándose no dispuesta a compartir el criterio de que las tareas domésticas, exclusivamente reproductivas, les han sido asignadas a las mujeres en un reparto injusto y autoritario en el que los hombres han conservado para sí las labores productivas, García Marruz ha manifestado, al rozar este tema, su aceptación, su conformidad con ese destino y esos deberes, en cuyo cumplimiento ha creído encontrar lo que ha llamado «el servicio misterioso»⁵⁴

Y la ensayista Zuzel López, polemizando con la asunción de la catolicidad en aras de aceptar posturas machistas por parte del pensamiento de Marruz, argumenta: «[...] podemos comprender cómo para Fina García Marruz la

mujer, aun en su condición de no creadora, puede acceder a una poesía, diríamos de orden superior»⁵⁵ tras la constatación de su sentencia en «Hablar de la poesía»: «La mujer que cose un roto, la que enciende el fuego, la que barre el polvo, contribuye también al orden del mundo, a la caridad más misteriosa: sirve a la luz».⁵⁶

Contrariamente, el poema de Diego anuncia:

*La obstinación de su vida en esta tarde
sobrepasa el aroma que dan la cebolla y el aceite
para ungir su pelo roto en la demencia de la ceniza.
Inmóvil entre brutales cacharros
acepta el homenaje que le ofrecen las cosas
en el húmedo silencio de la tarde.*⁵⁷

Y como si respondiera en este sentido a Marruz: «No son sus arrugas una escritura sacra»,⁵⁸ o sea, su linaje no arribará a planos celestiales y por tanto no traspasará su margen, no se negará de ese modo la circunstancia de su oficio, más bien aceptará su destino en la ceniza, metáfora utilizada en el *Antiguo Testamento* como señal de dolor, tras el burlesco homenaje de lo que no está capacitado para hacerlo.

Aunque el sujeto lírico de «El barredor» afirme que no está relacionado con la locura, la sucesión de acciones en el poema lo hacen desembocar en ese estado. Como es recurrente ya, el emparentar al individuo con un dios «tras el cristal nublado»⁵⁹ —donde se advierte la «distancia mágica entre el ojo y lo mirado»⁶⁰—, el tamiz contamina la visión a tal escala, que la escena chaplinesca, absurda, culmina con la violencia y obstinación por no perder su esencia real, discutiendo su margen. La fuerza natural que enfrenta —el viento— deviene alegoría circular de un Sísifo que cuando ya tiene recogidas las hojas, estas vuelven a desordenarse *ad infinitum*.

Los desechos sobre los que duerme el cómico vagabundo de *Créditos de Charlot*, se canonizan como «un nido / pastoral eglógico / cesante»,⁶¹ la ambigüedad de la escena permite una lectura dual: la de la compasión del sujeto lírico por la orfandad y la de la realidad impuesta por la diégesis del poema, donde el cómico deja entonces de padecer miseria alguna.

Hasta este punto el tema de la muerte se ha enunciado como umbral de la gracia cristiana o como término de vidas mutiladas por lo canónico-social. En «Hombre sin oración en el lecho de muerte» lo marginado intencional

llegará a su *súmmum* a través de la auto-reflexividad que supone la muerte de un sepulturero. De entrada, el personaje carece de filiación católica, su oficio —aún en el nuevo siglo cubano— es de los que han permanecido invariables en el hecho de conservar aún un aura de exclusión social y no ha corrido la suerte de otros que con el paso de los siglos trasladan su significado al centro hegemónico-estético. La utilización de elipsis nominales, en aras de economizar la biografía anónima del personaje, es ayudada por la factible disposición de la puntuación:

[...] *El médico*
era «tu padre»; el funerario
«tu hermano»; tu oficina, las bóvedas;
el humo de la sopa de fonda, el rudo bogar
*único; cátedra, el dicharacho.*⁶²

revelan una maestría en la autora al cambiar de registro en un mismo texto —recuérdese cómo comienza al conjugarse lo metafórico y lo sinestésico: «*Ahora ruegan por ti los mediodías del cementerio [...] las flores de amarillo hirsuto que nos regalabas*»—⁶³ sin que se cree una yuxtaposición incoherente del discurso. Tal vez la solemnidad con la cual se focaliza este drama, en el visionaje de un lector posmoderno encuentre una lectura que produzca hilaridad en alguna medida.

Conjunción resulta para la crítica la influencia del ideal poético de Juan Ramón Jiménez, no solo en la praxis literaria de la autora sino en otros poetas origenistas —Cintio Vitier, José Lezama Lima— y no origenistas como los hermanos Loynaz y Serafina Núñez. Arcos comenta que si bien su poemario inicial *Poemas* (1942) puede catalogarse como «instante juanramoniano» la influencia se cuestiona ya en *Las miradas perdidas*, pues:

[...] esa influencia sólo serviría para aprehender lo más externo de su asimilación poética, cuando lo interesante es constatar cómo esa fuente nutricia puede integrarse a la propia fuente y transfigurarse, es decir, convertirse en todo caso en una «asimilación» creadora cada vez más independiente de su punto de partida⁶⁴

La «aristocracia de intemperie»⁶⁵ funge como resorte ideoestético en la interrogación del sujeto lírico hacia el protagonista: «*cómo, tan manso ahora, [lo huraño entendido como limitación, auto-segregación, fuga natural] sabes sufrir tan silenciosamente [recordemos el clima sonoro del camposanto y hállese aquí una particular traslación] como si te hubiera ilustrado la intemperie*».⁶⁶ En momento anterior lo metalingüístico enunció la problemática con ironía: «cátedra del dicharacho», ahora se es explícito, no solo por la propia utilización del sustantivo en cuestión, sino porque no es interés del sujeto lírico añadirle en su último minuto la salvación por la fe, evidenciándose una solución fatalista, en algún sentido, pagana.

Resulta curioso que los sujetos de los dos últimos casos analizados se vean enfrascados en una lucha con instancias naturales: el barredor se bate con el aire, el enterrador con la sucesión de los días, es decir, con el tiempo.

No es otra que una visión medieval la que representa a un actor de circo en «Grabados para el diario de un niño/ El payasillo», fuera de su esplendor momentáneo mientras se ejecuta su número. Se refuerza medieval, pues no solo la escenografía define al personaje —tienda de ruedas, mantos multicolores, «baúl hondo»— sino porque la actividad circense en el siglo XXI se ha contaminado con otras artes —teatro, danza, canto, performance— a tal punto de prescindir de muchas claves de sus padrinazgos, como pudieran ser la domesticación de animales o la magia misma, sustituidos por la espectacularidad de recursos escenográficos y centrando su atención en las posibilidades físicas y actorales del ser humano.

La pasividad raya en lo común, solo por la máscara —antes este recurso justificaba limitaciones intelectuales (demencia) o existenciales (soledad)— el actor va en busca de su muerte definitiva, el contrasentido de entender en la representación el reino donde el personaje encuentra *real* satisfacción, a la vez que se libra de los estratos sociales: «*que hayas inventado una manera / de pasar junto al rostro inalcanzable / del caballero pálido, más secreta, más tierna*».⁶⁷

Mientras el payasillo es tomado como motivo, fuera del margen donde es payaso, el momento del desayuno; en «El payaso gordo»,⁶⁸ entidad doblemente marginada, el personaje es visto —y respetado en su esencia— a través del prisma de la niñez como único reino autónomo.

En el dejar a sus criaturas en su simplicidad vital, Marruz da entrada, siendo una constante en *Visitaciones*, a los recursos de la ironía, que aunque conviven en algunos textos con el patetismo ortodoxo, se diferencian en la crudeza de su enunciación. El gordo de «Piruso» justo antes de morir se

había sacado un terminal de lotería. La imbecilidad, este «ignorar» que no lo guarda ni le adjudica belleza alguna ni manumisión, insta al sujeto lírico, a cierto tono biográfico:

Me he quedado pensando
que la muerte le echará los billetes premiados
sobre sus manos estupefactas y quietas,
estupefactas de no haber entendido nunca bien,
*y quietas de perder, así, sin haber entendido.*⁶⁹

En otro grabado de esta misma serie, «El deshollinador», retoma el personaje folclórico europeo y brinda una antesala de lo que será después para Marruz el tema de todo un poemario: lo chaplinesco. El oficio se traduce en la trama como vagabundeo. Aquí repárese en una concomitancia léxica — metáfora sinestésica—entre la autora y Eliseo Diego:

*ni en las oscuras medallas que entierran los otoños*⁷⁰
(Fina García Marruz)
[...] *excepto en la isla de los viejos, que arde con*
*sus oscuras medallas*⁷¹
(Eliseo Diego)

Resulta además perseverante el tratar de exonerar a los marginales/ados mediante la presencia de la niñez, que funge como catalizador de la tristeza, o de lo florido, en su doble rasero de regalo y mortaja: «*y huyen [las niñas] mientras te quedas, despeinado y sonriendo / con flores en las manos, en los pies y en el suelo.*»⁷² A propósito, Francisco de Oraá se ha percatado de la persistencia de «preservar» o de conceptualizar a la niñez como poseedora de un conocimiento privativo al común humano:

Esos niños a quienes rodea su soledad como un invisible preservo [...] están vistos como en el espacio de la expulsión, en el destierro que es toda «intemperie»; son vistos en su exterior, expuestos en toda su inocencia [...] ignoran que son portadores del misterio, los elegidos o los preservados⁷³

Situación análoga la del moribundo en «Monólogos 7» que regresa a sucumbir a su pueblo de origen, cuando se le

[...] *abren mudas*
pequeñas magnitudes de deseo
[...]
cuerpos tuyos
de animal en la luz.⁷⁴

el paliativo ante la tragicidad inminente se atina en situar en los versos finales a un niño que abre la puerta de la habitación del enfermo que desea lo que ya le es negado.

De igual manera, la ambigüedad de lo relatado en «El enfermo», donde el término leprosería inaugura un campo semántico que culmina con la metáfora «huésped oscuro»,⁷⁵ pues el sujeto lírico teme traspasar el umbral de la sanidad. Aquí la muerte se personifica y despoja al contagiado no solo de juicio lógico sino que lo hace crecer en talla, ruptura de la cadena lógica del acontecimiento.

Por otra parte, la escasa permanencia del tratamiento del humor en la autora va influida, al menos en «Visión del borracho», por una predestinación del personaje a existir en dos niveles de realidad, el objetivo y el evocado, claro está, el traspaso que incide en la marginalidad intencional y ante la coexistencia en un mismo espacio con una señora sobria que se burla de su condición, no puede haber otro camino para solucionar la trama que la violencia.

Encuéntrese aquí otros casos donde los tipos marginados no efectúan roles principales en los textos sino que posibilitan el desdoblamiento del sujeto lírico:

[...] *Fui la pordiosera*
junto al cubo de agua, saludada
por el final vacío de la calle.
Fui el soldado que reduce su gran muerte
al punto fijo de un dolor en la sien,
mientras se quita el casco de metralla, en el humo.⁷⁶

Se puede precisar que la prosopopeya —el vacío que reverencia— designa una ironía sutil, que a su vez despoja del estado de vacío a la esclava transformándose en proyección e interlocutora de esta. La carne de cañón que resulta el soldado descrito en su gran muerte, despoja de heroicidad al

tipo humano y lo hace confluír, mediante la metonimia otra vez irónica, a la no utilidad de su empresa, de antemano ya mortuoria.

La poeta conforma una visión sistémica de lo marginado, donde engrosa a tipos que por esencia no lo son y que en la búsqueda de otra dimensión de lo real, casi siempre por pertenecer a una casta de sirvientes, se ven obligados a rechazar la normalidad de su oficio y comenzar a juzgarlo como perteneciente a lo cosmogónico. Arcos percibe:

De ahí que ella pueda convocar las apariencias más humildes, las realidades más sencillas o escuetas, y estas de repente adquirir como un legendario prestigio, una antigua realeza, un señorío natural, inmune a todo artificio literario.⁷⁷

El jardinero de «Monólogos 6», posee una exacta madurez ante «*el peso sacro de las casas*»,⁷⁸ frente a su circunstancia de podador se entronca otra de más resonancia y perdurabilidad: participar del deseo de ser, como la luz. La liturgia de la encarnación cristiana lo levanta de su estatus, aunque conservando y ubicándolo así en su tarea diaria.

Desde *Transfiguración de Jesús en el Monte* —que encontrará eco en «Transfiguración del Señor», incluido en *Jesús* (1957) de Agustín Acosta—la autora patentiza su gusto por la reescritura bíblica. La versión libre de la historia de Pedro, el discípulo, contenida en pasajes de los cuatro evangelios titulada «Elección de Pedro», privilegia la postura contracultural de los dos pescadores ante la de ministro que se les adjudicará más tarde, en Juan —llamado en varios pasajes «el discípulo amado—»,⁷⁹ esta condición es natural.

El retrato de Pedro no puede ser menos apropiado para la función de patriarca de la Iglesia que después deberá asumir: tardo, no comprende del todo, recio, no da muchas explicaciones, terco, falible, no entiende de sutilezas; sin embargo, Juan

[...] *tenía la lengua de los filósofos y el corazón de una virgen*

[...]

nunca desagradó al Señor

[...]

*era la aislada pureza*⁸⁰

y es en la ventaja, en el apostar de Jesús por el menos —en apariencia— capacitado, donde el texto centra su discusión teológica. Dotado de un «ignorar» que lo «desagarra» por donde al fin comprende el misterio de Dios, Pedro transitará de lo natural a lo sobrenatural, distancia vista ya en varios textos anteriores, lo exterior conocido, aunque nunca conceptuada de esta manera. El ignorar, que sufre en la poesía marruciana una traslación de sentido y que conforma una particular visión estética en su ensayística: «Una mujer que se sabe bella, ya lo es menos»,⁸¹ también eleva a personajes confiscados por la soledad: en «Retrato de una virgen», tras el fracaso amoroso el poema sentencia como conclusión irrevocable:

*La luz que la abandona
la dibuja un momento. [la luz como visitación y bautizo confiscado]
No sabe que está sola.
Ese ignorar la guarda.*⁸²

O en «Mucho más simple», donde la ciega chaplinesca se define por desconocer la belleza:

*Una muchacha que aún ignora que es bella
y por eso es más bella todavía.
Una muchacha, aún no repuesta del asombro
de serlo, que sonríe sin motivo.*⁸³

Razón que toma eco en «La cancioncilla»:

*Es por ti
muchacha ciega
(como aves precursoras)
que sonríes ignorando tu belleza
(de primavera)*⁸⁴

La pobreza, ya entendida aquí como cualidad franciscana, como advierte Roberto Méndez: «[...] nos ha dejado tan claro ese “franciscanismo” que la hace descubrir la belleza en lo que los otros ven como superficial o pobre»,⁸⁵

ennoblece su ser marginado. El negador, visto como tal, aleja de sí los homenajes de los cronistas, pero el sujeto lírico se enfrasca en una defensa que con el orden envolvente de la frase recuerda al oxímoron barroco:

[...] *santo de los honores pobrísimos que se rinden en medio de qué
desmesura,
pobre es todo homenaje, pero santo
el de la pobreza del homenaje*⁸⁶

y más adelante lo vuelve a descanonizar conservándolo en su austera realidad, nótese aquí, cómo en el abordaje de los temas más diversos Marruz se empecina por traer a colación la importancia casi divina de los oficios:

*Tú lo seguías de cerca, aun cuando te calentaras al fuego al lado de
los criados
[...]
Después de todo qué sino un viejo hombre parecido a todos los
otros que envejecen en un oficio*⁸⁷

Conclusión

La relación del sujeto lírico con el tratamiento de la marginalidad en la poesía de Fina García Marruz se establece a partir de una visión plural, conformada por un alejamiento de posturas fetichistas o tropicalizantes al abordar la historia cubana, enfocadas como mecanismo de descanonización; el enfoque religioso a través de la fusión de tiempos históricos con los de la enunciación lingüística; la redención adjudicada por el sujeto lírico a personajes marginales/ ados mediante mecanismos intertextuales y el acto creador como descifrador de la dimensión desconocida de lo evidente.

La poeta conforma una visión sistémica de lo marginado, donde engrosa a tipos que por esencia no lo son y que en la búsqueda de otra dimensión de lo real, casi siempre por pertenecer a una casta de sirvientes, se ven obligados a rechazar la normalidad de su oficio y comenzar a juzgarlo como perteneciente a lo cosmogónico.

Notas

1 El «trascendentalismo» es «la actitud filosófica que insiste en que el espíritu y los valores poseen una realidad que trasciende de la existencia espacial y temporal. En este sentido, el trascendentalismo es una forma de idealismo poderosamente antinaturalista [...] El término se aplica a la colección de doctrinas definidas de un modo general, que se inspiran en el idealismo, a la filosofía de un grupo de escritores de Massachusetts (Emerson, los Alcott, Margaret Fuller, Theodore Parker, George Ripley) que floreció en los años 1830-50. Esta filosofía, formulada por Emerson (*Trascendentalismo*, 1886; H. D. Gray, *Emerson*, 1917), se caracterizó por una reacción mística al formalismo en la religión, por el optimismo metafísico y el panteísmo, así como por el esfuerzo para poner en práctica [...] una ética idealista y humanitaria». Joseph T. Shipley: *Diccionario de la literatura mundial*, Ed. Destino, Barcelona, 1962, p. 525.

2 Jorge Luis Arcos: «Fina García Marruz», *La palabra perdida*, Ed. Unión, La Habana, 2003, p. 218.

3 Fina García Marruz: «Hablar de la poesía», *Hablar de la poesía*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1986, p. 433.

4 «Esta poesía de las cosas, de lo cotidiano, de lo que parece minúsculo y tiene una honda resonancia interior», citado por Jorge Luis Arcos: *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*, Ed. Unión, La Habana, 1990, pp. 84-85.

5 Francisco de Oraá: «Registro de visitas», *Unión*, no. 4, dic., La Habana, 1971, p. 174.

6 Lennys Ders: «García Marruz: *Habana del Centro*», *La Siempreviva*, no. 7, La Habana, 2009, pp. 82-83. La cursiva es nuestra.

7 Carmen Suárez León: «Créditos de Charlot: crecimiento del adjetivo», *Matanzas*, año 4, no. 2, may-ago, Matanzas, 2003, p. 7.

8 Jorge Luis Arcos: «Fina García Marruz», ob. cit., p. 216.

9 *Historia maldita de la literatura* tiene un antecedente: *La literatura y el mal* (1957) de Georges Bataille. Al concebir la idea de Dios como la de su ausencia, el misticismo arraigado en la materia, y un particular concepto de libertad identificado con el de transgresión, explora la presencia del mal en la literatura de ocho voces paradigmáticas: Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, William Blake, Sade, Proust, Kafka y Genet. A ellos debiera haberse unido —según declara el autor— Isidoro Ducasse, Conde de Lautréamont.

10 Hans Mayer: *Historia maldita de la literatura*, Taurus Ed., S. A., Madrid, 1977, p. 11.

11 Ernst Bloch: *Derecho natural y dignidad humana*, citado por Hans Mayer, ob. cit., p. 12.

12 Ídem.

13 Ibíd., p. 14.

14 Thomas S. Szasz conceptúa un término relacionable con la categoría propuesta por Mayer: «desviante». Señala que «ordinariamente aquellos etiquetados como desviantes han roto alguna regla (legal, religiosa o social), por ejemplo, los *hippies* o los homosexuales», *The Manufacture of Madness*, Paladin Books, Suffolk, 1973, pp. 308-309, citado por Luis Britto García: *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 2005, p. 21.

15 Ibíd., p. 18.

16 Britto sostiene una focalización de la marginalidad intencional a través de la importancia tropológica del fuego como perdurador de la existencia humana. Repárese que Prometeo se catapulta como pionero civilizatorio, primer padre universal de la familia: «El fuego solar y el fuego libre de la naturaleza fueron capturados en el fuego del hogar, que es a la vez metáfora del tiempo y de la muerte, los dos conceptos culturales cuyo conocimiento identifica al hombre como especie. No en vano la conquista del fuego es objeto de mitos esenciales en todas las culturas. En la occidental, el robo de Prometeo y su martirio subsiguiente marcan el inicio de la civilización: la conservación de la brasa sirve de núcleo a la habitación y a la familia», Ibíd., p. 23.

17 Ibíd., p. 19.

18 Fina García Marruz: «Hablar de la poesía», *Hablar de la poesía*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1986, p. 433.

19 Fina García Marruz: «Extraño condiscípulo», *Las miradas perdidas*, Úcar García S. A., La Habana, 1951, p. 119.

20 Jorge Luis Arcos: «Notas ingenuas sobre la censura», *Unión*, no. 54, La Habana, 2004, p. 82.

21 Fina García Marruz: «El ahorcado», *Visitaciones, Obra poética*, t. 1, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2008, p. 231.

22 Nancy Morejón: «Una página para Fina García Marruz», *La Gaceta de Cuba*, no. 1, ene-feb, La Habana, 2004, p. 8.

23 Francisco de Oraá: «Registro de visitas», *Unión*, no. 4, La Habana, 1971, p. 174.

24 Fina García Marruz: «El ahorcado», ob. cit.

25 Que en el conjunto de ensayos y textos de ficción agrupados por la coordinadora Luisa Campuzano y titulado *Mujeres latinoamericanas del siglo XX*.

Historia y cultura, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa/ Casa de las Américas, México-Cuba, 1998, en el tomo 2 aparece el poema con un subtítulo: «Para Haydeé Santamaría», que la edición de su *Obra poética* (2008) prescinde de él.

26 Fina García Marruz: «En la muerte de una heroína de la patria», *Habana del centro, Obra poética*, t. 2, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2008, p. 145.

27 Jorge Luis Arcos: «Fina García Marruz», *La palabra perdida*, Ed. Unión, La Habana, 2003, p. 217.

28 Jean-Claude Schmitt: «La historia de los marginales», en *La Historia y el oficio de historiador*, Ed. Imagen Contemporánea, La Habana, 2002, p. 271.

29 Fina García Marruz: «La demente en la puerta de la iglesia», *Las miradas perdidas*, ob. cit., p. 163. Los siguientes fragmentos pertenecen a las páginas 163, 164, 164 y 165 respectivamente.

30 Fina García Marruz: «Grabado del 19», *Nociones elementales y algunas elegías, Obra poética*, t. 2, ob. cit., 182.

31 Lina de Feria: «El Ánima Viva de Fina García Marruz», *Sobre Muerte de Narciso y otras impresiones*, Ed. Sed de Belleza, Santa Clara, 2009, p. 29.

32 Carmen Suárez León: «Créditos de Charlot: crecimiento del adjetivo», *Matanzas*, año 4, no. 2, may-ago, Matanzas, 2003, p. 4.

33 Eugenio Florit: «Cartas a Cintio Vitier y Fina García Marruz», *Unión*, no. 32, La Habana, 1998, p. 15.

34 Francisco de Oraá: ob. cit., p. 174.

35 Waldo González: «Fina García Marruz: el secreto de la vida», *Bohemia*, año 82, no. 52, 28 de diciembre de 1990, p. 17.

36 Jorge Luis Arcos: *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*, Ed. Unión, La Habana, 1990, p. 208.

37 Fina García Marruz: «Los indios nuestros», *Visitaciones, Obra poética*, ob. cit., pp. 174-176.

38 Aida Peñarroche y Lina Rosa Ferradás: «Visión profética de la contemporaneidad en el poema “Henoch” de Fina García Marruz», *Ariel*, año IX, nos. 2-3, Cienfuegos, 2006, pp. 17-23.

39 Fina García Marruz: «Los indios nuestros», ob. cit., p. 176.

40 Fina García Marruz: «José Martí», *Ensayos*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2003, p. 50.

41 Fina García Marruz: «Lo exterior en la poesía», *Ensayos*, ob. cit., p. 81.

42 «En el amplio abanico abierto de los *oficios* urbanos, ciertas actividades se juzgan deshonestas [...] aún cuando concretamente desempeñen un lugar esencial en la economía urbana. Ello ocurre con las profesiones de carnicero, de descuartizador,

de verdugo, que ponen al operario en contacto con la sangre», Jean-Claude Schmitt: «La historia de los marginales», ob. cit., p. 262.

43 Fina García Marruz: «Fragmentos», *Visitaciones, Obra poética*, ob. cit., p. 198.

44 Fina García Marruz: «El carbonero», *Visitaciones, Obra poética*, ob. cit., p. 208.

45 Ídem.

46 *Biblia Devocional de Estudio*, La Liga Bíblica, South Holland, U.S.A., 1991, p. 588.

47 Un estudio pormenorizado de este particular pudiera comparar los textos de Fina García Marruz: «El libro de Job», en *La Isla Infinita*, año 4, no. 12, Ed. Letras Cubanas, 2008, pp. 71-110 y de María Zambrano «El “Libro de Job” y el pájaro», en *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, pp. 385-408.

48 Fina García Marruz: «Biografía de un sabio», *Visitaciones, Obra poética*, ob. cit., p. 236.

49 Jorge Luis Arcos: «Fina García Marruz», *La palabra perdida*, ob. cit., p. 217.

50 Fina García Marruz: «Biografía de un sabio», ob. cit., pp. 236-237.

51 Cfr. Harold Bloom: *La angustia de las influencias*, Monte Ávila Ed., Caracas, 1991.

52 Fina García Marruz: «José Martí», ob. cit., p. 29.

53 Según Diego el texto debió formar parte de *En la Calzada de Jesús del Monte*, aunque finalmente se publica en *Orígenes*, en 1951.

54 Luisa Campuzano: «José Martí en la poesía de Fina García Marruz», *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios... Escritoras cubanas (s. XVIII-XXI)*, Ed. Unión, La Habana, 2004, p. 106.

55 Zuzel López: «Los límites necesarios. El tema de la mujer en la ensayística de Fina García Marruz», *La Gaceta de Cuba*, año 36, no. 4, jul-ago, La Habana, 1998, p. 26.

56 Fina García Marruz: «Hablar de la poesía», ob. cit., p. 434.

57 Eliseo Diego: «Rostro de la cocinera», *Obra poética*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2005, p. 551.

58 *Ibíd.*, p. 552.

59 Fina García Marruz: «El barredor», *Visitaciones, Obra poética*, ob. cit., p. 238.

60 Fina García Marruz: «Lo exterior en la poesía», ob. cit., p. 78.

61 Fina García Marruz: «El letrado», *Créditos de Charlot, Obra poética*, t. 2, ob. cit., 175.

62 Fina García Marruz: «Hombre sin oración en el lecho de muerte», *Visitaciones, Obra poética*, ob. cit., p. 239.

63 Ídem.

64 Jorge Luis Arcos: *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*, ob. cit., p. 58.

65 «La fusión que él realiza de lo popular y lo cultivado, y, finalmente, la confluencia de aspiración aristocrática y acracia intelectual disolvente, como negación, que lo era, de los principios sociales utilitarios. En el fondo, aristocratismo y rebeldía social esconden, y así lo vio la crítica académica de la Restauración, un deseo de conducir la sociedad hacia un nuevo sistema de valores, subversivos respecto a la ideología precedente». Francisco Javier Blasco Pascual: *Poética de Juan Ramón*, Ed. Universidad de Salamanca, España, 1982, p. 85.

66 Fina García Marruz: «Hombre sin oración en el lecho de muerte», ob. cit., pp. 239-240.

67 Fina García Marruz: «Grabados para el diario de un niño/ El payasillo», *Visitaciones, Obra poética*, ob. cit., p. 246.

68 Fina García Marruz: «El payaso gordo», *Créditos de Charlot, Obra poética*, ob. cit., 182.

69 Fina García Marruz: «Piruso», *Visitaciones, Obra poética*, ob. cit., p. 221.

70 Fina García Marruz: «Grabados para el diario de un niño/ El deshollinador», *Visitaciones, Obra poética*, ob. cit., p. 247.

71 Eliseo Diego: «Las oscuras medallas», *Obra poética*, ob. cit., p. 150.

72 Fina García Marruz: «Grabados para el diario de un niño/ El deshollinador», ob. cit., p. 248.

73 Francisco de Oraá: «Registro de visitas», ob. cit., pp. 175-176.

74 Fina García Marruz: «Monólogos 7», *Visitaciones, Obra poética*, ob. cit., p. 261.

75 Fina García Marruz: «El enfermo», *Visitaciones, Obra poética*, ob. cit., p. 230.

76 Fina García Marruz: «Monólogos 5», *Visitaciones, Obra poética*, ob. cit., p. 261.

77 Jorge Luis Arcos: «Fina García Marruz», ob. cit., p. 217.

78 Fina García Marruz: «Monólogos 6», *Visitaciones, Obra poética*, ob. cit., p. 261.

79 Jn. 13: 23, Jn. 19: 26, Jn. 20: 2; Jn. 21: 7, 20.

80 Fina García Marruz: «Elección de Pedro», *Visitaciones, Obra poética*, ob. cit., p. 359.

81 Fina García Marruz: «Hablar de la poesía», ob. cit., p. 440.

82 Fina García Marruz: «Retrato de una virgen», *Visitaciones, Obra poética*, ob. cit., p. 237.

83 Fina García Marruz: «Mucho más simple», *Créditos de Charlot, Obra poética*, t. 2, ob. cit., p. 189.

84 Fina García Marruz: «La cancioncilla», *Créditos de Charlot, Obra poética*, t. 2, ob. cit., p. 190.

85 Roberto Méndez Martínez: «Fina en la danza», *Ammios*, no. 1, La Habana, 2009, p. 33. La crítica cubana concuerda al aceptar en la obra de Dulce María Loynaz una marcada huella de la sensibilidad humana de San Francisco de Asís. Annie Plasencia cataloga su poesía como una «cruzada franciscana», mientras que la propia Fina García Marruz prefiere darle la cualidad sustantivada de «franciscanía». La «religiosidad franciscana» en palabras de Virgilio López Lemus o el «franciscanismo poético» en la experiencia de Rafael Marquina, ayudan a completar una visión que aunque común, no deja de ser múltiple en la esencia de la religiosidad, que no dista en su proyección literaria, de la asunción que hace de ella Marruz.

86 Fina García Marruz: «Elección de Pedro», ob. cit., p. 360.

87 *Ibíd.*, pp. 361, 362.

**LA INVENCIÓN DEL ARCHIVO NACIONAL LITERARIO ECUATORIANO EN
EL SIGLO XIX:
LA PRIMERA ANTOLOGÍA DE POESÍA Y UNA COLECCIÓN DE ANTIGÜEDADES**

César Eduardo Carrión

Uno de los procedimientos que los fundadores de la Literatura nacional ecuatoriana utilizaron para inaugurar el archivo del siglo XIX fue la publicación de recopilaciones de textos de diverso origen, entre los que se encuentran principalmente poemas líricos, fábulas, epigramas, sátiras, cuadros de costumbres, sermones, disertaciones académicas. En todos los casos, la selección va precedida de un prólogo que justifica la necesidad de registrar la producción literaria de las nuevas generaciones de intelectuales y de aquellos anteriores a la era republicana, cuyas obras se interpretaron como precursores de la nacionalidad ecuatoriana. Cronológicamente, esta invención del archivo nacional literario de la era republicana empieza en 1860 con la publicación del *Ensayo sobre la historia de la literatura ecuatoriana* de Pablo Herrera. Aquel texto fundacional despertó en los intelectuales coetáneos de Herrera el ánimo de empezar a escribir la tradición literaria del Ecuador, que ya se estaba gestando desde antes de la fundación política del Ecuador en 1830, en los territorios de la disputa política en torno de la formación del Estado nacional criollo.

Entre aquel año fundacional de 1860 y 1896, he logrado ubicar ocho antologías de poesía. El presente es un acercamiento a las dos primeras

colecciones, elaboradas por Vicente Emilio Molestina Roca (Guayaquil, 1832-Lima, 1870). La primera de ellas, titulada *Lira ecuatoriana. Colección de poesías líricas nacionales, escogidas y ordenadas con apuntamientos biográficos*, apareció en Guayaquil en 1866, en pleno auge del proyecto nacional que llevaron a cabo los conservadores liderados por Gabriel García Moreno. Apenas dos años después, en 1868, apareció la segunda antología de Molestina, titulada *Literatura Ecuatoriana. Colección de antigüedades literarias, fábulas, epigramas, sátiras y cuadros descriptivos de costumbres nacionales, escogidas y ordenadas con apuntamientos biográficos*, con la que Molestina terminó su labor de crítico literario y antologador: la muerte lo sorprendió tempranamente a los 38 años de edad. A partir de la lectura de los prólogos y notas de estos libros, expondré algunas estrategias discursivas y elecciones temáticas que le permitieron a Molestina sumarse a la fundación de lo que ahora denominamos como literatura nacional ecuatoriana.

La poesía lírica como género inaugural del archivo literario nacional

La poesía lírica es el género literario que inaugura el repertorio de las obras literarias de la república naciente. Tal distinción se debe en parte al prestigio que poseía la lírica en el siglo XIX por sobre todos los documentos escritos en prosa, incluida la novela, cuyo estatuto de género literario no se estableció con claridad en el mundo hispánico sino hasta el primer cuarto del siglo XX. De manera que al empezar a escribir la tradición letrada de la nueva nación era indispensable, en los términos del decoro romántico y patriótico de la época, dar cuenta de la existencia de una producción lírica, sino abundante, al menos apreciable y que, dentro lo posible, respondiera a los intereses políticos de las clases criollas, que estaban edificando el entramado simbólico del nuevo país. Una prueba de la importancia que tenía la poesía lírica en ese entonces, considerada la más alta expresión literaria de una sociedad que pudiera preciarse de ser civilizada, son las mismas palabras con las que Molestina inicia el prólogo de su primera antología poética:

En la época actual es ya una verdad inconcusa que la literatura a la manera de una inmensa fotografía, refleja las instituciones, las creencias, las costumbres, i todas las peculiaridades características de cada pueblo; ella pone de relieve

el elemento motor que predomina en cada jeneración¹ que pasa, i con la exactitud de un termómetro marca los grados de su prosperidad o decadencia intelectual. Sentados estos principios es evidente que no estará léjos el día en que el Ecuador se acerque a su edad de oro i ciña sus sienes con los laureles de la ciencia; entónces tendrá una literatura propia, para cuya consecucion se procede hoi al aglomeramiento de los materiales que se necesitan, acreditándolo así esta colección de poesías líricas nacionales que ofrezco a la consideración de los amantes del saber. (Molestina, 1866: vii)

Con estas primeras palabras queda claro que, para Molestina, la literatura refleja fielmente la cultura y el grado de desarrollo intelectual de un pueblo, en este caso, de una nación en ciernes como el Ecuador del siglo XIX. De ahí que su objetivo fuera mostrar el grado de adelanto de aquella cultura letrada que estaba naciendo, mediante el registro de la producción lírica. Al mismo tiempo, Molestina intentaba continuar con el “aglomeramiento” de materiales que dieran cuerpo al archivo del saber literario nacional. Desde este punto de vista, se entiende por qué razón asegura más adelante que las centurias que anteceden al surgimiento de la nación son “Tres siglos de ignorancia” que “oscurecen tristemente el pasado del Ecuador”, en vista de que no se registra una producción literaria significativa, excepto “una que otra pálida luz del jenio intelectual en pueblos todavía miserables, donde el estudio de las letras era escaso i desatendido el cultivo de las musas” (1866: vii). Sin embargo, Molestina encuentra una salvedad venida por vía de la tradición oral, pues confiesa no contar con ningún ejemplar de las obras del sacerdote jesuita Juan Bautista Aguirre, a quien califica de “verdadero poeta”.

Esta referencia a uno de los autores más destacados de la Real Audiencia de Quito es una prueba de que Molestina, al igual que otros ideólogos de la literatura nacional del siglo XIX, encontraba en la poesía barroca el germen de la literatura nacional. Aquí está determinado con precisión el lugar preponderante que la poesía lírica tenía para los escritores ecuatorianos del siglo XIX. Sin embargo, cabe hacer una precisión: En el *Ensayo sobre la historia de la literatura ecuatoriana* de Pablo Herrera, que sirve de pauta para Molestina y sus sucesores, son los prosistas desde los tiempos coloniales los primeros en ser considerados como literatos. El mismo Herrera publicó en dos tomos, entre 1895 y 1896, su *Antología de prosistas ecuatorianos*. En el primer volumen

1 De aquí en adelante citaré el texto tal y como aparece en su versión original, incluidas las vacilaciones ortográficas propias de la época y los errores tipográficos.

ubica el origen de la prosa del Ecuador también en el siglo XVII. El primer autor antologado por Herrera es Fray Gaspar de Villarroel (nacido en 1587) y el último es Mariano Ontaneda (nacido en 1740). Allí se puede ver con claridad que las crónicas históricas y las oraciones fúnebres eran calificadas como literatura en el mismo sentido que la poesía. En suma, con excepción de la poesía lírica, los géneros de ficción no eran el núcleo semántico de lo literario en el XIX.

Sólo después de ubicar la preeminencia del género lírico como la expresión más lograda de saber literario, Molestina se remite en su prólogo a ese otro archivo de la cultura letrada, que no responde a las inquietudes artísticas de la poesía: “El jeógrafo Maldonado, el historiador Velasco, el gran literato Espejo, el publicista Mejía, el naturalista Franco Dávila”. De inmediato insiste en celebrar que se haya despertado en la juventud la afición al estudio de los idiomas “¡la literatura, cuyos laureles ambiciona todo pueblo inteligente”. Queda claro que para Molestina, a mayor cultivo de las letras corresponde una mayor inteligencia del pueblo. Tanto es así que declara su fe en que tal expresión del pensamiento “eleve la gloria nacional sobre las alas del genio”, a pesar de los reveses políticos que la formación de la república implicaba. En este sentido, Molestina sentencia: “Olmedo en la poesía ecuatoriana ha empuñado el cetro del pensamiento; su canto a Bolívar inició una era de prosperidad para las letras del país” (1866: viii). El cultivo de la poesía y el ejercicio político estaban aunados.

Para este primer antologador ecuatoriano, el Ecuador literario nace propiamente con la celebración de la gesta libertaria de Bolívar: “La Victoria de Junín” es la primera piedra del edificio simbólico de la nación literaria ecuatoriana. Por esta razón, José Joaquín de Olmedo es el primer poeta de la antología. Son precisamente Olmedo y Dolores Veintimilla de Galindo los únicos poetas ya fallecidos que recoge Molestina en su muestra. Todos los demás autores son sus contemporáneos y están en plena actividad literaria y política en el momento mismo de la publicación del libro. A pesar de la referencia a Juan Bautista Aguirre, ningún poeta anterior a las gestas libertarias y ningún poema anterior a los de Olmedo constan en el archivo de Molestina. Esta es una diferencia radical con Herrera, quien sí considera entre los autores ecuatorianos (o proto-ecuatorianos) a los escritores (los prosistas) anteriores a la época de la Independencia.

La formación del archivo literario nacional del siglo XIX se debate entre la identificación del surgimiento del Ecuador literario como signo de la

autonomía política y la evidencia de que el origen de la cultura nacional va más allá de las fronteras de la institucionalidad estatal. El mismo Molestina oscila entre estas dos necesidades y publica en su segundo libro, *Colección de antigüedades literarias*, de 1868, textos anteriores a la Independencia del Ecuador, sobre todo, de autores del siglo XVIII. Esa segunda recopilación se anunciaba en la portada del libro como la primera entrega de una serie de trabajos que Molestina no logró terminar. Pero si decidió continuar su obra con autores anteriores al siglo XIX, cabe preguntarse por qué en su primera antología no tomó en cuenta también a los poetas de la colonia. Quizás se deba a que Molestina no tuvo acceso inmediato a libros como los *Estudios biográficos y críticos* (1863) del argentino Juan María Gutiérrez, que recogió, luego de un siglo de olvido, la obra poética de Juan Bautista Aguirre. Cabe recordar que este libro de Gutiérrez sirvió a Gonzalo Zaldumbide para editar la obra del poeta de la Audiencia de Quito recién en 1943.

Este último dato es una constatación de las precarias condiciones materiales en las que trabajan los fundadores del siglo XIX. La información no remontaba las fronteras geográficas como lo hace en la actualidad. Los poetas barrocos aparecen recién en la segunda antología de Molestina, dentro de la categoría de antigüedades, quizás como una muestra de que los consideraba precursores, pero apenas como parte de una época formativa de la conciencia nacional. Esos mismos barrocos empiezan a integrarse al archivo nacional de manera plena en la antología posterior de Molestina y en otra publicada por Manuel Gallegos Naranjo, titulada *Parnaso Ecuatoriano con apuntamientos biográficos de los poetas y versificadores de la República del Ecuador, desde el siglo XVII hasta el año de 1879*. Ese catálogo de Gallegos Naranjo, que pretende ser exhaustivo, justifica en su prólogo la necesidad de inventar la tradición literaria remitiéndose a los jesuitas del siglo XVII, que escribieron antes y después de su destierro del territorio imperial español, ocurrido en 1767. Gallegos Naranjo también es el primero en recoger los poemas de algunas mujeres. Y al igual que en el libro de Molestina, cada poema o conjunto de poemas va precedido de una noticia biográfica que no brinda información sobre las fuentes de consulta, ni pistas sobre el valor estético de los textos. Es evidente que Molestina y sus sucesores se concentraron en probar la pertinencia de sus elecciones, desde un punto de vista social y político, antes que estético o artístico.

De ahí que Molestina se haya concentrado primero en sus contemporáneos y, de manera especial, en la poesía de dos de ellos, considerados en su tiempo

como los poetas republicanos paradigmáticos: Julio Zaldumbide y Juan León Mera. Del primero, Molestina recoge dieciocho poemas y del segundo diecinueve. Desequilibrio evidente si observamos que de Olmedo publica tres y de Veintimilla de Galindo apenas dos. En este sentido, el acceso a las fuentes pudo haber jugado también un papel decisivo. Molestina no dice nada al respecto. También constan en la nómina Miguel Riofrío, Ignacio Casimiro Roca, Vicente Piedrahita, Julio Castro, Antonio Marchán, José Matías Avilés, Miguel Ángel Corral, Joaquín Fernández Córdova, Luis Cordero y Rafael Carvajal. De entre todos ellos, los más notables son Miguel Riofrío, autor de la primera novela escrita por un ecuatoriano (*La emancipada*, 1846), y Luis Cordero, narrador, poeta y gramático, el notable polígrafo cuencano que llegó a ser presidente de la República.

Esta colección de personajes notables que inaugura Molestina sienta un precedente que sus sucesores continuaron sin mayores matices. Así ocurrió con una antología aparecida también en 1879. Se trata de la *Nueva Lira Ecuatoriana. Colección de poesías escogidas y ordenadas por Juan Abel Echeverría*, quien fue un poeta nacido en Latacunga, capital de la entonces provincia de León, de la que llegó a ser gobernador. Echeverría inicia su libro con una breve justificación que se remite a la recopilación de Vicente Molestina publicada catorce años antes. La intención declarada de Echeverría es continuarla y completarla. Cada muestra va precedida de una noticia biográfica, naturalmente, pero la novedad es que cierra su antología con una carta al público, en la que justifica el orden de la presentación de los poetas, que es estrictamente cronológico. Evita así, según sus palabras, ponerlos por orden de mérito o por simple orden alfabético. Explica asimismo que cuenta con suscriptores para la entrega de su trabajo, con lo que nos revela el modo en que circulaban y se financiaban aquellos primeros esfuerzos editoriales.

Este sistema de suscripciones nos revela además el público objetivo de aquellas publicaciones: los criollos letrados capaces de permitirse el desliz de comprar un libro de poemas. Pero volviendo sobre la justificación del prólogo de Molestina, podemos descubrir otro detalle fundamental sobre su lugar de enunciación. El autor no duda en afirmar que es la naturaleza la fuente de toda la poesía, y que por tanto su estudio puede dar frutos que alimenten luego la creatividad del genio del poeta. Tal afirmación tiene el color telúrico de una parte del Romanticismo latinoamericano: “Si un impulso noble i secreto hizo esclamar a Correggio en presencia de un cuadro, *yo también soi pintor*, i ser despues una de las mayores glorias de su arte; muchos

entre nosotros, en vista de la belleza del país i de la poesía que ella encierra, podrian decir, *nosotros somos también poetas*” (1866: ix). Esta visión determinista de la naturaleza americana justifica que Molestina luego realice un inventario de las maravillas del paisaje, para explicar el futuro promisorio que les espera a los poetas y, en consecuencia, a la sociedad ecuatoriana:

Rejiones dilatadas cubiertas de una riqueza indefinida; selvas incultas que no ha tocado la mano del hombre, llenas de misterios i de insólitas armonías; ríos caudalosos que descienden de la cordillera a precipitarse al seno del océano; volcanes majestuosos i nevados colosales que levantan su frente hasta el cielo; una temperatura suave; sociedades llenas de originalidad; costumbres inocentes todavía, i animación i vida por todas partes en esta rejion ecuatorial, hé aquí los cuadros más a propósito para encender la fantasía del poeta. (1866: ix)

Esta saga de antologías poéticas de personajes republicanos ilustres termina en el siglo XIX con la publicación de la *Antología Ecuatoriana*, de Juan León Mera, en 1892. Ese trabajo está dividido en dos volúmenes, uno dedicado a los poetas letrados y el otro dedicado a las formas poéticas populares. Esta distinción entre lo popular y lo culto que inaugura Mera en el Ecuador es análoga a la distinción entre lírica y prosa. De nuevo, la visión de la poesía lírica como máxima expresión literaria de un pueblo se da también en Mera, pero con un matiz importante: en su caso, el componente popular también da forma a la literatura nacional. Mera es el primero entre los ecuatorianos en mirar con buenos ojos las tradiciones orales. También es el primero entre los republicanos en reconocer la necesidad de incorporar las culturas indígenas prehispánicas al archivo literario nacional, por supuesto, con los debidos filtros hispanistas. Para cuando Juan León Mera publica su antología, el Partido Conservador que él mismo había ayudado a fundar perdía posiciones frente a los liberales y García Moreno había sido ya asesinado.

A diferencia de Molestina, y siguiendo la línea inaugurada por Pablo Herrera, el volumen de la *Antología Ecuatoriana* de Juan León Mera dedicada a los poetas inicia con un autor barroco, Jacinto de Evia, algo más joven que Juan Bautista Aguirre, y termina con una importante lista de mujeres coetáneas. Destaca en el trabajo de Mera el ánimo inclusivo de la muestra, pues constan tanto escritores claramente conservadores como otros más bien liberales. Inclusive se encuentra Antonio Alomía LLori, quien dos años más tarde escribiría una feroz diatriba contra los poetas de su tiempo, incluido el

mismo Mera, titulada categóricamente *Venid a juicio* (1894). La antología de Mera, como reza la portada, es una “Publicación hecha en conmemoración del IV Centenario del Descubrimiento de América” auspiciada por la “Academia Ecuatoriana correspondiente de la Real Española”. El hispanismo se había instituido como matriz de la cultura nacional ecuatoriana. De la antología fundacional de Molestina (1866) a la más elaborada de Mera (1892) habían pasado casi treinta años, muy poco tiempo para crear una tradición crítica e historiográfica, pero suficiente para diseñar un canon literario. Molestina fue el primero en tomar la posta de Herrera y convertirla en tea, con la llama de la poesía lírica.

La república de las letras inicia como un país de desterrados jesuitas

El primer impulso literario de Molestina se completa dos años después (1868) con la segunda antología que publicó, en la que se propuso recopilar textos escritos en verso junto a otros en prosa. De ahí que haya decidió titularla *Colección de antigüedades literarias, fábulas, epigramas, sátiras y cuadros descriptivos de costumbres nacionales, escogidas y ordenadas con apuntamientos biográficos. Primera entrega*. Como quedó dicho, Molestina no logró entregar el segundo tomo de esta nueva antología y, nuevamente, lo que nos quedó como parte de su archivo son más poemas. No alcanzó a incluir los textos en prosa. Con todo, y siguiendo el ejemplo de Pablo Herrera y Juan León Mera, cuya *Ojeada Histórico-crítica de la poesía ecuatoriana* cita en una de las notas a pie de página (1868: 2), incluye por primera vez a varios autores barrocos, específicamente poetas: Juan Bautista Aguirre, Ambrosio Larrea, Joaquín Larrea, Jacinto de Evia, José Garrido, Carlos Arboleda, Mariano Andrade, Ramón Viescas y Juan de Velasco. Esta nueva lista de personajes ilustres sentó un precedente que las siguientes antologías de poesía ecuatoriana siguieron sin mayores cuestionamientos, incluso en el siglo XX: desde entonces se entendió, sin mayores matices, que la tradición lírica ecuatoriana empieza con los poetas de la Real Audiencia de Quito.

Es así que el origen de la cultura literaria se busca primordialmente en la poesía barroca, y sólo de manera complementaria y muchas veces polémica, en las expresiones populares que recogió por primera vez Juan León Mera. El archivo nacional literario ecuatoriano nace partido entre la literatura culta del barroco y, como dice Mera en el título de su célebre libro, “la época más

antigua”, es decir, la era precolombina. A los poetas barrocos de la lista, todos sacerdotes jesuitas del extrañamiento, expulsados de la Real Audiencia a finales del siglo XVII, Molestina añade solamente un autor, José Orosco, quien –como nos cuenta Molestina– estaba en la corte de Carlos III cuando ocurrió la reconquista de Menorca en poder de los ingleses en 1782. Tal hazaña motivó en él la escritura del canto épico que nos ha quedado como umbral de la patria literaria del siglo XIX. El Ecuador literario se engendra, desde la mirada de Molestina, en un canto épico que celebra el poder imperial de la colonia, y nace en un canto épico que celebra la decadencia de ese mismo poder imperial: *El canto a Bolívar* de Olmedo.

Este fenómeno es una constante en todo el libro: no importa si el motivo o asunto del poema es extraño a los territorios y culturas ecuatorianas pues basta, por ejemplo, con que el poeta Orosco haya nacido en la provincia del Chimborazo, para que su celebración del triunfo del imperio español sobre el británico conste como parte del bagaje de lo nacional literario, aunque fuera solo como antecedente, antigüedad o rareza. Algo similar ocurre con los poemas del cura Joaquín Larrea, que consta en el libro de Molestina con versos escritos en toscano, cuando el jesuita se encontraba ya en Italia, en la época del destierro. Ni la lengua ni el tema cultural son tan importantes como el lugar de procedencia de los autores en este primer momento de creación del archivo. Años más tarde, Juan Montalvo, autor comentado y celebrado por Rodó y Darío, y adalid de los ideólogos del Liberalismo del siglo XIX, se encargaría de que la lengua española más castiza fuera considerada como el instrumento idóneo para la educación del pueblo y la cohesión nacional. Esta idea se vio apoyada fuertemente por uno de sus rivales conservadores, Juan León Mera, fundador de la Academia Ecuatoriana de la Lengua. Para Molestia, el tema de la lengua nacional no parece ser algo importante. Su proposición tiene un cariz terrígeno.

En este nuevo prólogo, Molestina deja en claro que la llegada de los conquistadores españoles al nuevo continente implicó la siembra de “condiciones de una vida más culta y racional” (1868: i). Sin embargo, lamenta que los primeros años de la Colonia se hayan agotado en la destrucción de las culturas indígenas, especialmente, de su testimonio histórico (y por histórico se entiende escrito), cuyo ejemplo más lamentable es la pérdida de la narración sobre la guerra entre Atahualpa y Huáscar, que el cacique Collahuazo escribió en castellano por orden de su confesor, y que luego fue incinerada como parte de un proceso inquisitorial. De esta manera, Molestina observa que el

origen de la cultura nacional se halla en la lengua castellana, también de puño y letra de un cacique cristianizado. Tal es la matriz del archivo nacional, según este autor: la lengua europea y cristiana siembra en el hombre de América el germen de su libertad y diferencia desde el dominio, desde la orden que el confesor le da al buen salvaje, que se civiliza y emancipa sólo en el ejercicio de la palabra religiosa.

La reseña histórica de Molestina es fatal: Así como en la Edad Media europea los claustros religiosos resguardaron de los bárbaros el conocimiento heredado de la Antigüedad clásica (enriquecida con los aportes del cristianismo, por supuesto), los conventos americanos se constituyeron en refugio de la educación y el pensamiento, mientras afuera de sus muros la violencia de la colonización impedía a lo largo de siglos enteros el desarrollo de cualquier ciencia. Si bien sólo la Filosofía y la Teología se cultivaron como saberes propios de la cultura colonial, Molestina recuerda que fueron los jesuitas quienes desarrollaron el estudio de la naturaleza y cultura americanas, debido a su tradición misionera, que se extendió hasta los territorios amazónicos. Por supuesto, para Molestina, el destierro de esa congregación supuso la llegada de una nueva edad oscura para los pueblos americanos. Tanto es así que Molestina señala que sólo la *Historia del Reino de Quito* del padre Juan de Velasco llegó hasta las manos de su generación, como testimonio del trabajo intelectual de los jesuitas.

Y de nuevo su prólogo continúa como una rúbrica laudatoria de los hombres ilustres de la patria: Pedro Maldonado, Pedro Franco Dávila, Eugenio de Santa Cruz y Espejo, José Mejía... Molestina se autoriza a sí mismo incluyéndose como miembro de esta saga de precursores y fundadores de la nación ecuatoriana, anotando de paso la existencia de la *Ojeada* de Mera, aparecida unos meses antes:

Las producciones poéticas de aquella época, forman las antigüedades que, salvadas de la destrucción, son desconocidas en el mundo literario. Como no existen sus autores, ni ellas han sido consideradas como propiedad de ninguna familia, la patria es la única que tiene derecho á su posesión y dominio. **Yo soy el primer instrumento de la publicidad de algunas**, y el acreditado poeta Señor Mera, lo ha sido de otras que, sin embargo, inserto en esta colección, para que formen un cuerpo ordenado (Las negritas son mías). (Molestina, 1868: iv)

Y en esta visión fundacional, a pesar de recurrir a la matriz barroca de los orígenes de la ecuatorianidad, Molestina precisa que ha tenido que desbrozar el campo, para brindar al lector textos limpios y amenos, ajenos a “los pensamientos alambicados, las imágenes impropias, las metáforas extravagantes” (1868: iv). Posiblemente, su temperamento ilustrado y educación clásica provocaron este repudio a las dicciones del barroco germinal, a pesar de haberlo escogido como el momento fundacional del archivo literario.

Esta relación ambigua se nota incluso en sus modos argumentativos. Molestina asegura haber conocido “Un reducido opúsculo sobre la historia de la literatura nacional, [que] ha conservado una brevísima idea de los antiguos poetas, cuyas obras no se conocen”. ¿De qué autor está hablando, de qué libro? No ofrece ningún detalle. La fuente confiable a la que recurre para hablar del pasado remoto de la poesía ecuatoriana, nuevamente, se encuentra entre el clero: “El distinguido Solano ha recordado que Lope de Vega hizo cumplido elogio de la poetiza Velasco cuya citara sonó a las faldas del Pichincha” (1868: iv). No existen más registros de esta poeta citada por Lope de Vega, citado por Fray Vicente Solano, citado por Molestina... El recurso abismal de la cita sin origen cierto se acerca al barroquismo que dice haber eludido en su selección poética. En opinión del primer antologador poético ecuatoriano, existe cierta cercanía a la ética barroca, que se expresa en su selección de temas y autores, y en su estrategia discursiva, que se puede definir con dos palabras: fuga y elusión.

Con todo, lo más importante en el caso de Molestina es su convicción de que “La poesía ecuatoriana ha sido fiel trasunto del régimen social” (1868: v). Por eso concluye su prólogo recurriendo a las referencias históricas, con las que justifica también la validez del género lírico como testimonio cultural. Vicente Emilio Molestina Roca es, en estricto rigor cronológico, el fundador del archivo nacional poético del Ecuador. Se suma con su envión archivístico a la labor que inició el auténtico fundador del archivo nacional literario, Pablo Herrera, quien, como he señalado, publicó su *Ensayo* en 1860. Molestina añade a ese primer registro literario el género de la poesía lírica, específicamente barroca, que a partir de entonces se entiende como el origen más cierto de la tradición literaria ecuatoriana de ficción, incluso para los críticos e historiadores del siglo XX. Los prosistas recogidos en el *Ensayo* de Herrera se van desplazando a lo largo del tiempo del archivo literario nacional hacia el archivo histórico y político. Y en este movimiento, Molestina resulta primordial.

Todos los textos referidos en este breve análisis fueron escritos y publicados en el periodo garciano y desde perspectivas eminentemente asociadas al conservadurismo y catolicismo de sus autores. Que para Molestina la patria literaria ecuatoriana inicie en la poesía barroca de la Colonia tardía no solo es una muestra de la importancia de la orden jesuita como modeladora de la nacionalidad ecuatoriana, sino de la filiación religiosa que tuvieron los fundadores del archivo nacional literario del siglo XIX. Todos actuaron en la época en la que la presencia jesuítica se restableció, gracias a las decisiones políticas del presidente García Moreno. Que Molestina vea que la república de las letras ecuatorianas inicia como un país de desterrados jesuitas es mucho más que un síntoma político. Se trata de una necesidad histórica del momento y de una solución de continuidad irremediable: El Ecuador se consagró años más tarde al Sagrado Corazón de Jesús. Molestina insistió siempre en esta idea: la poesía es fiel “trasunto del régimen social”. El Ecuador literario nació bajo el signo de San Ignacio de Loyola.

Y esto es algo que ni siquiera los historiadores de corte liberal de inicios del siglo XX, como Isaac J. Barrera, supieron mirar críticamente o, al menos, con prudencia. La tradición se había fundado, el canon estaba diseñado... Lo propio del ser patriótico era matizar y añadir, torcer y repetir, pero nunca releer, cuestionar, dividir o restar. La actitud aglomerante de los numerosos sucesores de Herrera, Molestina, Gallegos Naranjo, Mera... se parece demasiado al *horror vacui*, como para renunciar a la intuición de que el *ethos* histórico que alienta la construcción del archivo nacional literario desde sus inicios es el *ethos barroco* descrito por Bolívar Echeverría. No obstante, esta posibilidad interpretativa queda como tarea pendiente. Acaso el *ethos* barroco no sea como el *Aleph* que describió Borges, y no toda la cultura literaria del Ecuador se pueda explicar observándola desde su prisma. La literatura ecuatoriana se puede leer como un correlato de la construcción del estado nacional, porque así lo han pensado los ideólogos ecuatorianistas desde los tiempos de Molestina. Quizás esa deba ser la pauta que la nueva crítica e historiografía literaria deba empezar a desestructurar...

Bibliografía

Alomía Ll., Antonio, *Venid a juicio*, Quito, Imprenta de los sucesores de Bermeo, 1894.

Echeverría, Juan Abel, *Nueva Lira Ecuatoriana. Colección de poesías escogidas y ordenadas por Juan Abel Echeverría*, Latacunga, Imprenta de Samuel E. Vázconez, por Manuel Hurtado, 1879.

Gallegos Naranjo, Manuel, *Parnaso Ecuatoriano con apuntamientos biográficos de los poetas y versificadores de la República del Ecuador, desde el siglo XVII hasta el año de 1879*, Quito, Imprenta de Manuel V. Flor, 1879.

Herrera, Pablo, *Antología de prosistas ecuatorianos*, Tomo primero, Quito, Imprenta del Gobierno, 1895.

Herrera, Pablo, *Antología de prosistas ecuatorianos*, Tomo segundo, Quito, Imprenta del Gobierno, 1896.

Mera, Juan León, *Antología Ecuatoriana. Cantares del pueblo ecuatoriano. Compilación formada por Juan León Mera, M.C. de la Real Academia Española y de la de Buenas Letras de Sevilla; precedida de un estudio sobre ellos, ilustrada con notas acerca del lenguaje del pueblo y seguida de varias antiguallas curiosas. Edición hecha por orden y bajo el auspicio de la Academia Ecuatoriana*, Quito, Imprenta de la Universidad Central del Ecuador, 1892a.

Mera, Juan León, *Antología Ecuatoriana. Poetas*, Publicación hecha en conmemoración del IV Centenario del Descubrimiento de América. Con breve anotaciones biográficas precediendo a las composiciones de cada autor, Quito, Academia Ecuatoriana correspondiente de la Real Española- Imprenta de la Universidad Central del Ecuador, 1892b.

Mera, Juan León, *Ojeada Histórico-crítica de la poesía ecuatoriana, desde su época más remota hasta nuestros días*, Quito, Imprenta de J. Pablo Sanz, 1868.

Molestina, Vicente Emilio, *Lira ecuatoriana. Colección de poesías líricas nacionales*,

escojidas y ordenadas con apuntamientos biográficos, por Vicente Emilio Molestina, Doctor en Jurisprudencia, Guayaquil, Imprenta i encuadernación de Calvo i Ca., 1866.

Molestina, Vicente Emilio, *Literatura Ecuatoriana. Colección de antigüedades literarias, fábulas, epigramas, sátiras y cuadros descriptivos de costumbres nacionales, escojidas y ordenadas con apuntamientos biográficos por Vicente Emilio Molestina, Abogado de los tribunales del Ecuador y del Perú, Primera entrega, Lima, Tipografía i Encuadernación de A. Alfaro y Ca., 1868.*

ETHOS, POÉTICA Y *EXEMPLUM*: LA LITERATURA Y EL CINE EN LA REVOLUCIÓN MEXICANA

Sebastião Guilherme Albano

Preámbulo

La ponencia presentada en el *XIII Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana y del Caribe: Por los derroteros de la oralidad y las escritura* (*Literatura, memoria y escritura en Latinoamérica y el Caribe*), auspiciado por la Universidad Católica de Ecuador (PUCE), y ahora vuelta un examen más profundizado, tiene como finalidad exponer algunas configuraciones éticas en dos novelas y dos películas del cine mexicano vinculadas, temáticamente, a la Revolución ocurrida en el país entre 1910 y 1917, y a la pos Revolución, que duró hasta 1999. Nos acotaremos, sin embargo, al período que transcurre más o menos entre 1915 y 1945. Emplearemos la noción de ética condicionada a su rescate, actualización y empleo hechos por las ciencias sociales, a partir de los sentidos suscitados por su polisemia y de una posible etimología vinculada a *ethos*. Se comprende *ethos* como conducta o, para nosotros, en su empleo en los textos y las cintas contemplados aquí, un *corpus* de proposiciones acerca de la calidad y el valor de los actos humanos en situaciones determinadas, como en intercambios comerciales, negociaciones políticas o una posición delante de un *impasse* o adversidad del cotidiano. Nuestro afán en este breve estudio es marcar algunas concordancias y discordancias entre el *ethos* social suscitado por la Revolución Mexicana y la poética de las obras consideradas relevantes

según la divulgación y la fortuna crítica de la época. Seleccionamos para una apreciación más atenta dos novelas, *Las moscas* (Mariano Azuela, 1918) y *Cartucho* (Nellie Campobello, 1931), y dos películas, *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1934) y *Flor Silvestre* (Emilio el Indio Fernández, 1943).

A cien años de la promulgación de la Constitución considerada la más progresista de la historia del país, en 1917, y que coronó el fin de una lucha armada que dejó más o menos un millón de muertos, según Enrique Krauze (2012), se puede decir que el programa de los legendarios Emiliano Zapata (general de las fuerzas del sur) y Francisco Villa (general de las fuerzas del norte) fue derrotado por las armas y luego por las leyes, que al menos con su mística jurídica daban cuenta de mostrar un cariz de “civilización” a las demandas dispersas de los campesinos y burgueses de provincia. Álvaro Obregón (1921-1924) fue el presidente que consolidó ese matiz menos caótico. Se puede decir que las obras referidas establecían un ejemplo entre la gesta, su figuración y la sociedad, mejor dicho, un *exemplum*.

El *exemplum* es un género retórico muy socorrido por la iglesia católica en la Edad Media, según Graciela Candano Fierro (2009), y su finalidad era doctrinar mediante la persuasión. Se intuye, sin embargo, que una persuasión iconográfica y verbal, aunque el número de letrados fuera muy limitado en el período. La centralización y urbanización de la Revolución Mexicana a partir de 1917 en la capital, la Ciudad de México, fue un elemento fundamental para que las grandes novelas acerca del tema, en que, entre tanto, predominaban sesgos críticos a la barbarie, mismos que se volvieron preceptores de la representación de la pugna también en el cine de imaginación, es decir, no aquel de los hermanos Alva o de Salvador Toscano (algunas piezas casi *vistas* y no aun películas, según Aurelio de los Reyes, 1993), entre otros, ya encomiásticos, sino el que surgió bajo los dispositivos de la industrialización de la cultura.

De esta manera, si los argumentos de las políticas culturales que aparecieron después de 1917 sugerían sobre todo una pintura y literatura nacionalistas y revolucionaria, los autores de novela seguían esa máxima en lo que concernía al ambiente y al enredo de las acciones, aunque pocas veces se sintieron obligados a alagar a la gesta y sus consecuencias y en verdad casi nunca veían en esta perspectiva apologética una masa literaria o filmica fiable, en el caso de los filmes aquellos realizados después de 1917 y más acentuadamente a partir de 1930. Para los textos y películas que examinaremos aquí la Revolución parece haber operado como catalizadora de lo que se

convencionó denominar de modernización autoritaria, que si acaso empezó con Obregón, se agudizó con Lázaro Cárdenas (1934-1940, aunque en este caso algunas decisiones importantes, como la nacionalización del petróleo fueron adoptadas, pero aunque decisiones progresistas, tomadas de manera que hoy se le puede fácil, aunque superficialmente, llamar de autoritaria) y en seguida en el período de Miguel Alemán Valdéz (1946-1952, totalmente liberal). Aun con esas coincidencias temáticas, hubo peculiaridades muy marcadas que individualizaban uno y otro discurso, es decir, la novela y el cine.

Para adaptar tales medidas del mundo de la vida a composiciones textuales (no lo consideramos cosas aparte, vida y texto, pero pretendemos sacar unos minutos a los textos del terreno en el que habitan para intervenir un poco en la obra desde este espacio en que estamos ahora, al que se le puede clasificar de clínico, o un *locus* más cerrado y controlable, a fin de hacer algo próximo a una *close reading*), además del término *exemplum*, nos arbolaremos en nociones o dispositivos como la isotopía. De esa manera intentamos, mediante la isotopía, reunir un conjunto de situaciones que conformen unidades éticas en el discurso filmico (basadas también en la iconografía, por supuesto, pero sobre todo en las reiteraciones actanciales). Por lo tanto, nos imbuimos de las constancias de algunos modelos éticos propuestos en la narrativa de cada pieza para aprehenderlas desde un prisma más que comparativo, es decir, no nada más **entre** las obras, sino que mantendremos la promesa de vivir un rato en los textos, es decir, hacer un examen antes que subtextual o intertextual, con un sesgo **intratextual**.

Condiciones de la descripción y análisis

A menudo, la Revolución Mexicana dejó, en las artes representativas más estabilizadas en el país, como la novela, la pintura mural y el cine, buenas instituciones de promoción de la figuración revolucionaria. Buenas en un sentido de estables, puesto que el país, para citar un ejemplo, fue dirigido por un mismo partido, bajo denominaciones diversas (primero Partido Nacional Revolucionario, 1929, luego Partido de la Revolución Mexicana, 1938, y finalmente como Partido Revolucionario Institucional, en 1946). De esta manera, entre 1917 y 1999, aunque sea una simplificación, casi el mismo grupo de intereses se mantuvo en el poder, lo que *de facto* configuraba

una especie de dictadura de partido. Lo decimos debido a lo notorio de los fraudes electorales y las acciones asociadas al instituto del favor. Creemos que, sin embargo, debido a que la Revolución fue sobre todo un evento que si no empezó, al menos recrudesció en el campo y del mismo campo salió el complejo imaginativo que colonizaría la inteligibilidad de lo que es ser mexicano en el siglo XX, el advenimiento de la urbanización a partir de los años 1930 causó una necesaria nueva manera de observar la historia nacional. Ese dato soslayó una fracción importante de los habitantes de México que aún estaban en regiones agrarias en favor de los nuevos medios de producción industriales que ganaban las cada vez más pobladas ciudades del país, además que al inicio se experimentaba una especie de industrialización del campo, lo que desplazó antiguos campesinos que no se adaptaron a la nueva división del trabajo. Si siguiéramos la orientación de Hannah Arendt, lo ocurrido en México (sin generalizar, pero quizá en una parte del continente también) fue sensiblemente diverso a lo que sucedió en la Rusia y luego en la Unión Soviética, por ejemplo, con la llegada de los bolcheviques. En México no hubo totalitarismo, según lo que se despliega de las palabras de la autora, nada más autoritarismo.

[...] no los medios de dominación total son solamente más drásticos, sino que el totalitarismo difiere esencialmente de otras formas de opresión política que nos son conocidas, como el despotismo, la tiranía y la dictadura. Allí donde se alzó con el poder desarrolló instituciones políticas enteramente nuevas y destruyó todas las tradiciones sociales, legales y políticas del país. Fuera cual fuera la tradición específicamente nacional o la fuente espiritual específica de su ideología, Gobierno totalitario siempre transformó a las clases en masas, suplantó el sistema de partidos no por la dictadura de un partido, sino por un movimiento de masas, desplazó el centro del poder del Ejército a la Policía y estableció una política exterior abiertamente encaminada a la dominación mundial. Los gobiernos totalitarios conocidos se han desarrollado a partir de un sistema unipartidista... (ARENDR, 2002, p. 682).

Pero esas instituciones promotoras de la representación acompañaron, con el incentivo a un ideario sublimado, sin muchos percances, la nueva realidad que emergía (salvo uno que otro problema acerca de los esquemas de representación más adecuados, como el embate intelectual entre los Contemporáneos y los nacionalistas, por ejemplo). Mi hipótesis es que esa

transición provocó, menos en el caso de los pintores, la tendencia a figurar un campo idealizado y retratar a la gesta desde un ángulo crítico. Aun el cine más comprometido con resultados económicos consignó el legado de violencia y caos que los escritores e intelectuales más exigentes dejaron como un código de representación nacional. Es decir, el cine, de alguna manera y no siempre, adquirió la herencia de la novela y del ensayo, con versiones mucho más incisivas que las propuestas por el optimismo que se le puede atribuir a algunos de los muralistas.

En las películas que vamos a analizar aquí, esta herencia queda bastante evidente. Ambas son ambientadas en el campo y enarbolan una iconografía de la *nacionalidad pura*, que permanece como el principal factor de la dirección de arte y la fotografía, al mando de Beleho y Ross Fisher en *El compadre Mendoza* y en *Flor Silvestre* encabezado por Jorge Fernández y Gabriel Figueroa. Si en el plan visual son privilegiadas las modalidades más tradicionales de presentación de los personajes y sus acciones, en la instancia temática más inmediata, es decir, en su trama y enredo, los principales movimientos actanciales son equívocos. Ya en las novelas por nosotros seleccionadas, hay una postura de verosimilitud próxima a la del periodismo, una vez que Mariano Azuela y Nellie Campobello participaron, en el primer caso, como médico en los campamentos de Francisco Villa, y en el segundo, como espectadora de la pugna cuando vivía en Chihuahua. En ese período había una idealización de la supuesta neutralidad enarbolada por la práctica del periodismo muy divulgada por la academia norteamericana. El *New Journalism* solamente aparecería años más tarde y siguió con influencia entre los medios y en las literaturas de todo el mundo (en México, quizá Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, José Agustín, Héctor Aguilar Camín, Luis Spota, entre otros).

El ethos social dominante y su desdoblamiento en racionalidad y en sensaciones retóricas y estímulos poéticos, se tornaron más o menos convergentes en parte de la construcción de mundos en las novelas y las películas de Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Nellie Campobello, José Revueltas, Agustín Yáñez, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Jorge Ibarguengoitia, Fernando de Fuentes y aun Emilio Fernández, para comentar a los más celebrados. Si ellos constituían su diégesis como un *exemplum*, en el sentido de un patrón ético a seguirse en razón de la Revolución, lo hacían a partir del sesgo de la crítica y el menoscabo. Había en efecto una inestabilidad opinativa acerca de las consecuencias de la Revolución en la vida cotidiana,

pero sus efectos materiales y existenciales eran insoslayables. En los discursos narrativos, un *locus* muy codificado, eso es notable en la recurrencia con la que presentan los *topoi* como la instrumentalización de las posiciones políticas durante y después de la guerra civil, la moralidad confusa, las angustias de la transición de una percepción de estamentos para una consciencia de clases, los cambios en el mundo agrícola, etcétera, con el subtexto de la cuestión étnica, son características compartidas en muchas obras literarias y filmicas.

No obstante esas posibles coordinaciones o isotopías entre los discursos, la preeminencia de la nostalgia visual, iconográfica, por la idealizada grandeza del campo como unidad de la imaginación nacional se consagra como un motivo fílmico exclusivamente, no de todo pero acaso exento en las manifestaciones literarias debido, quizá, al despliegue, en las cintas, de una visualidad barroca que reporta aunque inconscientemente a la fase pre revolucionaria en concubinato con las energías pos revolucionarias. No obstante, tanto las constantes temáticas y la iconografía se acomodan a la necesidad de subrayar, como elementos de apoyo o protagónicos, al establecimiento de una didáctica, un *exemplum*, en que los límites narrativos y dramáticos proyectaban lo que era ser mexicano a partir de entonces, es decir, consagraban comportamientos de identidad. Como referido, nuestro estudio subraya algunas hipótesis sociales y poéticas que propiciaron esa tropología y las ilustra con fragmentos de las obras.

Jacques Rancière (2009), según nuestra interpretación, actualiza la noción de cronotopos (BAJTÍN, 1989) y establece que la racionalidad ficcional no se aplica al discurso histórico *stricto sensu*, pero sí concibe, con otras palabras, una retroalimentación entre historia y lo que él denomina de ficción, una vez que ambos son conformados por las leyes de la discursividad y, según nuestra interpretación, de la genealogía de un tipo de cultura que aboga lo narrativo y la visualidad como sus elementos retóricos e inteligibles de más accesible sollicitación.

Para establecer lo que tildamos de ethos social, nos arbolamos en cuestiones como las políticas culturales y los hábitos de comportamiento. Ya en lo que concierne al ethos diegético, nos concentraremos en la producción y reproducción de mundos en las obras imaginativas, que de hecho, conforman una semiosis. Nuestra intención, sin embargo, es tratar de distinguir o iluminar las constantes estilísticas de algunas novelas en relación a las de algunas películas, remitiéndolas a las prácticas sociales más recurrentes en el período, sin que se nos escape que las mismas novelas y películas son productos de

alguna manera, es decir, también son componentes de esas prácticas. Entre el ethos social promovido por la Revolución aparecen pasiones muy violentas (amores, crímenes, decisiones fuertes), el caos comunicativo, la confusión entre las leyes de antes y las positivadas en 1917, entre otros contornos éticos, en el sentido del comportamiento, que la gesta proporcionó, ya referidos aquí en su traducción como marcas temáticas de los textos y filmes. Un ejemplo de ello fue lo ocurrido primero en el Congreso de Escritores y Artistas en 1923 en que el entonces secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, sembró lo que sería una disputa importante a lo largo de la siguiente década, con culminación en 1932, acerca de los códigos representativos de la educación y las artes en el país. Si en la primera ocasión hubo un pronunciamiento a favor de un régimen más próximo al de los valores de la nacionalidad, lo que no fue adoptado por todos, ya a partir de entonces el debate se hizo aún más enérgico:

La polémica de 1932, cuyo nombre periodístico fue ‘¿Existe una crisis en la generación de vanguardia?’, tiene como protagonistas, por un lado, al grupo de los Contemporáneos y a su mentor, Alfonso Reyes, entre otros; escritores empeñados en una literatura que dialogue con la que produce el Occidente moderno; y por el otro, también entre otros, a Ermilo Abreu Gómez y Héctor Pérez Martínez [...] para quienes el ejercicio de la literatura debía atarearse esencialmente con la realidad mexicana [...]. La polémica de 1925, titulada, ‘El afeminamiento de la literatura mexicana’, se desprende de las inquietudes formuladas durante el congreso de 1923. [...] identifica la literatura ‘escapista’ con una excentricidad sexual, la analogía identifica la literatura revolucionaria con la virilidad, y a las letras indiferentes con una ‘transgresión’ biológica que traslada al cuerpo una transgresión moral (SHERIDAN, 1999, p.9-34-35).

No obstante esas conclusiones radicales, cabe reafirmar que se cree que esa dinámica de afiliación a un paradigma, temáticamente, próximo a las pasiones de la pugna, ocurrió en la novela primero y el cine después, aunque pudieron establecer una suerte de continuidad de su ethos diegético, a expensas de pronunciadas rupturas formales (poéticas) tanto en uno como en otro discursos. Es decir, si entre Mariano Azuela, Juan Rulfo y José Revueltas hay un abismo estilístico, en el campo de la materia narrada predomina la continuidad, la Revolución y sus corolarios afectivos o tangibles. Lo mismo pasa entre algunas películas de Fernando de Fuentes y de Emilio *el Indio* Fernández, por ejemplo.

Hablaremos rápidamente acerca de las inflexiones estilísticas de forma (poética) en los dos discursos, para en seguida entrar en nuestro examen. La *novela de la Revolución* empezó quizá antes de la gesta de 1910, con Mariano Azuela y su obra *La mala yerba* (1909), debido a que ya habían las circunstancias para una renovación social como la ocurrida en 1910. Desde entonces, no hay muchos ejemplos de disidencia compensatoria en lo que concierne a la cuestión temática de los textos hasta más o menos los años 1940. Por otro lado, las rupturas de expresión fueron, en general, pronunciadas. Las habilidades del lector para convivir con los textos de Mariano Azuela, Mauricio Magdaleno y Nellie Campobello no son las mismas las que necesitaban para hacer lo propio con las obras de Agustín Yáñez, José Revueltas, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Fernando del Paso, debido a sus claves poéticas (?formales?), no temáticas. Los primeros están acotados a una prosa documental, periodística, a la representación de multitudes, con elementos de caracterización de los personajes a veces mediante meras pinceladas; los demás se adueñan de aspectos como el uso de la prolepsis y la analepsis, las modalidades de descripción del espacio unidas sin reservas a la narración temporal, algo improbable antes. Además, en el caso de Rulfo, de una especie, por nombrar algo, de realismo fantástico (simplificando demasiado sus logros narrativos) y en el de José Revueltas de encarnar un marxismo con acento lírico. De hecho, esos últimos autores casi culminan y anticipan la destrucción del género de las narrativas de la Revolución, una vez que su expresión se volvió opaca y el tema revolucionario se naturalizó en las acciones de los personajes, como un *habitus*, es decir, sin que se presentara como algo extraordinario, pero siempre pos Revolucionario, como un efecto.

Habitus (quizá pueda ser traducido por *hábito*, como lo hizo Tomás de Aquino del *hexis* de Aristóteles, si la genealogía está correcta), pensamos que acuñada en su sentido moderno por Marcel Mauss (1954) y reaprovechada por Pierre Bourdieu (1995), encierra todo el proceso de cómo son adquiridas predisposiciones simbólicas duraderas e intercambiables en escenarios sociales determinados. No hablaremos más de esos autores aquí, a despecho de que sean los 100 años también del nacimiento de Juan Rulfo. Pero podemos establecer, por ejemplo, que *Los de abajo* (Mariano Azuela, 1916) puede codearse con *La sombra del caudillo* (Martín Luis Guzmán, 1929) y un poco con *Cartucho* (Nellie Campobello, 1931). Tienen vértebras narratológicas diversas pero componentes formales del *espíritu de una época*, y prometen ya *El prisionero 13* y *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1933) y *Flor Silvestre*

(Emilio *el Indio* Fernández, 1943) en su dimensión semántica. Pero esas novelas no coadunan mucho, en una primera lectura, con las modalidades de expresión de *El luto humano* (José Revueltas, 1943), *Al filo del agua* (Agustín Yáñez, 1947) y *Pedro Páramo* (Juan Rulfo, 1955) y algunas de las demás novelas posteriores.

En suma, la primera literatura de la Revolución se estableció como un *exemplum* casi inmediato para el cine en el plan de la substancia o, mejor dicho, del ethos diegético, puesto que sus técnicas de expresión son bastante erráticas o muy dinámicas. Además, muchas de esas novelas se pasan en ciudades y las películas retratan al campo. Las novelas de la segunda fase también respetan ese aspecto crepuscular en la ética revolucionaria, pero de una manera mucho más consciente: la Revolución y sus efectos sociales, al menos en el plano de la *ficción*, antes que sólo reprochados, deben ser *desfigurados*.

Descripción y algún análisis

Como referido, aunque abunden las posturas de ambigüedad de comportamiento en las novelas de la Revolución, cuyo gran ejemplo quizá sea *La sombra del caudillo* (Martín Luis Guzmán, 1929), vamos a ilustrar algunas configuraciones éticas en dos de las novelas de esa primera fase de la narrativa de la Revolución y dos películas del cine mexicano vinculadas, temáticamente, a la lucha armada, como referido: *Las moscas* (Mariano Azuela, 1918) y *Cartucho* (Nellie Campobello, 1931), y algunas escenas de *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1934, duración: 1h21m30s) y *Flor Silvestre* (Emilio *el Indio* Fernández, 1943, duración: 1h30m37s).

En *Las moscas*, Marta, la matriarca de la familia Reyes Telles, que más o menos protagoniza la novela, es manipulada por los avatares de la Revolución, que también gobiernan las acciones de Matilde, su hija más diligente, y que maniobra como puede la situación a fin de que la familia se mantenga unida. Para tanto, demuestran una ambigüedad moral muy impactante, pero justificable en la novela (en su ethos diegético, *en el plano de la ficción*) y aun en el ethos social. El pasaje del cambio de las monedas villistas por otras denominaciones ilustra esa circunstancia y, además, coaduna con fragmentos de *El compadre Mendoza*, en especial cuando uno de los empleados de Rosalío Mendoza, Atenógenes, cambia, según la circunstancia, las fotografías de los

caudillos federales o revolucionarios que van a su hacienda a fin de negociar con él, que lo hace con todos los lados. Veamos primero el pasaje de Azuela:

Rubén interroga al acaso a los transeúntes. La derrota de Villa es el tema obligado. Se está evacuando Irapuato, las tropas tendidas en las inmediaciones de la estación de ferrocarril esperan sus trenes. El enemigo está tan cerca que de un momento a otro podría oírse tiroteo entre la retaguardia de Villa y la avanzada de Obregón [...] Rubén, mirando de todos lados, se marcha sin replicar. Rosita va adelante del doctor. Matilde conforta a Marta que de la aflicción no puede ni tragar saliva. -Vamos, mamá, que de veras eres una tonta. ¿Entonces de qué nos sirven nuestras relaciones con tantos carrancistas? Si los de Villa caen, caemos nosotros pero parados (AZUELA, 1976, p 895).

En el caso de *El compadre Mendoza* la primacía de las acciones ocurre con un hacendado, Rosalío Mendoza, el protagonista, que no duda en mantenerse en un plan de ambigüedades con los lados del conflicto, una vez que deja claro, siempre, que sus intereses son otros que una determinada posición política. Ello se manifiesta cuando le llegan a su hacienda, Santa Rosa, las fuerzas zapatistas o las fuerzas federales, que él recibe con el mismo encanto. Pero las escenas más chuscas de la película ocurren cuando el referido Atenógenes se apura para cambiar las fotografías de la sala conforme la visita, como referimos.

En *El compadre Mendoza* lo que más llama la atención es el exceso de momentos en que los personajes se dejan llevar por esa ambigüedad radical, pero en su caso, menos que necesario, una vez que a diferencia de Marta, él es bastante abonado, con intereses en el interior del país y en la Ciudad de México, que visita con frecuencia para tratar de negocios. Esa posición de los personajes en realidad es una consciencia narrativa, en un grado de racionalidad diverso al mundo de los sentidos, de que la Revolución fue algo que si de hecho plasmó en la constitución de 1917 una serie de artículos que defendían la reforma agraria, las riquezas del subsuelo, la educación indígena y mestiza, en verdad todos esos artículos fueron se desmantelando de a poco, conforme se tornaban una necesidad de coyuntura de orden global. Es decir, con la expansión del capital extranjero en Latinoamérica, los índices liberales que ya constaban en el hecho mismo de la centralización de la Revolución, de su institucionalización, se establecieron como hegemónicos, y la Carta Magna que se suponía

progresista se volvió bastante liberal. Y el comportamiento de Rosalío es un síntoma de ese movimiento ético.

En un registro aún más radical de las pasiones desencadenadas por la *Revolución* nos vamos a remitir a fragmentos de la novela *Cartucho*. Narrado por una niña que asiste desde su casa algunas barbaridades cometidas por las partes en la gesta hay una perspectiva que si no fuera de alguien muy joven sonaría como irresponsable. Eso porque, por antonomasia, ese tipo en la literatura de Occidente, quizá con algunas excepciones, suelen ser dulces e inocentes, más cuando detienen un status socioeconómico como el presupuesto por la protagonista de *Cartucho*. Expresiones como “mugroso” y “el bandido Villa” son constantes en su vocabulario imberbe. En el fragmento “Desde mi ventana” la niña se inviste de una posición erotizada, cuando percibe que un día quitaron al soldado que yacía muerto hacía mucho cerca de su casa y al cual ella ya parecía haber desarrollado un cariño mórbido.

Me dormí aquel día soñando en que fusilarían otro deseando que fuera junto a mi casa (CAMPOBELLO, 2000, p. 88).

O cuando en el fragmento “Las tripas del general Sobrazo” dice:

[...] pasaban junto a nosotras, iban platicando y riéndose. “¿Oigan, qué es eso tan bonito que llevan?” Desde arriba del callejón podíamos ver que dentro del lavamanos había algo color rosa bastante bonito. Ellos se sonrieron, bajaron la bandeja y nos mostraron aquello. “Son tripas”, dijo el más joven clavando sus ojos en nosotras a ver si nos asustábamos; al oír, son tripas, nos pusimos junto de ellos y las vimos; estaban enrolladitas como si no tuvieron punta. “¡Tripitas, qué bonitas!, ¿y de quién son?, dijimos con la curiosidad en el filo de los ojos. «De mi general Sobrazo” -dijo el mismo soldado-, “la llevamos a enterrar al camposanto” (CAMPOBELLO, 2000, p. 85).

Movimientos del ethos histórico revolucionario aunado al de la diégesis aparecen en diversas películas del período, y si no siempre son un *exemplum*, con constancia hay una inspiración encerrada en esa voluntad. Pero en un melodrama ranchero como *Flor Silvestre* de Emilio *el Indio* Fernández, con esquemas de relaciones sociales en apariencia sencillos, nos damos

cuenta de que no solo muchas de las cintas de la época abogan el pathos del melodrama, lo que no es precisamente el modelo de *El compadre Mendoza* (ejemplos de otros melodramas de Emilio Fernández pueden ser *María Candelaria*, 1943, *Las abandonadas*, 1944, *Bugambilia*, 1944; pero hay una serie de directores: Ismael Rodríguez realizó *Nosotros los pobres* en 1948, *Tizoc*, 1957; Julio Bracho, *Distinto amanecer*, 1943, *Rostros olvidados*, 1952, entre muchos otros). Lo que nos hizo optar por la película de *el Indio* fue, sobre todo, la figura de la analepsis que atraviesa todo el film y, francamente, el lugar común de la crítica acerca de que Emilio *el Indio* Fernández suele ser un director muy idiosincrático visualmente, con un gusto casi innovador para las imágenes, pero que en lo que concierne a las relaciones entre los personajes, no presenta mayor complejidad. Tratamos de problematizar un poco ese dato.

Para nosotros, no obstante, hay muchos niveles y el enredo de la película abarca un poco más que las meras disyuntivas entre un amor imposible debido a cuestiones de clases sociales durante la Revolución. *Flor Silvestre* empieza con la figura del analepsis, cuando un narrador, Esperanza (Dolores del Río), cuenta a su hijo, a los 2 minutos con 13 segundos, en el futuro de la historia, pero en el presente del discurso, lo que pasó antes en la hacienda que ellos ven a lo lejos, desde arriba en una tomada general de las tierras del Bajío, quizá ya parcelada en ejidos. La Revolución parece haber triunfado, lo que se nota en la poca edad del joven, que se volvió militar también, seguramente de las facciones castristas que racionalizaron la Revolución. Este momento anticipa una compensación para la muerte de su padre a mano de los peores cuadros de los ejércitos insurgentes. Ya en el orden del desarrollo de la trama, primero aparece el casamiento en secreto de Esperanza (campesina y empleada de la hacienda) y José Luis (Pedro Armendáriz, hijo del dueño de la propiedad), a los 3 minutos y 44 segundos, en el día de San Juan. En el minuto 16 con 33 segundos, el casamiento es motivo de indignación por parte de los padres del joven José Luís, Don Francisco y Doña Clara, que mantienen una tradición muy arraigada de división no de clases, pero de estamentos en un país cuyos procesos del capital en el campo tenían una lógica peculiar. El dueño de la hacienda, por ejemplo, parece mantener un sistema de feudo. Este es un elemento menos transparente, no la cuestión del prejuicio, pero la sensación de que nos equivocamos cuando denominamos clases o etnias lo que caracteriza la discrepancia de tratamiento entre las entidades, los personajes del enredo, y por lo tanto, no se le puede atribuir a esas rubricas el repudio que los dueños de la hacienda emiten por los empleados, a veces

de manera cordial, a veces más duramente (ALBANO, 2011, p. 98). Lo que sí es que existe algo inclasificable entre los vínculos de trabajo y sociales entre las unidades de producción como el latifundio en México y en Brasil o en las *plantations* en los Estados Unidos.

Uno de los tópicos relevantes que de nuevo ratifica la imprecisión ética de los agentes de la Revolución y que el aspecto en principio sencillo del melodrama de *el Indio* contempla, se encuentra en que de las fuerzas que participan en la pugna, hay federales leales a su causa y hacendados leales a la suya, que de hecho son la misma. Pero entre los revolucionarios, tanto el hijo de D. Francisco, José Luis, como el general rebelde Pánfilo (que parece ser de origen abastado y haber creado el periódico *El Imparcial* con un grupo de intelectuales rebeldes al que José Luis pertenece), además de la familia de los Torres, Rogelio y Úrsulo, cambian de posición. Unos, hijos de hacendados, se vuelven revolucionarios (ahí se conforma un *exemplum*, romántico, pero muy acorde al código oficial), y los otros, los Torres, campesinos, se vuelven bandidos (un *exemplum* de lo que no debe hacerse).

José Luis ganó consciencia social quizá debido al amor que siente por Esperanza, un mecanismo muy socorrido por los melodramas ya en el período del capital, es decir, a partir del siglo XVII (WATT, 1990) en Europa y XIX en Latinoamérica (SOMMER, 1991). Los Torres, ex soldados revolucionarios, se tornan malhechores a fin de aprovechar el caos perpetrado, por cualquier guerra, pero en este caso la tematizada en los textos aquí examinados. Programáticamente, como los revolucionarios tenían como propósito eliminar el latifundio, invadir a las fincas para hacerlas parcela, lo que daba margen a que cualquier desheredado, cualquier campesino o hijo de campesino, en ese contexto, tuviera legitimidad para cometer actos que, según la lógica católica y burguesa, eran reprochables, los Torres se pasaron de la raya y querían sacar provecho de esa indeterminación peculiar.

Hay dos secuencias que hablan de la disparidad de la capacidad de ponderación de las partes involucradas. Primero cuando D. Francisco recibe la noticia de que Nicanor y Reynaldo, unos de sus empleados más próximos, se quieren ir debido a que prefieren estar con José Luis y Esperanza. La misma situación se repite con uno de los hermanos Torres y dos de sus correligionarios. Pero en el primer caso, D. Pancho que es denominado por los subalternos de *señor amo*, lo acepta sin problemas e inclusive los deja ir con algunos bienes, pero no por ello adquiere consciencia social, nada más está deprimido y supone que el mundo en que vivía se desmoronó. En el segundo,

Rogelio Torres sencillamente dispara a sus dos seguidores, matándolos en el acto. Cumple decir que si en una lectura superficial de la película se cree que los Torres son los vencedores, en verdad el mundo del señor amo, *a la larga*, gana la contienda.

Otro momento ocurre cuando D. Francisco combina dos hablas anteriores proferidas por sus subalternos y por Esperanza, cuando ella le dice a su hijo, al inicio de la cinta, que en esas tierras nació y murió su padre José Luis. Eso ocurre cuando el general Rubén va a la casa de D. Francisco a fin de que él huya porque la Revolución está ganando espacio y matando a todos los hacendados. El terrateniente le dice al militar amigo que prefiere quedarse allí que huir, lo que nos remite a lo que dijo Esperanza, puesto que es un designio de Dios y que allí están toda su vida y también sus muertos. Aparte, repite la metáfora de los árboles que cercan la hacienda, como lo hicieron Nicanor y Reynaldo, aludiendo a raíces, al amor a la tierra, a que no se le puede sacar un árbol de su lugar más que matándolo, etcétera. Recuértese que los empleados usaron la metáfora pero se fueron y don Francisco la retoma para justificar su permanencia.

Consideraciones finales

Con esas descripciones de las figuras de las novelas y las películas se percibe la continuidad temática y alguna relación formal entre esos dos modos discursivos, pero sobre todo los desdoblamiento éticos, proyectados aquí en las categorías poéticas o retóricas de *exemplum*, *isotopía* y *cronotopos*, que la contienda supuso en la sociedad mexicana y que son incorporadas a las textualidades verbal y audiovisual. Nos explicamos mejor. Esas figuras, algunas formales hasta cierto punto, encarnan el necesario proceso de tematización al cual esos discursos estaban asociados, en nuestro caso debido en especial a que aludían, o más que eso, representaban, el ethos social suscitado por la guerra civil. Además de que las novelas y los films son, como dijimos, un producto social, en ese caso de la Revolución actuaron como todos los demás sectores, casi de manera reflexiva.

Había, por lo tanto, un mínimo grado de autonomía menos que temática y más de ángulo, la que propició que buena parte de las películas y novelas pudieron accionar las sombras que la violencia generalizada depositó sobre la razón. Era un *topoi* naturalizado las críticas a la barbarie propiciada,

a partir de mediados del siglo, ya no nada más por la Revolución, aunque sobre todo a ella, pero por toda contienda de ese bulto. Sin embargo, aún que reflexivos y auto reflexivos, a veces, los esquemas narrativos de ambos, la novela y el cine, estuvieron acotados, casi por completo, a lo que estaba en la agenda de los supuestos centros productores del gusto en el capitalismo avanzado, con alguna variante. Por lo tanto, como referido, los sentimientos más vigorosos, de hecho superlativos que la Revolución suscitó, se tradujeron a muchas novelas y películas, géneros que a veces parecen nada más que *productos* (mercancía, obras de arte, no ocasionalmente ambas las cosas) en el mundo del capital aunque, además, los dos discursos son aun instituciones del formato de sociedad cuyo modelo México se encuadraba de a poco, la institución de la novela y la institución del *film*.

Curioso es notar que la mencionada disputa del 1923 que atravesó el decenio hasta el 1932, en realidad era un debate, primero, llevado adelante en buena parte del mundo (¿las literaturas y cines nacionales deberían primar por valores vernáculos o cosmopolitas?) y, si no estéril, con alto grado de superficialidad a final de cuentas, puesto que, como mencionados, si los temas fueran locales, las modalidades de representación y presentación de ellos, eran decididos en algún lugar o momento que favorecía a los quizá muy mal clasificados de *centros* de producción de la imaginación y del gusto narrativos, según una lectura conservadora de la teoría del sistema mundo. Desde esa perspectiva, la Revolución y más notablemente el largo periodo pós revolucionario (1917-2000) puede considerarse un objeto de la modernización autoritaria que los gobiernos de algunos países que durante la colonia demostraron vocación capitalista fueron directa o indirectamente llevados a realizar en sus regiones en el siglo XX a fin de actualizarlas a las necesidades de un circuito o de un agenciamiento mayormente de origen económico propiciado por la lógica del concierto de los estados nacionales.

Bibliografía

- ALBANO, Sebastião Guilherme. *La imaginación revolucionaria*. Política, cinema e literatura no México. São Paulo: Annablume, 2011.
- ARENDT, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. 3. Totalitarismo. Trad. de Guillermo Solana. Madrid: Alianza, 2002.
- AZUELA, Mariano. *Las moscas*. Cuadros y escenas de la Revolución. México: Fondo de Cultura Económica, T.2, 1976.
- BAJTÍN, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Trabajos de investigación. Trad. Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *Reglas de arte: génesis y estructura del campo literario*. Trad. de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1995.
- CAMPOBELLO, Nellie. *Cartucho*. Relatos de la lucha en el Norte de México. T.1., México: Luzbel, 1985.
- FIERRO, Graciela Cándano. “Aproximaciones a una retórica del *exemplum*.” In: BERINSTAIN, Helena; VIDAL, Gerardo Ramírez (Comp.). *Ensayos sobre la tradición retórica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, p. 225-236.
- KRAUZE, Enrique. “Desaliento de México”. In: *Letras Libres*, n. 167. Diciembre de 2012. <http://letraslib.re/lslsapp>. Acceso en 16 de noviembre de 2017.
- MAUSS, Marcel. *The Gift: Forms and functions of exchange in archaic societies*. Glencoe: Free Press, 1954.
- RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Trad. Cristóbal Durán, Iván Trujillo et altri. Santiago: LOM, 2009.

REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México, 1986-1930*. Vol. II. Bajo el cielo de México (1920-1924). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

SOMMER, Doris. *Foundational Fictions. The national romances of Latin America*. Berkley; Los Angeles: University of California Press, 1991.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Editora Schwarcz, 1990.

Filmografía:

1. *El compadre Mendoza* (1934)

Dir: Fernando de Fuentes.

Producción: José Castellot Hijo, Rafael Ángel Frías y Antonio Prida Santacilia.

Guión: Mauricio Magdaleno.

Música: Manuel Castro Padilla.

Fotografía: Ross Fisher.

Protagonistas: Alfredo del Diestro y Carmen Guerrero.

2. *Flor silvestre* (1943)

Dir: Emilio *el Indio* Fernández.

Producción: Agustín J. Fink y Emilio Gómez Muriel.

Guión: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno.

Música: Francisco Domínguez.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Protagonistas: Dolores del Río y Pedro Armendáriz.

PRE-FIGURACIÓN DEL ASESINATO DE TROTSKI EN UN ESCRITOR CUBANO DEL SIGLO XXI.

David Guzmán Játiva
Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Historia y Literatura

Para señalar las complejas e íntimas relaciones que existen entre Historia y Literatura, y para el caso que nos ocupa, entre el carácter histórico/literario de la novela de Padura, cabe comenzar planteando la proximidad/promiscuidad que existe entre estas humanidades.

Dice Marc Bloch: “¿Es la historia una ciencia o un arte? ¿Habrá quien niegue que hay un tacto de las palabras como hay un tacto de la mano?”¹ Bloch apunta en el mismo texto que etimológicamente la palabra historia significa “investigación”². Se desprende de estas dos reflexiones que la Historia podría ser, simultáneamente un arte y una ciencia, en la medida en que por tacto entendemos la palabra precisa, adecuada, que usamos para un relato o una explicación, mientras que por investigación se entiende un conjunto de métodos que nos llevan a la reconstrucción de unos hechos, a la recreación de un acontecimiento. En la medida en que el relato, producto de la

1 Bloch, Marc, (2010), Introducción a la historia, México: Fondo de Cultura Económica, p. 31

2 Ibíd., p. 25

investigación, depende del lenguaje para visibilizarse, la Historia se relativiza y termina por adquirir los rasgos de la Literatura. En realidad, investigar significaría encontrar las palabras que expliquen un acontecimiento.

Escribe Hayden White: “(...) a lo largo de la mayor parte de su propia historia, la historiografía se consideró una rama de la retórica (...)”³. Lo que señala el filósofo e historiador implica una dependencia de la historia respecto del lenguaje, en este caso, de los procedimientos de composición y persuasión de un discurso. Además, para White la narrativa se fundamenta en el conocer, en lo conocido, en lo cognoscible. Es decir, la narración depende en este caso de los métodos de investigación: lo conocido o cognoscible es tal en tanto epistemología, forma final o potencial de una indagación. Según White la búsqueda de los hechos, que prefigura lo cognoscible o conocido, es distinta de un examen de creencias y opiniones. En este caso la narración, la exposición de los hechos –sean verificables o potenciales- y por extensión la Literatura, terminaría por adquirir los rasgos de la Historia.

Si existen hechos conocidos, como el exilio de Trotsky y su asesinato en Coyoacán, otros oscilan entre lo conocido y lo cognoscible, como la identidad de Ramón Mercader y su vida en la URSS; también existirían otros cognoscibles o potenciales, como la existencia de un escritor que conversa con Mercader en Cuba. Aunque nos encontremos con hechos probados, sobre los cuáles se puede volver para relatar mejor una historia, hay otros en los que el investigador debe llenar los vacíos por medio de suposiciones o conjeturas en donde cobraría mayor importancia el artificio retórico, el tacto. Finalmente, existirían también territorios puramente lingüísticos, alegóricos o simbólicos, que sirven para re-crear o actualizar una historia. Sabemos que Trotsky se exilió en México y fue asesinado por Frank Jacson-Ramón Mercader. Sabemos algunas cosas de Mercader, y otras no las sabemos y posiblemente no las podamos conocer, aunque es posible conjeturar, suponer, imaginar: es lo que hace Padura. Finalmente, el encuentro entre Mercader y el escritor Iván en Cuba carece de historicidad, aunque no de significado, en la medida en que el narrador pretende establecer un diálogo entre un vástago de Stalin –Mercader- y un retoño de Fidel –el escritor Iván.

En un breve ensayo–“La novela, la barbarie y la naturaleza humana” (2015)- incorporado en el libro *Yo quisiera ser Paul Auster*, Padura se refiere

3 White, Hayden, (2011), *La ficción de la narrativa: ensayos sobre historia. literatura y teoría 1957-2007*, Buenos Aires, Eterna cadencia, p. 16.

a la novela como una forma de comprensión del ser del hombre. Aunque el mismo Padura señala la excesiva generalidad de esta pretensión, si resulta valioso detenerse en el carácter epistemológico de la novela, de la narración o de la literatura. Este sustrato de saber que estaría contenido en la literatura vendría a completar su carácter estético o retórico por medio de una inflexión epistemológica que permite visibilizar ciertos hechos. Pero además de este carácter factual, o virtualmente realizable, la literatura entrañaría cierta ética. La novela, además de una construcción de lenguaje, y de una representación posible de los hechos, vendría a sostenerse en la inminencia de una enseñanza. Dice Marc Bloch sobre la Historia: “Nuestro arte, nuestros monumentos literarios, están llenos de los ecos del pasado; nuestros hombres de acción tienen constantemente en los labios sus lecciones, reales o imaginarias”⁴. Escribe Hayden White: “(...) la ética necesita de la imaginación, más específicamente de lo que Kant denominó la imaginación productiva, en contraposición a la memoria o la imaginación reproductiva, a fin de llevar a partir de la contemplación, de cómo son las cosas, a una decisión de lo que uno debe hacer (...)”⁵.

¿Es posible creer, a estas alturas, que la novela y la historia, o la novela histórica sean algo más que una figuración, algo más que palabras? ¿Existe la posibilidad de convertir la novela y la historia en un modelo, en una anticipación, en la pre-figuración de un comportamiento? La novela de Padura, ¿quiere enseñarnos algo o es un gesto puramente lingüístico, sin retórica, sin persuasión?

En el siguiente apartado voy a plantear la reflexión sobre la política y la representación en esta novela; después mostraré cómo el mismo Padura problematiza esta relación entre escritura y enseñanza. Al final intentaré una discusión entre estas posiciones.

Política y Representación

En *El hombre que amaba a los perros* la visibilidad que proporciona la voz narrativa a personajes que sienten valor o miedo sirve, en gran medida, como articulador de la trama. Esta representación de formas espirituales o morales provoca una tensión entre los personajes. Y esta tensión suscitada por el

4 Bloch, M., Op. Cit, p. 10.

5 White, H. Op. Cit, p. 16.

espacio que el narrador concede al valor y al miedo es un indicador de la experiencia política, entendida la política en términos de Rancière “(...) la política se refiere a lo que vemos y a lo que podemos decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo”⁶.

El narrador, encargado de proporcionar articulación, significado, lógica al relato, plantea tres distintos niveles o visibilidades. Lo primero que vemos es un héroe perseguido, Trotski, que en cierto momento, tras examinar el significado de su vida, duda del sentido de sus actos, y al cobrar conciencia del fracaso de la revolución proletaria, se plantea el siguiente dilema: si tuviera que elegir entre César y Espartaco, piensa Trotski, él seguiría del lado de Espartaco. El segundo conjunto de escenificaciones se refiere a la vida de Ramón Mercader quien, tras tomar partido por Stalin y convertirse en agente secreto, advierte, en medio de los “juicios” de Moscú, que se encuentra frente a la Historia del Engaño. El tercer nivel de visibilidad se refiere al escritor Iván, quien, además, narra su encuentro con Ramón Mercader en primera persona, y reflexiona sobre la suerte de Mercader y de Trotski. Iván cae en desgracia cuando escribe “(...) aquel relato donde narraba la historia de un luchador revolucionario que siente miedo y, antes de convertirse en un delator, decide suicidarse”.⁷ Este luchador revolucionario suicida encarna los ecos de la elección de Trotski. Mientras que, al meditar sobre Mercader, Iván llega a expresar su compasión por el asesino de Trotski: Mercader actúa movido por el miedo a Stalin. Es una víctima más de Stalin.

El entrecruzamiento de hechos y ficción provoca una reflexión moral y suscita finalmente una afiliación: el narrador, y el escritor Iván eligen la senda del valor, perdonan el miedo y rechazan al verdugo. Pero, ¿estaría Padura proponiéndonos una enseñanza moral con esta historia?

Odette Casamayor-Cisneros elabora una lectura del escritor cubano que, en cierta forma, vendría a sostener la afirmación anterior. Dice la crítica que Padura pertenece a una generación educada completamente en el mundo socialista – como Senel Paz, Abilio Estévez y Abel Prieto. Apunta que Padura, como sus contemporáneos, reaviva la herencia del grupo Orígenes, es decir, asume como propia una tradición literaria problemática en un contexto como el de la Revolución cubana. Pero dice Casamayor-Cisneros que “(...)

6 Rancière, Jacques, (2014) *El reparto de lo sensible: estética y política*, Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros, p. 20.

7 Padura, Leonardo, (2009), *El hombre que amaba a los perros*, Tusquets, México D.F, p. 104.

ni siquiera al buscar desprenderse de los cánones del realismo socialista, de la literatura de la violencia o de la narrativa estrictamente testimonial, los escritores de la isla consiguieron espantar el temor a no mantener una correspondencia con la realidad social”⁸Y dice más adelante sobre la novela *Máscaras*, de Padura, algo que puede aplicarse, según la estudiosa, a esta generación de escritores: “(...) precisan de la certeza – o al menos de la intuición- de que en algún momento la mascarada y lo inconsistente han de parar, cediendo paso a lo auténtico, lo sólido, lo duradero”⁹.

La forma literaria, el realismo crítico o la novela histórica, serían, según Odette Casamayor-Cisneros, producto del miedo y al mismo tiempo una elección que se orienta, a pesar del temor, o por eso mismo, hacia una fe en el futuro. El artificio literario-histórico denominado *El hombre que amaba a los perros* sería, entonces, una contradictoria síntesis de compasión por los que sienten temor—como la compasión que experimenta Iván por Mercader- y de quienes encarnan la valentía, como Trotsky —y el revolucionario suicida- que se oponen a Stalin, al Imperialismo y que toman partido por Espartaco pese a las decepciones.

Esta forma literaria, el realismo histórico, implica, en tanto representación, un género conservador, una forma de escenificación que, paradójicamente, mientras hace el elogio del héroe, conserva simultáneamente el orden social, el miedo? Dice Rancière: “Él(Flaubert) es un demócrata, dicen sus adversarios, por tomar partido por pintar en lugar de educar. (...) la igualdad de todos los sujetos es la negación de toda relación de necesidad entre una forma y un contenido determinado”¹⁰. Para Rancière, la comunión entre el artista de vanguardia y el revolucionario proviene de suprimir la necesidad de figuración, es decir, se fundamenta en la voluntad de adoptar el lenguaje como una superficie, una forma, sin la necesidad de un fondo. Entre el lenguaje de *El hombre de la cámara*, de Vertov, y *Octubre*, de Eisentein, existiría la misma distancia que entre *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante, y *El hombre que amaba a los perros*, de Padura. El lenguaje de Vertov es democrático en tanto escapa de la figuración y se concentra en los cuadros y el montaje, lo que sucede también con Cabrera Infante cuando narra la muerte de Trotsky

8 Casamayor-Cisneros, Odette, (2013), *Utopía, distopía e ingravidez: Reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*, Iberoamericana Vervuert, Madrid, España, p. 116.

9 Ibíd, p. 117.

10 Rancière, J. Op. Cit., p. 22.

desde la perspectiva paródica de diversos escritores cubanos: importan la sintaxis, el estilo. Mientras en *Octubre* y en la novela de Padura el lenguaje cedería su lugar al fondo, al mensaje: en el primer caso tendríamos la apología de Stalin, en el segundo la reivindicación de Trotski.

La necesidad de Padura por dotar de profundidad a su novela, es decir, la intención de aferrarse a alguna certeza, terminaría por convertir a Trotski en un personaje trágico, en el sentido en que Rancière entiende este concepto. “(...) en el sistema clásico de la representación, la escena trágica será la escena de visibilidad de un mundo en orden, gobernado por la jerarquía de los sujetos y la adopción de situaciones y maneras de hablar a esta jerarquía. El paradigma democrático devendrá paradigma monárquico”¹¹. En lugar de suscitar un movimiento democrático o libertario, como Flaubert, el apego al personaje histórico y su valor estaría pre-figurando la conservación de un orden jerárquico.

Por otro lado, considero que en la versión paródica de Cabrera Infante un lector avisado puede experimentar una falta de tacto. ¿Cómo es posible jugar a la parodia lingüística en base a la muerte de un hombre?

Piglia señala que el género literario que se adapta al neoliberalismo es el del realismo crítico. Podría decir también el del realismo social o el de la novela histórica. La idea de que existiría una filosofía moral detrás de la retórica, y de que la Historia se desprende de la retórica, que es lo que planteaba Hayden White, es decir, este conjunto de jerarquías, son subvertidas por el lenguaje revolucionario democrático, sin historia, sin retórica, sin filosofía moral. En *El hombre que amaba a los perros*, en tanto novela histórica, estaría presente esta jerarquía epistemológica, cuyo propósito último sería el de explicar que existe una verdad, una certeza, una ontología. Resultaría paradójico que en el mundo socialista —que proclama la igualdad— se estuviera sosteniendo la necesidad de conservar una jerarquía epistemológica, literaria, social y política.

Sin embargo, tampoco es posible concebir un lenguaje sin profundidad, sobre todo si lo que leemos relata la muerte de un hombre o de un personaje. Es decir que el tacto —como el que tenemos en la piel— sabe percibir el dolor, la caricia, el frío. No es invulnerable al estímulo exterior.

Posiblemente sea en otra novela, *Adiós, Hemingway* (2006) en la que Padura consiga resolver mejor esta tensión entre el lenguaje y la historia, o podríamos decir, entre ser un demócrata y pintar los hechos y personajes o erigir un orden monárquico retratando a un héroe.

11 Rancière, J. Op. Cit., p.26.

Padura escribe esta novela breve con mayor tacto, posiblemente porque el personaje se encuentra en una esfera distinta de lo político partidista. Desde el comienzo sabemos que Mario Conde ha perdido la admiración por el escritor norteamericano. Cuando el ex policía indaga sobre la presencia de un cadáver encontrado en la finca del Hemingway, sus antiguos empleados no tienen pelos en la lengua a la hora de mofarse cariñosamente de su viejo “Papa” desaparecido hace treinta años. Esta mezcla de burla y gratitud se funda en la lealtad suscitada por el talante generoso de Hemingway. Dice Mario Conde: “Acuérdate que hay muchas clases de escritores —y empezó a contar con todos los dedos que logró convocar: los buenos escritores y los malos escritores, los escritores con dignidad y los escritores sin dignidad, los escritores que escriben y los que dicen que escriben, los escritores hijos de puta y los que son personas decentes...”¹². Uno de sus interlocutores le pregunta a Conde de qué clase era Hemingway. “Creo que era de todo un poco”¹³. Aunque la memoria de Hemingway corre el riesgo de quedar manchada por un crimen, la investigación policial no logra identificar al victimario de un agente del FBI asesinado hace treinta años. La ambigüedad de Hemingway es defendida casi hasta el final. Dice el narrador: “Matar, mientras se corre el riesgo de morir, es uno de los aprendizajes de los cuales no puede prescindir un hombre”¹⁴.

Frente a la desmesura de la aventura trotskista, la suerte de Hemingway es la de un héroe sin grandeza. Mientras Trotsky busca seguidores, dice Padura sobre los hemingwayanos cubanos: “Bueno, para que lo sepan —siguió el Conde—, voy a pedir mi entrada en los hemingwayanos cubanos.” Uno de sus amigos le pregunta qué es eso. “Una de las mil maneras posibles y certificadas de comer mierda, pero me gusta: no hay jefes, ni reglamentos, ni nadie que te vigile, y uno entra y sale cuando le da la gana y si quieres hasta te puedes cagar en Hemingway”¹⁵. Sabemos por último que Hemingway no mató al agente que lo vigilaba.

Esta condición humorística, relativa, con la que se cuentan las peripecias de Hemingway corresponde a lo que dice Lukács de la novela: “El personaje principal de una biografía lo es por su relación con un mundo de ideales

12 Padura, Leonardo, (2006), *Adiós, Hemingway*, Tusquets, Barcelona, p. 184.

13 *Ibíd.*, p. 184.

14 *Ibíd.*, p. 142.

15 *Ibíd.*, p. 184.

que se encuentran por encima de él (...)”¹⁶. Y apunta: “El arte ‘incompleto’ de la novela establece leyes aún más estrictas e inviolables que las formas artísticas ‘cerradas’. Estas leyes son más vinculantes cuanto más indefinibles e inenunciables sean en su esencia: son las leyes del tacto”¹⁷.

Trotsky merecería más bien un Cervantes, dispuesto a ironizar sobre sus sueños y a lamentar y condenar su asesinato. Celebrar la muerte de Don Quijote resultaría cínico. Pero escribir seriamente sobre un héroe bordea los límites de la apologética y el santoral.

Épica y novela

El protagonismo de Trotsky y el género utilizado por Padura provocan preguntarse si el autor escribe una obra limítrofe, entre la épica, la tragedia y el drama. Trotsky no es sólo un personaje trágico, en tanto representa al revolucionario puro, a una especie de soberano, sino que también sería un personaje épico. Dice Lukács: “(...) el personaje creado por la épica es el yo empírico”¹⁸. Si por un lado el carácter trágico de Trotsky puede comprenderse al advertir que encarna al revolucionario puro, por otro lado la reformulación épica se inscribe en su habilidad para crear un partido, atraer a militantes, dirigir la guerra. Dice Lukács: “Cualquier intento de épica propiamente utópica ha de fracasar puesto que está destinado, objetiva o subjetivamente, a trascender lo empírico y derramarse sobre lo lírico o lo dramático (...)”¹⁹. En el personaje de Trotsky, recreado por Padura, se intercalan dos orientaciones genéricas: la épica, en tanto Trotsky es un personaje político, fundador de la IV internacional, y la tragedia, en la medida en que destaca por sobre sus conmitones como el héroe protagonista, sin embargo existiría también un margen lírico o dramático – provocado por el ingreso en lo utópico- que señalaré de inmediato.

El utopismo de Trotsky estribaría, en parte, en su rebeldía respecto a Stalin, que contrasta con la aceptación o sumisión de Bujarin, etc. Su idea de la revolución permanente, el internacionalismo, y su desafío al

16 Lukács, Georg, (2010), Teoría de la novela: Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica, Buenos Aires, Argentina : Godot, p. 73.

17 Ibíd., p. 79.

18 Ibíd., p. 40.

19 Ibíd., p. 39.

imperialismo completan el carácter utópico de Trotski. Como resultado de estas proyecciones, Trotski pierde piso, carece de una base política sólida en la cual respaldarse, es decir, es poco empírico. El héroe épico, preñado de utopismo, cae en el drama.

El asesinato de sus camaradas, amigos y familiares, el aislamiento y la confinación previa al crimen de Mercader convierten al héroe épico y trágico en un personaje dramático. Dice Lukács: “El personaje creado por el drama (...) es el yo inteligible del hombre (...)”²⁰ La maquinaria de muerte que termina por arrinconar al trotskismo, en medio de los albores de la segunda guerra mundial, revela la impotencia del personaje para enfrentarse a fuerzas que terminan por superarlo. Trotski ya no aparece como jefe de un ejército o como profeta de una revolución, sino que su caída en el territorio del drama lo muestra traicionado por sus allegados, sin amigos y sin sus hijos —que han sido asesinados por Stalin. Dice Lukács: “La novela es la expresión artística de la madurez viril, en contraste con el infantilismo normativo de la epopeya (...)”²¹

La soledad de Trotski, de Mercader y del escritor Iván, embarcados todos en una carrera épica y trágica, revela finalmente la ambigüedad de sus actos y de sus ideas, es decir, la incertidumbre de su condición. Esta madurez viril apenas aparece en estos personajes al final de sus vidas. En cierta forma, los héroes y anti-héroes de Padura permanecen demasiado apegados a cierto “infantilismo normativo”. Cuando Mercader le cuenta a Iván el engaño que ha forjado el estalinismo, el escritor declara: “A medida que López (Mercader) avanzaba en la historia, en varias ocasiones estuve a punto de rebatirle, de gritarle que aquello no podía ser (...)”²² ¿Por qué Iván, que ha sufrido en carne propia la censura y la pobreza cree que aquello, los crímenes y la persecución, podrían carecer de realidad?

Posiblemente Padura se encuentre más próximo a la *Odisea* y a *Antígona* que a *Don Quijote* y a *Madame Bovary*. Esta madurez, esta virilidad de la novela proviene, en gran medida, de la ironía de la que son objeto Alonso Quijano y Emma Bovary, de la relatividad de sus ideas y actos. Dice Lukács: “La ironía de la novela es la autocorrección de la fragilidad del mundo: las relaciones inadecuadas se pueden convertir en un conjunto de malentendidos (...) en el

20 Ibíd., p. 40.

21 Ibíd. p. 66

22 Padura, Leonardo, (2009), *El hombre que amaba a los perros*, Tusquets, México D.F, p.315

cual todo es entendido como de múltiples caras, dentro del cual todo parece estar aislado y conectado al mismo tiempo, lleno y carente de valor (...)»²³.

La biografía de estos personajes se presentaría, más bien, como un relato de aprendizaje. Posiblemente la elección de los personajes, y la misma situación del autor, educado en el socialismo y confinado voluntariamente en una isla, permitan entender por qué esta novela se plantea más bien como épica y tragedia, y en ese sentido, como un texto de enseñanza que, sólo en las últimas páginas, al renegar de Trotski —como un Don Quijote que abandona por fin la credulidad en las novelas de Caballería— un personaje secundario, Daniel, otro escritor, llega a decir, mientras lee los borradores de Iván, en los que consignó su encuentro con Mercader:

Aunque traté de evitarlo, y me revolví y me negué, mientras leía fui sintiendo cómo me invadía la compasión. Pero solo por Iván, sólo por mi amigo, porque él sí la merece, y mucha: la merece como todas las víctimas, como todas las trágicas criaturas cuyos destinos están dirigidos por fuerzas superiores que los desbordan y los manipulan hasta hacerlos mierda. Ése ha sido nuestro sino colectivo, y al carajo Trotski sí con su fanatismo de obcecado y su complejo de ser histórico no creía que existieran las tragedias personales sino solo los cambios de etapas sociales y suprahumanas.²⁴

El contraste del protagonismo de Trotski con el de José María Heredia puede servirnos para comprender el significado de las relaciones entre Historia y Literatura, y el carácter de la ficción que atraviesa la escritura. En *La novela de mi vida* (2002), el narrador nos muestra tres historias que se encuentran entrelazadas (de manera similar a como lo hace en *El hombre que amaba a los perros*). En la primera nos cuenta la vida de Heredia, quien goza de los laureles en tanto poeta, y sufre el exilio y el destierro en la medida en que es un conspirador que lucha por la independencia de la isla. En la segunda Padura narra la suerte que corre un manuscrito de Heredia inédito en el que el poeta revela el papel de algunos personajes históricos del siglo XIX: el manuscrito finalmente es destruido por uno de los descendientes de aquellos personajes que percibe lo perjudicial de esas revelaciones. Por fin,

23 Lukács, Georg, (2010), *Teoría de la novela: Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, Buenos Aires, Argentina : Godot, p. 71.

24 Padura, Leonardo, (2009), *El hombre que amaba a los perros*, Tusquets, México D.F, p.760

el narrador nos cuenta la historia de un exiliado cubano que retorna a la isla después de veinte años y que busca los manuscritos perdidos de Heredia y que indaga por la identidad del “amigo” que lo acusó de encubrir un delito y que le provocó el exilio.

Si Trotsky se presenta como un personaje trágico, Heredia aparece revestido por una luz ambigua: próximo a la muerte, el poeta pide al gobernador español de Cuba que le permita visitar la isla. Este gesto es interpretado como traición por sus conmlitones, que, sin embargo, se han esforzado por traicionarlo. Dice Heredia:

El orgullo me impedía realizar tan vergonzosa retractación, y el hecho de saber que tanto Lola como mis amigos me consideraban un héroe, me cerraba el camino hacia una retirada, cuando en verdad mi deseo en esos momentos era permanecer en Matanzas, junto a mi amada, escribiendo versos y tragedias, y ganando con mi trabajo el dinero necesario para una vida apacible.²⁵

Sin embargo, Heredia termina por retractarse, justamente para regresar a la isla y ver a sus seres queridos. Esta “debilidad” supera las dudas de Trotsky respecto a la posición del proletariado durante la segunda guerra mundial: Trotsky señala que la URSS debe defenderse, a pesar del estalinismo. Mientras Heredia terminaría por echar a la basura la Historia –su papel de prócer de la independencia- Trotsky permanecería aferrado hasta el final a su papel: la “traición” de Heredia revelaría su condición anti-histórica, o la consciencia de que la historia es una pesadilla, mientras que Trotsky concibe la historia como progreso, avance, camino a la utopía, por eso, en contra de toda evidencia, mantiene su fe.

Como el escritor Iván, Fernando Terry, quien huyó de Cuba embarcado en el Mariel, no cuestiona directamente el gobierno de la isla o la represión a los disidentes. Aunque los menciona, su esfuerzo se encuentra destinado a descubrir cuál fue el amigo que lo delató o lo acusó de un crimen. Resulta en extremo problemático que el escritor Iván y Fernando permanezcan anclados en un terreno a-histórico o supra-histórico, en el que no cuestionan la existencia de un estado policial, el orden establecido por el partido único, la represión generalizada a la que son sometidos los disidentes. Aunque Iván y Fernando son sometidos a represión, a diferencia de lo que sucede con Heredia y Trotsky, los personajes no

25 Padura, Leonardo, (2002), *La novela de mi vida*, Tusquets, Colombia, 2002., p.154.

advierten el carácter sistemático de las situaciones que padecen. Su propósito no es la independencia ni la revolución, sino algo mucho más inasible: es una especie de lamento o de disgusto.

La suerte de los manuscritos resulta útil para conocer la historia social y política previa a la Revolución: es uno de los tiburones que se enriqueció con Machado el penúltimo destinatario que se hace con el manuscrito, quien lo vende a un personaje que pretende la presidencia de la república.

En un nivel distinto se ubican los anti-héroes de estas novelas. Mientras Ramón Mercader se convierte en víctima de la Historia – y es al mismo tiempo victimario de Trotsky- Domingo, el “amigo” traidor que denuncia a Heredia es atacado directamente y se denuncia su falsedad, su mediocridad como poeta. Pero, ¿por qué Mercader es víctima de la Historia? ¿Por qué Iván expresa su compasión por esta “víctima”?

Existen diversas clases de novelas policiales. Las que inventan Edgar Allan Poe y Conan Doyle, centradas en la solución de un crimen. Las que escriben Chandler o Hammet, en las que el énfasis se coloca en el personaje capaz de dar soluciones a un crimen. Las que se denominan novela negra, escritas en Latinoamérica en los años 80, que muestran a los estados o a la policía como responsables de crímenes. Y existen novelas policiales como las que se escribieron en Cuba en los años 70, en las que los detectives persiguen a culpables de delitos anti-revolucionarios. En el fondo, sabemos que cierta clase de crímenes son relativos a quién hace la ley. Pero existen crímenes universalmente aceptados como tales: la tortura y el asesinato son acciones que se consideran como crímenes en todas las sociedades y culturas. En ese sentido, la novela policial se define por la búsqueda de la verdad relacionada con el crimen. Y por lo tanto, implica una dosis final de maniqueísmo.

Se puede sentir compasión por el criminal –por el culpable de un crimen extremo, como la tortura y el asesinato- pero semejante sentimiento significaría echar la culpa al “sistema” o a la “sociedad” de las acciones individuales. Y por lo tanto, el sentido del crimen quedaría desvirtuado.

Discusión

Padura es autor de una exitosa serie de novelas policiales. El tema de *El Hombre que amaba a los perros* es el asesinato de Trotsky a manos de Ramón Mercader. Sin embargo, la novela carece de suspenso, de enigma: de la

búsqueda del criminal o del crimen. Quizá la novedad que encara esta novela reside en enlazar la emergencia y caída del socialismo con la situación que viven los cubanos a fines del siglo XX. El asesinato de Trotski da lugar a una recapitulación histórica orientada a condenar los engaños del socialismo real.

Padura atraviesa por una encrucijada muy particular: la que va del control total que ejercía el aparato burocrático sobre la literatura a la presencia de multinacionales del libro en la isla. El autor es consciente de los límites impuestos por el aparato burocrático y de las imposiciones del mercado editorial. De los engaños del socialismo real el escritor ha pasado a enfrentarse a las exigencias de la industria del libro: tanto el uno como el otro someten a una presión al escritor. Y los dos sistemas conviven en la isla, en una especie de modelo que recuerda la consigna de “un país, dos sistemas”, que se aplica a China. Posiblemente Padura, como sus personajes, no se ha desengañado por completo de la Historia, ni de la Libertad de Mercado.

La elección de Trotski, la compasión por Mercader –víctima de la Historia- comprometen, de alguna manera, a Padura en la conocida sentencia de Fidel respecto a la cultura y a la literatura cuando dijo en su conocido discurso a los intelectuales: “Dentro de la revolución todo; contra la revolución, nada”. Escoger a Trotski, perdonar a Mercader y dejar morir al escritor Iván significaría mantenerse por dentro de los límites de la revolución. Y, al mismo tiempo, jugando con la presencia de Trotski en el mundo capitalista, apelar a las libertades de las “democracias capitalistas” para reconsiderar las críticas al capitalismo, el imperialismo, etc. Si la novela consiste, justamente, en la relatividad de los valores, la Historia vendría a sostenerse en la necesidad de valores. En este caso, de valores que se mantienen dentro de la Revolución e incluso, en el marco del capitalismo.

El desengaño por el que atraviesan los personajes de *El hombre que amaba a los perros* no es completo. Y coloca la novela en los límites de la alegoría. Dice Borges:

Croce no admite diferencia entre el contenido y la forma. Ésta es aquél y aquél es ésta. La alegoría le parece monstruosa porque aspira a cifrar en una forma dos contenidos: el inmediato o literal (Dante, guiado por Virgilio, llega a Beatriz), y el figurativo (El hombre finalmente llega a la fe guiado por la razón).²⁶

26 Borges, Jorge Luis, (2008), *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza editorial, p. 232

En este caso podríamos decir que Padura nos quiere mostrar al héroe revolucionario verdadero, Trotsky, traicionado por los falsos revolucionarios. Lo mismo que Iván: el héroe revolucionario que prefiere suicidarse antes que convertirse en delator. Pero al mismo tiempo, el narrador perdona a los victimarios, a los falsos revolucionarios. Dice Borges: “Tratemos de entender, sin embargo, que para los hombres de la Edad Media lo sustantivo no eran los hombres, sino la humanidad, no las especies sino el género, no los géneros sino Dios. De tales conceptos (...) ha procedido, a mi entender, la literatura alegórica. Esta es fábula de abstracciones, como la novela lo es de individuos”.²⁷

El héroe revolucionario o histórico es ajeno a los problemas de conciencia, a las pasiones, los remordimientos y al individualismo. Posiblemente el tema de la revolución deba ser tratado de una manera distinta –como una ocupación de hombres y no de la humanidad- para que advirtamos a personajes conscientes de su limitación y de su libertad. Dice Lukács: “De manera que la novela, a diferencia de otros géneros cuya existencia reside en las formas finales, aparece como un devenir” (68). Y añade: “Los personajes de la novela son buscadores”.²⁸

Cabe preguntarse cuál es la novedad de esta obra de Padura. Es decir, en qué sentido expresa una búsqueda, el despliegue de un devenir en el que la forma y el fondo se encuentran asociados. Dice Robbe-Grillet: “Porque la función del arte no es nunca ilustrar la verdad –ni tan siquiera un interrogante- conocida anteriormente, sino traer al mundo preguntas (y, también quizás, en su día, respuestas) que no se conocen aún a sí mismas”.²⁹ En *El hombre que amaba a los perros* la Historia del Engaño, la valentía de Trotsky, el miedo resultan todas realidades demasiado conocidas de antemano. Hace falta una dosis de riesgo que sustraiga a esos personajes de su limitación materialista dialéctica: es decir, haría falta reírse un poco de Trotsky, condenar abiertamente a sus asesinos, como Mercader, y en la medida de lo posible, no hablar del presente si al hacerlo carecemos de la virtud para reírnos de los héroes y condenar a los criminales.

27 Ibíd, p. 235

28 Lukács, Georg, (2010), *Teoría de la novela: Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, Buenos Aires, Argentina: Godot, p. 54.

29 Robbe-Grillet, Alain, (1964), *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix barral, p. 16.

Quizá, lo que hacía falta, era cagarse desde el principio en Trotsky y en Mercader. Como alguna vez alguien lo hiciera en Ernest Hemingway sin perderle el cariño, sin renunciar a conversar amigablemente con el autor de *El viejo y el mar*.

Bibliografía

Bloch, Marc, (2010), *Introducción a la historia*, México: Fondo de Cultura Económica.

Borges, Jorge Luis,(2008) *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza editorial.

Casamayor-Cisneros, Odette, (2013), *Utopía, distopía e ingravidez: Reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*, Iberoamericana Vervuert, Madrid, España.

Lukacs, Georg, (2010), *Teoría de la novela: Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, Buenos Aires, Argentina : Godot.

Rancière, Jacques, (2014), *El reparto de lo sensible: estética y política*, Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.

Robbe-Grillet, Alain, (1964), *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix barral, 1964.

Padura, Leonardo, (2002), *La novela de mi vida*, Tusquets, Colombia.

_____, (2006), *Adiós, Hemingway*, Tusquets, Barcelona.

_____, (2009), *El hombre que amaba a los perros*, Tusquets, México D.F.

_____, (2015), *Yo quisiera ser Paul Auster*, Verbum, Madrid.

Vásquez de Parga, Salvador, (1981), *Mitos de la novela criminal: historia y leyenda de toda la literatura de criminales y detectives, desde Poe hasta la actualidad*, Planeta de Agostini, Barcelona.

White, Hayden, (2011), *La ficción de la narrativa: ensayos sobre historia. literatura y teoría 1957-2007*, Buenos Aires, Eterna cadencia.

**LA MIRADA CRÍTICA HACIA OCCIDENTE EN LA TRÍADA HERAUD,
CALVO Y HERNÁNDEZ, COMO EJES REPRESENTATIVOS DE LA
POÉTICA PERUANA DE LOS AÑOS 60**

Sophía Yánez

*“This thing up here, this consciousness thinks it’s running the shop, it’s a
secondary organ of a total human being and it must not put itself in control. It
must submit and serve the humanity of the body”*

Joseph Campbell

“Dentro de mí hay otro corazón que sueña”

Luis Hernández Camarero

“La vida que soporta la muerte y en él se mantiene, es la vida del espíritu”

Hegel

Hay un sistema de navegación al que apuesto sobremanera en el terreno de la lectura: consiste en avistar el lenguaje del deseo presente en el cuerpo del texto poético. Avistarlo y no dejar de seguirlo, como si hubiera surgido el cuerpo resplandeciente de una ballena blanca en medio del océano. Cada poeta demarca e imprime la voz de su deseo de una forma única e irrepetible en las fibras del poema. El avistamiento de la ballena blanca, es por tanto, un suceso milagroso e irrepetible en el acto de la lectura y nos ubica en el

eje donde se cruzan el cielo y la tierra, lo racional y lo mítico, la cabeza y el cuerpo de un Quirón, mitad instinto mitad sueño. Tal es el lenguaje del deseo que corre en las venas del poema y pide, sin embargo, ser apresado. Es el instante de la revelación o epifanía en el acto de lectura en el que tanto el lector cuanto el poeta emergen a un momento irrepetible de su existencia individual y de la construcción del sentido, un terreno además, sagrado. Y no obstante, en esas coordenadas frágiles se nos revela también que las voces poéticas son voces de contagio de la emoción de una época, así como de filiaciones colectivas. Tal es el caso con la triada de los poetas peruanos de la década del sesenta: Javier Heraud¹, César Calvo² y Luis Hernández³ a los que me aproximaré. Acerca de ellos, me pregunto, pues, por qué cauces corre la energía de vida y la sangre metafísica del deseo en esta generación de poetas peruanos de los años sesenta y de qué manera la forma en que encausan su deseo en algunos textos seleccionados nos revelan una mirada crítica hacia Occidente.

En primer lugar y en líneas generales, es posible decir que la sangre metafísica de los poetas de esta triada expresa en una actitud crítica hacia la lógica de Occidente por los colores y la naturaleza del impulso creador expresivo que asume cada creador y porque, se encuentran en sus textos posturas disidentes respecto de las limitaciones de un modo de vida occidental, basado en la medición racional y pragmática del mundo, o en la concepción de un tiempo lineal o en la idea de que el conocimiento o el éxito mundano son medibles en formas rígidas o en posesiones materiales en detrimento de los bienes espirituales. En cambio, lejos de entender que el ser humano responde con obediencia a un engranaje de una maquinaria de producción o a ser un número estadístico en el infinitamente complejo tejido de la sociedad, la triada de los poetas Heraud, Calvo y Hernández encarnan una tendencia heroica y significativa en erigir la supremacía del lenguaje estetizante del deseo poético y su hambre metafísica de imágenes, en una mirada crítica que navega por sobre la racionalidad práctica utilitaria a la que nos confina la lógica occidental. En tal sentido, los poetas mencionados arraigan sus búsquedas lejos de los apegos materiales y fomentan otras formas de aprehender y trascender el mundo de las apariencias para que dejemos de ser visitantes de lo efímero y podamos acceder a los fundamentos de la vida espiritual de las cuales nos alejan la mayor parte de las prácticas de vida modernas occidentales.

Según el crítico Néstor Saavedra en su texto crítico *La influencia del pensamiento oriental en la poesía de Javier Heraud. Una lectura neoretórica de Krishna o los deseos* es necesario detenerse en el caso de Javier Heraud, tempranamente muerto a los 21 años, para comprender su proximidad con las propuestas del budismo zen. Heraud parece dialogar o al menos haber tenido conocimiento de las 4 nobles verdades del budismo; a saberse la verdad del sufrimiento (dukka), la verdad del origen del sufrimiento, (tanhi), a verdad de la cesación del deseo, el seguimiento del óctuple sendero⁴ y esto puede deducirse de la lectura del poema mencionado, *Krishna y el deseo* el cual ubica al lector en un umbral de conocimiento que separa a Occidente de Oriente. Asimismo, en este poema, Heraud trasciende la insustancialidad de la existencia, proyectándose hacia la sublimación del deseo que es causa de sufrimiento y hallando, más bien, un despertar espiritual y una actitud de desapego.

Cito:

No deseo los reinos.
Un reino es siempre mensurable:
tantos metros y distancias,
tantos bueyes y caballos
lo separan de otros reinos pasajeros.
No deseo ningún reino:
mi único reino es mi corazón cantando,
es mi corazón hablando,
mi único reino es mi corazón llorando,
es mi corazón mojado...

En este fragmento del poema *Krishna y los deseos*, es posible constatar cómo el yo poético expresa su deseo de desapego y distanciamiento frente a la idea de poseer o de liderar un territorio “medible”, por ejemplo. Heraud pone énfasis en este poema en la virtud del no desear lo que de común ambicionan los seres humanos: el poder, la gloria y el éxito en el mundo ya no se definen para él como la posesión de bienes materiales si no como el reconocimiento de aquellos parajes que forman parte del “reino del corazón”, es decir, de aquello que da volumen y certeza a la existencia trascendente del yo poético y que éste, a su vez delimita, trazando las lindes del territorio de la trascendencia.

En este sentido, Heraud recurrirá a un *leitmotiv* presente también en El llamado a los doctores, en la obra Katatay de José María Arguedas, donde se nos habla de la supremacía del terruño del corazón, la prevalencia del sentir por sobre la oscura noche de la erudición que puede desconocer el sentir. Así, Heraud enfatiza la existencia de un “reino del corazón” cuando dice: “El valle de Tarma es grande/, pero más grande es mi corazón cuando lo mira”. Pero no solamente menciona el grandor del corazón (o del *kokoro* como lo manifestarían los haikuistas japoneses), como los acordes del conocimiento posible, si no que al hallar este centro del sentir, demarca una valoración hacia lo que es de verdad importante en la vida. No son los bienes materiales, si no los espirituales (y en ellos sumamos el universo de los sentimientos) los que dan volumen, sentido y persistencia a la vida. El desapego hacia la esfera de lo material y racional demarca un alejamiento de los accesos mundanos para obtener la satisfacción de los deseos. Así lo dibujaría magistralmente el famoso haikuista japonés Sodo , cuando dice:

No tiene nada
mi choza en primavera;
lo tiene todo.

En el mencionado poema de Heraud, *Krishna y los deseos*, la idea de la desposesión o alejamiento de lo mundano marca el camino de la bienaventuranza espiritual, con un candor propio de la edad que tenía el poeta a la edad en que escribiera aquellas líneas.

Casiparecería advertir acerca de la cesación del deseo o *dukkha* (sobre el que hablamos antes), el cual produce sufrimiento y apego. Con ello Heraud, se alinea a la percepción oriental que el budismo zen comparte.

De otra parte, Heraud se muestra así emparentado, quizás con la línea del legado espiritual que está presente como tendencia en la producción poética que dejaron a las letras peruanas la gran poetisa peruana Blanca Varela, y también Jorge Eduardo Eielson, ambos poetas de la década de los cincuenta. Aquí vale la pena, visitar algunos poemas de estos autores, desviarse ir “río arriba”, como lo hace el salmón, para comprender de qué manera ya en la poesía de Blanca Varela y de Eielson, están presentes una mirada escéptica respecto de la modernidad occidental. En el caso de Varela, salta a la vista su proximidad con el budismo zen, lo cual se puede constatar en la forma en que trabaja los silencios, como también la tendencia purista

a ir a lo esencial o a trabajar la brevedad, al modo del haikú o del koan zen. Esto se puede constatar en algunos poemas que forman parte de su libro *Canto Villano* y del Poema extenso “*Camino a Babel*”. Cito el fragmento “*Ergo*”, es decir, el segundo fragmento de este poema de cuerpo mayor, donde la poeta enfatiza el olvido, como una forma de practicar el desapego respecto de la actividad ejercida por el yo:

1 detén la barca florida
2 hunde tu mano en la corriente
3 pregúntate a ti mismo
4 responde por los otros
5 muestra tu pecho
6 da de tu mar al sediento
7 olvida
Amén
(Varela: 2016. p.148)

El texto abre y pide un tiempo distinto al del “correr” al que normalmente nos impulsa la vida occidental, para la que el “tiempo es oro” o “tiempo de la producción”. En cambio, aquí, existe otro sentido del tiempo. Es el tiempo necesario para la contemplación y para el acto de meditar. El poema llama a la lentitud de la reflexión meditativa, a sopesar qué significa considerarse parte de un continuo colectivo. La mano que es capaz de “detenerse” subraya la búsqueda espiritual del individuo. Y no obstante, en esa búsqueda está también la presencia de la modestia que, en Oriente, se traduce como el tener sentido de sí mismo y también de mantener el alma en estado de dadivosidad. Las líneas “Muestra tu pecho/ Dar de tu mar al sediento/ Olvida.” asientan los colores de una armonía que se basa en el desapego e incluso en la capacidad de despojarse de la sensación de haber realizado un acto dirigido por el ego.

Con mayor claridad aún, en el fragmento 7 del mismo poema “*Camino a Babel*”, Blanca Varela muestra su cercanía con el sentir de Oriente e imprime en sus versos una espiritualidad que radica en el conocimiento del cuerpo y de los caminos de la meditación. Asimismo prevalecen en el texto el ejercicio del silencio y la pregunta por la transformación del alma en una nada necesaria. La búsqueda no consiste en acertarse en una serie de actos positivos en el mundo, si no más bien en la dolorosa claridad de

comprender que el ir despojándose del mundo animado y concreto, tal como lo conocemos, es una práctica necesaria. Cito:

ayúdame mantra purísima
divinidad del esófago y el píloro
si golpeas infinitamente tu cabeza
 contra lo imposible
eres el imposible.
el otro lado
el que llega
el que parte
el que entiende lo indecible
el santo del desierto que se traga la lengua
el que vuelve a nacer forzando a la madre
 de su madre
el nadador contra la corriente
el que asciende de mar a río
de río a cielo
de cielo a luz
de luz a nada.
(Varela: 2016, p.152)

Si profundizamos en lo que este texto de Varela nos revela, es posible comprender cuán trabajoso es el trayecto del alma, desde su visión. El camino de la resistencia espiritual casi raya en la aceptación de que, para trascender, es necesario incluso sobrepasar la sensación de imposibilidad, de santidad que no se dice para que el alma llegue a ensartarse por su correspondiente ojo de la aguja, para arribar al estado de la iluminación o *Sartori*. Un estado que únicamente podría ser alcanzado por la voluntad y el empeño de perseguir el ascetismo, incluso a contracorriente por lo inútil que esto pudiera parecer a los ojos de Occidente. Podemos vislumbrar y hermanarnos así, al leer el poema, con el salmón, al que Varela no menciona, pero que sobrevive en el imaginario en la presencia de la palabra “nadador” y forma casi una imagen tácita, por la idea del ir contracorriente en el poema.

Otro poeta peruano que decididamente aporta a comprender con mayor profundidad la visión crítica respecto de Occidente en la triada propuesta - Javier Heraud, César Calvo y Luis Hernández Camarero - es, sin

duda, Jorge Eduardo Eielson (1924- 1960), también un poeta de la década de los cincuentas. Eielson fue conocido sobre todo por ser un artista integral que indagaba en la poesía, la pintura y en lo escénico. Su aproximación al mundo ancestral de los kipus representa aún hoy un enraizamiento con la cultura autóctona peruana. Los kipus cuentan historias e implican una forma de representar los números, de hacer cuentas, un sistema matemático narrativo que hermana el sentir, el tacto y la memoria en una suerte de matemática metafórica. Eielson, opta por estos nudos mágicos porque en ellos, hace converger la complejidad de la existencia, de sus preguntas y de una metafísica estética indómita, al igual que sucede, aunque de forma verbal, en las líneas sencillas, pero directas de su poesía. Cito, como ejemplo, un poema que forma parte de su libro *Del Amor Absoluto* y que, de nuevo, parece conversar con el lector, invitándolo a que sienta la vida desde las imposibilidades que ésta misma presenta:

Para vivir en este mundo
Hay que tener los ojos
Bien abiertos. Uno en la nuca
Otro en el pecho dos en las palmas
De la mano y para terminar
Dos en los pies. No es posible cerrar
Ninguno de ellos
Y ni siquiera parpadear
No se puede mirar las estrellas
Ni tampoco soñar. Sin embargo
Siempre existen extrañas criaturas
Que tienen solo dos ojos.
En la cara llenos de luz
Y de estrellas.
Eielson: 2016, p.49)

Tanto Varela, como Eielson comparten una actitud esencial de simpleza ante el mundo. Son el despojamiento, el desapego, la necesidad de volver a la pureza inicial del alma, en oposición a los aturdimientos, a la vida práctica y a la temporalidad uniformadora e infernal de la productividad a la que nos conmina la maquinaria capitalista de Occidente. Quizás por esto, Varela se vuelca, en su búsqueda, a las raíces en el silencio y halla suelo en la austeridad

de las palabras, mientras que Eielson, en cambio, se refugia en las coordenadas, acordes y síntesis que implican los nudos de los kipus ancestrales y por ello, sus poemas, tienden a dibujar en líneas sencillas, temas metafísicos que son esencialmente críticos hacia la forma de construir la realidad a la que nos llama Occidente.

Todo es tan sencillo que resulta
Incomprensible. La gente
Camina hacia adelante pero no sabe
a dónde va. Un vaso de agua
no es un vaso de agua
si no un temible universo
que amenaza al universo.
(Eielson: 2016, p.69)

En tal sentido, los poetas mencionados arraigan sus búsquedas lejos de los apegos materiales y fomentan otras formas de aprehender y trascender el mundo de las apariencias para que dejemos de ser visitantes de lo efímero o de lo condicionado y seamos merecedores de los fundamentos de la vida espiritual, de las cual parecemos alejarnos, por las prácticas de vida modernas occidentales; a saberse: la concepción del tiempo medido biométricamente, la productividad dentro de un sistema monetario, el éxito medido por las posesiones materiales en detrimento del reino del sentir, todas éstas prácticas que son “sacralizadas” dentro de un sistema de valores hegemónico, ajeno al legado espiritual ancestral que, como latinoamericanos, nos ha sido legado por nuestros ancestros. Varela y Eielson constituyen una parte importante para ir comprendiendo la “constelación” de la que forman parte los poetas Heraud, Calvo y Hernández, sobre todo porque nos ayudan a desentrañar los lugares de resistencia espiritual que demarcan estos espíritus de las letras y porque vuelven claro cómo una forma alternativa de construir el conocimiento o la *episteme*, se resguarda y resiste dentro del mar de prácticas automatizantes y homogeneizantes a las que nos llama la lógica del mundo capitalista, positivista, racional y occidental.

Uno de los asuntos que más llama la atención dentro de esta visión compartida hacia la que constelan los poetas Varela y Eielson y que luego expanden Heraud, Calvo y Hernández es la visión y vivencia del tiempo⁵. Parece haber entre los vates, un acuerdo tácito en que es necesario dejar que

la vida despliegue su geometría, desde un ritmo que es más demarcado por el latir del corazón o la tesitura de una vena cava que por la subyugación al *tic tac* vacío de un reloj. Heraud, en su libro *El Viaje*, (1961) por ejemplo, distingue con claridad una suerte de tiempo mítico, de un eterno retorno, a un estado de descanso desde el cual es posible meditar y procesar con mayor profundidad las vicisitudes de la existencia. Se destaca la cualidad indeterminada y poco aprehensible del tiempo medible. Cito:

He dormido todo un año
O tal vez he muerto solo un tiempo.
No lo sé” (Heraud: 2011, p.30)

Asimismo, en el deseo de descanso se prolonga esta necesidad del yo poético por crear un tiempo distinto al de la vivencia común. Hablamos del tiempo del descanso, pero también del tiempo de la contemplación reflexiva como se manifiesta en el siguiente fragmento del poema *El Deseo*:

Quisiera descansar
todo un año
y volver mis ojos
al mar,
y contemplar el río
crecer y crecer
como un cauce,
como una enorme
herida abierta
en mi pecho.

Levantarme,
sentarme
recostarme en
las vertientes
o
las orillas
de los mares,
recostarme en
las crecientes,

acomodarme
suavemente en
las aguas
o
en
los
manantiales.
(Heraud; 2011. p.29)

Heraud busca resguardar la vivencia un tiempo cualitativa y esencialmente distinto al de la realidad normada por la convención social que rinde homenaje a voluntades y emociones ajenas al del universo individual interior y que perpetúa, en cambio, una forma de esclavitud socialmente aceptada que, como proceso, expropia a los seres humanos de un tiempo esencial para saberse vivos: es el tiempo de los afectos, del juego y el descubrimiento.

En este punto, el lector podría preguntarse si la mirada crítica respecto de Occidente de la cual se está hablando, no es más que la mirada crítica que expresa cualquier artista o poeta que se construye en disidencia, en disonancia o en controversia respecto de la sociedad moderna, en general. Para ir más allá de esta obviedad, resulta no obstante necesario volver la mirada hacia la historia latinoamericana y al proceso de la conquista que pretendió asentar un sistema de conocimiento ajeno al de las culturas autóctonas. Autores como César Calvo y Gamaliel Churata asientan sus universos poético- cognitivos sobre la certeza de que existe una antropología basada en una genética espiritual y en un legado ancestral que fungen como lugares de resistencia frente al “bullying” cotidiano del sistema de representación y de prácticas del mundo moderno y occidental. El grupo de poetas hacia el cual estamos volviendo la mirada, resultan únicos para comprender de qué forma se va constelando un sentir que cuestiona el modo de vida occidental porque, en sus textos, queda delimitado un territorio espiritual que se erige en gesto identitario que cuestiona las prácticas colonizantes que derivaron del acontecimiento de la conquista y que desoyeron las otras formas de representación prevalentes en las culturas autóctonas. El caso de César Calvo es particularmente interesante desde esta perspectiva, porque su actitud poética revela una semiosis o un exorcismo clave para comprender los fulgores, opacamientos y resistencia que la palabra poética en si, tiene o ha tenido en su viaje de germinación hacia el mundo occidental. Antonio Melis⁶, estudioso latinoamericanista y

peruanista, de origen italiano, fallecido en el marco de las JALLA de La Paz, Bolivia 2016, habla en el prólogo del tercer volumen de *Edipo y los Inkas*, sobre el quehacer del poeta César Calvo y nos brinda luces acerca de la manera en que Calvo está resguardando la cualidad sacra de la palabra poética:

“César quiere restituir, la forma exacta de la palabra. No se trata de pedantería filológica, sino de la devolución de un bien expropiado.” (Calvo: 2001. *Edipo entre los Inkas*, p.411)

A la mirada crítica respecto de Occidente que está presente en Heraud, es posible sumar entonces, la de su colega César Calvo, el poeta amazónico, que recupera el conocimiento ancestral y autóctono de la amazonía, de manera muy directa en su poema *Ayahuascha*. En este texto, César Calvo, al parecer en diálogo con el movimiento hippie y beatnik de los Estados Unidos (o de obras como *Doors of Perception* de Aldous Huxley) por ejemplo, muestra un lenguaje del deseo que se detiene frente al umbral de lo sagrado para explicar lo inexplicable: la convicción de que la esfera del espíritu hace disyunción respecto de la esfera de la carne y de que existe una esfera o dimensión intemporal del conocimiento que proviene de la ubicua esfera del espíritu, algo lejano a la herencia positivista y pragmática del mundo Occidental. Cito:

El ayahuasca no es placer fugitivo, ventura o aventura sin semilla como para los wiracochas.

El ayahuasca es una puerta, pero no para huir, sino para entrar en éstas y otras naturalezas.

Para recorrer las provincias de la noche que no tienen distancia, inabarcables. La luz del ayahuasca no explica, no revela misterios.

El ayahuasca riega la tierra desconocida y ésa es su manera de alumbrar.

Y cuando se le llama con urgencia y con respeto, el ayahuasca es el costado de un cuchillo de piedra.

Separa el cuerpo de su ánima. (Calvo: 2016. P.489)

En este fragmento del poema *Ayahuascha*, el poeta César Calvo revela la existencia de un saber autóctono y sagrado, en donde el vínculo con la naturaleza no debe de ser despreciado por miradas ajenas a la cultura. Esto queda realizado por el uso despectivo la palabra “wiracochas” que fue una forma despectiva de llamar a los españoles invasores de los Andes. El poeta

advierte que el viaje de la ayahuasca de no debe hacerse por placer y sin fundamentos. De otra parte, destaca una valoración de los poderes de la liana mágica, cuando pone énfasis en que es necesario ser merecedor y “saber hacer el llamado” a la planta mágica, cuando dice: “Cuando se sabe llamar al ayahuasca, es fácil todo imposible”. Todos estos indicios se suman para revelar al lector aspectos mítico mágicos del ritual de la ayahuasca, cuyo profundo sentido, continúa produciendo extrañamiento y asombro, carentes de explicación lógica para Occidente⁷.

César Calvo intenta además explicar la multiplicidad o polifonía implícita en las palabras tanto en su ensayo *Ino Maxo* intenta decir que las palabras nacen, crecen y se reproducen⁸, cuanto en la novela del mismo nombre. Su perspectiva del lenguaje cuestiona la visión utilitaria y pragmática que se puede tener de las palabras. Así, invita al interlocutor de su ensayo o de su novela, a adentrarse en un nivel de conciencia que permite comprender los alcances sagrados y el abanico de posibilidades que vibran simultáneamente en la esencia de la palabra impresa en el acorde compuesto del mito, la magia y la poesía. Lo hace porque, para él, “las palabras ponen en movimiento otras palabras, desamarran potencias, liberan otras fuerzas” (Calvo 2016, p. 491). Así, cada palabra sostiene las fuerzas naturales y entretejidas del universo. Cito:

“Nuestras palabras son igual que pozos, en esos pozos caben las aguas más diversas: cataratas, lloviznas de otros tiempos, océanos que fueron y serán de ceniza, remolinos de humanos y de ríos y de lágrimas también. Son lo mismo que gentes nuestras palabras y a veces mucho más, no simples portadores de un significado, de un significado que siempre es un significado solamente, no son esas vasijas que se aburren con la misma agua guardada hasta que sus personas, su lenguas las olvidan,(...) No. En nuestras vasijas caben ríos enteros, y si acaso se quiebran, si acaso se raja la envoltura de las palabras, el agua sigue allí, vívida, intacta, corriendo y renovándose sin parar. Son seres vivos que andan por su cuenta, las palabras, animales que nunca se repiten, que nunca se resignan a una misma piel, a una misma temperatura, a unos mismos pasos.” (Calvo: 2016. Edipo y los Inkas. Vol. 3. p.488)

En la cita anterior, Calvo sintetiza su empatía con el mundo mítico y mágico de etnias amazónicas como los Asháninkas en la valoración del uso de una palabra que, al ser enunciada, deviene poderosa. Lo hace, porque tiene

en su simiente, el poder de la transformación que está vivo en la naturaleza y en el lugar central que guarda la enunciación como acto de revelación para las comunidades cuya forma de comunicarse es esencialmente oral. Aquí también la visión de Calvo se opone a la visión práctica o utilitaria que puede tener el lenguaje dentro del conglomerado moderno.

Para continuar y completar la triada de autores desde los cuales he intentado perfilar una mirada disidente y crítica respecto de la modernidad occidental, hay que hablar del poeta peruano, Luis Hernández Camarero. El poeta-médico trabaja con la holgura de lo lúdico y de la poesía errante y espontánea. Traza, además, una línea de fuga que busca siempre salirse por la tangente y se aleja de la institucionalización poética. Hernández va a ser, en palabras del crítico Víctor Vich (*Voces más allá de lo simbólico*) un “quiebre cromático” que consistirá en indagar y mantener la pureza natural del sentir poético. Esto puede verse, por ejemplo *grosso modo*, en el lenguaje coloquial por el que apuesta Hernández y que es notorio, por ejemplo en el siguiente poema:

Soy Luchito Hernández
Ex Campeón de peso welter
Poca gente me habla
Hasta oí a alguien
Preguntarme
¿De qué te defiendes?
Y yo hubiera respondido
Si no silencioso fuera:
Más bien te defendiendo De mi luz. Una luz
Que reuní y me friega. (Luis Hernández: El Sol lila)

En su ensayo *Un quiebre cromático: la poesía de Luis Hernández*, el crítico Vich menciona un aspecto crucial para comprender de qué manera Luis Hernández propone una mirada crítica hacia Occidente. El mundo que es posible de ser aprendido para Hernández tiene “una fisura interna” que revela que “el absoluto es también una instancia imperfecta que se encuentra quebrada en si misma” En este sentido, sumado al lenguaje coloquial y a la tendencia lúdica, Hernández Camarero cuestiona la construcción de un saber monolítico y absoluto, una aprehensión de una verdad absoluta, que no puede existir ni siquiera en la voluntad estetizante del acto poético. Por eso, Hernández busca

ahorrarnos el suplicio de asistir a la muerte del poema dentro del poema o del camino poético que se convierte en una senda transitada por todos. Y por eso va a dejar incluso de publicar y va a escribir solo en cuadernos su viaje poético, justo por resistir a la “disección del acto poético” en la rigidez del gesto fosilizado en la publicación.

Quizás resta decir que la experiencia de honda improvisación jazzística tras el que corre el deseo de expresión de Hernández, pone en un lugar central el rescate del hombre natural y de la voz primaria y pura que en él habita. Me parece importante, en tal sentido, citar al menos un poema en donde el médico poeta se revela como un melómano experimental en los acordes de los versos que componen el poema *Anuncio*:

El Gran Jefe Un Lado del Cielo
interpretará Trois Gymnopédies de Eric Satie
en un piano nocturno y apollinado.
La Tribu Sioux invita a usted a oír el Manantial.
(Lima. Sin fecha.)

Luis Hernández Camarero acuña el diamante en bruto de una voz lúdica y experimental, próxima a la improvisación jazzística en sus textos *Orilla*, *Vox Horrisona* y *Charlie Melnik* también. Quizás por ello, en Abril del año 2017, se organiza una muestra de su poesía en Lima, en La Casa de la Literatura Peruana. Este evento, llamado *El Sol Lila, Constelaciones Poéticas de Luis Hernández Camarero* y fue un homenaje en que se reunía una muestra importante de su poesía y en donde prevalecen los textos a mano alzada que se expusieron para que el público pudiese interactuar con sus escritos. Huelga decir que la resistencia a publicar su obra también demarca aquella mirada crítica respecto de Occidente, si tomamos en cuenta que muchas veces la publicación y venta de un libro aparece como la medición de un itinerario poético de otra forma inaprehensible. Hernández, por eso, y por su obsesión con la expresión natural y la exploración de la pureza se rebela contra el *rigor mortis* del verso vuelto epitafio en la publicación que puede hacer de la poesía un dato de navegación próximo a la muerte de la poesía, en vez del reconocimiento del instante que representa el canto provisional y frágil de la perla que subsiste en toda palabra que se arriesga a cruzar el umbral de la página en blanco.

Volviendo sobre la legitimidad y certeza de que la triada Heraud, Calvo y Hernández representan una mirada crítica hacia Occidente, Antonio Melis sostiene un aspecto interesante. Él enfatiza, desde su lectura de *Edipo y los Inkas* de César Calvo que hay que indagar cómo la vivencia del tiempo engendra prácticas homogeneizantes o esclavizantes, prácticas que destierran al ser humano de los estratos más profundos de su ser. Así habría de revisitarse o repoblar un sentido del tiempo distinto. Melis dice que es necesaria “una visión temporal que no coincida con la cronología lineal de la cultura dominante” (*Edipo y los Inkas* p.416)

Para ir cerrando esta aproximación a los poetas mencionados y la forma en que el lenguaje del deseo en cada uno, converge a hacer posible la idea de que son disidentes y críticos respecto de la sociedad occidental moderna que se asienta sobre un capitalismo, cuyos antivalores niegan la espiritualidad, pienso que es necesario comprender que este acercamiento a la esencia de la desobediencia que subyace en los textos de estos poetas no está completa sin profundizar o, al menos conocer otros de los poetas peruanos que formaron parte de la década de los 60s y a la par meditar en el rol que jugó la década anterior de poetas en figuras como las de Jorge Eielson y Blanca Varela.

Aproximarse a la generación de los poetas de la década de los sesenta en el Perú presupone, pues, listar nombres como los de Antonio Cisneros, Antonio Corcuera, Rodolfo Hinostroza, entre otros, pero también ubicarnos, además, en un escenario especialmente crítico y reflexivo del escenario universitario sanmarquino en Lima. En este escenario Calvo y Hernández representan miradas significativas para comprender de qué manera el lenguaje del deseo presente en sus textos simbolizan resistencia hacia el mundo occidental blanco. Varios elementos confluyen para sostener esto: desde el retorno a la voz de la naturaleza hasta la presencia de un pensamiento mítico sagrado

La triada Calvo, Hernández y Heraud permiten, en suma, hablar del tema del heroísmo contrastando los caminos poéticos elegidos por estos representantes de la década de los sesenta en el Perú. El escritor Joseph Campbell, sostenía que todas las culturas comparten el monomito del héroe y que la forma en que se construye una espiritualidad alrededor de esta figura, es imprescindible para mantener una sociedad sana con un tejido espiritual vivo y reluciente. En este sentido, es importante preguntarse por el tema del heroísmo y el vínculo que éste pueda tener con el quehacer de los poetas,

sobre todo en una triada como la mencionada. Y quizás redefinir, con la ayuda de Campbell, una definición corta de lo que este autor comprende por el vocablo “héroe” pueda ayudarnos. Cito:

El héroe, por lo tanto, es el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales. De esta manera, las visiones, las ideas y las inspiraciones surgen prístinas de las fuentes primarias de la vida y del pensamiento humano. De aquí su elocuencia, no de la sociedad y de la psique presentes y en estado de desintegración, sino de la fuente inagotable a través de la cual la sociedad ha de renacer. El héroe ha muerto en cuanto a hombre moderno; pero como hombre eterno —perfecto, no específico, universal— ha vuelto a nacer “ (Campbell, p19)

Por lo demás, el deseo de los poetas con los que aquí se ha dialogado son próximos al concepto del poeta héroe porque, es posible avistar la ballena blanca que los caracteriza como integrantes de una década de poetas y de un momento histórico que son los años sesenta, la cumbre del movimiento del hippismo, momento donde avisoramos las huellas de la generación de los beatniks y de la influencia de eventos históricos como la Revolución Cubana y la fuerza que el discurso revolucionario ejerció sobre ellos.

Concluyo, pues, con mi metáfora **de navegación** como si hubiera surgido el cuerpo resplandeciente de una ballena blanca en medio del océano. El avistamiento de la ballena blanca, es un suceso milagroso e irrepetible que se ubica en el eje donde se cruzan el cielo y la tierra, lo racional y lo mítico, la cabeza y el cuerpo de un Quirón, mitad instinto mitad sueño. Solo resta ser leal y no es poco, a los cauces por donde corrió la energía de vida y la sangre metafísica del deseo en esta generación de poetas peruanos de los años sesenta. Y quizás recuperar sus miradas críticas hacia Occidente con la esperanza de sabernos heroicamente, al igual que ellos, aún vivos en nuestra capacidad de ser los animales intuitivos que somos, en nuestra capacidad de atesorar lo que de sagrado tienen las metáforas y las imágenes, para seguir existiendo como especie.

Al parecer, y como trasfondo literario-filosófico, estamos tratando en realidad, con un tema que fue tratado por el poeta cubano Lezama Lima. Preguntarse por la visión crítica respecto de occidente, es también preguntarse por el lugar que guarda el poeta y su imago en un mundo que

desoye los propósitos del espíritu y su tendencia a hacer cosas “inútiles” desde el punto de vista materialista y pragmático. Es decir que estos apuntes representarían una reflexión de corto alcance si no se hallan en diálogo con la teoría lezamiana del imago como potenciadora de la expresión de un “sentir latinoamericano”. Al respecto, existen dos ensayos que podrían complementar los apuntes que hasta aquí he alcanzado a esbozar y son “La dignidad de la poesía” (un ensayo que data de 1956) y “La poesía como cantidad secreta”. En estos textos Lezama Lima provee al lector sensible de los fundamentos para comprender el enigma de la poesía y lo que sus coordenadas secretas representan para la comprensión de un mundo intangible que repercute, sobremanera y a propósito de nuestra ignorancia. Lezama Lima eleva el descubrimiento del imago latinoamericano a un asunto de FE, que da cuerpo a un “otro sistema de medición” de nuestra realidad. Así el poeta se convierte en el intermediario entre el mundo de lo conocido y de lo enigmático. Cito:

“La poesía tiene que empatar o zurcir el espacio de la caída”, es decir, la poesía es la que va a permitir un acercamiento entre el mundo existente y el irreal, va a rellenar el vacío entre el mundo de lo sagrado y de lo profano, va a subsanar esa fragmentación inicial. De ahí que (Lezama Lima) considera que la “primera aparición de poesía es una dimensión, un extenso, una cantidad secreta no percibida por los sentidos” (Lezama Lima: 2015. *La cantidad hechizada*, p.762)

La mirada crítica hacia Occidente de la triada de poetas peruanos Heraud, Calvo y Hernández también puede ser complementada desde una aproximación al escritor cubano Severo Sarduy, un escritor afín a la visión de Oriente. En varias de sus obras, por ejemplo: Para recibir la aurora: la fabricación de los libros sagrados en el Tíbet (1989)

Paz en Oriente (1990), *Palabras del Buda en Sarnath* (1991), ¿Por qué el Oriente? (1991) Sarduy habla de su fascinación con el mundo de Oriente. La lectura de estos textos ofrece al lector, conjuntamente con una aproximación a poetas de la generación beatnik (Ginsberg, Kerouac, entre otros) un itinerario que podría enriquecer la metáfora de la navegación tras la ballena blanca que al inicio de este ensayo mencionamos.

Hace falta, en suma, encarar el desencanto moderno haciendo redoblar en sus espacios vacíos y exentos de verdor con la mirada crítica que se abre camino desde música, con palabras. Es necesario crear y creer en

algún norte expresivo que nos traspase y provea de un sentido de lo sacro en estos días, porque, como lo sostenía el poeta Hernández Camarero, “mientras duramos, somos música irrepetible, no obstante”. Y “vivir con espíritu” y ser maleables en contra de las rigideces y convencionalismos, constituye la única forma de escapar al grave error metafísico de creer que el saber es sabido de una vez y por todas. Esto es, al parecer, lo que parecen recordarnos en sus viajes de vida, la triada de los poetas Heraud, Calvo y Hernández.

Notas

- 1 Javier Heraud (Lima, 1942-1963)
- 2 Luis Hernández. (Lima, 18 de diciembre de 1941 - Buenos Aires, 3 de octubre de 1977)
- 3 César Calvo (Iquitos, 26 de julio de 1940 - Lima, 18 de agosto de 2000)
- 4 El esquema para lograr la iluminación de Gautama Buda, expuesto en majestuosa sencillez. Pijama Surf. <http://pijamasurf.com/2016/05/las-4-nobles-verdades-del-buda-la-esencia-de-sus-ensenanzas/>
- 5 Las repercusiones de acallar una concepción del tiempo circular y cósmica han sido tratadas por autores como Mircea Eliade, Gamaliel Churata y el mismo César Calvo. Se habla de una “percepción de un atemporalidad americana diferente” (...) “Para el mundo andino, en particular, el tiempo le resulta inseparable del Pacha comunitario. (...) César se adentra en la polisemia de la palabra indígena. Pacha es, simultáneamente, tiempo, espacio, tierra, mundo” (Melis en Calvo:2016, *Edipo y los Inkas*, p.413)
- 6 Antonio Melis (1942-2016) fue un crítico literario y profesor de literatura hispanoamericana de la universidad de Siena. Se consagra a las letras peruanas.
- 7 “ La sabiduría milenaria de la selva se pone al servicio de un concepto distinto de la vida. Hasta el viaje psicotrópico está en función de una nueva forma de conocimiento. Con una inversión espectacular de los procedimientos hegemónicos, César interpreta la modernidad y sus formas culturales a partir del pachakitik andino” (Melis en *Edipo y los Inkas*, vol. 3, p.415)
- 8 Este ensayo forma parte del tercer volumen de *Edipo entre los Inkas* del mismo autor.
- 9 Víctor Vich. *Voces más allá de lo simbólico*. (2013)Lima: FCE p.23.

Fuentes

- AGUIRRE, Leonardo. Asociación Ilícita. Breve Historia de la Literatura Peruana (2016) Lima Animal de Invierno
- CALVO, César. Poemas. Selección de poemas (2012) Universidad Alas Peruanas
- CALVO, César. (2016) *Edipo y los Inkas*. Volumen 3. Lima. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del Mito*.
- CORIGLIANO, Arturo. *Poesía y silencio* (artículo PDF) http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_73/Aguijon/Poesia_silencio.pdf
- DELEUZE Y GUATTARI, (2000) *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Pretextos, España.
- CUEVA GARCÍA,(2012) Aníbal. *Javier Heraud en la Literatura Peruana*. Lima. A.F.A. Editores Importadores S.A
- EIELSON, Jorge Eduardo(2005) *Del Amor Absoluto*. España, Editorial Pre-textos.
- ELIADE, Mircea(1981) *Lo sagrado y lo profano*. Traducción: Luis Gil. Méjico: Guadarrama.4ta. edición. Pdf.
- ELIADE, MIRCEA.(1989) *The Myth of Eternal Return. Cosmos and history*, Gt. Britain, Arkana.
- EVANS, T. Matthew (2003) *The Sacred: Differentiating, Clarifying and Extending Concepts*, Review of Religious Research, Vol. 45, No.1 (sep, 2003) pp. 32-47, Religious Research Association.Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/>
- Health. (1980) Vol.19.No 3.
- FOUCAULT, Michel. (2000) Clase del 22 de enero 1975 en “Los Anormales”. Méjico. FCE.

GENOVESE, Alicia. (2014) “Poesía y Modernidad. La poesía como discurso inactual” y “la utilidad de lo inútil” en *Leer Poesía, lo leve, lo opaco, lo grave*. Editorial FCE, Argentina.

HERAUD, Javier. (2016) *Poesía reunida*. Lima, Peisa.

HERNÁNDEZ, Luis.(2017) El sol lila. Constelaciones Poéticas. Exposición temporal abril-agosto. Lima. Peso Pluma. Casa de la literatura peruana

HERNÁNDEZ, Luis. (2016)*Las islas aladas*. Lima. Pesopluma.

Los tres componentes del universo: sattva, raja y tama. Spiritual Science Research Foundation. www.spiritualsciencefoundation.org/es/investigación-espiritual/el-universo/sattva-raja-tama/ enero 2018.

METZNER, Ralph. (1988)*Las grandes metáforas de las tradiciones sagradas. La transformación de la Conciencia y Naturaleza Humana*. Editorial Kairós,

SAAVEDRA Muñoz, Néstor. *La influencia del pensamiento oriental en la poesía de Javier Heraud. Una lectura neoretórica de Krishna o los deseos*. <http://laordendelosquintin.blogspot.com/2011/12/la-influencia-del-pensamiento-oriental.html> (pdf)

PORTAL Magda. (2010) *Obra Poética Completa*. Lima.FCE.

RENOU, Louis. Hinduism. (1962)New York. George Brasiller Inc.

SUZUKI Y FROMM. (2014) *Budismo Zen y psicoanálisis*. (2014)Méjico FCE

VARELA Blanca. (1978)*Canto Villano*. Lima, Ediciones Arybalo.

VARELA, Blanca, (2016) *Poesía Reunida*, Lima, Casa de Cuervos.

VICH, Víctor. (2013) *Voces más allá de lo simbólico. Ensayos sobre Poesía peruana*.

XIRAU, Ramón.(2011) *Entre Poesía y Conocimiento*. Méjico. FCE [http://billmoyers.com/content/ep-1-joseph-campbell-and-the-power-of-myth-the-hero%E2%80%99s-adventure-audio/JOSEPH CAMPBELL AND THE POWER OF MYTHEp. 1: Joseph Campbell and the Power of Myth — ‘The Hero’s Adventure’ June 21, 1988](http://billmoyers.com/content/ep-1-joseph-campbell-and-the-power-of-myth-the-hero%E2%80%99s-adventure-audio/JOSEPH%20CAMPBELL%20AND%20THE%20POWER%20OF%20MYTH.ep.1:Joseph%20Campbell%20and%20the%20Power%20of%20Myth%20%E2%80%99The%20Hero%E2%80%99s%20Adventure%20June%2021%2C%201988)

TRES ENCUENTROS CON LA NOVELÍSTICA DE ALFREDO PAREJA Y UNA REFLEXIÓN SOBRE SU COSMOVISIÓN

Por Alberto Rengifo A.

Introducción

Mucha agua ha pasado por debajo del puente desde que don Alfredo Pareja Diezcanseco dejara de existir (Quito, 1 de Mayo de 1993); sin embargo, su voz, su palabra, hoy como ayer, resuena en nuestros oídos, agita nuestro corazón, aguza nuestro intelecto. Leer sus novelas, desde *El Muelle* (1933) hasta *La Manticora* (1974) constituye una tarea fascinante, pues cada una, a su modo y manera, es un llamado a rascar a fondo la superficie de la realidad y descubrir la secreta historia de nuestro pueblo que no cuenta aún con una sólida organización para expresar toda su frustración y descontento.

Entonces, sí vale la pena adentrarnos por los vericuetos de historias narradas por un novelista que sabía que si bien era importante lo que se contaba, igual de importante, o más, era saber cómo contarlas porque solo así el escritor auténtico, creativo, original y visionario podría denunciar la cruel realidad circundante, mediante el manejo adecuado y artístico de la palabra escrita para trascender la época en la que le tocó vivir.

Este trabajo, por tanto, pretende abordar, muy someramente, las tres etapas de la novelística de Pareja con el afán de puntualizar el desarrollo que esta tuvo tanto en su aspecto temático como formal. Procura, asimismo, descubrir la cosmovisión presente en las denominadas “novelas-río”; en

especial, en sus dos últimas novelas: *Las pequeñas estaturas* y *La Manticora*, concepto que, seguramente, iluminará y facilitará entender el sentido de ese mundo abigarrado y complejo que abarca las novelas de “Los nuevos años”, en el cual han quedado atrapadas historias individuales y colectivas que, de una u otra manera, han constituido el pasado de un legado histórico que hay que asumir, y asumirlo significa adoptar una postura frente a los hechos del pasado, para extraer de ellos la riqueza humana que encierran.

Tres Encuentros Con Pareja

Primer encuentro

Hace muchos años, cuando yo cursaba el quinto grado en la escuela “San José- La Salle” de los Hermanos Cristianos de “La Magdalena”, formaba parte de una hermosa “gallada” compuesta por cinco chiquillos que cumplíamos a pie juntillas el “eslogan” de los tres Mosqueteros: “Todos para uno y uno para todos”. Uno de esos chiquillos era el “mono” Espinoza, famoso por traer a la escuela, bien guardaditas en su carril, las revistas de El Zorro, El Llanero Solitario, Tawa, Tarzán, Supermán, Bathman y Robín, etc., etc., que con entusiasmo nos prestaba cuando salíamos de clase. De esta manera, empecé a amar la lectura y a poblar mi mente con una serie de personajes que se confundían con los de la vida real. Y por este camino tuve mi primer encuentro con una obra de don Alfredo. Fue una tarde gris, con inmensos nubarrones que presagiaban lluvia. Todos, impacientes, esperábamos el toque de campana que ordenara que podíamos salir de la escuela, cuando el mono Espinoza se me acercó y me dijo: “Rengifo toma estas resmas (así llamábamos a las revistas), después de que las hayas leído me las cuentas”; porque ese era uno de mis oficios en la “gallada”: contar las historias de las revistas que todos habían leído, pero que yo las contaba como si las hubiese vivido.

Cuando llegué a casa, comencé a hojear las revistas; en seguida, llamó mi atención un librito que en su cubierta tenía dibujado una balandra en cuya proa se leía: *La Beldaca*. Para mí era fácil leer las revistas, porque más que leerlas interpretaba sus viñetas; por esto, leer *La Beldaca* a los once años fue una hermosísima experiencia, porque ahora tenía que hacer al revés; es decir, ir creando las imágenes a medida que pronunciaba las palabras.

Entonces descubrí el mar, y le decía a mi gallada que el mar en la arena es tan leve que apenas se siente un susurrar de bronce, como el ruido de la campanilla de la escuela que anunciaba que un Hermanito Cristiano llevaba al mismísimo Dios en una copa. Les relataba a mi modo y manera, corregidas y aumentadas, las historias que leía en *La Beldaca*. Por ejemplo, les contaba la triste historia del Cholo Parrales que, por ser buena gente, Dios le hizo encontrar unas monedas de oro, perlas, rubíes, diamantes, y que vendió todo eso para construir su balandra; pero que un desgraciado de esos que nunca faltan se apoderó de su Beldaca y, poco a poquito, le fue chupando la sangre hasta matarlo; porque no solo los murciélagos chupan la sangre, sino también los hombres que, como dice –decía– mi papá, son malos de nacimiento.

Segundo encuentro

Un segundo encuentro con don Alfredo fue en sexto curso, cuando tuve que leer *Las tres ratas*, obra encantadora que marcó profundas huellas en mi espíritu; no solo porque había pasajes que hacían vibrar mi adolescente corazón enamorado, como aquel en el cual Ernesto Carbo dice a Eugenia:

No te lo puedo explicar... Sé que te quiero porque me tiembla el corazón en tu presencia y me sube por la sangre como una música caliente... Eres como las noches de verano: despejada y luminosa, pero lejana. Y para mirarte, tengo que alzar la cabeza y adelgazar, como el filo de un segundo, el espíritu... Te hablo con los ojos, con las manos trémulas, con mi deseo encendido, quemante como una llaga... y me duelen los dedos por tocarte. ... (1).

Sino también porque se me grabó para siempre la imagen de esa mujer hermosa, bravía y seductora, que al sentir un hijo en sus entrañas fue capaz de luchar contra todo y contra todos, con el único fin de proporcionarle a su futuro hijo un horizonte rosado de esperanzas ciertas. Fue en esa época que milité en el Movimiento Juvenil Ecuatoriano (M.J.E.), dirigido por Jaime Crespo Toral, y me fui a Lita (Imbabura) y Bareque (Esmeraldas) a luchar por mi hermano el hombre y, en especial, por mi hermana la mujer, a quien había que respetarla, comprenderla, pero sobre todo amarla.

Tercer encuentro

Mi tercer encuentro con Pareja fue en la PUCE; me deslumbró su obra, convulsionaron mi alma sus historias, sus personajes susurraban a mis oídos que era imperioso que sujetos nacidos en una misma tierra, aunque pertenecientes a diferentes estratos sociales, vuelvan su mirada, inteligencia y corazón hacia los desposeídos, no solo para compadecerlos, sino sobre todo para amarlos por medio de la acción y la palabra. Fue en ese tiempo también que tuve el privilegio de conocer y ser alumno de Alfredo Pareja Diezcanseco, en la cátedra de Introducción a *Ulises* de James Joyce. No dudé más: empecé el estudio de su novelística basado en cuatro obras claves que constituyeron la base teórica principal de mi investigación: *Introducción al análisis estructural de los relatos* de Roland Barthes, *Las categorías del relato literario* de Tzvetan Todorov, “La temática” de Tomashevski y *Para una sociología de la novela* de Lucien Goldman (2).

DE EL MUELLE A LAS TRES RATAS

Con la publicación de la novela *El muelle* (1933), Alfredo Pareja Diezcanseco empezó de verdad su diligente y fructífero trabajo de escritor de novelas (3). En efecto, a lo largo de once laboriosos años publicó las siguientes: *El Muelle* (1933), *La Beldaca* (1935), *Baldomera* (1938), *Don Balón de Baba* (1939), *Hombres sin tiempo* (1941), *Las tres ratas* (1944). Un análisis minucioso de cada una de estas obras nos ha permitido establecer ciertos rasgos característicos de su narrativa, tanto en el plano temático como en el formal. Por los límites de extensión establecidos a este artículo, me voy a permitir resaltar tan solo algunos.

Plano temático

Tres temas le apasionan: el mundo cholo, el hampa y el blanco explotador.

Los protagonistas de *El Muelle* y *La Beldaca* son cholos de pura cepa. Es decir, personajes que tienen un mismo origen pobre, una misma máscara común, una misma rústica y miserable vivienda y, sobre todo, un cruel y trágico destino común. En cambio, en *Baldomera* nos movemos en un mundo donde el robar es ley y la

prostitución un trabajo de mucho riesgo. De esta forma, Pareja recrea las alegrías, ilusiones, tristezas y tragedias del hampa. Claro, que la negra Beldomera es un capítulo aparte, porque ella a más de ser la negra “descomunal”, exprostituta, alcohólica y pendenciera, es también la madre coraje que vela por la salvación de su hijo Inocente.

Tanto en *El Muelle*, como en *La Beldaca* o en *Baldomera*, el blanco explotador está representado por un personaje que ha hecho fortuna gracias al robo, al contrabando, a las componendas fraudulentas, al cohecho. Recordemos los nombres del Gordo Mariño, Armando Vélez, Honorio Paredes. Cada uno de ellos, a más de tener una máscara común (gordos, rubicundos, elegantemente vestidos, lujuriosos, avaros, etc.), hizo fortuna merced, justamente, a los factores antes nombrados.

Pero Pareja, transita también por otros caminos temáticos: en *Don Balón de Baba*, con gran ironía y humor del bueno, analiza la miopía y contradicción del intelectual de izquierda que cree que con discursillos intrascendentes puede conseguir un futuro maravilloso para la gran masa pobre y desposeída de nuestra sociedad. En *hombres sin tiempo* plantea muchas interrogantes, una de ellas estremecedora: ¿es mejor vivir encerrado en la cárcel, forjándose su propio mundo interior?, ¿o es mejor vivir libre en medio de una sociedad corrupta y corruptora, rumiando una existencia gris y monótona? En *Las tres ratas*, obra que cierra su primer gran ciclo narrativo, aborda el tema siempre sugestivo del calvario que tiene que vivir una mujer de clase media venida a menos, para conseguir una reubicación en medio de una sociedad implacable. Calvario creado, en gran medida, por la codicia y la usura de las gentes que rodean a la protagonista; pero creado también por las propias pasiones que nacen del corazón ardiente de una mujer costeña y por las fuerzas aciagas del destino de cada ser. Y en todas y en cada una de estas novelas —excepto *Don Balón de Baba*— se presenta a la mujer víctima de la lujuria del hombre (léase: blanco-gamonal-explotador) (4). En efecto, los personajes femeninos en cuestión son mancilladas en lo más íntimo y sagrado que tiene una mujer en nuestra cultura tradicional: su virginidad. Así, pues, en estas novelas la mujer es tratada como un simple objeto sexual.

El plano formal

En esta parte quisiéramos resaltar en especial la forma en la que se comunica el relato; es decir, la perspectiva narrativa que utiliza Pareja en estas novelas.

En primer lugar, aparece nítidamente un narrador omnisciente que camina junto a sus personajes. Tan cerca camina, que a ratos parecería ser un simple narrador testigo. Esta peculiar manera de utilizar este determinado punto de vista facilita deslizar, sin riesgos de saltos bruscos e incoherentes, monólogos indirectos y directos de los propios personajes. Además, un narrador omnisciente, que es un mero registrador de hechos y lugares, tiene la libertad de deleitarse describiendo, con lujo de detalles, a personajes y al mundo en el cual se desarrolla su novela.

En segundo lugar, se nos comunica la historia utilizando la forma dramática; es decir, la voz propia de los personajes. Este otro punto de vista proporciona una especial dinamia, fluidez y colorido, y el lector se siente atrapado por el diálogo natural, espontáneo, eficaz y pertinente de los personajes. ¿Cómo no recordar, por ejemplo, el diálogo entre Candelaria y Baldomera? ¿Cómo olvidar las famosas conversaciones entre don Balón e Inocente Cruz de Sepedillo o entre Casal y Ramírez? ¿Cómo no deleitarnos con las apasionantes disputas verbales entre las tres hermanas Parrales?

En tercer lugar, en las novelas de Pareja la alternancia o simultaneidad es el mecanismo usado para no solo contar historias paralelas de los protagonistas, sino también para relatar las historias pequeñas de los otros personajes o, simplemente, para contar episodios que permitan dar mayores detalles o matices a la historia principal de la novela. Tal es el caso, por ejemplo, de *La Beldaca*, en la que, paralelamente a la vida, pasión y muerte de Jesús Parrales, se nos cuenta también trozos de la existencia del “gamonal” de Santa Elena, Armando Vélez. O de *Las tres ratas* en la cual el narrador detiene la historia de Eugenia para contarnos las pequeñas historias de sus hermanas o el apresamiento de Carlos Álvarez o las faenas humanísticas de Francisco Pereira.

En cuarto lugar, debemos indicar que las novelas de Alfredo Pareja, en esta primera etapa, jamás empiezan por el principio, sino con la acción ya en curso, y solo posteriormente se nos da a conocer la situación inicial de los personajes. El uso de la exposición retardada o inicio “ex abrupto” permite, pues, al narrador ubicar al lector de un solo golpe en el mundo conflictivo y emotivo de los personajes, y comenzar a vivir las acciones y relaciones de los mismos.

Finalmente, Pareja utiliza las metáforas temporales como matices expresivos de su narrativa. Recordemos que “las metáforas temporales ni son simplemente comentadoras ni simplemente narrativas, sino que son

tiempos que conducen la tensión entre ambos campos temporales. Son notas de virtuoso en el instrumento del lenguaje” (5).

Precisamente, este artificio le permite a Pareja, entre otras cosas, expresar verdades eternas y constatar realidades inalterables como el hábitat del cholo, de su monótona e inalterable vida, de los secretos del mar, del silencio sobrecogedor de la pampa fría, etc.

Los Nuevos Años: La Advertencia (1956), El Aire Y Los Recuerdos (1959) Y Los Poderes Omnímodos (1964).

Cuando se habla de la narrativa Parejiana de “Los nuevos años”, inmediatamente se piensa en las novelas: *La advertencia*, *El aire y los recuerdos*, *Los poderes omnímodos*, *Las pequeñas estaturas* y *La Manticora*. Sin embargo, las tres primeras constituyen una verdadera trilogía; puesto que en ellas se respira casi una misma atmósfera, el camino que se recorre de la primera al tercera es conocido y los personajes claves y fundamentales pasan de una novela a otra convirtiéndose en el cordón umbilical que une, organiza y estructura un gran mundo novelístico, apasionante y abigarrado. Por esto, pensamos que estas tres constituyen una primera etapa del ciclo narrativo denominado “Los nuevos años”. En cambio, las dos últimas, verdaderas obras singulares, cierran con broche de oro este ciclo.

¿Una temática diferente en estas tres novelas?

La respuesta es afirmativa, pues, en esta primera etapa de “Los nuevos años”, a Pareja le interesa rescatar instantes decisivos de la Patria, instantes en los que otra forma de convivencia humana encuentran asidero en nuestro país, momentos culminantes en los que irrumpen otras fuerzas sociales, con el deseo ferviente de acabar con el sistema opresor reinante.

Por esto, la revolución juliana, la guerra de los cuatro días, la irrupción estruendosa de Velasco Ibarra, la injusta y desigual guerra contra el Perú, la estrepitosa caída de Arroyo del Río, constituyen el telón de fondo más adecuado y pertinente para indicar el nacimiento de una nueva conciencia colectiva. De ahí que se hable en este mundo de papel de la presencia de una oligarquía agrícola mercantil íntimamente ligada al conservadurismo, del

socialismo como una voz de aliento y esperanza, de una joven y diferente clase militar, de una extrema izquierda que representa un verdadero tumor maligno, del arribismo como medio para acceder a un mundo de riqueza y esplendor, del misterioso mundo de la brujería, del nuevo rol de la mujer como una amante compañera del hombre que se convierte en el mejor estímulo para que este luche no solo por su beneficio personal, sino fundamentalmente por el de los demás; tal el caso de Juanita Rincón y Balbina Carrillo.

¿Una forma nueva en estas tres novelas?

La respuesta a esta pregunta es positiva, porque si bien es verdad que la mayoría de rasgos formales que aparecen en estas tres novelas, también se encuentran presentes en la primera etapa de la novelística Parejiana, no es menos cierto que en estas nuevas novelas la utilización de estos elementos formales llega a su clímax, a su máximo rendimiento.

Al respecto, bien vale recordar que la originalidad no consiste tan solo en inventar procedimientos, sino también en dar un uso propio, enriquecedor, a los ya inventados. Por ejemplo, sabemos que es muy del gusto de Pareja el empezar sus novelas con un “inicio exabrupto”; este mecanismo lo encontramos desde su primera novela *El muelle*; sin embargo, cuando en *La advertencia* leemos (¿escuchamos?) esa furibunda frase: “—¡Yo soy el Comandante Canelos!”, nos sentimos poco menos que encandilados por ese misterioso y trágico personaje, y deseamos conocer su pasado, su intimidad y todos los acontecimientos que desencadenan sus frustraciones, sus tristezas y sus instantes fugaces de placer.

A demás de lo señalado, hay dos elementos importantísimos en los que debemos detenernos un poco más: la presencia de una más rica y dramática realidad histórica referencial y la magnífica conjugación de las voces que relatan las diversas historias.

Con el primer elemento se logra crear un gran telón de fondo histórico, en el cual las acciones de cada uno de los personajes adquieren mayor significación y dramatismo. Así, por ejemplo, el intento de desalojo del Pintor Salgado y de Clara del Monte (*La Advertencia*), perpetrado por el Comandante Canelos, adquiere un matiz irónico, puesto que esto se pretende realizar justamente en un momento en el que los militares jóvenes querían establecer un nuevo orden de cosas y evitar el abuso de poder.

En cuanto al segundo elemento, los diversos puntos de vista se conjugan espléndidamente, creando un registro de voces que alcanza mayor dimensión cuanto más grande y compleja es la historia que se relata.

Ciertamente, que un aliento vivificador recorre a lo largo y ancho de estas tres primeras novelas de “Los nuevos años”; aliento que permitió a Alfredo Pareja Diezcanseco crear un gran fresco literario en el cual quedaron atrapados los más grandes hechos históricos nacionales que prepararon el futuro y que son hoy nuestro fugaz presente; pero también se perennizaron las más menudas pero significativas historias de seres comunes y corrientes que comprendieron que a través del compromiso social se alcanza la libertad.

Las pequeñas estaturas (1970) y la manticora (1974)

No hay duda que estas dos novelas cierran con broche de oro una tarea de cuarenta y más años de observar el mundo y sus problemas con la serenidad, limpidez y exactitud que proporciona el trabajo diario, pertinaz y sin claudicaciones en el mundo de la cultura y de las letras.

Una nueva temática en *Las pequeñas estaturas*: la búsqueda de valores auténticos

Para un lector poco aguzado, quizá la temática presente en *Las pequeñas estaturas* no entrañe ninguna novedad; más bien, parecería encontrarse ante una repetición de los temas que Pareja ha desarrollado en sus anteriores novelas.

Y aparentemente es así. Por ejemplo, vuelven a asomar personajes que representan a una autoridad abusiva y déspota; a un cura gordo, bonachón, aliado de los potentados; a las beatas de siempre; al rico-omnipotente-ladrón, etc.

Sin embargo, un estudio más perspicaz nos demuestra todo lo contrario. En efecto, en *Las pequeñas estaturas*, si bien es verdad se insiste nuevamente en la presencia de un pueblo sojuzgado por los poderosos, no es menos cierto que la perspectiva con la que se desarrolla este tema es diferente y tiene sus matices y bemoles.

Efectivamente, el narrador de *Las pequeñas estaturas* realiza una radiografía de la realidad que ha vivido y vive el país de Redama. Esa radiografía le permite presentar en su obra la ubicación de las fuerzas sociales que conviven en el país y se encuentran en permanente conflicto. Encontramos, entonces, a la gran masa popular que

con tantas idas y venidas por el mismo camino habían perdido la costumbre de la compasión, viera lo que viera, fuesen caras tumefactas, sarna en los párpados, encías ulceradas, dientes rotos, piernas secas arrastrándose como colgajos de trapo mal cosido, fuesen niños ventrudos que comiesen tierra, fuesen hombres con las espaldas curvas desde los tiempos en que les quemaban la piel con el hierro de marcar animales. Así había sido siempre desde la noche del principio, desde que empezaron a podrirse los granos en las sementeras y los piojos a chupar la sangre de los sembradores (6).

Frente a este estamento o, mejor dicho, sobre él, se ubican los detentadores del poder político, económico y cultural. Aparentemente, estos potentados han proporcionado riqueza y bienestar al pueblo, al entregarles “los talismanes del progreso”, pero en realidad lo que han hecho es crear necesidades artificiales; es decir, sustituir los valores de uso por los valores de cambio puramente cuantitativos. De esta manera, han mantenido el poder en sus manos y han convertido al pueblo en su servicial doméstica, a pesar de la tibia oposición de la extrema izquierda.

¿Cuál es, entonces, la esperanza o el camino para remediar esta situación? La respuesta parece estar encaminada en dos direcciones: la extrema izquierda y la búsqueda de valores auténticos.

La extrema izquierda por sus métodos violentos, por la desconfianza, el servilismo, el revanchismo y la hipocresía que reinaba en el mismísimo seno de su organización, perdió la opción de constituirse en una fuerza de cambio.

Entonces, queda una sola alternativa: la búsqueda de valores auténticos. Y el amor y la verdad surgen como los valores que pueden convertirse en los motores que impulsen una lucha frontal contra el sistema. De esta suerte, la necesidad de amor y verdad (autenticidad), no puede convertirse en una entelequia filosófica, sino más bien debe constituirse en la base sólida para cualquier acción política (¿la de los transformadores, por ejemplo?) fundada en el examen de la realidad concreta, actual.

Nuevos y sugerentes rasgos formales en *Las pequeñas estaturas*

El relato y el teatro en la misma danza

Incuestionablemente, este es uno de los factores más visibles presentes en esta novela, y que no ha aparecido en las anteriores obras de Pareja. Y si bien es verdad que la forma dramática siempre ha sido una de las perspectivas narrativas muy del gusto de don Alfredo, no es menos cierto que esta técnica por sí sola no ha logrado crear cierta atmósfera de teatro que se respira en *Las pequeñas estaturas*.

En efecto, en esta novela no solo encontramos pasajes (7) en los cuales la forma dramática se hace presente, sino que explícitamente encontramos episodios que se pueden considerar como actos de una obra de teatro para ser leída. Por ejemplo, en la famosa reunión de “los patriotas” en la casa de Fenerato, todas las anotaciones que se encuentran entre paréntesis, antes o después de las palabras de cada personaje, si bien pueden considerarse como anotaciones hechas por un narrador (aparentemente testigo), que se complace en mirar a través de un espejo cóncavo a sus personajes, no podemos negar la sensación de estar ante un dramaturgo que hace las correspondientes indicaciones a sus actores:

FENERATO (Un rostro de cuchillo, bajo un solo bordón de pelo viejo en la cabeza saliendo de una columna con una sonrisa de dos hilos disparejos).

ADAMAS (Acasamatado tras su columna, la voz de silbo, primero, y luego de cántico salmodiado, una vez cobrada confianza).

LACERTA (Con un bostezo inmenso).

.....
.....

En el estrado, bajo una luz central de partículas doradas, que lo ilumina como si fuera a aterrizar en cualquier momento la paloma del Espíritu Santo. Sin embargo, como medida de precaución, hay una lámpara de dos asientos, **que serán encendidas oportunamente** (8).

La frase en negrilla encierra una elocuente ambigüedad: en realidad puede significar la presencia de un narrador omnisciente que todo lo sabe o las indicaciones de un dramaturgo que quiere que en su momento oportuno se enciendan las lámparas.

En todo caso, lo que interesa subrayar es el hecho cierto de que mediante esta técnica se ha logrado crear cierta atmósfera teatral, que posibilita al narrador recordar al lector que al fin de cuentas la vida no es sino el gran escenario en donde cada uno representa diversos papeles y utiliza diferentes máscaras.

El realismo mágico: un mundo sin fronteras

Este es un elemento nuevo y valiosísimo de *Las pequeñas estaturas*. Parecería ser que el anhelo de Pareja, manifestado en su primera novela de “Los nuevos años”, *La advertencia*, de contar una historia real en toda su extensión, se cumple a cabalidad en esta.

Efectivamente, en esta novela fluye un mundo sin fronteras, en donde lo cotidiano y lo sensorial no se divorcian del misterioso fluir de la existencia; por esto, hasta los espíritus del bien y del mal dialogan. De esta suerte, se borran “los límites entre vida y muerte; presente, pasado y futuro; soledad y comunión; minuto y milenio; lo insignificante y lo trascendental” (9).

Así, pues, en *Las pequeñas estaturas* encontramos no solo el decidido enfrentamiento del escritor con la realidad circundante a la que denuncia abiertamente, sino también —y aquí lo nuevo— el deseo fehaciente de “descubrir lo que hay de misterioso en las cosas, en la vida, en las acciones humanas, en las relaciones entre los hombres, entre el hombre y su circunstancia de descubrir lo que hay de misterioso y absurdo” (10).

El esperpento: una nueva forma de extrañificar la realidad

La presencia del esperpento en esta novela aporta un nuevo matiz a la narrativa parejiana: ubicar la realidad bajo otra dimensión, bajo otra perspectiva, con el objeto de que esta se haga más presente y más palpable.

De esta manera, parecería ser que el escritor considerara que la mera reproducción de la realidad y nada más que la realidad, no consigue que esta se ubique en un primerísimo plano; por esto, prefiere abordarla desde otra perspectiva, bajo una nueva luz: el esperpento. De esta suerte consigue que lo habitual se convierta en extraño; es decir, que la presencia, por ejemplo,

del oligarca-comerciante-ladrón, de las fuerzas reaccionarias, de los ilusos extremistas de izquierda, se sitúen en un contexto inesperado: el de muñecos de guiñol.

Así, pues, los personajes de carne y hueso desaparecen, y el narrador de *Las pequeñas estaturas* tiende más bien a una estética desintegradora de la realidad.

De esta manera, en esta apasionante y deslumbrante novela coexisten o cohabitan dos mundos diferentes pero que al mismo tiempo se complementan: el mundo mágico y el mundo del esperpento. La presencia del primero posibilita la existencia del segundo. Y el esperpento facilita la creación de un mundo intemporal en el cual la historia tiene un principio y aparentemente tiene un fin; pero en realidad es una historia que vuelve a empezar.

Visión estereoscópica de la realidad

Para quienes creemos conocer el universo novelesco de Alfredo Pareja, constituye una grata sorpresa encontrarnos, en esta obra, con un nuevo manejo de la perspectiva narrativa.

Efectivamente, en las anteriores novelas habíamos detectado como rasgo peculiar la presencia de un narrador omnisciente que, aunque caminaba del brazo de sus personajes, no renunciaba a su derecho de organizarlo todo, de preverlo todo. Por esto, incluso la voz íntima de sus personajes estaba matizada por su voz. En cambio, en *Las pequeñas estaturas* los personajes alcanzan mayor libertad, cada uno de ellos (Redama, Ribaldo, en especial) transmiten su historia, su verdad, su intimidad. Por esto, al narrador omnisciente no le queda sino el papel del cronista fiel de los hechos vividos, del testigo imparcial de los acontecimientos ocurridos. Ciertamente que no renuncia del todo a su derecho de sabelotodo, a su deseo de satirizar cruelmente a ciertos personajes y a su poder de exponer los hechos mezclando sus palabras con los lamentos y susurros de los demás.

¡Tanques contra pueblo indefenso!, somos hombres, no se permite, ¡abajo el gobierno!, ¡vivan las brujas!, enronquecieron valientes muertos de hambre del susto a la venganza, meados de rabia, viejas chillando ... órdenes estratégicas, ordenó la retirada cuando no vio dragones sino gente de dos piernas desaforadas arremetiendo a piedras, ... cargaron sus colchones, preferible

dormir a riesgo de terremoto en la cama que sentir en el cuerpo la babaza fría de las salamanquesas, quién dice que no regresen, y el general en su despacho, sin luna la noche entera, ... (11).

Pero, en todo caso, son los personajes los que mediante el discurso directo, los monólogos interiores indirecto y directo, la forma dramática, los episodios de teatro para leer; a través, también, de sus gestos, actitudes y silencios, los que tejen la verdadera historia de *Las pequeñas estaturas*. De ahí que en esta novela se dé una especie de registro de voces que desplaza a la omnisciencia única y exclusiva del narrador logrando crear de esta manera un mundo que se construye por sí solo, un mundo que no tiene un solo perfil sino imágenes distintas porque la realidad se ha puesto frente a un espejo de varias lunas.

Una temática tremendamente cuestionadora presente en *La Manticora*

La Manticora, con su “esqueleto de novela, piel de diálogo, ojos de visiones alternantes, corazón de personajes planos, de temas, de anhelos; novela que es novedosa en lo que a técnica se refiere, pero que repite una y otra vez los temas de siempre, matizados por nuestra forma de ser y nuestra época” (12), fue la palestra para que don Alfredo Pareja Diezcanseco planteara frontalmente cuatro temas por demás cuestionadores: la injusticia social como una realidad lacerante y permanente, la Iglesia nueva y su opción preferencial por los pobres, la redención a través de la violencia o del amor y una profunda reflexión sobre la creación literaria.

La injusticia social: una realidad lacerante y permanente

Tal como están dadas las cosas, en la sociedad en la que se mueven los personajes de *La Manticora* rige una injusticia social permanente; es decir, el indio, por ejemplo, no ha alcanzado su liberación, no ha logrado convertirse en un ente activo y productivo. Por esto, Yacunaya, a pesar de haber cambiado de ropaje y hablar como “secretario de su sindicato” de que la explotación debe terminar, no consigue cambiar las estructuras y continuará siendo

explotado por los Juanes Garrotes, los Lobisones y Curas Doctrineros. En similares condiciones se encuentran el negro y el montubio; pues, estos, a pesar de tener arrestos para enfrentarse a los oligarcas, no por ello pueden ocultar su triste pasado y su doloroso presente. De esta manera, la injusticia social constituye una lacra cruel que afecta a los que menos tienen, a la gran masa popular, a aquellas gentes que tienen que prostituirse para sobrevivir.

Y como contrapartida, sarcásticamente dolorosa, encontramos a los oligarcas que todo lo tienen, que todo lo consiguen, gracias al poder del dinero, de las componendas, del amparo oficial y de la violencia. Los Juanes Garrotes, Lobisones y Feneratos defenderán tenazmente sus riquezas mal adquiridas y no les importará derramar sangre inocente para mantener sus enormes privilegios.

La Iglesia nueva y su opción preferencial por los pobres

La presencia del Cura Doctrinero y de san Carlos Borromeo en el bando de la derecha representa una Iglesia comprometida con los poderosos; una Iglesia que ha cambiado el Evangelio por un libro de cuentas por cobrar. Esta Iglesia ha traicionado definitivamente a Cristo, porque, escudándose en sus palabras: “Mi reino no es de este mundo”, ha permitido y ha ayudado a que se institucionalice el atropello y la opresión. Se muestra sorda y muda ante las injusticias sociales.

Afortunadamente, en *La Manticora* aparece Beneverato, el jesuita discípulo de Tehilard de Chardin y auténtico seguidor de Cristo. Representa la nueva Iglesia o, mejor dicho, la única y verdadera Iglesia de Cristo: aquella que se pone al servicio de los humildes, de los más necesitados, porque no puede permanecer sorda e indiferente ante el clamor y el grito de un pueblo que sufre y que demanda justicia, libertad, respeto a los derechos fundamentales del hombre y de los pueblos.

La redención, ¿por la violencia o por el amor?

Menudo lío se presenta en esta novela. Por un lado, Jashadamos, el revolucionario puro, aspira a la redención de los pobres por medio de la espada. En su lógica es necesario acabar con toda la “cerdocracia” a

sangre y a fuego, para que se puedan edificar cielos nuevos y tierras nuevas. Pero en contra de la tesis de la violencia se levantan las voces de Pepucia, Dolosina y Beneverato porque “aquel que empuña la espada condenado está a morir por su filo”, porque la violencia solo engendra violencia. ¿Cuál, entonces, es el camino para la redención? La búsqueda incansable del AMOR – con mayúsculas– que es lo único que puede aliviar las penas y cambiar las estructuras opresoras. Por esto, el encuentro final de Tíbulo con Redama no significa tan solo el encuentro del amante con su amada; sino, fundamentalmente, el encuentro del amor como arma para vencer a la bestia, a los opresores; el amor como fundamento y base para edificar un mundo nuevo, en el cual no solo se haga justicia, porque la sola justicia podrá remover las causas del litigio en materia social, pero no llegará a unir los corazones y las almas.

Una profunda reflexión sobre la creación literaria

La Manticora es relatada por dos narradores: el viejo y el nuevo (Pablo). Tienen sus diferencias. El viejo cree que toda historia debe tener una composición organizada de nacimiento, desarrollo y muerte. En cambio, Pablo, el nuevo narrador, no quiere explicar los pormenores de su historia, por manera que todo en ella sea de naturaleza obvia; él desea, más bien, que su historia se base en la inconstancia, inconsistencia y distancia. En todo caso, los dos consideran que es muy importante no solo contar una historia, sino también el modo cómo se la cuente. Asimismo, los dos no pueden ocultar la pesadilla, el tormento y el suplicio que significa dominar la palabra escrita para hacer arte. De esta suerte, para cada narrador la literatura representa algo así como una desgobernada amante que sin concederles descanso de ninguna naturaleza, les requiere de una manera impetuosa para que dejen su creación literaria para la posteridad.

Claro está, que únicamente alcanzarán la posteridad aquellos que escriban no para recibir los beneficios y aplausos de cofradías que enaltecen el cotorreico fonema, mondo y lirondo, sino aquellos escritores que sepan alejarse lo suficiente de las cosas para examinarlas, poseerlas y proporcionarles algo de sus propias e inalcanzables proporciones; es decir, cuando el escritor interprete y asuma la realidad en toda su extensión, como una inevitable y previa condición para cambiarla.

Una nueva y especial forma de contar las historias en *La Manticora*

Una obra de teatro para ser leída

El rasgo más característico de *La manticora* es la presencia del diálogo mondo y lirondo; diálogo que constituye uno de los elementos básicos que posibilitan que se convierta en algo así como una obra de teatro (¿tragicomedia?) para ser leída. Al analizar el entramado teatral que presenta esta novela, encontramos que esta es similar a la estructura de una clásica tragedia griega. En efecto, recordemos que la tragedia griega antigua tenía las siguientes partes: el prólogo, el párodo, los episodios, los estásimos y el éxodo. Y en *La Manticora* encontramos estas mismas partes; claro está, con otros matices, destellos y colores.

Así, por ejemplo, “el prólogo”, que era la parte de la tragedia que precedía a la entrada del “coro” y en la que se ponía al espectador al tanto de los antecedentes de la obra, en *La Manticora* se manifiesta en el intenso y esclarecedor diálogo que sostienen Pablo y su viejo narrador. Inmediatamente después de este diálogo hace su aparición el “coro”, al compás de una triste y monótona melodía que sale de los canutillos de carrizo de un rondador. Integran el “coro”: el Ángel Danzante, el Alma Santa, el Farricoco, el Diablo y el Sereno Vigilante, de esta manera se cumple la segunda parte de la tragedia: “el párodo”.

Luego vienen “los episodios” que conforman la parte propiamente dramática de la obra, y que en *La Manticora* son todos aquellos que están en relación directa con las historias que se nos cuentan. Un gran suspenso se abre con estos episodios: ¿los revolucionarios podrán realizar el cambio deseado?, ¿Tíbulo encontrará a Redama?, ¿Pablo logrará crear su historia fecunda y trascendente?

La parte de los “estásimos” la realiza el coro, cuyas nuevas intervenciones (siete en total) se intercalan entre “los episodios” de la obra; pero también quienes cumplen la parte de “los estásimos” son Pablo y el narrador, porque ellos, a manera de “coreutas”, no solo opinan sobre las historias que se cuentan, sino que, como ya lo hemos señalado, crean una especialísima retórica.

Finalmente, “el éxodo”, la última parte de la tragedia griega antigua, se produce en *La Manticora* cuando la gran muchedumbre, que reemplaza al

“coro”, entona las estrofas del “Himno de la Alegría” de Schiller, dejando entrever la esperanza de que el desenlace sea en beneficio de los humildes.

Como se puede ver, este rasgo formal no solo contribuye a trastocar el género, sino también a recordar al lector que, al fin de cuentas, la vida no es sino el gran escenario en donde cada uno de nosotros representa diversos papeles según la máscara que utilice.

Dos narradores que relatan la historia

Existen dos narradores que planifican y discuten, a lo largo de la obra, la historia que se contará en ella; pero, al final de cuentas, el dador del relato es Pablo. Este nuevo narrador, aunque invención suya es la historia relatada, adopta la actitud de un mero narrador testigo que se limita a describir, lo más fielmente posible, la escenografía, la luz, los sonidos, los ropajes y los actores de esta gran comedia humana.

Cabe resaltar que Pablo es reemplazado momentáneamente por otro narrador testigo (¿el viejo narrador?), quien se hace cargo de la narración a partir de la página 223 hasta la 243, en la que nuevamente retoma la posta Pablo. De este modo, se cumple la significativa sentencia manifestada por el viejo narrador: “¡Ay, olvida Pablo que todo narrador es por otro narrado, y así sucesivamente hasta la extinción de la fatiga universal!”(13).

La Gran Cosmovisión de Pareja Presente en su Obra, en Especial, en *Las Pequeñas Estatuas* y en *La Manticora*

Después de cuarenta y tantos años de escritura, con una docena de novelas sobre sus espaldas, don Alfredo Pareja Diezcanseco observa el mundo y sus problemas con la serenidad, limpidez y exactitud que proporciona el trabajo diario, pertinaz y sin claudicaciones en el universo de la cultura y de las letras. Y este hecho, le permite expresar con autoridad su cosmovisión; es decir, su particular manera de mirar las cosas y el mundo que le rodea. Su cosmovisión abarca, pues, problemas y soluciones, esperanzas y claudicaciones, victorias y derrotas. De todas estas realidades, conviene relieves las siguientes:

1. La literatura de Pareja cuestiona críticamente la realidad

Este es un hecho innegable, presente desde las primeras líneas de *El Muelle* hasta las últimas letras de *La Manticora*. Pues, siempre con el ojo avizor, con el corazón y el cerebro metidos en el destino de su patria, de América Latina y del mundo, Pareja no ha vacilado jamás en denunciar lo corrupto del sistema, las componendas políticas, los amarres de media noche, la miopía de los izquierdistas, la demagogia velasquista, la ignorancia de los generales, la falsedad de los hombres, etc. Es decir, en su literatura jamás encontraremos el conformismo ante lo establecido, porque don Alfredo no es (fue) el escritor domesticado, sumiso a los intereses reinantes o que ansía las migajas del poder. Antes bien, Pareja, apresado y vilipendiado muchas veces, con su pluma de escritor de oficio ha prendido la antorcha de la luz y la claridad. Ha sembrado en sus lectores el gusanillo de la desconfianza y de la curiosidad, para que cada quien sea fiel a su destino.

Por esto, bien podemos afirmar que la obra de Alfredo Pareja Diezcanseco constituye una obra que cuestiona profundamente las certidumbres de muchos siglos y que, llena de un compromiso profundamente existencial, refleja la personalidad de un hombre que jamás rehuyó su responsabilidad como miembro de una comunidad y como integrante de una época.

2. ¡No a la literatura como un “Mausoleo superexclusivo de santos y héroes de la palabra”!

Una de las características más evidentes del estilo Parejiano es la diafanidad y relativa facilidad con la que se pueden leer sus obras. No hay duda de que el requisito fundamental para que una obra estremezca, impacte, aleccione, entretenga, conmueva, etc., es que pueda ser leída y entendida por casi el común de los mortales.

Y esta es una particularidad de todas las obras de don Alfredo, porque en todas ellas se respira profundamente el aire de la claridad, de la concisión; de la palabra que llama a la comunicación y a la confidencia. Pero esto no quiere decir, de ninguna manera, que sus obras sean simplonas, facilonas o que, como contrapartida, estén dirigidas a una cofradía de intelectualoides arrogantes y superfluos. ¡Ni lo uno, ni lo otro!

Lo verdaderamente cierto es que su arte no es descuidado. Antes bien en cada obra (como lo hemos demostrado en el transcurso del análisis) hay un avance técnico y temático (14), existe un deseo ferviente de superar su anterior obra. Por esto no vacila en cuestionar el valor literario de la producción de la “generación del treinta”; por esto, cuando todos hacían una literatura de “protesta” —casi de panfleto—, Pareja publica *Hombres sin tiempo*, obra que invitaba al respiro denso y profundo, a la meditación serena y valiente no solo sobre el mundo opresor del hombre, sino también sobre el mismísimo hombre.

Este afán, pues, de escribir con arte le conduce a crear un conjunto de “novelas-río”, en las que pone de manifiesto un nuevo aliento vivificador y en las que intenta y consigue atrapar no solamente la realidad simple de las cosas, sino también lo maravilloso y mágico de ellas.

Pero, muchas veces, las cosas por tan repetidas o por obvias pasan desapercibidas. Y esto lo sabe el infatigable escritor Pareja; por esto, las pone bajo una nueva y diferente luz, las extrañifica; de esta suerte, las figuras de “guiño!” aparecen en escena y danzan y hablan y pelean en el gran teatro del mundo que es la vida misma.

3. Siempre un camino de esperanza

A pesar de que mucha gente piensa que en las novelas de Pareja no hay lugar para la esperanza; su obra, mirada en conjunto, es precisamente un himno a la ilusión de mejores días para todos.

Cierto, muy cierto, que existirán siempre los Honorios Paredes, los gordos Mariños, los Ribaldos, los funestos Alaricos, los generalitos, los Juanes Garrotes, los Lobisones, etc., que buscarán estar unidos para defenderse de los pobretes plebeyos. Pero también, como contrapartida luminosa, existirán los Ignacios Acevedos, las Baldomeras, los maestros Briones, los Ordóñez, los Pablos Canelos, los Jashadamos y los Beneveratos, que mantendrán en alto la lámpara de la rebeldía en contra de todo aquello que signifique humillación, explotación y miseria.

Y por encima de la tragedia de las Marías del Socorro, de las “ratas” Parrales, de las Pardas, de las Candombas y Yacunayas, etc., se alzará siempre la voz de las Balbinas, de las Juanitas Rincón, de las Redamas, llamando a vivir en comunidad y en amor, como el único camino cierto que podría

permitir al hombre cambiarse a sí mismo para luego cambiar las estructuras que le oprimen.

No en balde *La Manticora* termina con esas hermosísimas frases del Himno de la Alegría de Schiller: “¡No hay nada que pagar a los dioses! ¡Todos los hombres son hermanos! ¡No hay nada que pagar a los dioses! ¡Marchemos, hermanos, marchemos alegres, como el héroe a la victoria! ¡No hay nada que pagar a los dioses!”(14).

Una Última Apostilla

Tuve el enorme privilegio de conocer personalmente a don Alfredo. Muchas veces visité su hogar, sitio de paz y de libros. Lugar acogedor en el que nunca faltaba una tasita de café servido con delicadeza por doña Mercedes Cucalón; por esto, sin riesgo a equivocarme afirmo que de seguir viviendo don Alfredo su voz volvería a escucharse para decir que el Ecuador de ahora, ya no es el mismo de hace muchos años atrás. Hoy, este país ha cambiado gracias a una revolución que venció en las urnas y en los hechos a la partidocracia neoliberal; a los falsos ambientalistas, a los extremistas de izquierda con poncho o con levitas. Seguramente, don Alfredo diría que durante una década el centro de accionar del Estado fue el hombre; el hombre del suburbio, del monte, de la selva; el hombre pobre que, ahora sí con autoestima, reclama organizadamente por sus derechos y está dispuesto a cumplir con sus obligaciones. Resaltaría que se debe continuar la lucha frontal contra la riqueza mal habida y guardada en los paraísos fiscales; contra la bancocracia que constituye el poder económico que domina al poder democrático; contra una prensa que nada tiene de “libre e independiente” porque está sujeta a los que pagan y la financian. Con mucho dolor, pero con gran energía, diría que hay que estar muy atentos para que los ricos epulones (los de siempre, los de toda la vida) no encuentren pobres que gobiernen a su mayor gloria y provecho; hay que estar muy atentos, recalcaría, a que algunos “pobres acaben cruzando la frontera y se pasen al bando de los ricos, aunque hubieran llegado al gobierno con los votos de los pobres”(16). Nos invitaría a seguir soñando en luchar por crear un mundo más justo del que ya poseemos.

NOTAS

1. Alfredo Pareja Diezcanseco, *Las tres ratas*, 3.^a ed., Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957, p. 43.
2. Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, *Comunicaciones*, n.º 8, 5.^a Ed., s/c, 1976.

Tzvetan Todorov, “Las categorías del relato literario”, *Comunicaciones*, n.º 8, 5.^a Ed., s/c, 1976.

Tomashevski, “Temática”, Tzvetan Todorov, ed. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976.

Lucien Goldman, *Para una sociología de la novela*, trad. Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz, Madrid, 1975.

3. Anteriormente y en seguidilla, había publicado, antes de *El Muelle*, tres novelitas fruto de su fiebre juvenil por escribir y de su acre pero objetiva observación del mundo circundante: *La casa de los locos* (1922), *La señorita Ecuador* (1930) y *Río arriba* (1931).
4. Sobre todo, en las novelas *El Muelle*, *La Beldaca*, *Baldomera*, *Hombres sin tiempo*. En *Las tres ratas* es problema es un poco diferente; sin embargo, Eugenia Parrales es codiciada por su cuerpo, y se aprovechan de él Ernesto Carbo, Carlos Álvarez, don Gregorio.
5. Harald Weinrich, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, trad. Federico Latorre, Madrid, Editorial Gredos, 1974, p. 141.
6. Alfredo Pareja, *Las pequeñas estaturas*, Guayaquil-Quito, Publicaciones Educativas Ariel, s/f. p. 80 (T.I).
7. Cfr., por ejemplo, *Ibid.*, pp. 114-115, 124, 129, etc.
8. *Ibid.*, p. 74 (T.II). (La negrilla es nuestra).

9. Aurora Ocampo, *Un intento de aproximación al realismo mágico*, Quito, PUCE, s/f, s/e, p. 7.
10. *Id., Ibid.*
11. *Op. cit.*, p. 101 (T.II).
12. Luis Montoya Andrade, “*La Manticora*. Novedad o Novelería”, Quito, El Tiempo, Domingo 31 de octubre de 1976, sección cultural.
13. Alfredo Pareja, *La Manticora*, Buenos Aires, Editorial Losada, S. A., 1974, p.18.
14. Para quien quisiera profundizar sobre estos elementos formales ver Alberto Rengifo A. *La narrativa de Alfredo Pareja Diezcanseco*, Quito, Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1990, pp. 346-359.
15. *Op. Cit.*, pp. 286-287.
16. José Saramago, *Democracia y universidad*, Madrid, Foro Complutense, 2005, pp. 38-40.

BIBLIOGRAFÍA

I. Relatos de Alfredo Pareja Diezcanseco

Pareja, A. (1978, 2.^a ed.). *El Muelle*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

_____ (1974). *La Beldaca*. Guayaquil-Quito: Publicaciones Educativas Ariel.

_____ (s.f.). *Baldomera*. Guayaquil-Quito: Publicaciones Educativas Ariel.

_____ (1960). *Don Balón de baba*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Pareja, A. (1957, 2.^a ed.). *Hombres sin tiempo*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A.

_____ (1975, 3.^a). *Las tres ratas*, Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

_____ (1956). *La Advertencia I*. (1956). Buenos Aires: Editorial Losada, S.A.

_____ (1959). *El aire y los recuerdos II*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A.

_____ (1964). *Los poderes omnímodos III*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A.

_____ (s.f.). *Las pequeñas estaturas*. Guayaquil-Quito: P. Educativas Ariel.

_____ (1974). *La Manticora*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A.

II. Estudios sobre Alfredo Pareja Diezcanseco

Carrión, Benjamín. (1951, 2.^a ed.). *El nuevo relato ecuatoriano*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Corrales Pascual, Manuel, “Los rostros de *La Manticora*. Pórtico”, *El Tiempo. La Gaceta* (Quito), 1 de agosto de 1976.

Iglesias Laguna, Antonio, “Las Pequeñas Estaturas de Alfredo Pareja Diezcanseco”, *ABC* (Madrid), 24 de septiembre de 1970.

Lloret Bastidas, Antonio, “Una revolución y una novela; breves consideraciones alrededor del 9 de julio de 1925 y ‘La Advertencia’ de Alfredo Pareja Diezcanseco, primer tomo de la novela cíclica *Los Nuevos Años*”, *Anales de la Universidad de Cuenca*, (enero-marzo, 1959).

Pérez, Galo René. (1972). *Pensamiento y Literatura del Ecuador*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Rengifo, A. (1990). *La narrativa de Alfredo Pareja Diezcanseco*, Quito: Ediciones del Banco Central del Ecuador.

Rodríguez Castelo, Hernán, “La Manticora, última aventura de Pareja Diezcanseco”,

El Tiempo (Quito), 22 de marzo de 1975.

III. Referencias teóricas

Barthes, Roland. (1976). “Introducción al análisis estructural de los relatos”, *Comunicaciones* n.º 8, 5.ª ed., s.c., Ediciones Niebla.

Bremond, Claude, “La Lógica de los posibles narrativos”, en *Comunicaciones* N° 8, 5.ª ed., s.c., Ediciones Niebla, 1976.

Erllich, Víctor. (1974). *El formalismo ruso. Historia-doctrina*, trad. Jem Cabanes. Barcelona: Seix Barral.

Ferreras, Juan Ignacio. (1980) *Fundamentos de Sociología de la Literatura*. Madrid: Ed. Cátedra.

Goldman, Lucien. (1975). *Para una sociología de la novela*, trad. de Jaime Ballesteros

y Gregorio Ortiz, 2ª ed., Madrid: Editorial Ayuso.

Tacca, Oscar. (1973). *Las voces de la novela*, Madrid: Editorial Gredos, S.A.

Todorov, Tzvetan, ed. (1976). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. de Ana María Nethol, 2ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores, S.A.

Weinrich, Harald. (1974). *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, trad. de Federico Latorre, Madrid, Editorial Gredos, S.A.

RESISTENCIA DEL CUERPO CON DISCAPACIDAD EN “LA DOBLE Y ÚNICA MUJER” DE PABLO PALACIO

Alejandra Vela Hidalgo

Es bien sabido que, en el ámbito de la literatura ecuatoriana de la década de los treinta, el escritor lojano Pablo Palacio y su obra no fueron bien recibidos entre sus contemporáneos que producían otro tipo de relatos. Mientras la generación de escritores de prosa de aquella época se dedicó a escribir desde el realismo social, con el grupo de Guayaquil, Palacio optó por las vanguardias que en Ecuador y en América latina no habían tenido tanto impacto en la prosa. La crítica a su obra fue constante y muy dura porque ésta no encajaba en los estándares de la época. Estudios posteriores vieron que la literatura de Palacio respondía y representaba críticamente a un mundo urbano y moderno al cual él pertenecía, mientras que la de sus contemporáneos se enfocaba en el área rural y en temas sociales. Antebi resume bien el contexto literario ecuatoriano de la época:

Palacio's role as a radical and urban avant-garde writer, with transnational ties to the growing cosmopolitan culture of Latin American literary production, jarred to some degree with his local Ecuadorian cultural context that would come to be primarily dominated by social realist sensibilities. These conditions situate Palacio in an ironic, doubly marginalized periphery.¹

1 Antebi, Susan. *Carnal Inscriptions: Spanish American Narratives of Corporeal Difference and Disability*. New York, Palgrave Macmillan, 2009. Pág. 51

Su vida y su producción literaria son muy cortas ya que para los años cuarenta, Palacio estaba sumido en una locura producida por la sífilis, y no había publicado nada desde el año 1935. Muere en 1947 sin ningún reconocimiento. Sin embargo, después de su muerte, la crítica literaria ha alabado su obra y se la considera hoy en día como moderna y perteneciente a la corriente vanguardista de las primeras décadas del siglo XX. Incluso Palacio ha llegado a ser uno de los autores ecuatorianos más estudiados, aunque nunca lo hubiera imaginado. Handelsman explica que la crítica actual sobre la obra de Palacio ha alcanzado un consenso: Palacio quería con su literatura cuestionar los valores de la sociedad dominante y poner en duda la realidad². Efectivamente, la doble y única mujer cuestiona las construcciones sociales de la pequeña burguesía de aquel tiempo. Esto se grafica cuando menciona sobre sus padres que: “fueron individuos ricos y por consiguiente nobles”³ poniendo así en evidencia la construcción social y no natural de la nobleza.

El mundo literario de Pablo Palacio presenta personajes únicos y complejos pero que no eran representativos de las clases sociales oprimidas, como lo eran los personajes de los textos de sus contemporáneos por esto la crítica de la época lo tildó de poco consecuente con la realidad social ecuatoriana. Sin embargo, para Handelsman, él es el único de su generación que asume conciencia de su papel de pequeño burgués e intelectual, regresa a ver al mundo urbano y da la espalda al rural, porque quiso desmitificar su propia sociedad urbana y moderna. Al hacer esto, no sólo criticó su entorno, sino también “prefirió poner en tela de juicio el concepto mismo del realismo y la función de la literatura que prevalecían en el Ecuador durante su época”⁴, cuestionando así la posición de la obra de sus contemporáneos.

En el presente trabajo, analizaré el tratamiento y representación del cuerpo en el cuento “La doble y única mujer” aparecido en el libro de relatos *Un hombre muerto a puntapiés* en 1927, cuento que a mí parecer critica duramente a una sociedad burguesa, patriarcal y capacitada. El cuento trata sobre un personaje doble y único a la vez conformado por dos gemelas siamesas pegadas por la espalada formando un solo ser. Trata de cómo esta doble mujer enfrenta el uso del lenguaje y a una sociedad patriarcal que la ha clasificado como monstruo. El principal propósito que

2 Handelsman, Michael. “Una doble y única lectura de ‘Una doble y única mujer’ de Pablo Palacio”. *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana*, 24.2 (1995): pág.

3 Palacio, Pablo. “La doble y única mujer.” *Obras completas*. Quito, Libresa, 2005. Pág. 141

4 Handelsman, Michael. Loc. cit

me atañe es demostrar que el texto de Palacio hace uso de la discapacidad femenina como elemento subversivo para cuestionar los sistemas de poder: el lenguaje, la ciencia y el patriarcado.

Confluencias: género y discapacidad

El personaje de este cuento tiene una doble particularidad: por un lado, es mujer y, por el otro, es un cuerpo con discapacidad. Esta doble condición es la que me ha llevado a pensar que para comprender a este personaje es pertinente entender cómo la lucha feminista confluye con la de las personas con discapacidades pues es innegable que el tratamiento del cuerpo y del género a través de la historia en la sociedad occidental ha marcado relaciones de poder y dominación. Mujeres, discapacitados, homosexuales, minorías raciales, entre otros, son representados en la cultura dominante de tal forma que se construyen como el Otro que contrasta con el ego hegemónico (masculino y capacitado), convirtiendo al “yo” dominante en la norma, y al Otro, al diferente, en el que la transgrede y que, por lo tanto, se lo ubica en un nivel jerárquico inferior.

Susan Wendell y Rosemarie Garland-Thomson⁵ están de acuerdo en que la lucha de la propuesta de la teoría feminista tiene relación con la lucha que los discapacitados emprenden: “Some of the same attitudes about the body which contribute to women’s oppression generally also contribute to the social and psychological disablement of people who have physical disabilities”⁶. Ambos grupos enfrentan construcciones sociales que se derivan de idealizaciones sobre el cuerpo que los colocan en situaciones de desventaja. En el cuento que concierne a este estudio, la condición doble del personaje permite ver cómo la opresión a la mujer confluye con la opresión a las personas con discapacidad: el padre representa la masculinidad normalizada que se siente amenazada por la hija, que no gratuitamente tiene una discapacidad física. El cuerpo con discapacidad de la doble mujer, ante tal opresión, muestra diferentes estrategias de resistencia a nivel simbólico.

5 Garland-Thomson. “Integrating Disability, Transforming Feminist Theory.” *Gender and Disability*. Eds. Bonnie G. Smith & Beth Hutchinsonson. New Brunswick, New Jersey & London: Rutgers UP, 2004. 73-103

6 Wendell, Susan. “Toward a Feminist Theory of Disability.” *The Disability Studies Reader*. Ed. Lennard J. Davis. New York: Routledge, 1997. Pág. 261

Cuestionamiento del mundo simbólico y lingüístico

La condición doble del personaje permite que su representación sea casi imposible en un sistema de signos cerrados que no se adaptan ni representan la complejidad de su cuerpo. Y aunque se presenta como individuo frente al sistema del lenguaje complejo, imponente y autoritario, no tiene potestad de cambiar nada para su correcta representación. Desde el principio del cuento, la doble mujer pide disculpas por todos los “errores” que va a cometer en el uso del lenguaje, sistema de categorías impermeables que no pueden ser traspasadas en la cosmovisión del cuento. Sin embargo, la condición doble, tanto física como psicológica del personaje, requiere dicha transgresión. Sobre sus “errores”, la narradora dice: “Incorrecciones que elevo a la consideración de los gramáticos con el objeto de que se sirvan modificar”⁷. Es decir, se dirige a una autoridad que es la que tiene potestad de hacer tales cambios mientras que ella aparentemente debe someterse y adaptarse a los pronombres, conjugaciones, adjetivos posesivos, etc. que le proporciona el sistema hegemónico. Se coloca como individuo entonces en un nivel inferior con respecto a la autoridad y al sistema (en este caso gramatical), posición desde la cual no puede empoderarse de su propia representación. A pesar de esto, el lector percibe el tono irónico y se entiende que pedir permiso y usar pronombres y adjetivos posesivos sin concordancia son en sí transgresiones que le permiten resistir a dichas imposiciones y proponer una representación desde ella misma.

El lenguaje como imposición desde la autoridad es en el texto un sistema insuficiente para expresar la complejidad de este ser: “Mi vientre está contrapuesto a mi vientre de ella”⁸. La falta de concordancia entre el posesivo ‘mi’ y ‘de ella’ y que es constante a través de toda la narración, demuestra la deficiencia del lenguaje entendido como una imposición y la voluntad del personaje de pasar por encima de él. Handelsman dice: “el personaje doble con todas sus contradicciones es un ser completo y total que nos obliga a descubrirlo en medio de los signos extremos engañosos que parecen resaltar su supuesta condición de monstruo o aberración social”⁹. Es decir, el

7 Palacio, Pablo. Op. cit. 136

8 Ibíd, p. 135

9 Handelsman, Michael. Op. cit. 5

lenguaje como tal se vuelve extraño y no puede representar su referente más que de una manera insuficiente; el proceso de representación deviene en una imposibilidad en este caso. El lector, por tanto, debe sumergirse en los signos lingüísticos e incoherencias que proporciona la narradora para descubrir al personaje. En otras palabras, debe aceptar las transgresiones.

La doble y única mujer va desde la voz de yo-primer a la voz de yo-segunda en un constante vaivén que mezcla las voces proporcionando la ilusión de unidad. Este movimiento lleva al personaje, como el título lo muestra, a conformarse en sí en una contradicción. El uso del lenguaje asienta y refuerza la idea de una constitución paradójica pues al no calzar en las categorías sociales y gramaticales, su única posibilidad es presentarse y representarse a través de la paradoja. De Leone dice que el hecho de que el lenguaje no dé cuenta de este ser hace que “Ni siquiera se les conced[a] representatividad en el orden de lo simbólico y las siamesas integran esa parte del mundo de la que el lenguaje aún no ha podido dar cuenta”¹⁰. Es decir, es difícil sino imposible encontrar una forma de representar simbólica y lingüísticamente a este ser, lo que constituye una forma de violencia por parte del sistema: la exclusión e ignorancia. Mary Douglas explica que “There are several ways of treating anomalies. Negatively, we can ignore, just not perceive them, or perceiving we can condemn. Positively we can deliberately confront the anomaly and try to create a new pattern of reality in which it has a place”¹¹. Se deja afuera de la representación lo que no calza porque lo que no entra en las categorías es justamente lo que las amenaza. En este sentido, el cuerpo paradójico del cuento es subversivo porque cuestiona el lenguaje y toma la forma positiva de enfrentar la anomalía que menciona Douglas: la creación de nuevos patrones.

Si no hay un signo lingüístico o simbólico que represente a este ser dentro del sistema del lenguaje general, la doble y única mujer se convierte en un signo único y, por lo tanto, en su propia referencia: ella es signo y referente de ella misma porque no puede colocarse en vez de nada más que de ella. Ella es “un mecanismo complicado que no es posible que alguien conozca fuera de mí”¹². Así lo explica Antebi: “Palacio’s double body similarly hovers

10 De Leone, Lucía. “Procedimientos de ruptura en la narrativa de Pablo Palacio. Las condiciones de ilegibilidad de sus textos en la década del 30.” *Everba*. Winter (2004): sp

11 Douglas, Mary. *Purity and Danger*. New York: Routledge, 2001. Pág. 39

12 Palacio, Pablo. Op. cit. 148.

between symbolic representation and a symmetrical, contained dualism that points to nothing beyond itself –a fully saturated presence”¹³. Es decir, su naturaleza de ser único, sin referente, revisa la propia naturaleza del signo porque lo cuestiona ontológicamente. Antebi reafirma esta idea cuando explica que la siamesa en sí disputa el sentido del signo –donde un objeto está en lugar de otro- porque, en este caso, ambos tienen que estar presentes al mismo tiempo¹⁴. E incluso la misma doble y única mujer se lamenta: “me han obligado a cargarme mi duplicación”¹⁵, haciendo referencia mediante un juego de palabras de doble sentido a que carga a su propio referente y a su hermana.

En cuanto a la representación metafórica del mundo y de los cuerpos, Amy Vidali¹⁶ discute la formación de metáforas en nuestro lenguaje, como también lo hace el texto de George Lakoff y Mark Johnson (1980), *Metaphors We Live by*, en el que se habla sobre la formación de metáforas en el lenguaje cotidiano. La perspectiva de Vidali es que estas metáforas, que dan forma a nuestro pensamiento, se han formado desde la perspectiva de un cuerpo ‘normal.’ Es decir, desde un cuerpo capacitado y han excluido los puntos de vista de los cuerpos diferentes. Tomando esto en consideración, el cuerpo siamés del cuento nos presenta una perspectiva que subvierte también las concepciones metafóricas que tenemos sobre el mundo.

Un ejemplo de lo anterior es la silla que utiliza la protagonista, la cual es un objeto incomprensible hasta que la(s) mujer(es) se sienta(n) en ella y la espalda de cada una hace de espaldar de la otra, momento en el que el objeto cobra sentido. El concepto de ‘silla’ tal como lo pensamos pierde su referente cuando no tiene relación con un cuerpo ‘normal.’ “The narrator’s chair thus undercuts the conventional or ‘vulgar’ idea of a chair, for it clearly is missing an important element of the common chair”¹⁷. Es el cuerpo de ella(s) lo que le da sentido al objeto: “yo formo parte del objeto ‘silla;’ cuando está vacía, cuando no estoy en ella, nadie que la vea puede formarse una idea perfecta del mueblecito aquel”¹⁸. La encarnación del objeto es la única manera en que éste se convierte en una silla.

13 Antebi, Susan. Op. cit. 50

14 Ibíd

15 Palacio, Pablo. Op. cit.

16 Vidali, Emy. “Seeing What We Know: Disability and Theories of Metaphor.” *Journal of Literary & Cultural Disability Studies* 4.1 (2010): 33-54.

17 Antebi, Susan. Op. cit. 60

18 Palacio, Pablo. Op. Cit. 144-145

El mundo y los objetos que este cuerpo crea y que se vuelven normales para él, contrastan y cuestionan los signos de las cosas consideradas normales por el mundo exterior porque tales han sido creadas desde el cuerpo capacitado. Como su físico no encuentra referencia en el mundo simbólico predominante, la doble y única mujer debe crear de manera transgresora el entorno desde su propia corporalidad. Y lo interesante es que ella es parte de los signos que se crean entorno a su cuerpo: “la condición esencial para que un mueble mío sea mueble en el cerebro de los demás, es que forme yo parte de ese objeto que me sirve y que no puede tener en ningún momento vida íntegra e independiente”¹⁹. Es decir, los encarna.

La discapacidad y sus asociaciones morales

El orden social creado por el lenguaje y por las metáforas representa el punto de vista del que tiene el poder. La sociedad usa estas construcciones sociales y culturales expresadas en el lenguaje y el mundo simbólico para dar ‘capacidad’ y poder a los individuos con cuerpos ‘normales’ porque refuerzan los patrones establecidos, y quitar capacidad y poder a los cuerpos que no entran en estas categorías²⁰ porque, a su vez, los cuestionan. Parte de las construcciones sociales que se crean en torno a los cuerpos con discapacidad y cuerpos capacitados, son los valores morales que se relacionan con cada uno. En el cuento que nos concierne, el cuerpo de la doble y única mujer es determinante en la forma en que los otros personajes y ella misma la consideran moralmente, como se aprecia en la siguiente cita:

Creo que no está demás, asimismo, hacer extensiva esta petición [de perdón] a los moralistas, en el sentido de que se molesten alargando un poquito su moral y que me cubran y que me perdonen por el cúmulo de inconveniencias atadas naturalmente a ciertos procedimientos que traen consigo las posiciones características que ocupo entre los seres únicos.²¹

19 Ibíd, p. 145

20 Crouser, G. Thomas. *Signifying Bodies: Disability in Contemporary Life Writing*. Ann Harbor: The U of Michigan P, 2009. Pág. 17

21 Palacio, Pablo. Op. Cit. 136.

Es obvio que ella está consciente de que la constitución de su cuerpo implica ciertas asociaciones morales y por eso pide que los moralistas sean más flexibles, claro con un tono irónico característico del texto. Esta supuesta falta de moralidad está conectada principalmente a su condición de mujer representada en la madre. Aquí confluyen claramente ambos aspectos del análisis: lo femenino y la discapacidad, pues la discapacidad del personaje está condicionada al comportamiento moral “inadecuado” de la madre, específicamente a su comportamiento sexual. Ella, durante el embarazo, mantuvo relaciones cercanas con un médico. Dice la narradora: “un su amigo, médico, entabló estrechas relaciones con mi madre, claro que de honrada amistad”²². Esta cercanía se pone en tela de duda cuando la narradora hace hincapié en que era una amistad ‘honrada,’ explicación que irónicamente insinúa todo lo contrario. De esta posible relación adúltera, nace la doble y única mujer, lo que sugiere que su cuerpo, y por tanto, su condición, es el resultado del pecado de la madre, como una especie de castigo, creencia aceptada socialmente en el momento histórico en el que se escribió el cuento.

La madre, aunque provoque resentimiento en la hija por su rechazo y por ser parte del sistema que la oprime, es también de cierta forma una víctima en la sociedad pues carga con una culpa moral impuesta por haber tenido una hija como la que tuvo. Con tono irónico, la narradora nos cuenta que su madre vio ciertas estampas de vanguardia (movimiento al cual el mismo Palacio pertenecía) y leyó cierta literatura, lo que la hizo visualizar a sus hijas siamesas y causó su discapacidad. Antebi menciona que “According to this belief [maternal impression], a pregnant woman can influence the development of the fetus she carries by looking at strange animals, images of monsters, or people with disabilities. Traditionally, the concept of maternal impressions assigns fault to the mother for any undesirable birth”²³. Es decir, la culpa de la discapacidad de la hija está en la madre no solo como un castigo por el adulterio sino por su acercamiento a las artes, ambos ámbitos que se suponían inapropiados para las mujeres en aquel contexto.

Por lo dicho, la madre debe dar explicaciones a las autoridades masculinas: “Todo esto se lo he oído a ella misma en unos enormes interrogatorios que le hicieron el médico, el comisario, y el obispo, quien naturalmente necesitaba conocer los antecedentes del suceso para poder darle absolución”²⁴. El

22 Ibíd, p. 141.

23 Antebi, Susan. Op. cit. 55.

24 Palacio, Pablo. Op. Cit. 142.

médico representa la ciencia, el comisario la ley y el obispo la religión, todos poderes de una sociedad patriarcal que ejercen control sobre el cuerpo femenino para cuestionar la moralidad y comportamiento sexual de la mujer. La sexualidad femenina tiene que dar cuentas a los miembros representantes de la hegemonía. Claro, la ironía del texto se materializa en la palabra ‘naturalmente’ pues en realidad está desnaturalizando la situación.

El cuerpo con discapacidad: narración, ciencia y filosofía

La sociedad está constituida como un sistema, el cual impone y se refuerza constantemente, dando privilegio a los que se adaptan a la norma y excluyendo a los que no. No obstante, toda sociedad en cuanto sistema debe enfrentar lo anómalo (en el sentido de que no está en conformidad con la norma) o como lo define Douglas como “suciedad”. Esta autora afirma que “Any given system of classification must give rise to anomalies, and any given culture must confront events which seem to defy its assumptions.”²⁵. Añade que la sociedad posee varias formas de enfrentar la anomalía: por ejemplo, reduciendo la ambigüedad al clasificar de una forma u otra el elemento extraño, controlando el objeto físicamente, oponiéndolo a la norma para reforzarla, o usándolo en rituales y poesía por su alto grado de ambigüedad.²⁶. A continuación, se analizará cómo el cuerpo de la doble mujer enfrenta a estos intentos clasificatorios (muchas veces violentos) a través de su corporalidad y la palabra para intentar crearse a ella misma.

La doble y única mujer debe constituirse en palabras, pues su narración es la oportunidad que tiene de crearse a sí misma. La palabra y la literatura se convierten en un espacio donde la ambigüedad del cuerpo discapacitado encuentra un lugar. En este texto, como en general, hay una estrecha relación entre narración y discapacidad pues la sociedad les exige dar cuenta de ellos, exigencia que se basa en la construcción binaria del mundo entre cuerpos capacitados y discapacitados creada en occidente. Según Crouser, “the unmarked case –the ‘normal’ body- can pass without narration; the marked case –the limp, the scar, the wheelchair, the missing limb- calls for a narrative”²⁷. Y luego agrega el autor: “people with extraordinary bodies are

25 Douglas, Mary. Op. cit. 40.

26 Ibíd. P. 41.

27 Crouser, G. Thomas. Op. cit. 16.

held responsible for them, in two senses. First, they are required to account for them –often to complete strangers; second, the expectation is that their accounts will serve to relieve their auditor’s discomfort”²⁸. Tal vez sea por el mismo motivo que Douglas explica que la anomalía encuentra un espacio en la poesía y el rito. Este motivo parece ser el que mueve a la doble y única mujer a escribir su historia y escribirse a ella misma. Ella quiere explicar/crear a través de la palabra tanto su historia como, sobre todo, su cuerpo (dice: “no sé cómo explicar;” “explicar mis actitudes;” “Debo explicar el origen”²⁹). En contraste, los cuerpos de los otros personajes, especialmente el del padre, ni siquiera se mencionan porque lo “normal” no necesitan explicaciones y pasa desapercibido.

Sin embargo, la narración no solo complace a ese morbo de la sociedad pues si bien es una forma de “explicarse” ante el mundo capacitado, también es la oportunidad de representarse a sí misma a través de la transgresión de diferentes categorías del lenguaje y de la representación metafórica, que normalmente están al servicio de la hegemonía.

La narración desde la discapacidad, en este caso, se enfrenta con la ciencia, que es otro de los discursos hegemónicos del poder. La ciencia es un intento de la sociedad de someter a lo anómalo a una clasificación con el objeto de definir, diferenciar y controlar a los seres que habitan el mundo para reforzar la idea de capacidad y normalidad a través del contraste. En el cuento, se menciona que los científicos ya han intentado clasificar a los cuerpos dobles, lo que hace referencia al poder de la ciencia como institución social para crear categorías y ordenar el mundo a través de sus representaciones. Sin embargo, en esta lógica, el cuerpo y la constitución paradójica de la doble y única mujer le plantean a la ciencia un reto, dejando a dicha clasificación como insuficiente. Dice: “designarme siempre de la manera en que vengo haciéndolo: *yø*, y que desbaratará completamente la clasificación de los teratólogos, que han nominado a casos semejantes como *monstruos dobles*”³⁰. La doble mujer cuestiona el intento de la ciencia de clasificarla solo a través de la observación pues a pesar de que se ve como dos, es una. Adicionalmente hay un cuestionamiento más profundo pues ella se reconoce y se identifica como individuo, como un ‘yo,’ mientras que la ciencia la reconoce como un monstruo, clasificación que la aleja de lo humano y la acerca a lo animal. Es

28 Ibíd. P. 17.

29 Palacio, Pablo. Op. Cit..

30 Palacio, Pablo. Op. Cit. 137.

decir, la narración no sólo le sirve para ‘explicar’ y ‘justificar’ su existencia a un público sino para construir su identidad; no desde la mirada del otro, la ciencia, sino desde ella misma.

Los científicos, parodiados por el término en desuso ‘teratólogos,’ usan la observación objetiva para clasificarla: “Los teratólogos sólo han atendido a la parte visible que origina una separación orgánica, aunque en verdad los puntos de contacto son infinitos”³¹. El personaje pone en duda los procedimientos científicos (específicamente la observación) que no llegan a la profundidad del asunto y tratan su complejidad con una simple descripción y clasificación que no basta para designar su conformación paradójica. Desacredita así al discurso científico asociado a un discurso hegemónico.

Mediante un tono bastante irónico, recurrente en el texto, la narración critica la filosofía cartesiana cuando el personaje trata de su centro y no logra ponerlo en palabras. Esta dificultad, dice la doble y única mujer, “sé que me va a traer el calificativo de desequilibrada porque a pesar de la distancia domina todavía la ingenua filosofía cartesiana, que pretende que para escuchar la verdad basta poner atención a las ideas claras que cada uno tiene dentro de sí”³². La constitución paradójica y principalmente doble del personaje hace que su centro, su unicidad, sea ambiguo, lo cual contradice la acepción cartesiana de que la única verdad está en el interior del individuo. La narradora comprende que la realidad no es una sola y que el sistema de pensamiento que predomina en su sociedad no le basta para comprenderse a sí misma y aún peor para que otros la comprendan. Crouser ha mencionado la posición ideológica que representa el cuerpo siamés ante el discurso occidental sobre el individuo: “they violate the seemingly foundational principle of individualism –one body, one person- and thus the notion, idealized in modern Western culture, of the autonomous self”³³. El individuo en la cultura occidental es entendido como una unidad completa, por lo mismo, el cuerpo siamés pone en duda este concepto. Es así que vemos que la doble y única mujer, sin encontrar los pronombres y adjetivos adecuados, dice: “para hablar de *mí* como de *nosotras*”³⁴. La unidad se hace doble y lo doble se hace uno. La narradora se considera una unidad pues insiste en que no son dos, sino una, pero no es una unidad tal como la sociedad entiende, sino que es un todo paradójico

31 Ibíd.

32 Ibíd, p. 140.

33 Crouser, G. Thomas. Op. cit. 50.

34 Palacio, Pablo. Op. Cit. 136.

y dividido que dentro de la narración tiene sentido. Esta contradicción del ser de la doble mujer es clara cuando ella se enamora porque el sentimiento del enamoramiento se produce en las dos partes: ambas están enamoradas, pero cuando el hombre habla con uno de los lados, el otro se pone celoso. Se dividen y se juntan constantemente produciendo un movimiento de vaivén: la perfecta paradoja.

El espectáculo

La complejidad y contradicción del cuerpo del personaje la presentan como un “monstruo” marcado por la diferencia ante la mirada de los otros y, como tal, debe explicar/narrar su historia; es decir, mostrarse para aliviar la curiosidad del público. El cuerpo marcado es un espectáculo ante la mirada de la sociedad que espera la narración suscitada desde el cuerpo con discapacidad para mirar con morbo. De esta manera, la narración de la doble mujer y su propio cuerpo se exponen entonces como en un espectáculo al público que ve, que lee y que escucha. Y aunque no está claro quiénes son los que ven, leen y escuchan esta historia, es interesante que la narradora use las palabras “a mis espectadores”. De Leone afirma que la idea de la monstruosidad es una constante en Palacio y que se construye ante la mirada del otro quien, a pesar de querer ver y oír, huye y le tiene miedo. Por eso, la doble mujer “espantan a los niños y a los hombres”³⁵ pues no se trata de entender y aceptar, sino de mirar y juzgar para reforzar las ideas sobre el cuerpo hegemónicas por contraste.

La narración en este caso es el propio espectáculo y los lectores nos convertimos en el público que contempla maravillado el cuerpo doble. La narradora se expone, pero no solo para aliviar curiosidades, sino también para tomar la palabra y cuestionar el sistema, utilizando así las propias estrategias de dominación a su favor, principalmente a través de la ironía. De hecho, Antebi dice que el uso de la discapacidad en Palacio no es una representación realista sino más bien “allows the narrative to uphold its own disability politics”³⁶. Definitivamente, la representación del cuerpo ‘monstruoso’ a través de la palabra que encarna la discapacidad, cuestiona la representación simbólica de la realidad y los discursos de poder expresados en lo lingüístico,

35 De Leone, Lucía. Op. Cit. sp.

36 Antebi, Susan. Op. cit. 50.

la ciencia y la filosofía. La narración del cuerpo marcado amenaza entonces las categorías hegemónicas y normalizadoras del cuerpo.

La patologización

Otra de las estrategias de la sociedad para someter al cuerpo con discapacidad es la patologización como forma de control. Jerome Branche explica que una de las estrategias de la colonización es la ciencia que ha sido usada para patologizar a los cuerpos distintos durante la historia³⁷. Por eso la doble y única mujer afirma: “Desde que nací he tenido algo especial; he llevado en mi sangre gérmenes nocivos”³⁸, demostrando que considera que la enfermedad es parte de su corporalidad y ontología. Esta situación se extiende a lo moral pues el comportamiento inadecuado (para una mujer, según la época) de la madre durante el embarazo tiene consecuencias físicas como la enfermedad y discapacidad de las hijas.

Por otra parte, el comportamiento del padre ante su hija con discapacidad es alegórico de cómo la sociedad hegemónica controla a través de instituciones a los cuerpos y mentes diferentes: el padre intenta enviarla al hospicio pues su cuerpo doble no solo está asociado a la enfermedad física sino también a la mental. Crouser dice sobre el discurso médico que, a pesar de haber ayudado a mucha gente, al mismo tiempo ha creado la forma en que entendemos la discapacidad asociada a la enfermedad y a la anormalidad³⁹ pues la persona con discapacidad funciona en la sociedad en la medida que puede ser ‘normalizada’ o ‘curada’ gracias a la medicina. El hospicio en el cuento es el encierro, el aislamiento e incluso la tortura, pero que tiene otra cara en el discurso dominante: la posibilidad de la cura.

El padre es una figura importante y alegórica porque representa al sistema con todas sus contradicciones: por un lado, maltrata a la niña cuando nadie los ve, pero por otro, cuando la niña llora (por los golpes que él mismo le ha dado) y todos oyen, él es el primero en consolarla. La sociedad patriarcal encarnada en el comportamiento del padre presenta una doble moral: en principio quiere curar pero lo hace en cuanto es él mismo la causa de la

37 Branche, Jerome C. *Colonialism and Race in Luso-Hispanic Literature*. Columbia & London: U of Missouri P, 2006. Pág. 16-17.

38 Palacio, Pablo. Op. Cit. 149.

39 Crouser, G. Thomas. Op. cit. 26.

enfermedad. La respuesta del sistema es la patologización del cuerpo y de la mente: el encierro para la supuesta curación. Cuando la doble y única mujer enfrenta al padre, es decir, toma la palabra como individuo, ella se convierte en una amenaza, convirtiendo así al cuerpo con discapacidad también en una alegoría del poder cuestionador de la discapacidad. Al tomar la palabra, pone en evidencia las suposiciones contradictorias sobre las cuales se constituyen la superioridad y los privilegios del sistema patriarcal capacitado. No obstante, aunque las palabras de la protagonista desenmascaren la hipocresía del padre, la voz de este último tiene más peso y veracidad, por su posición como hombre, mientras que la de ella se considera afectada por la locura. El miedo al encierro entonces hace que ella pida perdón y se someta al poder nuevamente:

Decían que a todos los locos les azotaban, les bañaban con agua helada, les colgaban de los dedos de los pies, por tres días, en el vacío; lo que acabó por sobrecogerme. Fui lo más pronto que pude donde mi padre... y me puse a llorar delante de él, diciéndole que seguramente me había equivocado.⁴⁰

Es así como el miedo y la represión hacen que los elementos vuelvan a sus posiciones originales en la jerarquía.

Pero la enfermedad no ha sido curada, ni nunca lo va a ser porque el cuerpo de la doble y única mujer es la enfermedad en sí, la cual le afecta a ella misma y de la misma manera a todo el sistema, especialmente al padre, lo que confirma que tanto él como ella son alegorías del patriarcado y del poder cuestionador y de resistencia del cuerpo con discapacidad, respectivamente. El padre dice: “Este demonio va a acabar por matarme”⁴¹ y luego se sabe que termina suicidándose. Se insinúa que es ella la causa de su suicidio, ella es la enfermedad del padre. Es una enfermedad que sale en su propio cuerpo: “Hace más o menos un mes, he sentido una insistente comezón en mis labios de ella. Luego apareció una manchita blancuzca, en el mismo sitio, que más tarde se convirtió en violácea; se agrandó, irritándose y sangrando”⁴². Parece un cáncer que le crece en su parte de atrás (la más débil), como si la hermana que carga fuese un tumor. Lo interesante es que luego agrega: “¿Y cómo es que siento los dolores de esos *otros* labios? Esta dualidad y esta unicidad al

40 Palacio, Pablo. Op. Cit. 143.

41 Ibíd, p. 144.

42 Ibíd, p. 148.

fin van a matarme”⁴³. La paradoja, la contradicción es su propia enfermedad, la misma que ha matado al padre. La frase del padre citada anteriormente es paralela a la de ella. En los dos casos, ella, el demonio o la contradicción, es mortal.

Imposibilidad de ser ‘mujer’

El texto de Palacio muestra que la sociedad establece estereotipos de género reflejados en las muchas restricciones que se imponen a lo femenino. En este sentido, la doble y única mujer no puede encajar en estas imposiciones, lo que causa un conflicto con los padres cuyas expectativas sobre la niña “normal” jamás serán satisfechas: “Madre me tenía una cierta compasión insultante para mí, que era tan hija suya como podía haberlo sido una tipa igual a todas, de esas que nacen para hacer *pucheritos* con la boca, zapatear y coquetear”⁴⁴. La descripción de la hija ideal contrasta con la doble mujer que vive su feminidad y corporalidad de forma distinta. Este contraste si bien por un lado refuerza el estereotipo de la niña tipo muñeca, por otro, si se entiende la ironía, lo disputa.

Así como durante su niñez no calza en el rol de niña impuesto por la sociedad, tampoco luego durante la adultez la narradora puede cumplir con sus funciones de mujer. Primero, la relación con un hombre le es imposible en términos estándares: “un abrazo, un beso, y si era en lo primero venía enseguida a mi imaginación la manera cómo podía dar ese abrazo, con los brazos de yo-primera, mientras yo-segunda agitaría los suyos o los dejaría caer con un gesto inexpresable”⁴⁵. Emily M. Baldys⁴⁶ nota que en una sociedad donde el sexo es hegemónico de parejas heterosexuales capacitadas, las personas con discapacidades son clasificadas como ‘sexual abjects,’ es decir, sujetos asexuados. En el imaginario social, no se considera la sexualidad de cuerpos con discapacidades, por eso la doble mujer tiene dificultades para imaginar un encuentro con un hombre porque lo piensa en términos de dos

43 Ibíd, p. 149.

44 Ibíd, p. 142.

45 Ibíd, p. 147.

46 Baldys, Emily M. “Disabled Sexuality, Incorporated: The Compulsions of Popular Romance.” *Journal of Literary & Cultural Disability Studies* 6.2 (2012): pág. 126.

cuerpos capacitados y heterosexuales. Adicionalmente, el cuerpo siamés tampoco es imaginado como “madre”, incluso en el cuento los niños la rechazan y huyen de ella, dejando a la posibilidad de reproducirse totalmente fuera del juego. Baldy explica que:

Often debarred from reproduction or carrying the threat of heritable impairment, disabled people exist on the wrong end of society's sexual bell curve; hence disabled sexuality, like queer desires and practices, as Alison Kafer observes, comes to be understood as ‘always already deviant.’⁴⁷

Su sexualidad, se la imagina difícil y desviada, de aquí que la doble mujer no puede ser mujer como lo exige la sociedad; esto es, no puede tener una relación con un hombre ni tener hijos, por ende, incumple lo que se espera de todos los miembros de su género. Y aunque es frustrante y decepcionante para la doble mujer, especialmente la parte de la sexualidad que le está negada, su discapacidad cuestiona la feminidad hegemónica. En otras palabras, el cuerpo con discapacidad se presenta como un discurso subversivo y cuestionador de los estereotipos de lo femenino.

Adrienne Asch & Michelle Fine también hablan sobre la imposibilidad que la sociedad impone a las mujeres con discapacidad de tener una relación sexual plena, pero afirman que ésta podría abrir la puerta a nuevas posibilidades.

Women with disabilities are less likely than non-disabled women or disabled men to fulfill roles customarily reserved for their respective sexes. Exempted from the ‘male’ productive role and the ‘female’ nurturing one, having the glory of neither, disabled women are arguably doubly oppressed –or, perhaps, ‘freer’ to be nontraditional.⁴⁸ (241)

Es así que el enamoramiento de la doble mujer causa un conflicto interno en el personaje, lo que hace que surjan una serie de cuestionamientos e interrogantes cuando se pregunta cómo satisfacer su deseo sexual: “¿Quién

47 *Ibíd.*

48 Asch, Adrienne & Fine, Michelle. “Nurturance, Sexuality and Women with Disabilities: The Example of Women in Literature.” *The Disability Studies Reader*. Ed. Lennard J. Davis. New York: Routledge, 1997. 241-259..

yo debía satisfacer *mi* deseo, o mejor *su* parte de *mi* deseo? ¿En qué forma podía ocurrírseme *su* satisfacción? ¿En qué posición quedaría mi otra parte ardiente?⁴⁹. No puede entender su sexualidad y su feminidad desde la perspectiva heterosexual, en el sentido que es como una camisa de fuerza para su corporalidad, pues su sexo no sería seguramente el mismo sexo que entre dos cuerpos capacitados y heterosexuales, lo que la sociedad entiende como sexo ‘normal.’ Finalmente, no encuentra otras formas y no logra establecer una relación, de manera que es relegada a la soledad. Sin embargo, las dudas se plantean como preguntas y no como afirmaciones, dejando espacio para que el lector llene los vacíos.

La discapacidad como alegoría de los femenino

Mientras la discapacidad en todo sentido, y a los ojos de la sociedad dominante, le impide ser ‘mujer’ en sus diferentes facetas, ella de todas maneras intenta reinventarse, como cuando diseña sus propios muebles (la silla). No obstante, no puede reinventarse como ‘mujer’ porque el concepto mismo implica presuposiciones establecidas por el sistema hegemónico. A pesar de todo esto, yo creo que la propuesta del cuento es entender el cuerpo siamés como una alegoría del cuerpo de la mujer. El personaje dice que se siente ‘otra’ y que ve cosas que los “‘hombres’ sin duda no pueden ver”⁵⁰. Usa claramente la palabra ‘hombres’ porque se refiere a ellos y no a otras mujeres. Por esto, se puede suponer que el cuerpo con discapacidad en el texto constituye una alegoría de las mujeres en general que nunca van a poder calzar en las convenciones y expectativas de la sociedad patriarcal, pero que de cierta manera lo intentan y en esta recreación encuentran frecuentemente un replanteamiento de la norma. La discapacidad es el factor primordial para cuestionar las imposiciones en cuanto normalidad, anormalidad y género.

Si el cuerpo con discapacidad es el marcado con respecto al capacitado, el cuerpo femenino es el marcado con respecto al masculino, por eso, cuando nace la doble y única mujer, el padre le pega a la madre como “algunos maridos que maltratan a sus mujeres porque les dieron una hija en vez de un varón como querían”⁵¹. Se esperaba un niño y cuando nace una niña

49 Palacio, Pablo. Op. Cit. 147.

50 Ibíd, p. 148.

51 Ibíd, p. 142.

hay una desviación de la norma al igual que cuando nace una persona con discapacidad. Hay una equiparación entre el cuerpo femenino y el discapacitado⁵², así Palacio usa las siamesas para cuestionar la construcción del cuerpo femenino desde un sistema patriarcal pues lo retrata irónicamente y alegóricamente como la enfermedad de la figura paterna.

Reflexiones finales

Para cerrar este texto, el cuento de Pablo Palacio, “La doble y única mujer,” usa la discapacidad femenina, o más específicamente, el cuerpo siamés de la narradora/protagonista como elemento subversivo. El cuerpo distinto al enfrentarse a una sociedad que le intenta dominar y clasificar con categorías que no dan cuenta de la complejidad del sujeto, emprende una lucha para poder crear una representación simbólica de sí misma. Esta representación única, ante los ojos de la sociedad, es paradójica y contradictoria. La doble y única mujer cuestiona principalmente tres ámbitos de la sociedad: el lenguaje y metáforas, la ciencia y el patriarcado. La concepción cartesiana del ser humano como individuo y ser autónomo no concuerda con el ser doble, lo que se ve en el uso sin concordancia gramatical de pronombres y adjetivos posesivos. Además, el mundo simbólico conformado en base a un cuerpo ‘capacitado,’ es decir, las metáforas y las ideas de los objetos que nos rodean como la ‘silla’ o la ‘mesa,’ se reconstruyen a través de la protagonista que usa como punto de partida su propia corporalidad. En este intento de crear su propia representación del mundo, la doble y única mujer se descubre como signo único que no tiene referencia afuera de ella: cargar su hermana idéntica es cargar su referente. Esta constitución que le obliga a ser significativa y significado al mismo tiempo cuestiona la naturaleza del signo.

El texto además pone en evidencia las asociaciones morales o de falta de moralidad que la sociedad adjudica al cuerpo con discapacidad y la mujer. El cuerpo siamés es considerado un producto de los errores morales y de comportamiento de la madre; mientras que el padre es una víctima que morirá por el error de su esposa. Todo este tema Palacio lo trata con ironía y humor haciendo evidente su objetivo de de-construir estas acepciones. Se cuestiona también a la ciencia como discurso para clasificar y ordenar un mundo de acuerdo a los intereses de los grupos dominantes cuando la protagonista pone en tela de duda la clasificación de ‘monstruo doble’ que los científicos, los teratólogos, le han dado. El cuestionamiento la hace surgir

52 Antebi, Susan. Op. cit. 56.

como individuo con propia voz pues no son los otros los que la nominan y determinan, sino que es ella misma la que crea su propia representación simbólica.

En este intento de definirse, la sociedad responde, por un lado, someténdola al espectáculo: la narración surge porque ella debe explicar al mundo por qué lleva un cuerpo distinto. El público, por su cuenta, escucha con la esperanza de satisfacer su morbo y calmar la incomodidad que el cuerpo diferente le produce. Por otro lado, el discurso patriarcal al sentirse cuestionado y enfrentado por este cuerpo distinto, usa sus instituciones para tratar de normalizarlo. El padre declara ante los otros que la hija está demente y que debe ser encerrada en el hospicio. Las instituciones surgen con la esperanza de curar al cuerpo discapacitado tanto física como mentalmente, aunque no lo necesite. Para la sociedad la mera existencia de este cuerpo es ya una enfermedad.

Finalmente, la protagonista y su narración cuestionan el sistema patriarcal. Más precisamente, se confronta la idea de “mujer” creada desde un mundo predominantemente patriarcal, capacitado y heterosexual. El cuerpo de la protagonista no calza en las categorías necesarias para llegar a ser una mujer tal como lo espera la sociedad: ser una niña adorable y, cuando adulta, tener una relación heterosexual con hijos. Física y mentalmente estos requisitos no son posibles para la protagonista, lo que produce un conflicto interior. Esta situación puede ser considerada una alegoría del cuerpo de todas las mujeres pues durante la narración el cuerpo discapacitado es equiparado con el de la mujer. Las mujeres tratan de ser como la sociedad quiere que sean, aunque sus cuerpos les digan y proporcionen lo contrario. En ambos casos, el cuerpo femenino y el discapacitado son los marcados (distintos de la norma) mientras que el masculino es el desmarcado (*unmarked*). El personaje intenta definirse desde sus propios términos pero no siempre lo logra. Al final, su enfermedad es la misma que tuvo su padre: su cuerpo dividido. El personaje en este sentido fracasa en su enfrentamiento a la sociedad patriarcal. Es una visión trágica pero que al mismo tiempo plantea muchas dudas en el lector y desvela muchas contradicciones de la sociedad patriarcal. El hecho de la narración de un cuerpo doble es en sí un acto de resistencia.

Referencias

- Antebi, Susan. *Carnal Inscriptions: Spanish American Narratives of Corporeal Difference and Disability*. New York: Palgrave Macmillan, 2009. Print.
- Asch, Adrienne & Fine, Michelle. "Nurturance, Sexuality and Women with Disabilities: The Example of Women in Literature." *The Disability Studies Reader*. Ed. Lennard J. Davis. New York: Routledge, 1997. 241-259. Print.
- Baldys, Emily M. "Disabled Sexuality, Incorporated: The Compulsions of Popular Romance." *Journal of Literary & Cultural Disability Studies* 6.2 (2012): 125-141. Web.
- Branche, Jerome C. *Colonialism and Race in Luso-Hispanic Literature*. Columbia & London: U of Missouri P, 2006. Print.
- Crouser, G. Thomas. *Signifying Bodies: Disability in Contemporary Life Writing*. Ann Harbor: The U of Michigan P, 2009. Print.
- De Leone, Lucía. "Procedimientos de ruptura en la narrativa de Pablo Palacio. Las condiciones de ilegibilidad de sus textos en la década del 30." *Everba*. Winter (2004): np. Web.
- Falconí, Diego. "Pablo Palacio: La violencia corporal sobre las identidades imposibles en la zona de los Andes." *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* 6. (2012): 39-56. Web.
- Garland-Thomson. "Integrating Disability, Transforming Feminist Theory." *Gender and Disability*. Eds. Bonnie G. Smith & Beth Hutchinsonson. New Brunswick, New Jersey & London: Rutgers UP, 2004. 73-103. Print.
- Handelsman, Michael. "Una doble y única lectura de 'Una doble y única mujer' de Pablo Palacio." *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana* 24.2 (1995): 3-23. Web.
- McRuer, Robert. *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York & London: New York UP, 2006. Print.

- Palacio, Pablo. "La doble y única mujer." *Obras completas*. 1997. Ed. María del Carmen Fernández. Quito: Libresa, 2005. 135-149. Print.
- Vidali, Emy. "Seeing What We Know: Disability and Theories of Metaphor." *Journal of Literary & Cultural Disability Studies* 4.1 (2010): 33-54. Web.
- Wendell, Susan. "Toward a Feminist Theory of Disability." *The Disability Studies Reader*. Ed. Lennard J. Davis. New York: Routledge, 1997. 241-259. Print.

EL BAÚL COMO IMAGEN DEL RECUERDO SECRETO Y DE LA MEMORIA EN *LA HORA AZUL* DE ALONSO CUETO

Belén Vila
Consejo de Educación Secundaria, Uruguay

Resumen

Las imágenes culturales construyen los cimientos en los que descansa la memoria colectiva y nacional de un país. Alonso Cueto, en *La hora azul*, contribuye a conectar el pasado a partir de la metáfora del baúl. Imagen del recuerdo secreto que al revelarse transforma casi mágicamente a aquel que lo abre. Adrián Ormache se atreve a abrirlo porque tiene la llave para hacerlo, por ello convulsiona su actividad emocional y debe reorientar los objetivos presentes en su senda personal. En ese sentido, esta comunicación trabaja el cofre como ícono dominante en la mente del protagonista.

Palabras clave

memoria, cofre, carta, recuerdo.

Imágenes culturales que sostienen la memoria nacional

Como imagen cultural que sostiene la memoria nacional es válido recordar un texto que contiene a su vez muchos otros, *Poéticas del duelo* de Víctor Vich.

En dicho texto residen varios *Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*, el investigador explora y se detiene en diferentes muestras culturales que desde algún ángulo muestran los signos de la violencia nacional.

Las obras son variadas, analiza la letra de una canción interpretada por Martina Portocarrero y censurada por la oficialidad de aquellos años, repasa el retablo ayacuchano, las artes plásticas, los dibujos gráficos, la fotografía, el museo icónico, entre otros. La canción de *La flor de retama*, los retablos de Edilberto Jiménez, las flores de las cantutas que Ricardo Wiesse pintó en la quebrada de Cieneguilla, las fotos del centro penitenciario el Frontón de Gladys Alvarado, la muestra icónica de *Ynyanapaq*, los humoristas gráficos que dibujan en periódicos conocidos y que desde el humor la violencia cobra cierta notoriedad, entre ellos, Heduardo, Alfredo, Andrés Ederly y Carlin el “dibujante más influyente y del que más se ha ocupado del tema”¹ son las representaciones culturales que evocan el pasado para darlo a conocer.

Agrego *Rupay* como novela gráfica, el *Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú* que recopila en tomos la información que obtiene después de una detallada investigación y desde la literatura peruana algunas de las novelas de Alonso Cueto *Grandes miradas*, *La hora azul*, *La pasajera*, -las tres primeras fueron adaptadas al cine- *La viajera del viento*. Esta comunicación ahonda en un elemento temático y sus radiaciones con el resto de la novela *La hora azul*, que trata sobre las motivaciones de un acomodado abogado limeño que deja de lado su bienestar para buscar parte de la verdad que descubre en el baúl de los recuerdos secretos de su madre, a partir de esas pistas motivadoras, indaga sobre su pasado familiar y encuentra directas conexiones con la guerra civil y el terrorismo. La aspiración de esta comunicación es estudiar la importancia del baúl como imagen dominante y su vínculo con el protagonista, la metáfora del cofre permite rescatar desde el presente “exterior”, el pasado “interior” que estaba suspendido en el baúl. Después de este encuentro, nada queda intacto, abrir el cofre es asistir a la transformación.

La importancia del baúl como imagen dominante en la mente del protagonista

Después de haber leído *La hora azul*, de Alonso Cueto Iván Thays interroga:

¿Para qué? (...) ¿No era más fácil la venda en los ojos, el dejar pasar, el no perturbar el recuerdo, el no introducirse en una historia que, hasta ese día, parecía que les había ocurrido a otros, nunca a uno mismo? ¿No era eso más fácil?²

En efecto, era más fácil, sin embargo, Adrián Ormache lo hace difícil. Un abogado reconocido social y económicamente, que vive un presente pleno y un futuro prometedor se encapricha con el pasado y lo revuelve a fondo hasta saciar su curiosidad. Se involucra con Miriam que forma parte del pasado del padre -pudo “dejar pasar”- en cambio salió a buscar la verdad. Y comenzó con el “ayer” no solo del padre sino también de la madre: “Lo primero en lo que había pensado con temor y expectativa había sido descubrir en ese baúl cartas de un novio, cartas que por pasión o por vanidad o por lástima mi madre no se hubiera ocupado de tirar”³

El baúl es un mueble más dentro de la habitación de la madre, -de todas maneras, no significa que sea igual a los otros en cuanto a sentido y significación- de los hermanos Ormache, pero para el campo fenomenológico representa la manifestación de una imagen solidaria, “de todos los escondites donde el hombre gran soñador de cerraduras, encierra o disimula sus secretos”⁴

La imagen del cofre o baúl acapara toda la atención de Adrián, por su capacidad de atracción hacia la dimensión de lo desconocido y lo profundo es el ícono magnético y dominante de la escena.

Desde el punto de vista simbólico el cofre “Como todos los objetos cuyo carácter esencial es el de contener algo, puede adquirir el carácter simbólico de corazón, cerebro, vientre maternal (...). En un sentido más amplio, desde la Antigüedad representan los recipientes cerrados todo aquello que puede contener secretos (...).”⁵ Y quien tiene la llave tiene una gran responsabilidad,

2 Cueto, 2014, p.15..

3 Cueto, 2014, p.48..

4 Bachelard, 2000, p.81.

5 Cirlot, 1992, p.135.

es factible que no salga ileso o no sea la misma persona después de abrir la caja de madera que por cierto, es una “símbolo femenino, que puede referirse al inconsciente (...) Diel asimila el símbolo a la “exaltación imaginativa”.⁶ Cirlot vincula esta definición al mito de Pandora para “aludir al significado del inconsciente, aunque particularizado en sus posibilidades inesperadas (...)”⁷

A quien tiene la llave y se atreve a abrirlo sin ser el dueño lo modifica en dos dimensiones, externa e internamente: en principio, le suministra conocimiento sobre identidades ajenas, le otorga verdaderos documentos probatorios, le embiste de autoridad para que haga lo que desee con lo que encuentra dentro, lo posiciona ante el pasado familiar desde otra perspectiva.

A nivel interno el personaje sufre el proceso de revelamiento (*anagnórisis*) de la verdad, se entera de los vericuetos íntimos de la vida conyugal de sus padres, convulsiona su actividad emocional, la presencia viva del pasado modifica y reorienta los objetivos del presente además de condicionar el futuro, lo impulsa a descubrir actores que estuvieron vinculados a los delitos de lesa humanidad, entre ellos, a su padre. Esto es, “Se abre el mueble y se descubre una morada. Una casa que está oculta en un cofrecillo”.⁸ Bachelard cree que es un “instrumento maravilloso” con cierta “magia”, y que además de contener al “espíritu humano” contiene “una memoria y una inteligencia (...) un mundo bien clasificado”⁹ Por que quien guarda también puede “manipular el recuerdo que iba [va] a dejar”¹⁰, la madre de Adrián había guardado objetos, recibos, cartas, ¿joyas, vestidos? “libretas de notas del colegio (...) y sus buenas calificaciones”¹¹ “retazos de una felicidad perdida y atesorada por su pudor”¹² ¿Qué otras cosas encierra aquel cubo de madera? “los emblemas de los anhelos de fantasía y de belleza”¹³

Los objetos guardados refieren a la persona que no está, y aunque haya muerto, los registros que se guardan hablan de quien no está presente, el modo de cómo está atada la cinta que agrupa las cartas alude a quien la ató, por eso el hijo puede visualizar en las cartas de su madre, la presencia de su

6 Cirlot, 1992, p.114.

7 Cirlot, 1992, p.114.

8 Cueto, 2014, p.90.

9 Bachelard, 2000, p. 82.

10 Cueto, 2014, p.48.

11 Cueto, 2014, p.50.

12 Cueto, 2014, p.49.

13 Cueto, 2014, p.49.

ausencia: “Su cara, su postura, sus trajes blancos, estaban inscritos en los lazos y sobres”¹⁴. Estas palabras me recuerdan a una clase de criminología -incluso, la escena del baúl se trata de una escena criminal, ya que Adrián comete el crimen de develar el recuerdo de su propia madre y con ello mata al secreto-, porque quien mata, deposita algo de sí mismo en el cuerpo del cadáver y algo que pertenece a la escena del hecho lleva con él sin ser consciente. Es por ello que se alcanza a descubrir al asesino, por la pista que deja en el cuerpo del occiso. El modo de cómo está muerto alude a quien lo mató.

Y del cofre siguen emergiendo datos y nombres, entre ellos el de Vilma Agurto que tenía una “letra lenta y torcida; las palabras parecían una serie de insectos encadenados”¹⁵ la grafía como imagen de la mente se manifiesta en su lado más oscuro. Vilma le escribe a la esposa de Ormache para que se entere que su marido torturó y violó a su sobrina, le hace saber que la chica “nunca se metió en terrorismo, pero unos soldados vinieron y se la llevaron”¹⁶ Los indicios indican que el “baúl de sus sueños”¹⁷ ha fracturado otros sueños. Es el momento en que el cofre adquiere notas mágicas y sorprendentes, travestido como caja de Pandora libera los males humanos. Entonces, el abogado Ormache descubre que en ese baúl existen otras vidas que están laceradas y otros mundos que han quedado silenciados y por ello toma la decisión de “[cerrar] cerré el baúl y metí [meter] la llave en el cajón”¹⁸ aun así padece insomnio durante toda la noche, pues la causal se encuentra en “Imaginar [que] será siempre más grande que vivir”¹⁹ pues “la imaginación afila todos nuestros sentidos”²⁰

La imaginación es poderosa, sus radios de acción se extienden en varios círculos concéntricos que le impiden alcanzar el ansiado sueño reparador, ello “se debe a que esta imagen asocia a la cosa muchas otras cosas que se le parecen en el mismo plano, en tanto que todas suscitan movimientos semejantes”²¹ y es que se trata de “una multiplicidad de circuitos donde cada uno recorre una zona de recuerdos y retorna a un estado cada vez más

14 Cueto, 2014, p.49.

15 Cueto, 2014, p.50.

16 Cueto, 2014, p.50.

17 Cueto, 2014, p.49.

18 Cueto, 2014, p.51.

19 Bachelard, 2012, p. 91.

20 Bachelard, 2012, p. 91.

21 Deleuze, 1985, p.69.

profundo, cada vez más inexorable de la situación presente”²² “la imagen de mi padre junto a ella apareció una y otra vez”.²³ Bachelard considera a la imagen “como una potencia mayor de la naturaleza humana”²⁴ y esa imagen de la imaginación es tan poderosa que “nos desprende a la vez del pasado y de la realidad. Se abre en el porvenir”²⁵ Tiene la facultad de desplegarse sin necesariamente completarse o realizarse. En definitiva, la “imaginación imagina sin cesar y se enriquece con nuevas imágenes”²⁶

Además, “habrá siempre más cosas en un cofre cerrado que en un cofre abierto”²⁷ porque todo aquello que está distante, o no se conoce conserva cierto halo de misterio que habita en un recodo subjetivo e inaccesible, un cofre abierto en cambio ya ha sido develado, la magia ha sido descubierta y el encanto se ha difuminado.

En todo caso, “Cuando el cofrecillo se cierra vuelve a la comunidad de los objetos”²⁸ echar llave es colocar el cerrojo, “nexo que une los dos batientes de una puerta, simbolizando por analogía la voluntad de fijar un estado de cosas determinado sin posibilidad de rectificación”²⁹, a partir de ese momento se sella “la dimensión de intimidad (...) que puede ser infinita”³⁰ y en efecto, lo es, el baúl ha desenredado una nueva madeja, la de la historia colectiva del pueblo peruano.

Es Vilma quien desentierra a los muertos, quien por obtener dinero a cambio chantajea a la generación Ormache. Si la carta -que es determinante y representa el eslabón del mal- hubiera sido destruida antes por la señora Ormache, Adrián no estaría tan desposado con el tiempo pasado.

Sin embargo, el poder de la escritura ha dejado su saña en el papel, el abogado se ha topado con la verdad casi por azar, y ha descubierto que su padre fue perverso, inmoral y abusivo, dado que había convertido el cuartel en un burdel. Había maltratado y secuestrado a chicas para goce de su legión, muchas fueron llevadas a la fuerza y en contra de su voluntad, otras en

22 Deleuze, 1985, p.72.

23 Cueto, 2014, p.56.

24 Bachelard, 2000, p. 21.

25 Bachelard, 2000, p. 21.

26 Bachelard, 2000, p. 22.

27 Bachelard, 2012, p. 91.

28 Bachelard, 2000, p.89.

29 Cirlot, 1992, p.126.

30 Bachelard, 2000, p.89.

cambio, vieron morir acribillados a sus padres en el mismo momento en que eran raptadas, debido a que ofrecían resistencia por no querer entregarlas a los militares.

El cofre de *La hora azul* es el cuadro dentro del cuadro, es la *mise en abyme* de una memoria menor e individual que referencia a una memoria mayor y colectiva: la de una nación.

Tzvetan Todorov considera que la memoria pone en juego elementos muy importantes como “para dejarlo a merced del entusiasmo o la cólera”³¹ si bien es importante evocar el recuerdo hay que tener cuidado del abuso de la memoria, por ello en cuestiones emocionales sobre tales aspectos es conveniente ajustarse al punto medio tan abogado por Aristóteles en la *Ética* a Nicómano. Adrián inicia una búsqueda desesperada a partir de la obtención de datos que indistintamente le provee el padre minutos antes de morir y la madre mediante el baúl. El personaje toma de la “mano” al recuerdo y camina con él, se obsesiona con un fragmento de la historia política que vivió Perú y un nombre: Miriam. La pregunta del “para qué” vuelve a formularse, Adrián abusa de la memoria, se involucra con un caso que no le pertenece pero que en cierto modo lo lleva en su misma sangre, va más allá del lugar que ni siquiera imaginó ir. Todo su recorrido será turbulento porque dentro de él habita la emoción y la cólera. Emoción, porque antes de ensamblar las piezas percibe que debe investigar y armar el puzle del pasado que él no creó y cólera porque su héroe (su padre) de niño, es el marino cabecilla involucrado directamente con crímenes de lesa humanidad. Adrián es consciente de que escala por “la pendiente del dolor. (...) era cuestión de seguir escalando hasta que llegara el descenso”³² “Lo que me preocupaba más era que la sombra de ese episodio se proyectara sobre mi bien ganado prestigio. De divulgarse la historia de mi padre podía por supuesto afectar mi imagen profesional”.³³ La imagen estaba presente en la mente de Adrián, sin embargo, ahora se ha alojado en la dimensión externa (social) conjuntamente con sus ulteriores esferas de radiación la profesión, su status, su familia. He aquí el dilema al que se enfrenta como consecuencia de haber removido la memoria (simbólica) del baúl.

31 Todorov, 2000 p.15.

32 Cueto, 2014, p. 56.

33 Cueto, 2014 p. 55.

Al rescate de la memoria ejemplar

Bachelard considera que existe una dialéctica entre el “adentro” y el “afuera”, pero que cuando estos espacios se comunican se transforman “El espacio íntimo pierde toda su claridad. El espacio exterior pierde su vacío”³⁴ Adrián ha sido el intermediador de estos dos universos, ha ingresado en el mundo del “adentro” y aunque esté viviendo en el “afuera” no puede evitarlo, ha sido sorprendido y encantado mágicamente por las formas en que los “recuerdos” están envueltos y arreglados con cintas. Ingresó en el universo de los secretos y curiosamente se ha detenido demasiado tiempo, de tal manera que ha sido absorbido por ellos.

En efecto, la problemática de Adrián, en este momento, radica en cuestionarse a sí mismo acerca de la selección de la memoria que ha hecho, abrió el baúl y entre documentos y papeles escogió una nota que estaba dirigida a su madre con contenidos que incriminaban a su padre. Por ende, toma la escritura de la carta como una invitación personal a hallar la verdad de sus afectos. Hallar la verdad conlleva tiempo, búsqueda, pasión, constancia, frustración, esperanza, selección...

Al respecto, Todorov se interroga “¿cómo definir los criterios que nos permitan hacer una buena selección?”³⁵ cómo “sopesar el bien y el mal de los actos que se pretenden fundados sobre la memoria del pasado”³⁶ para luego dormir sereno.

El conflicto se asienta sobre dos aspectos, uno individual y singular “descubro a todas las personas que puedan estar vinculadas al autor inicial de mi sufrimiento y las acoso a su vez, estableciendo además una continuidad entre el ser que fui y el que soy ahora”.³⁷ Y el otro aspecto se relaciona con lo colectivo y grupal “el pasado y el presente de mi pueblo, y extendiendo las consecuencias del trauma inicial a todos los instantes de la existencia”³⁸. Estos dos aspectos convergen en un solo punto medio, el que Todorov llama la “memoria ejemplar”¹, los hechos del pasado potencian el presente “aprovecha las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para

34 Bachelard, 2000 p.189.

35 Todorov, 2000, p.29.

36 Todorov, 2000, p.30.

37 Todorov, 2000, p.30.

38 Todorov, 2000, p.31.

ir hacia el otro.³⁹ Adrián se salva -no sin un cambio personal y un corte drástico en su vida- porque busca el encuentro con el “otro” que resulta ser Miriam, símbolo del quechuahablante, del conflicto armado, del oprimido y de la provincia.

Adrián se contacta con dos de los soldados que sirvieron a su padre en el cuartel, Chacho y Guayo, ambos le recrean mediante ligeras anécdotas parte de lo que vivieron, evocan a la memoria y le dicen:

Una vez los perseguimos buen rato a los terrucos hasta que lo vimos que habían entrado en una casa (...). Así que los rodeamos, les gritamos que salieran pero no salían, era una casa de ramas, así que le tiramos granadas, le prendimos fuego, y así salieron corriendo como ratas, así que pin pin a todos le fuimos dando y los matamos a toditos, así nomás, como ratoncitos fueron cayendo.⁴⁰

Evidentemente, se refieren a las atrocidades que llevaron a cabo desde el lugar de la oficialidad y de la legitimación estatal. La *Comisión de la Verdad y Reconciliación* concluyó que la cifra “más probable de víctimas fatales (...) supera los 69 mil peruanos y peruanas muertos o desaparecidos”.⁴¹ El conflicto bélico se extendió por veinte años, iniciados en el Perú de 1980².

La memoria ejemplar de Adrián confronta el estar “allá” con el estar “aquí”, “uno de los términos debilita al otro”⁴² expresa Bachelard, pero aun así Adrián actúa conforme a su conciencia y “sale” de él posibilitando la dialéctica del adentro y del afuera, buscando la felicidad en el exterior sin pensar que “la prisión se encuentra en el exterior”⁴³

39 Todorov, 2000, p.32.

40 Cueto, 2014, p.70.

41 CVR, 2000, p.29.

42 2000, p.186.

43 Bachelard, 2000, p.188.

Reflexiones finales

Así como “una sociedad no puede aprender a convivir pacíficamente y en justicia, si no es capaz de reconocer sus heridas y su dolor, si no vuelve sobre su pasado en busca de lecciones” (CVR, 2003 p.40) Adrián no puede seguir andando si no concilia y supera el conflicto interior.

La carta escrita es el elemento perturbador para la conciencia de Adrián, el protagonista sufre una transformación después de tomar contacto con el baúl. Una vez abierto ya nada es igual, revisar las fotos, tocar las cintas, pensar en los afectos más cercanos significa atiborrar el recuerdo con causas no superadas. Adrián implosiona hacia adentro y en él se activa el proceso de entropía, por ello debe buscar en el afuera la pista, la clave, la llave que le devuelva la apertura a su yo más íntimo.

Notas al final

1 Cfr. Todorov, *Los abusos de la memoria*. Todorov distingue la memoria literal y la memoria ejemplar. La primera no conduce a otra cosa que no sean los riesgos, porque no “suelta” al pasado y lo peor de todo es que tampoco vive el presente, porque somete el segundo tiempo al primero; en cambio la segunda no se enquist, sino que es “liberadora”. El autor sostiene, más adelante, que existen teóricos que restringen el peso que él le da a la memoria ejemplar, los crímenes de la segunda guerra mundial nada tienen de ejemplares. De toda forma, Todorov insiste y destaca los actos de valor y arrojo que tuvo David Rousset al reunir información del pasado (campos de concentración comunistas) y darla a conocer en el presente, su trabajo fue ejemplar y no literal.

2 Los delitos recorren las “ejecuciones extrajudiciales, desapariciones, torturas, asacres, violencia sexual contra las mujeres y otros delitos igualmente condenables conforman (...) un patrón de violaciones de los derechos humanos que el Estado peruano y sus agentes deben reconocer para subsanar” (CVR, 2003 p. 31) Solo de esta manera es posible que en “un país como el nuestro, combatir el olvido [sea] es una forma poderosa de hacer justicia” (CVR, 2003 p.31)

Bibliografía

Bachelard, Gastón (2000), *La poética del espacio* (Trad. Ernestina de Champourcin) Buenos Aires: FCE.

Cirlot, Eduardo (1992) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor

Cueto, Alonso (2014), *La hora azul*, Lima: Booket

CVR, Degregori, Carlos y Reátegui, Félix (Coordinadores generales) (2003) *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: CVR.

Deleuze, Gilles (1985) *La imagen - tiempo*. (Traducción de Irene Agoff) Barcelona: Paidós.

Todorov, Tzvetan (2000) *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós

Vich, Víctor (2015) *Poéticas del duelo*, Lima: IEP

ÍNDICE

Prólogo	
<i>Vicente Robalino</i>	5
La subjetividad del exiliado en <i>A noventa millas, solamente</i> de Eugenia Viteri	
<i>Sandra Carbajal García</i>	7
Violencia y memoria: la desestabilización del lenguaje poético en el contexto de las dictaduras chilena y argentina	
<i>Eva Castañeda Barrera</i>	25
<i>Nunca estuve sola: La imagen testimonial en voz femenina</i>	
<i>Paola Calaborrano</i>	47
<i>Bruna, soroche y los tíos: memoria y construcción de la identidad</i>	
<i>Miriam Merchán</i>	73
Ciberliteratura y Ciberescritores	
<i>Xavier Frías Conde</i>	97
Resonancias de un encierro: <i>Diario de Lecumberri</i> de Álvaro Mutis	
<i>Luis Horacio Molano Nucamendi</i>	121
El doble: táctica para vencer el olvido	
<i>Rosario de Fátima A'Lmea Suárez</i>	149
El Nuevo Periodismo, Antecedentes, Naturaleza Literaria Y Perspectivas	
<i>Santiago Páez</i>	181
<i>Te cuento que me contaron, retomemos el juego de contar</i>	
<i>Genoveva Ponce Naranjo</i>	199

La interdisciplinariedad filosófica de la palabra para el desarrollo integral de la persona <i>Galo Guerrero-Jiménez</i>	225
Las canciones populares contestatarias en <i>Los ríos profundos</i> : una estrategia de resistencia simbólica <i>Federico Altamirano Flores</i>	245
Amawtay-Llaqtakamaypa tiqsintin Qichwa sapip Hawarikuy Mitos quechuas de origen: fundamentos filosófico-políticos <i>Fabián Potosí Cachimuel</i>	271
La narrativa testimonial en la ficción de Mariana Carcelén, una historia en el estrado <i>Karina Ortiz P.</i>	309
El retorno a casa: infancia, sujeto fragmentado entre el vacío fundante de la pampa y la extrañeza del migrante, en algunos textos de Olga Orozco <i>Vicente Robalino</i>	331
La Métrica de la Poesía Popular Ecuatoriana <i>Patrizia Di Patre, Paúl Cepeda, Sylvia Gómez, Diego Moya, J. José Pozo, L. Alberto Rengifo</i>	353
Memoria, testimonio y oralidad: hacia una relectura de las poéticas andinas <i>Gnissela Gonzales Fernández</i>	369
Fina García Marruz: el margen como centro <i>Liuvan Herrera Carpio</i>	397
La invención del archivo nacional literario ecuatoriano en el siglo XIX: La primera antología de poesía y una colección de antigüedades <i>César Eduardo Carrión</i>	425

Ethos, poética y *exemplum*: la literatura y el cine en la Revolución Mexicana
Sebastião Guilherme Albano 439

Pre-figuración del asesinato de Trotski en un escritor cubano del siglo XXI.
David Guzmán Játiva 457

La mirada crítica hacia Occidente en la tríada Heraud, Calvo y Hernández,
como ejes representativos de la poética peruana de los años 60
Sophía Yáñez 473

Tres encuentros con la novelística de Alfredo Pareja y una reflexión sobre su
cosmovisión
Alberto Rengifo A. 495

Resistencia del cuerpo con discapacidad en “La doble y única mujer” de
Pablo Palacio
Alejandra Vela Hidalgo 521

El baúl como imagen del recuerdo secreto y de la memoria en *La hora azul*
de Alonso Cueto
Belén Vila 543

El XIII Congreso Internacional de Literatura: memoria e imaginación de América Latina y el Caribe (Por los derroteros de la oralidad y la escritura), realizado en la PUCE, entre el 3 y 7 de noviembre de 2017, no solo nos dejó la satisfacción de poder compartir las experiencias investigativas de más de un centenar de ponentes de Latinoamérica, Estados Unidos y Europa, sino que nos ha permitido recoger en un libro un conjunto de artículos, previamente seleccionados, que sintetizan el contenido del mencionado Congreso.

Pues en este libro se dan cita una variedad de géneros (novela, ensayo, poesía e historiografía literaria, ciberliteratura) así como también destaca uno de los temas que ha acompañado, a lo largo de trece años, a este congreso: la oralidad y la escritura, sin que falten periodismo y literatura y cine y literatura.

Vicente Robalino



Pontificia Universidad
Católica del Ecuador



ISBN: 978-9978-77-385-7



9789978773857