HISTORIA DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA PARA ESTUDIANTES DE LETRAS DEL BRASIL

Texto de estudio

Organizador

Marco Chandía Araya

edições makunaima

edições makunaima

Coordenador
José Luís Jobim
Diagramação e editoração
Casa Doze Projetos e Edições
Revisão
Marco Chandía Araya

Apoio:

PROPESP
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação | UFPA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Fadesp
FUNDAÇÃO DE AMPARO E DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

H673 Historia de la Literatura Latinoamericana para Estudiantes de Letras del Brasil : texto de estudio [livro eletrônico] / Organizador Marco Chandía Araya. – Rio de Janeiro, RJ: Edições Makunaima, 2023.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Digital Editions
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-87250-35-9

1. Literatura latino-americana – História e crítica. I. Chandía Araya, Marco.

CDD 860.9

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

HISTORIA DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA PARA ESTUDIANTES DE LETRAS DEL BRASIL

Texto de estudio

Organizador

Marco Chandía Araya

2023

Rio de Janeiro

edições makunaima

Conselho editorial

Alcir Pécora (Universidade de Campinas, Brasil)
Alckmar Luiz dos Santos (NUPILL, Universidade Federal de Santa Catarina. Brasil)
Amelia Sanz Cabrerizo (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)
Benjamin Abdala Jr. (Universidade de São Paulo, Brasil)
Bethania Mariani (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Cristián Montes (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Eduardo Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Guillermo Mariaca (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Horst Nitschack (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Ítalo Moriconi (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
João Cezar de Castro Rocha (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Jorge Fornet (Centro de Investigaciones Literárias – Casa de las Américas, Cuba)
Lívia Reis (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Luiz Gonzaga Marchezan (Universidade Estadual Paulista, Brasil)
Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba)
Luiz Fernando Valente (Brown University, EUA)
Marcelo Villena Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Márcia Abreu (Universidade de Campinas, Brasil)
Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Maria Elizabeth Chaves de Mello (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Marisa Lajolo (Universidade de Campinas/Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)
Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
Mireille Garcia (Université de Rennes 2)
Pablo Rocca (Universidad de la Republica, Uruguai)
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Rita Olivieri-Godet (Université de Rennes 2)
Roberto Acízelo de Souza (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Roberto Fernández Retamar (Casa de las Américas, Cuba)
Salete de Almeida Cara (Universidade de São Paulo, Brasil)
Sandra Guardini Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil)
Saulo Neiva (Université Clermont Auvergne)
Silvano Peloso (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)
Sonia Neto Salomão (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)

Sumário

PRÓLOGO 9
Grínor Rojo

INTRODUCCIÓN 16

1 RELATOS DESDE EL PRIMER CONTACTO A LA MODERNIDAD 26

LA INVENCIÓN IMAGINARIA DE AMÉRICA LATINA EN RELATOS DE VIAJES Y CRÓNICAS DE INDIAS 27
Álvaro Fernández Bravo

HACIA UNA CARACTERIZACIÓN DE LA POESÍA CHARQUEÑA (inicios del siglo XVII) 54
Andrés Eichmann Oehrli

LITERATURA PARAGUAYA DEL SIGLO XVIII 74
Manuel Martínez Domínguez

2 SIGLO XIX: EMANCIPACIÓN, MODERNIDAD Y ENTRESIGLOS 93

EL HUMANISMO Y LA LITERATURA DE LA EMANCIPACIÓN EN NUESTRA AMÉRICA (DE FINALES DEL SIGLO XVIII A PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX) 94
Rafael Mondragón Velázquez

LITERATURA LATINOAMERICANA EN PROCESO. Manifestaciones, rupturas y continuidades 133
Marco Chandía Araya

MODERNIDAD LITERARIA Y SENSIBILIDAD DE ENTRE SIGLOS. Postales religadoras en las crónicas de viaje darianas 172
Betina Sandra Campuzano

3 ORÍGENES DE LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA 192

VANGUARDISTAS ESTRANHOS, MAS ÉPICOS: VICENTE HUIDOBRO E JORGE DE LIMA 193
Daniel Glaydson Ribeiro

LA MATRIZ TOPOGRÁFICA. Contexto de lectura para un artista del archivo, Jesús Sanoja Hernández 221
Camila Pulgar Machado

"RELATARLO TODO EN ESTA POBRE LENGUA VIVA": narrativas de autoras latinoamericanas y caribeñas de la primera mitad del siglo XX 238
Natalia Cisterna Jara

4 CONSOLIDACIÓN DE LAS LETRAS CONTEMPORÁNEAS 260

MAESTROS DE LA NOVELA EN LATINOAMÉRICA. Un género tardío 261
Arturo García Ramos

ROBERTO BOLAÑO E A LITERATURA COMO FORMA DE UTOPIA 310
Jáder Vanderlei Muniz de Souza

TEATRO LATINOAMERICANO: procesos y divergencias 343
Sara Rojo

5 DISCURSO AFROLATINOAMERICANO 364

CIMARRONAJE CULTURAL E IDENTIDAD AFROLATINOAMERICANA. Reflexiones acerca de un proceso de autoidentificación heterogéneo 365
Franklin Miranda Robles

MANIFESTACIONES AFROCOLOMBIANAS DE EL CARIBE. La creación literaria de Candelario Obeso 396
Mónica Montes Betancourt

EL TESTIMONIO AFROPERUANO. Aportes para la construcción de la memoria histórica 415
Milagros Carazas Salcedo

6 CULTURA Y EXPRESIONES INDÍGENAS 445

LA VOZ NO SILENCIADA DE PASCUAL COÑA. Aproximaciones a la representación literaria mapuche 446
Patricia Péndola Ramírez

ESTÉTICAS CHAMPURRIA: poesía actual de mujeres mapuche 483
Fernanda Moraga-García

MEMORIA Y RESISTENCIA EN LA POESÍA ESCRITA POR MUJERES INDÍGENAS ÑUU SAVI 508
Susana Bautista Cruz

7 IMAGINARIOS PANAMÁZONICOS 541

NARRACIONES ANCESTRALES DE LA PANAMAZONÍA OCCIDENTAL 542
Pedro Favaron

PENSANDO AS POÉTICAS ORAIS E A FORMAÇÃO DE EDUCADORES EM LITERATURA NAS AMAZÔNIAS 574
Josiclei de Souza Santos

O MITO DA *BELLE ÉPOQUE* AMAZÔNICA EM *FITZCARRALDO*, DE WERNER HERZOG, E *CINZAS DO NORTE*, DE MILTON HATOUM 595
Tatiana Cavalcante Fabem

8 LITERATURA Y DIVERSIDAD SEXUAL 609

NARRATIVA LESBIANA EN LATINOAMÉRICA 610
María Elena Olivera

LIMA Y SANTIAGO. Ciudad-capital subvertida en/por Reynoso y Lemebel 627
Marco Chandía Araya

PEDRO LEMEBEL: género y sociedad 671
Leonidas Morales Toro (†)

ÍNDICE TEMÁTICO 694
ÍNDICE DE NOMBRES 698
SOBRE LOS/AS COLABORADORES/AS 702

Prólogo

Con satisfacción, sintiéndolo como un privilegio, acepté escribir un prólogo para este libro. Sé de y me impresionan favorablemente los desvelos de Marco Chandía por dar testimonio de la literatura de nuestra esquina del mundo como una literatura unificada, en la cual, respetando las diferencias regionales, nacionales o de cualquier otra índole, pero también procurando ir más allá de ellas, lo que los latinoamericanos somos se hallaría representado en cuerpo y alma.

Chandía, que hace su trabajo académico en una de las universidades importantes del Amazonas brasileño, nos cuenta acerca de las dificultades de su empresa: la separación histórica, que como se recordará ya estaba en Bolívar, de la América española respecto de la América portuguesa; el tradicionalismo hispanizante (o, lo que es peor, castizo), que ha lastrado desde siempre este tipo estudios (paradójicamente, Pedro Henríquez Ureña, quien se ocupó *también* del Brasil en su libro clásico, habló sin embargo de la literatura de ese país sin haberla diferenciado de la producida en la "América Hispánica"); la resistencia a reconocer lo diverso, racial, de clase, de género, etc.; el hiato profundo entre la experiencia agraria y la urbana (y, en el Brasil, entre el norte y el sur); las políticas neocoloniales de los gobiernos derechistas, obstinados estos con un europeísmo de fantasía que a pesar de sus esfuerzos no consigue disimularles el poncho; el desinterés en el dominio del idioma español de parte de quienes controlan el desempeño laboral; el reduccionismo exotizante, que es la tendencia entre los periodistas;

y mucho más todavía, si es que nos proponemos completar una lista de agravios.

Pero nada de ello amilanó al profesor Chandía. Con una vocación pedagógica genuina, empeñado en difundir entre sus estudiantes brasileños una visión fresca y renovadora sobre América Latina, se metió a fondo en su proyecto. Convocó a veintitrés especialistas, todos ellos/ellas "profesores latinoamericanos de universidades públicas", con credenciales impecables, y enteró así un texto antológico, de setecientas páginas nada menos, donde se repasa lo más sustantivo de la producción literaria de Nuestra América (yo diría que de la producción cultural de Nuestra América *sensu lato*).

Además de su latinoamericanismo convicto y confeso, que pasa por sobre y deja atrás la eficacia de la diferencia lingüística, reemplazándola con el factor histórico-social, con la "precolonización, colonización, poscolonización y anticolonización", dicho esto con las palabras de Chandía, yo quiero destacar aquí tres aspectos sobresalientes en el método expositivo que emplean los textos que constituyen este libro.

El primero es la renuncia a la aridez del *paper* académico y la opción por el ensayo. Yo pertenezco al partido de aquellos que reivindican la pertinencia, para las disciplinas humanas, de la prosa ensayística. Quiero decir que no creo en las "ciencias humanas", las de Dilthey y sus continuadores, según las cuales sería posible abordar el conocimiento sobre las humanidades de la misma manera o de una manera parecida a la que se emplea para abordar el conocimiento sobre el universo biológico o físico-matemático, intentando cazar recurrencias, captar "leyes". Los últimos que se internaron por este callejón sin salida fueron los estructuralistas franceses, en los años sesenta del siglo XX, y poco fue lo que les duró el entusiasmo. A diferencia del texto biológico o físico-matemático, el texto ensayístico es lábil, escurridizo, equívoco, y lo es porque esa es la naturaleza ineludible de la materia de que trata.

De ahí que el *paper* científico, que se aboca a informar acerca de los resultados de un experimento, no sea, *que no pueda ser*, el mejor modo de expresión para el tratamiento de las humanidades. Y que sí lo sea una prosa que durante el curso de su despliegue, *a través de su despliegue*, descubre la verdad a que aspira. Esa prosa no es otra que la de Michel de Montaigne y Francis Bacon, y bien lograda, como en aquellos dos iniciadores geniales, su producto será un texto útil para el entendimiento de su objeto.

El segundo aspecto dice relación con el ánimo crítico, y también es inherente a la naturaleza del ensayo. El *paper* científico es, o pretende ser (yo no estoy tan seguro que lo sea) objetivo. En otras palabras: el *paper* científico nos entrega cierta información, por lo general de resultados, y no enjuicia. En el mejor de los casos, se podría decir que, a partir de la información que él nos proporciona, nos será posible sacar conclusiones valóricas, mirar el objeto desde el punto de vista de su importancia práctica, y plantear una posición a su respecto. Por ejemplo, una política pública. Pero esto no es algo que se encuentra ins(es)crito en el *paper* mismo, al que se pretende neutro y haciendo así de la neutralidad virtud, sino un efecto posterior, que por lo común escapa del dominio de los científicos y se pone a cargo de los administradores. El discurso del ensayo, en cambio, no renuncia a emitir el juicio de valor y a emitirlo con voz propia. Avanza de este modo "aprovechando cualquier argumento que me [le] presenta la fortuna" y "con la máxima hondura de que soy [que él ensayista es] capaz", como le gustaba decir a Montaigne, y es en el curso de ese avance cuando va separando la paja del trigo. Y Chandía, que ha leído a Montaigne, lo confirma con todas sus letras: lo que él ha querido es que los ensayos que seleccionó para su libro sean de aquellos que inducen a quienes los leen a ser "sujetos críticos", esto es, sujetos ellos/ellas que energicen, en quienes serán sus discípulos, "una conciencia latinoamericana dialogante y

propositiva". Y, esperanzado, agrega que son tales individuos "los que están creando la América Latina del siglo XXI".

Finalmente, y esto es algo fundamental en un libro con las características del que ahora presento, está la pregunta por la organización del archivo. Y a propósito de ello existen disponibles dos caminos, que por lo demás son los que suelen hallarse en los programas escolares: la organización cronológica, según se sucede lo tratado en el orden del tiempo, básicamente habiéndose puesto atención en el desfile de los perpetradores, y la organización temática, que pone el acento en los contenidos, ofreciendo, aunque no sea más que por medio de la inclusión y la exclusión, una determinada jerarquía (también la ordenación taxonómica puede recurrir a los géneros literarios, pero yo no creo que eso sea muy productivo).

Respecto del primer camino, una forma de asumirlo es echando mano de la historia política, como se hizo ordinariamente durante el siglo XIX. O sea, haciendo que la historia literaria (y la cultural) se organice de acuerdo con, *obedeciendo a*, la lógica (no importa de qué color sea) de la historia política. No niego yo que la historia política sea relevante en este esfuerzo epistémico, pues es incuestionable que influye en la historia literaria y cultural, pero me parece un error decir que son la misma cosa, por lo que hacer que esta repita a aquélla punto por punto es arriesgarse a la tergiversación y al empobrecimiento. La relación, que existe, y yo estoy de acuerdo, debe ser calibrada en sus justos alcances.

La otra fórmula, la preferida durante el siglo XX, fue la generacional. De un biologicismo flagrante, se trata de una organización según las fechas de nacimiento de los protagonistas. En el campo de la literatura, me estoy refiriendo a las fechas de nacimiento de unos escritores que habrían salido del vientre de sus madres provistos ya con una inspiración definitiva. Para esto, el modelo canónico y el más influyente en el mundo hispanoamericano fue el de José Ortega y Gasset. Fue él quien se explayó acerca de

unos individuos que habrían nacido surtos desde la cuna con una misma "sensibilidad vital" y con un mismo "sistema de preferencias", que a la manera de los griegos antiguos viven sólo sesenta años (no habían aparecido aún los milagros de la geriatría), sesenta años que se dividirían en porciones de quince —niñez, preparación, vigencia y vejez—. Estos individuos se enredan y polemizan con sus "contemporáneos" (con sus contemporáneos y no con sus "coetáneos"), según el estadio de evolución en que se encuentran unos y otros, es decir los que se hallan en la fase de "preparación" con los que se hallan en la de "vigencia", e infundiéndole así su dinámica al carro del tiempo.

Ni falta que hace insistir en el éxito que tuvo esta propuesta de Ortega, sobre todo en los corrales de los *literati*. Cuando yo era estudiante en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, a principios de los años sesenta del siglo XX, todo joven escritor que se preciara de serlo tenía su nombre inscrito en los registros de alguna "generación" y su deber era actuar en consecuencia. Entre tanto, las generaciones de "nuevos" y de "novísimos" aparecían en los periódicos de la plaza semana por medio de la misma manera en que aparecen los hongos después de la lluvia en el jardín.

El cuanto a la organización según la "asúntica" (me remito para legitimar el uso de este neologismo a la jerga del maestro Alfonso Reyes), en ella es donde se hace notar, más que en ningún otro sitio, que la hegemonía que se pretende que imperó en el pasado, cultural, literario u otros, obedece en realidad a una hegemonía que se inyectó en ese pasado desde y con el poder del presente. Es el presente o, mejor dicho, son los dueños del poder en el presente quienes deciden qué vale y qué no vale la pena en el pasado.

El resultado es que, hasta hace poco, las historias literarias de Hispanoamérica (de Hispanoamérica, y no de Latinoamérica) desconocían la producción de los pueblos indios y afroamericanos, minimizaban la contribución de las mujeres y soslayaban la de

las diversidades sexuales o no hablando acerca del particular o desviando su comentario hacia cuestiones adjetivas. Los "presentes" en que esas historias fueron escritas no habían autorizado que lo sustantivo de tales producciones se incorporara en el circuito de lo que era "estudiable". Hoy nada de eso tiene sentido. La gravitación de los pueblos indios y afroamericanos y de las mujeres en la literatura latinoamericana del siglo XX y aun antes, está probada abundantemente y desconocerla sería un acto de negligencia o mala fe. Y, en cuanto a las diversidades sexuales, ¿cómo nos referimos a Augusto D'Halmar, a José Lezama Lima, a Manuel Puig, a Fernando Vallejo, a Cristina Peri Rossi y a Pedro Lemebel sin prestarle a la orientación sexual homoerótica la consideración que le es debida?

Cercana a estas omisiones o disminuciones es la producción que genera la periferia interior. Es un problema que resulta de nuestro modelo defectuoso de desarrollo (o tal vez debería decir de subdesarrollo) y, percatándose de su importancia o, mejor dicho, viviendo en carne propia el desmedro, Chandía reservó el penúltimo sector del volumen para los "imaginarios panamazónicos". Yo celebro que él haya tenido este y los otros vacíos en cuenta, que el suyo no sea un mero ejercicio de rutina profesoril.

Dividió al fin el todo de su libro a partir de ocho "ejes temáticos" y en seis desarrollos temporales, con sus cortes respectivos. Podría yo, quizás, añadir uno o dos aportes temáticos más, pidiendo una mayor presencia para la literatura de mujeres (notable al respecto el artículo de Natalia Cisterna) o una más robusta para las expresiones del mundo indígena (siento que allí hizo falta un trabajo de perspectiva continental, que Jaime Huenún pudo haber escrito), y también podría discrepar de la divisón temporal. En este último ángulo, encuentro preocupante que la noción de "contemporaneidad", veleidosa de suyo, se emplée sin rigor suficiente.

Como lo expuse en mis "Seis anotaciones sobre historiografía literaria latinoamericana" (en *Proposiciones*, de 2022), para estos

menesteres me parece a mí preferible la noción de "formación" histórica, en el entendido de que las formaciones históricas son totalidades heterogéneas, compuesta cada una de ellas por diversos "modos" de "prácticas" (o sea de trabajo social y técnicamente condicionado, tanto por las relaciones sociales de producción como por las fuerzas y medios productivos), una de las cuales le fija su identidad al conjunto. De esta manera, en lo relativo a la historia latinoamericana, y resguardando la especificidad disciplinaria, así como las variaciones que son el producto de la distribución del objeto en el mapa geopolítico, yo prefiero dividirla en dos grandes eras, la colonial y la republicana, y subdividir la republicana en cuatro períodos (formaciones), uno premoderno, de 1810 a 1870 aproximadamente, y tres modernos, primera modernidad (1870-1920), segunda (1920-1973) y tercera (1973 hasta la fecha).

Pero esto es algo que sigue abierto a un debate al que al propio Chandía nos llama con su "Literatura latinoamericana en proceso, manifestaciones, rupturas y continuidades". Que, aparte de eso, su libro va a prestarle un enorme servicio a la causa del latinoamericanismo en el Brasil no es algo que esté en discusión.

Grínor Rojo

Introducción

En la Universidade Federal de Pará, la mayor de las universidades del Norte de Brasil, de los 270 cursos regulares de licenciatura y graduación distribuidos entre Belém y los doce *campi*, existen apenas tres de Letras Español, uno en la capital y dos en el interior. Uno de estos es el de Abaetetuba, curso donde enseño cultura y literatura latinoamericana, y que, junto a Letras Português, formamos, más otras cinco Facultades, la de Ciencias del Lenguaje (FACL); en total nueve licenciaturas y dos maestrías que bajo la floresta tropical amazónica nos acoge a casi dos mil personas dentro de una población ribereña de 160 mil habitantes.

El curso, que apena supera los diez años desde su creación, forma a profesores en lengua y letras hispanófonas que una vez graduados les resulta particularmente difícil conseguir empleo y casi imposible continuar programas de postgraduación. Las razones son políticas y culturales, sobre todo. Desde el 2016, en que el gobierno de Temer elimina provisoriamente, hasta ahora (hubo una modificación reciente), la obligatoriedad de la enseñanza del español en las escuelas públicas, dejando únicamente el inglés como obligatorio, nuestra lengua, y por tanto nuestra cultura latinoamericana, entendida como totalidad, ocupa un lugar aledaño en comparación al esfuerzo integrador que alguna vez alcanzó con las políticas culturales del PT. Los expertos dicen que el grueso de la población pobre brasileña no aprende ni uno ni otro idioma. El inglés por la brecha entre la fantasía y el verdadero aprendizaje, y el español, por eso de creerlo inocuamente *uma fala amigável que da para entender*;

todo lo cual acaba en fracaso y frustración. Así todo, lo cierto es que los más pobres de cualquier parte consiguen con suerte el manejo básico de su lengua materna y por lo tanto el asunto de fondo no es económico, solamente, sino también de clase. La clase media blanca urbana de aquí y de allá es dueña de un capital cultural que incluye, entre otros privilegios, hablar una segunda lengua.

A mis estudiantes (los primeros en sus familias en ingresar a la universidad pública), por lo mismo, se les hace cuesta arriba aprender español. Muy pocos se gradúan siendo fluyentes, y si lo son, al poco tiempo pierden el dominio tanto por el escaso hábito lector como por el casi nulo contacto con el mundo hispanohablante. El contacto acá es clave ya que no se da como se da dentro de un urbanismo más o menos homogéneo cuyo epicentro se halla al otro extremo: a orillas del Atlántico Sur. En ese Brasil que se va estrechando hacia abajo, el español es familiar y en consecuencia su cultura se unifica en el llamado *eje rioplatense*. En tanto aquí arriba, en la parte más ancha del gigante, las políticas culturales de derecha hicieron del vecino un fantasma. Una lengua y una cultura que están y no están. No es casual, por ejemplo, que desde su fundación los tres cursos se sigan llamando Letras–Língua espanhola; sus disciplinas, sin más, Prosa, Poesía y Teatro hispanófonos, y que en sus programas no aparezca ni por asomo "Latinoamérica". El impulso alcanza sólo hasta "Hispanoamérica", pero más: "América hispánica". Aunque, lejos, el preferido es "Español" (somos la gente de *espanhol*). A eso se nos reduce: a una lengua y a la taxonomía de los géneros clásicos; siempre allá, en el limbo del idioma extranjero y bajo la sombra de una Facultad de un campus interior.

Sin duda, estamos frente a un fenómeno complejo donde la desigual modernización brasileña y la densidad natural del Amazonas han dificultado los intentos de integración que sí han tenido las ciudades trasatlánticas del sur. Ante esto cabe preguntarse sobre el valor último de la integración regional. ¿Se consideran los amazóni-

cos paranenses realmente latinoamericanos? ¿Le servirá de algo a este Brasil sentirse o ser parte de algo del cual poco y mal conocen? ¿El fantasma martiano tendrá algún sentido en este espeso universo fluvial? Yo estoy convencido que sí. Por tres razones. La primera, que compartimos una historia de precolonización, colonización, poscolonización y anticolonización primero peninsular y luego, en varios niveles, urbano-local. La segunda, que Latinoamérica, bien es sabido, no es esencia ni hecho aprorístico con sede en tal o cual ciudad-capital a la que nos debemos adaptar forzosamente; como todo proceso cultural, se reconstruye permanentemente, lo cual hace absolutamente legítimo hacerlo en y desde Abaetetuba, por ejemplo. Y la tercera razón, es que la real integración regional es la única alternativa para hacerle frente a los influjos separatistas y neocolonialistas que operan en distintos grados tanto dentro de Brasil como en el continente todo. No olvidemos el impulso de Lula por el Mercosur contra el ALCA que abrazó la derecha regional en su momento. Baste leer sus objetivos para darse cuenta para dónde van dirigidos los intereses de sus gestores.

Es por eso que, desaviniendo el programa del curso, nos rehusamos a la españolización a secas, a la categorización tradicional de los géneros, a la reproducción abusiva y ya naturalizada de nociones como “realismo mágico” o “boom”, a la superposición de la lengua por sobre los imaginarios, a convertirnos en una escuela de idioma o fábrica de profesores y en general a cualquier reduccionismo que nos arrincone bajo una unidireccionalidad respecto al mundo hispánico que, de paso, lo más preocupante, desproblematiza, exotiza y por tanto niega, por acción u omisión, el profundo conflicto latinoamericano que nos atañe. El motivo que nos lleva a esto es de carácter ético-profesional: el del docente que forma sujetos, hombres y mujeres, críticos que se expandirán por los barrios interiores embestidos de profesores de letras y para la cual necesitan ampliar y fortalecer sus saberes. Pero ¿cómo hacerlo en una realidad como esta? Por

medio de un proceso interdisciplinario, gradual y sostenido, que los deshispanice de los atavíos históricos, profesionalice en la lengua española y que, desde su realidad inmediata, cree en ellos una conciencia latinoamericana dialogante y propositiva. Estos jóvenes que apenas han salido de su cosmovisión ribereña (pocos conocen Belém), necesitan arguediarse, o sea, no renunciar a su mundo pero tampoco negarse a conocer los atributos de la metrópolis moderna. En ese diálogo transculturador es que deben conformar su talante docente, intelectual y transformador, pues son ellos los que están creando la América Latina del siglo XXI; son ellos el tronco martiano responsable del nuevo paradigma definitivamente más integrador, colectivo, diverso y democrático.

Lo que viene en las siguientes 700 páginas intenta ser un aporte a este desafío. Un manual o libro de estudio que desde la investigación y la enseñanza apunte a configurar con urgencia el nuevo modelo epistemológico, partiendo del idioma español hasta las herramientas teóricas necesarias por medio de los cuales inicien, dentro de la hermosa diversidad y multiculturalidad que habitan, el camino del cambio.

En concreto, se trata de un texto que aborda el proceso de la literatura latinoamericana desde una perspectiva histórica fijando la mirada en ciertos tópicos específicos que desde un aspecto crítico innovador dan cuenta de ese período puntual pero también de la totalidad que los contiene. Ciertamente no estamos presentando acá un manual basado en los parámetros canónicos ni en el infructuoso método generacional de antaño. Estamos, mejor, frente a un libro para los y las estudiantes brasileños y brasileñas de literatura latinoamericana que en sus veinticuatro títulos avance diacrónicamente desde el primer contacto que se tuvo con Occidente hasta la creación actual a fin de resituar el canon, reparando específicamente en sus transformaciones internas, inflexiones, rupturas y continuidades que ha manifestado

particularmente durante los últimos cincuenta años. En eso, el lenguaje y la perspectiva hacen acá la diferencia. Porque, uno, no son artículos científicos sino ensayos en cuya extensión promedio de 27 páginas permiten situar el problema dentro del contexto histórico en diálogo con ese *continuum* soterrado que lo recorre. Dos, cada texto asume una temática cultural y literaria central que sin embargo no impide abordar otras múltiples que dialoguen, enriquezcan y complejicen el fenómeno global. Y tres, porque, de un lado, cada ensayo constituye en sí mismo una unidad didáctica posible de ser aplicada en cualquier aula de literatura, y de otro, esta historia, la parte y el todo, constituye un punto de partida para que el lector desde su particularidad haga suyo el contendido no para reproducirlo, sino para resignificarlo en su proceso formativo. Hoy, este libro de ensayo, esta fuente de consulta, este texto de estudio, este referente de pensamiento sobre la historia de la literatura de América Latina resulta para nosotros el primer paso en la tarea que nos hemos propuesto.

Por lo mismo, no es casual que el conjunto de intelectuales que colaboramos con este recurso teórico-didáctico no seamos sólo investigadores. Somos ante todo profesores latinoamericanos de universidades públicas. Es decir, nos une un alto compromiso vocacional por el trabajo que ejercemos; hablamos ideológicamente en y desde nuestra condición de latinoamericanos y latinoamericanas; y, muy especialmente, nos congrega una latente amistad, empatía y afectos recíprocos que a lo largo de estos meses se fueron revelando. En las páginas de este libro debiera latir entonces esa ternura que acompañó el trayecto de esta labor colectiva.

Por razones metodológicas, el presente texto está dividido en ocho ejes temáticos cuyo común denominador no es otro que la cuestión por la cultura latinoamericana y sus múltiples manifestaciones estético-literarias que nos recrean como individuos y como sociedad desde que América es América. Se trata de una panorámica

que a grandes trancos recorre nuestros momentos premodernos, modernos y postmodernos.

Tal es así que el primer apartado "Relatos desde el primer contacto a la modernidad", pone la nota en el encuentro/desencuentro con Occidente y discute, desde impresiones registradas en cartas de relación y en relatos de viaje, la *invención* de América desde la lógica colonizadora europea. Los dos ensayos siguientes abordan la producción literaria de los siglos XVII y XVIII. El primero caracteriza y devela la producción poética charqueña (boliviana); un tesoro oculto y testimonio olvidado de una cultura y una estética propia del período colonial en Potosí; en tanto el segundo reclama cómo la creación paraguaya de entonces, por equívocos injustificables, queda subsumida bajo la hegemonía asimiladora del virreinato rioplatense. Luego, "Siglo XIX: emancipación, modernidad y entresiglos", el segundo eje, es un intento por cubrir, desde los hechos que preceden los procesos independentistas hasta la modernidad finisecular, este trascendental siglo de fundaciones. Desde el humanismo de Humboldt al modernismo de Darío y Martí, pasando por los próceres venezolanos, se discute el período emancipatorio, la instalación y, con el Estado-nación, la independencia de la literatura y el advenimiento de los modernistas, la consolidación del paradojal paradigma moderno "adoptado".

En la primera mitad del siglo XX ya están escritas las letras contemporáneas. Será el Creacionismo y, a la par, en los veinte, la creación de mujeres escritoras e intelectuales que no sin conflictos y tensiones instalaron la discusión sobre sexo-género, abriendo con ello nuestro incipiente feminismo. Este tercer apartado, "Orígenes de la literatura contemporánea", atiende a las vanguardias y a su relación entre lo local y lo foráneo. Respecto a la escritura de mujeres, las visibiliza y resitúa. Al final, después de 1950 sabemos de la importancia de la matriz topográfica y del archivo como fuente de conocimiento y de crítica social en el intelectual público que fue el

venezolano Jesús Sajona Hernández. Continúa "Consolidación de las letras contemporáneas", el cuarto capítulo, que es sin duda alguna nuclear por tratarse del momento en que las letras latinoamericanas alcanzan definitivamente una mayoría de edad estrechamente ligadas a los problemas de carácter socioeconómicos impulsados por la globalización y las políticas neoliberales del sistema económico mundial. La literatura se internacionaliza y adopta, como no puede no adoptar, un compromiso ético-ideológico respecto a las injusticias y desigualdades. La novela y el cuento adquieren carácter iluminador toda vez que se apropian de un discurso con voz propia. El teatro a su vez toma su lugar estratégico como denuncia y propuesta local; innovador y revolucionario.

Hacia la segunda mitad del siglo XX el discurso afrodescendiente adquiere sitio preponderante en las demandas descolonizadoras. El sujeto-identidad negro/negra reclama su lugar en la historia; desde la oralidad, la memoria y el cuerpo como testimonios tensionan el discurso oficial que históricamente los exotiza y en consecuencia legitima la mirada jerárquica que los somete. Surgen tácticas subversivas: el cimarronaje (quilombola), el saber popular y un modo de habitar el espacio que hacen, todas, de Nuestra América una realidad heterogénea en la que no cabe ningún tipo de síntesis, porque la cultural afrolatinoamericana está permanentemente reconfigurándose ante el influjo blanco occidental. De esto trata el quinto eje temático. Seguido del fenómeno afro se halla el indígena. Dos de los ensayos de este sexto capítulo presentan la cultura mapuche a partir del reclamo por la negación histórica de parte del Estado chileno. El primero rescata el temple del cacique Pascual Coña, indígena a través del cual es posible revelar la sabiduría y vigor de un pueblo invencible cuya tradición es posible constatar hasta hoy en la poética de mujeres que bajo la diáspora adoptaron un valioso registro híbrido y en tensión, la champurria. Aparece por fin la belleza de una poesía bilingüe (tu'un savi y español) de mujeres que

vendrán a ocupar un espacio crítico y de denuncia histórico-cultural en el escenario mesoamericano reciente. A continuación, y desde este tópico afro-indígena latinoamericano, llegamos al séptimo eje de este libro que toma no sólo por principios territoriales ni porque sea nuestro lugar de enunciación —y no lo es, únicamente—, la Panamazonía y sus imaginarios. Estudia la cultura y sus manifestaciones a todas luces fuente inagotable de saberes y costumbres sin las cuales nuestro panorama quedaría trunco. La invasión foránea y la mirada pintoresca a la que ha sido reducida la cosmovisión integral amazónica exige restituir el espacio habitado; resguardar su patrimonio y difundir las voces que el río y la selva nos evocan. Desde narraciones inmemoriales hasta la literatura contemporánea, pasando por el cine, la macrorregión fluvial nos resulta un plausible punto de partida para reconfigurar la América Latina venidera.

Por último, "Literatura y diversidad sexual" asume el compromiso estético, social y político del movimiento de diversidad sexual LGBT+; la narrativa lésbica, sus orígenes y desenvolvimiento, que desde la segunda mitad del siglo XX ha conseguido hacerse de un discurso que tensiona el canon, y hasta la homosexualidad masculina. El relato sáfico nutre la diferencia que permite reconocernos, en el respeto y la libertad. No obstante, no es inocuo como no son inocuos las crónicas ni los escritos homosexuales de Lemebel y Reynoso. Su punto de hablada que es la ciudad sitiada (Lima y Santiago) se configura en estrategia subversiva contra todo orden de exclusión y a favor de una rehumanización del cotidiano.

En síntesis, el método parcial y total de este trabajo se estructura en la exposición cronológica que recoge los orígenes o fundamentos de cada fenómeno sociocultural en cuestión, en la problematización conceptual que los agudiza y tensiona y en la aplicación teórico-práctica que pone a prueba la veracidad y aplicabilidad de éstas frente al objeto de arte.

Como resultado de este ejercicio percibimos que lo que emerge de esta lectura es una aproximación renovada, integradora y diversa del quehacer cultural y literario latinoamericano actual. El lector: el estudiante brasileño de Letras que decide iniciarse en esta área del saber, se hallará frente a un texto que le resultará próximo tanto por el discurso como por el carácter de cada unidad tratada, pero sobre todo le resultará ameno porque en no pocos ensayos se verá aludido como sujeto histórico inmerso en una comunidad que atiende a su experiencia individual y colectiva.

Finalmente, el enfoque que cada texto dinamiza, cuestionando, resituando o proponiendo nuevas formas y términos con los que aborda interdisciplinariamente la cuestión literaria, ubica el proceso de enseñanza-aprendizaje en otro campo interpretativo que valoriza a culturas e identidades históricamente marginadas de la historia del canon literario. Por eso, la revisión que se hace de un marco de más de 500 años a la vez de ser un panorama orientador es también un punto de vista crítico y reflexivo frente al poder y todas sus formas de opresión, y, además, ¿por qué no?, el instante propicio para discutir y proponer la América Latina que queremos para este siglo XXI.

Así, para terminar, no queda sino agradecer a todos y a todas las y los colegas investigadores e investigadoras que creyeron y colaboraron en este proyecto de enseñanza y pensamiento crítico sobre la cultura y la literatura latinoamericana; a Rosana Moraes Pascoal y a Franklin Miranda Robles, amistades y afectos profundos que acompañaron, a su modo, este proceso —y que en caso alguno ni a ellos ni a nadie, sino más que a mí, les cabe responsabilidad por los descuidos y errores que en este libro pudieran surgir—; y a la Universidade Federal do Pará, y en particular a la Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PROPESP), como à Fundação de Amparo ao Desenvolvimento da Pesquisa (FADESP), por respaldar

y patrocinar este libro que, estoy confiado, transitará dentro de la sala de aula, de mano en mano y de pantalla en pantalla por todos los afluentes panamazónicos así como por los países que conforman nuestra América morena.

Dedico este esfuerzo a mis hijos Alonso y Marina.

Marco Chandía Araya
Belém, 28 de abril de 2023

1

RELATOS DESDE EL PRIMER CONTACTO A LA MODERNIDAD

La invención imaginaria de América Latina en relatos de viajes y crónicas de indias[1]

Álvaro Fernández Bravo

Introducción. El viaje y el territorio

La literatura de viajes, desde los relatos de Marco Polo hasta los de los cronistas de guerra contemporáneos, cumple una función central para definir la identidad colectiva. Un libro de viajes habla de una sociedad, la describe y presenta una imagen de ella para un público que por lo general la desconoce. El viajero funciona como intermediario entre dos espacios opuestos, a los que conecta entre sí: recorre un territorio desconocido, escribe sobre lo que ve y lo transmite a un lector distante, con el que comparte un código (lingüístico, pero también cultural) y con quien crea una complicidad frente a esa cultura extraña que describe. El viajero siempre se parece a un espía: observa y anota, acumula información sobre una sociedad lejana y la transmite a un público culturalmente próximo y geográficamente remoto, que ignora cómo es esa cultura y siente curiosidad por conocerla.

El continente americano y la región que sería denominada a partir de mediados del siglo XIX como América Latina fueron materia de relatos y descripciones. Estos escritos le atribuían al Nuevo Mundo rasgos específicos que no sólo dieron cuenta de su contenido,

1 Publicado originalmente como "Los relatos de viaje en América Latina". En *Explora. Las ciencias en el mundo contemporáneo. Programa de capacitación multimedial*. CONICET, Argentina, 2012. Disponible en <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL002325.pdf>. Consulta 1 abril 2023.

sino que contribuyeron a definirlo como un espacio distinto de Europa, pero que era a la vez un reflejo de la imaginación europea. Las crónicas coloniales del siglo XVI, en las que el contacto entre el Viejo y el Nuevo Mundo fue narrado, son una primera muestra de cómo los espacios y las culturas nunca existen por sí solos, independientes de la mirada humana, sino que dependen de las condiciones de enunciación, imaginación y escritura en las que fueron representados. América fue concebida en el marco de un conjunto de especulaciones filosóficas, y en particular en relatos de viaje escritos por europeos que, en un comienzo sorprendidos por la naturaleza del territorio al que habían llegado, buscaron explicarse dónde estaban, a menudo sin una conciencia muy clara de ello.

Cristóbal Colón, según lo han demostrado las investigaciones más recientes, nunca supo realmente adónde llegó y pensó que había desembarcado en Asia, verdadero objetivo de su viaje. Por eso hablaba de las Indias, término que, junto con Nuevo Mundo, acompaña a América para designar al nuevo continente. Quienes lo sucedieron en la exploración, en particular los sacerdotes y misioneros que discutieron acerca de la naturaleza de América y sus pobladores, escribieron libros donde aparecen las primeras especulaciones sobre el tema que nos ocupa. Los debates acerca del Nuevo Mundo contribuyeron así no sólo a otorgar a América un conjunto de características que serán materia de análisis en este ensayo, sino que consolidaron algunos de los rasgos sobresalientes de la misma Europa, impulsaron la formación del mundo moderno y la distribución en el mapa mundial entre países poderosos y países dominados tal como la conocemos. Pero sobre todo, al enfrentarse a un continente enteramente desconocido, los europeos se colocaron ante la pregunta por su propia identidad. Para emplear las palabras de J. H. Elliot (1992), un estudioso del problema, “al descubrir América, Europa se descubrió a sí misma”. En todo caso, los primeros testimonios escritos del “descubrimiento” demuestran que, frente

al desconcierto generado por la llegada de los europeos al territorio americano, se produjo una compleja red de relatos que elaboraban teorías e hipótesis sobre la naturaleza del nuevo continente, en los que tanto Europa como América resultaban definidas. Lo que ocurre es que la literatura de viajes ha cumplido un papel crucial en la definición de nociones como hogar, patria, otredad, diferencia cultural e identidad colectiva. Por eso nos resulta importante leerla en relación con la formación de la región del mundo de la que la Argentina forma parte: América Latina.

Los relatos de viaje. Diversidad de viajeros

Los relatos de viaje se pueden agrupar en varias clases. Están los escritos por los viajeros metropolitanos, pertenecientes a las culturas centrales, que recorrieron lugares alejados de Europa y acompañaron la expansión del imperialismo europeo a partir del siglo XV. América como concepto es resultado de esa experiencia histórica. La hegemonía europea que comienza a partir de la conquista de América comprendió una compleja red de textos que incluye cartas, diarios, escritos oficiales, documentos de carácter religioso y burocrático, historias y crónicas. También textos filosóficos —los ensayos de Montaigne son el ejemplo más importante— y programas políticos, como la *Utopía* (1516) de Tomás Moro, fueron escritos impulsados por la experiencia americana. Todos ellos intentan definir la cultura de la que hablan, desde una perspectiva cultural específica. Pero la expansión europea produjo también sociedades fronterizas e híbridas, las sociedades criollas, que fueron y son —hasta cierto punto— resultado de la conquista. Los escritores criollos y, luego de la independencia de las colonias americanas, los viajeros pertenecientes a las nuevas naciones, también escribieron narraciones de viaje que a menudo dialogan con los relatos de los viajeros europeos y con frecuencia les contestan. Algunas veces, estas contestaciones buscan corregir percepciones que consideran equivocadas sobre la

naturaleza. Otras, simplemente refieren las observaciones de los viajeros europeos para tomar de ellas información valiosa o para corroborar su propia perspectiva.

Existe también un tercer tipo de relato de viajes útil para pensar la aparición de la idea de América Latina: los libros de sus escritores originarios que viajaron a Europa y los Estados Unidos, en especial durante el siglo XIX. Son importantes para nosotros porque también contribuyeron a pensar la identidad colectiva, en un gesto simétrico al de los europeos durante la conquista. Si los europeos se preguntaron sobre sí mismos al enfrentarse con las culturas indígenas americanas, los americanos hicieron algo semejante al viajar por el territorio europeo. Lejos de su país, y recorriendo sociedades que veían en muchos casos como modelos sobre los cuales edificar las propias, al hablar de instituciones y costumbres de los países más modernos, estos escritores no cesaron de pensar en sus países, en qué leyes y prácticas eran adecuadas y cuáles no. Los libros de viaje cumplieron, entonces, un papel muy importante en la construcción de la idea de América Latina. Sarmiento y José Martí son ejemplos elocuentes de este tipo de narración en sus cartas y crónicas. También en estos casos los escritores citan a otros autores viajeros, tanto americanos como europeos, y navegan no sólo por un espacio geográfico, sino también por un recorrido literario.

Por último, en la época actual, la noción de América Latina comienza a disolverse. La presencia cada vez más importante de latinoamericanos en los Estados Unidos integrando las así llamadas "minorías hispanas" (también conocidos como "latinos") replantea las fronteras y los contenidos de América Latina. Escritos como los de Gloria Anzaldúa, Zoé Valdés o Tato Laviera, de los poetas newyoricans (una mezcla de Puerto Rico y Nueva York), y la aparición de grupos híbridos, que a veces escriben en una lengua intermedia entre el español y el inglés, desarticulan la oposición entre la "América sajona" y la "América latina" fraguada a fines del siglo XIX. Los mi-

grantes contemporáneos son otra forma del viajero, característica de nuestro tiempo y también autores de libros en lo que aparece una reflexión sobre la identidad colectiva.

De este modo, la literatura de viajes fue desplegando una red de relatos que se refieren mutuamente y que, a la vez, hablan de un territorio. Fue mediante acumulación de datos y observaciones, libros y relatos, que se fue construyendo una imagen de esa región. El viajero es también un coleccionista que almacena información y curiosidades.

Sin embargo, para el viajero, un rasgo del territorio recorrido —una costumbre, un paisaje o una especie animal, vegetal o mineral— adquiere interés, resulta curioso y digno de atención sólo cuando es percibido como diferente de su cultura. Así ingresa en los libros de viaje y contribuye al retrato de ese espacio geográfico como uno diferenciado. La presencia de monstruos, animales extravagantes y leyendas de seres humanos deformes es frecuente en los libros de viaje. La historia humana contiene muchos ejemplos de este comportamiento, en el que un narrador habla sobre una región desconocida para sus compatriotas y refuerza cierta distancia: al definir al otro como diferente, también se define a sí mismo como igual —idéntico a su público y miembro de una totalidad que lo comprende, portador de un conjunto de atributos comunes con su audiencia que, paradójicamente, es reforzado por el relato que en principio habla no de su cultura, sino de la cultura del otro—. Así, el relato de viajes construye un retrato no sólo de la cultura observada sino también de la propia, la del observador, que se ve indirectamente reflejada en el texto.

Los libros que describen otras culturas son considerados etnografía. Históricamente fue la cultura europea la que, a partir del siglo XVI y sobre todo con la conquista de América, produjo libros y escritos en los que se describieron las culturas no europeas. Hay numerosos ejemplos de libros escritos por viajeros que, en especial

a partir del "descubrimiento" de América, narraron su experiencia. Hay distintos tipos de relatos etnográficos. Algunos establecen un diálogo fluido con la cultura observada, permitiéndonos escuchar la voz de quienes la integran. La palabra del otro puede infiltrarse en las páginas de la narración, pero siempre quien ejerce el dominio es el narrador (europeo) que controla la palabra escrita y, a menudo, es quien posee la capacidad de escribir frente a una población analfabeta y estática —el viajero se mueve y aprende, los "nativos" permanecen fijos y por lo tanto ignorantes—. En la mayoría de los casos, la etnografía es poco permeable a la cultura estudiada y aunque los viajeros declaren el propósito de conocerla tal como es, tienden a corroborar sus prejuicios y a confirmar mitos y creencias previos, a menudo sin una relación directa con la realidad observada. El mito del buen salvaje del que participan, por ejemplo, Cristóbal Colón y Claude Lévi-Strauss —el "descubridor" de América y un antropólogo contemporáneo que escribió sobre Brasil— sería un ejemplo de esta posición: la idea de que los indígenas son más puros e ingenuos que los civilizados, que su condición de individuos alejados de la cultura occidental los hace ajenos a los sentimientos de egoísmo y mezquindad, codicia y materialismo, característicos de la civilización capitalista. Esta imagen aparece con frecuencia en los relatos de viaje y, de algún modo, también se traslada a los rasgos más generales atribuidos al continente latinoamericano. El continente sería así mejor definido por el predominio de una naturaleza incontaminada —virgen— y exuberante que todo lo envuelve, incluyendo a los seres humanos que la habitan.

Así, los relatos de la conquista asocian a los habitantes con la naturaleza y tienden a desposeerlos de una cultura propia y a presentarlos como parte de un escenario natural. De este modo, son percibidos como objetos y puestos junto a las plantas, animales y características geográficas del territorio descripto: la cultura como parte del paisaje.

Las representaciones de lo desconocido

Queda por preguntarse acerca de la materia narrada en el relato de viajes. ¿Se trata de una imagen genuina de lo que el viajero observa o de una representación distorsionada por la perspectiva inexorablemente etnocéntrica, centrada en el punto de vista irreductible del observador? ¿Accedemos a las características auténticas de una región desconocida al leer un escrito sobre ella o nos quedamos en un umbral, en la percepción de quien escribe y sus ideas anteriores acerca de la cultura representada en su texto?

Las imágenes siempre tienen un componente imaginario, que se encuentra incluso en la misma palabra imagen. En el caso que nos ocupa —la construcción de América Latina— intervienen al menos dos componentes, que ya pueden ser reconocidos en el término "América Latina". Se trata de un encuentro (algunos prefieren llamarlo enfrentamiento) entre Europa y América, entre el Viejo y el Nuevo Mundo, en el que, salvo excepciones, estuvo ausente el diálogo. Los europeos, al llegar al territorio americano, impusieron sobre él un conjunto de creencias y formas de organización colectiva y lo nombraron de acuerdo con sus propias expectativas, que incluían la llegada al continente asiático, la difusión de la religión católica y la búsqueda de riquezas materiales. Las primeras percepciones registradas en el diario de Colón hablan de una imagen edénica, en la que América se presenta como una visión del Paraíso y en la que los indios parecen seres de una pureza celestial. Pero ante todo habría que pensar en la imagen como una codificación, esto es, una representación que se fija en la memoria colectiva, es reproducida en momentos sucesivos, en libros y relatos, en representaciones pictóricas o, incluso, en fotografías, y adquiere así un lugar persistente en la cultura.

Ciertos atributos del continente americano pueden reconocerse en el vasto corpus de literatura de viajes dedicado a describirlo, comenzando con los escritos de Cristóbal Colón y las crónicas y

debates del siglo XVI, continuando por los debates del siglo XVIII —en los que los sabios europeos trocaron radicalmente las primeras percepciones acerca del Nuevo Mundo como ubicación del paraíso en la Tierra y plantearon la tesis de América como un territorio insalubre, degenerador y malsano—, hasta los textos de Humboldt y las pinturas de Rugendas que revirtieron en gran medida esa imagen, o los relatos de viaje de Sarmiento, las crónicas de José Martí e, incluso, los más contemporáneos de Waldo Frank, Mário de Andrade, Claude Lévi-Strauss o Ernesto "Che" Guevara.

Las imágenes de América construidas en el siglo XVI pueden ser observadas como un primer eslabón de una cadena que anticipa las visiones románticas de la naturaleza americana y que tuvo una larga descendencia y un impulso significativo en el siglo XIX, en particular con Humboldt y Rugendas. Este conjunto de percepciones que atribuyeron al Nuevo Mundo ciertos rasgos permiten argumentar que América fue, antes que descubierta, inventada por la imaginación europea. No existía antes de Colón porque fue Colón, y los cronistas que la describieron durante el siglo XVI, quienes la vieron bajo los rasgos que, hasta cierto punto, continúan definiéndola hasta hoy: exuberante, pródiga, fértil, tropical, desmesurada, próxima al paraíso, dominada por la dimensión de la naturaleza antes que por el orden de la cultura, considerada un privilegio de Europa. La misma idea de conquista se encuentra próxima a una estructura ideológica binaria, donde el conquistador (Europa) se corresponde con una imagen masculina, blanca, activa, dominante y racional, y la de "lo conquistado" (América) se corresponde con una imagen femenina, de piel más oscura, pasional, pasiva, corporal (la belleza física de los indios e indias) y dominada. Una pintura flamenca del siglo XVI es un ejemplo elocuente de esta división: Américo Vespucio, responsable del nombre, "devela" (descubre) a una América representada por una mujer desnuda, recostada en una hamaca (típica de los indios) y rodeada de signos alusivos al

salvajismo (canibalismo), feracidad y exuberancia americanas. El europeo está vestido y lleva en sus manos un astrolabio, representación de la ciencia, frente a la naturaleza americana compuesta por animales, indígenas y especies vegetales.

Incluso el término descubridor, con el que se conoce a Colón, presupone a un individuo activo, aventurero y desafiante, frente a un objeto pasivo y a menudo femenino —América, representada en la iconografía de la época como una mujer desnuda, tierra virgen— que es descubierto y eventualmente conquistado por la heroica voluntad europea. Esos primeros rasgos que los europeos vieron en América subsistieron en la visión del territorio cuando este se fue transformando y comenzó a adquirir su forma actual. Más adelante veremos ejemplos más puntuales de cómo lo que un historiador brasileño denominó la "visión del paraíso" persistió y determinó lo que conocemos hoy como América Latina.

Veamos, entonces, algunos ejemplos de esta visión de América Latina que contribuyó a su fijación iconográfica y a la identificación de la región con una naturaleza exuberante primero, y luego con una tierra inmadura y subdesarrollada, no en un sentido económico sino biológico, pero que presupone, también, un atributo que permanece junto a la región hasta nuestros días.

América versus Europa

El llamado "descubrimiento de América" presenta un primer momento para estudiar el papel de los relatos de viaje en la formación de lo que posteriormente se denominará América Latina. Como es sabido, los viajeros europeos, comenzando por el mismo Cristóbal Colón, se vieron profundamente sorprendidos al enfrentarse con el Nuevo Mundo. Se trató de una experiencia radical, donde las concepciones europeas acerca del orbe entraron en crisis, y un momento en el que la escritura del contacto con el otro dio forma a algunas ideas perdurables sobre América que intentaremos explorar aquí.

El papel de la escritura es importante en este momento por varias razones. La imprenta y la alfabetización difundieron lentamente el libro entre las clases educadas y esto permitió aumentar el interés y la accesibilidad del público a la información sobre las regiones alejadas de su propio ámbito de sociabilidad. Los colonizadores, por su parte, sintieron necesidad de describir lo que veían y lo hicieron dirigiéndose a sus superiores. Los reyes, las autoridades en España o quienes financiaban y esperaban beneficios de las expediciones esperaban también información detallada, y en lo posible certera, acerca de las nuevas tierras en las que cifraban expectativas económicas y políticas. Para aquellos viajeros impulsados por un mayor afán de conocimiento, escribir también fue un recurso que les permitió almacenar lo que veían, estudiarlo y elaborar conclusiones. Para los sacerdotes (en el siglo XVI, la clase educada), también se agregaban consideraciones morales sobre los indígenas y la difusión de la religión católica. Muchos de ellos, como Las Casas, Sepúlveda y Vitoria, se involucraron en discusiones profundas y valientes donde se reconocen las primeras autocríticas de la conquista. Por último, los filósofos, particularmente en Francia durante los siglos XVI y XVII, se basaron en la información acerca de América para pensar sobre la diferencia cultural, la civilización y la barbarie.

Es decir que América nace a partir de una relación estrecha con la cultura europea, una relación donde no están ausentes la tensión y la violencia, y que se manifiesta en especial en el dominio de la cultura y la imaginación. En este sentido, al expandir el dominio europeo sobre América, escribir es nombrar: atribuir designaciones y nombres —como el mismo término "América"— es un mecanismo de apropiación y anexión. Según veremos, esta política aparece con bastante claridad y conciencia en el propio Colón.

Nos han llegado escasos y fragmentarios testimonios de los escritos de Cristóbal Colón. La mayoría de ellos se perdieron. Sin embargo, lo poco que tenemos, partes de su diario transcritas por

el sacerdote Bartolomé de Las Casas en su *Historia de las Indias* (1527-1547), algunas cartas a los reyes y otras piezas de su correspondencia, nos permite reconocer un momento fascinante de la historia de América, el punto en el que la misma idea del Nuevo Mundo aparece en la conciencia europea. La primera reacción de los viajeros fue suponer, debido a la extrema belleza del lugar donde se encontraban, que estaban en el Paraíso terrenal. Veamos, por ejemplo, un fragmento del diario del 16 de octubre de 1492, cuatro días después de la llegada a América. Dice allí Colón:

> [...] aquí son los peçes tan disformes de los nuestros, qu'es maravilla; ay algunos hechos como gallos, de la más finas colores del mundo, azules, amarillos, colorados, y de todas colores, y otros pintados de mill maneras; y las colores son tan finas que no ay hombre que no se maraville y no tome gran descanso á verlos (1493).

La belleza maravilla al observador, pero sobre todo marca una diferencia con la naturaleza europea: los peces son "disformes de los nuestros" e, incluso algunos de ellos, se comparan con otra especie animal. Es decir, se trata de una naturaleza sorprendente y extraña, pero que aún a pesar de su desigualdad, no puede sino ser comparada y leída dentro de un marco de referencia conocido: los peces son como gallos (!). Son los conceptos con los que Colón busca entender el mundo que observa los que no puede abandonar y se trata, naturalmente, de ideas y formas de percepción europeas.

En este sentido, una primera solución para explicar la belleza e intensidad del paisaje americano fue compararlo con el Paraíso. Así, en el tercer viaje, junto a la benevolencia del clima y a la experiencia de la aparición de una nueva región en la Tierra, el descubrimiento de la boca del río Orinoco lleva a Colón a creer

que se encuentra próximo al Paraíso. Hechos y leyendas se apoyan mutuamente para la imaginación de una masa austral de tierra:

> [...] y digo que si no procede del paraýso terrenal, que viene este río y proçede de tierra infinita, pues al austro, de la cual fasta agora no se a avido notiçia, mas yo muy assentado tengo [en] el ánima que allí, adonde dixe, es el paraýso terrenal, y descanso sobre las razones y auctoridades sobre escriptas (COLÓN, 1493).

Aquí alude a fuentes teológicas medievales y clásicas (el Venerable Beda, san Ambrosio, Plinio) que postulaban que el Paraíso se encontraba en el extremo de Asia, donde Colón creía haber llegado. Es decir, busca apoyo en autores consagrados para sostener su propia idea: que había llegado a Asia, donde estaba localizado el paraíso; también emplea esa bibliografía para intentar otorgar significado a lo que observaba y aproximarlo a su marco cultural de referencia. Aunque Colón tenía una educación limitada y —según pudimos ver— una escritura rudimentaria, emprendió su viaje impulsado por las palabras de filósofos y sabios que habían hablado sobre la esfericidad del planeta y la posibilidad de llegar a Asia navegando hacia el oeste. No obstante, ni siquiera esa presunción le bastó para alcanzar una explicación satisfactoria de dónde se encontraba. Escribe allí mismo:

> [...] grandes indiçios son estos del Paraýso terrenal... yo jamás leý ni oý que tanta cantidad de agua dulce fuese así dentro & vezina con la salada. Y si de allí del Paraýso no sale, pareçe aún mayor maravilla, porque no creo que se sepa en el mundo de río tan grande y tan fondo (COLÓN, 1493).

La explicación del paraíso para entender la rareza extrema del lugar al que llegó tampoco parece suficiente y surge aquí la posibi-

lidad de que "el Paraíso no salga de allí" (de ese río), y de que el río mismo que tiene frente a sus ojos no tenga parangón en el mundo, es decir, no pueda ser comparado con nada conocido.

¿Cómo designar esas especies desconocidas y ese territorio enteramente nuevo que el viajero se esfuerza en comprender? ¿Qué palabras y qué conceptos emplear para intentar nombrarlo y explicar su sentido tanto así como a sus interlocutores europeos?

Uno de los caminos que todo viajero emprende es el de describir la experiencia del viaje apelando a su propio bagaje de recursos lingüísticos. Por eso el texto escrito es un laboratorio donde se define la identidad y se reconoce la voluntad de comprender. A aquello que no se puede nombrar, hay que atribuirle un nombre. El nombramiento (bautismo), la designación, equivale a tomar posesión y fijar en el mapa los signos inestables e inquietantes percibidos en el viaje. Se trata, evidentemente, de una estrategia de apropiación que puede ser leída como metáfora del relato de viaje en su conjunto. El relato de viaje designa y se apropia de lo que nombra. Puede tratarse de sectores del espacio recorrido, de poblaciones, de accidentes geográficos o de especies biológicas. El libro de viajes acumula una enciclopedia de información en la que asigna nuevos nombres. Dar un nombre —designar esa *Terra incógnita* con el nombre de América, como lo haría pocos años después un viajero europeo que recorrió el Río de la Plata: Américo Vespucio— es aplacar un misterio. Este mecanismo es reconocible también en un incidente dentro del texto; al llegar al Caribe en febrero de 1493, Colón le escribe a Santangel:

> A la primera que yo fallé [se trata de islas], puse nonbre Sant Saluador, a comemoración de su Alta Magestad, el qual marauillosamente todo esto an dado; los indios la llaman Guanahaní. A la segunda isla puse nonbre la isla de Santa María de la Concepción, a la tercera, Ferrandina, a la quarta, la isla Bella, a la quinta la isla Juana, e así a cada una nonbre nueuo (COLÓN, 1493).

Los nombres atribuyen sentido. En este caso, vemos en las palabras de Colón una estructura jerárquica en la que primero está Dios (su Alta Majestad), luego el rey, luego la reina, etc. El nombramiento arrebata al territorio su nombre original (Guanahaní) y lo reemplaza por otro (San Salvador). Vemos en estas palabras que el nombre dado por los indígenas es reconocido, aunque no respetado. Como sabemos, tampoco las culturas indígenas fueron respetadas por los conquistadores que, enceguecidos por la codicia del oro, destruyeron las civilizaciones amerindias. Su interés estaba en la naturaleza, el Nuevo Mundo al que le sería sobreimpuesto un nombre para apresar y fijar su significado y enviar al olvido su nombre aborigen. Colonizar y nombrar van entonces juntos. Los nombres forman constelaciones de objetos encadenados entre sí por una relación que los enhebra y les otorga un sentido: América es, a la vez, un resultado de la imaginación europea y un efecto de la diferencia cultural entre el Viejo y el Nuevo Mundo. Esa diferencia emerge semicubierta: la alteridad es simultáneamente revelada y negada. Colón reconoce el nombre dado por los indios, pero lo niega con uno nuevo. Imponer un nuevo nombre sobre el territorio es una manera de olvidar y ocultar una categoría ajena, reemplazarla con un nombre que aplasta y a la vez genera ese nuevo objeto (natural, sin rastros palpables de cultura humana) que será América ante la mirada europea.

La reinvención de América

Durante el siglo XVIII tuvo lugar en Europa una severa lectura de la realidad americana. La idealización del Nuevo Mundo que predominó durante la primera etapa de la conquista fue reemplazada por una imagen mucho menos feliz, aunque igualmente deforme, que asociaba el nuevo continente, precisamente por su condición de “nuevo”, con lo inmaduro y lo imperfecto. La naturaleza, antes fuente de abundancia y pureza, era percibida ahora como una fuerza

corrupta y degeneradora. Algunos sabios europeos sostenían que las especies europeas (incluidos los seres humanos) degeneraban y se deformaban en el ambiente malsano y tropical de América. Parte de estas teorías provenía del desconocimiento de la realidad americana y, aunque se inspiraban en postulados racionalistas, partían de premisas inexactas. Un ejemplo de prejuicio en los escritos de los filósofos europeos del siglo XVIII que escribían sobre América es la persistencia de las creencias en los gigantes patagónicos. El imperio español mantuvo sus colonias cerradas a los extranjeros y controló severamente la circulación de información para evitar el espionaje, la codicia y las amenazas de dominación de otras potencias europeas. Aunque los cronistas coloniales hispánicos continuaron escribiendo sobre América, sus libros no vieron la luz hasta mucho después, debido a la férrea censura impuesta por la corona. Esta política alimentó mitos y leyendas sobre los habitantes originarios de esta tierra oculta.

En contraste, el territorio brasileño permaneció mucho más abierto a los viajeros extracontinentales, y eso explica el predominio de las imágenes de exuberancia tropical relacionadas con América que circulaban en Europa. Asimismo, la proliferación de todo tipo de fantasías sobre la vida entre los salvajes —*Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, inspirado en libros de viaje que retratan la misma región del Orinoco que tan viva impresión causara en Colón, es uno de los ejemplos más conocidos— contribuyó a una imagen exótica del Nuevo Mundo. No obstante, algunas ideas provenían de viajes auténticos, como el de Jean de Léry por el actual territorio de Brasil, que inspiró a Michel de Montaigne su célebre ensayo "De los caníbales". Pero no será sino hasta el comienzo del siglo XIX cuando esta situación se modifique radicalmente, en parte debido a la independencia de las naciones americanas. Entonces proliferaron los relatos de viaje tanto de viajeros europeos como americanos, y estos libros contribuyeron a afirmar el concepto de América Latina.

Uno de los primeros, agudos e influyentes viajeros fue el científico y humanista alemán Alexander von Humboldt, que, acompañado por el francés Aimé Bompland, recorrió por cinco años, entre 1799 y 1804, el territorio americano, principalmente las colonias españolas que tanto interés despertaban en el público europeo. Los libros de Humboldt, que luego de su viaje se dedicó a escribir y superó los treinta volúmenes de tratados científicos y políticos, clasificaciones, inventarios y especulación filosófica y cultural entreverada con relatos de sus aventuras, inauguran de algún modo el pensamiento moderno sobre América Latina y constituyen un testimonio sin par de la situación de la región a comienzos del siglo XIX. Uno de sus libros más famosos se tituló, precisamente, *Narración personal de un viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente* (1807), es decir, un escrito donde se encuentran unidas la percepción personal y las teorías más generales sobre la identidad colectiva como las que nos interesa indagar aquí. Los libros contra los que, en parte, escribe Humboldt —las obras de filósofos como Buffon, Raynal y De Paw, "campeones" de la causa antiamericana y defensores de la teoría de la inferioridad constitutiva del nuevo continente— carecían del sustento de la observación y de la precisión científica alcanzados por el científico alemán. Por eso, muchos latinoamericanos lo leyeron con pasión y lo consideraron responsable de las imágenes más valiosas de sus propias culturas, y un autor precursor en la abundante literatura de viajes que sería escrita a partir de entonces.

La impresión más significativa recibida por Humboldt en su contacto con el Nuevo Mundo proviene, como en Colón y en los exploradores del siglo XVI, de la naturaleza. Con una sensibilidad típicamente romántica, el científico dedica muchas páginas a describir la condición sublime de la naturaleza americana. Sin embargo, a diferencia de sus predecesores, Humboldt prestará una atención cuidadosa a aspectos políticos de la realidad local. La naturaleza

no se limita a una descripción de recursos materiales y humanos, concebidos estos últimos como potencial fuerza de trabajo o como seres celestiales. Por el contrario, en su retrato de la realidad americana interviene una observación atenta de la organización social, económica y política de las emergentes naciones. Así, dos de sus más importantes libros dedicados a la región se titulan *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España* (1811) y *Ensayo político sobre la isla de Cuba* (1814-1825). Tanto en ellos como en el resto de su vasta obra se encuentran consideraciones sobre la sociedad criolla y la injusticia del sistema colonial, influenciadas por las ideas ilustradas y los principios de la Revolución Francesa que Humboldt admiraba.

Si bien es cierto, como señala Mary Louise Pratt, que en los dos libros recién mencionados el científico destaca el contraste entre Nueva España —México—, donde culmina su travesía latinoamericana y en donde encuentra una sociedad culta y sofisticada, y Sudamérica, de donde llegaba y en donde ve escasos vestigios de civilización, resulta necesario destacar una oposición más significativa presente en su obra: la que enfrenta los hemisferios anglosajón y latino del continente americano. Dice en el capítulo XXVI de su *Narración personal...*:

> Resulta, pues, que si en las investigaciones de economía política, se acostumbra a no considerar sino masas, no se podría desconocer que el continente americano no está repartido, hablando propiamente, más que entre tres grandes naciones de raza inglesa, española y portuguesa. [Y un poco más adelante:] Hoy, por la parte continental del Nuevo Mundo se encuentra como repartida entre tres pueblos de origen europeo: uno, y el más poderoso, es de raza germánica; los otros dos pertenecen por su lengua, su literatura, y sus costumbres a la Europa latina (HUMBOLDT, 1989).

La división sugerida por Humboldt está inspirada en las teorías raciales que tuvieron auge durante el siglo XIX y anticipa una separación que se consolidará en las décadas siguientes. El concepto de América Latina se enuncia por primera vez. Pocos años después, otro viajero europeo, Alexis de Tocqueville, recorre los Estados Unidos y escribe *La democracia en América* (1835-1840), un libro de enorme influencia que, hasta cierto punto, puede leerse como simétrico a los tratados de Humboldt: señala las características de la emergente civilización norteamericana y destaca así la especificidad cultural de los Estados Unidos e, implícitamente, el contraste con las naciones americanas situadas al sur. Como sabemos, con la emancipación se fragmentó el imperio colonial español en numerosas naciones que a lo largo del siglo fueron alcanzando la independencia, hasta la guerra hispano-estadounidense, en la que se enfrentan España y los Estados Unidos y donde caen las últimas colonias españolas en América: Cuba y Puerto Rico. La influencia europea sobre América fue reemplazada a partir de entonces por la estadounidense, aunque este desplazamiento no ha sido un proceso inocuo. La creciente influencia de los Estados Unidos en el continente como una potencia imperial ha fortalecido la perspectiva de la región al sur del Río Bravo como "América Latina", entendida como un contraste, una oposición o una resistencia a la civilización estadounidense. Son los escritores, muchos de ellos viajeros, quienes primero articulan la definición del continente como "latino", pero también hay intereses europeos, particularmente franceses, que apoyan esa definición, con el objetivo de rivalizar o intentar disputar la influencia estadounidense. La invasión francesa a México en 1861 contribuyó a difundir el uso del término que ya había sido empleado una década antes por el colombiano José María Torres Caicedo.

Así, los lectores latinoamericanos de Humboldt fueron quienes primero sacaron provecho de sus observaciones, destacando y citando sus reflexiones sobre las sociedades criollas y su pronósti-

co, certero y preciso, de que en ellas se gestaban nuevas naciones. Aunque sus lectores perseguían aspiraciones básicamente locales, algunos de ellos también se detenían en la visión de conjunto y en los rasgos comunes encontrados entre las sociedades criollas. Varios líderes políticos e intelectuales conocieron al viajero alemán en persona, como el poeta y erudito Andrés Bello o el libertador Simón Bolívar, ambos defensores convencidos de la necesidad de unidad política y cultural entre las emergentes naciones. Otros lo conocieron a través de sus libros y lo citan con frecuencia, como el poeta cubano José María Heredia o Domingo F. Sarmiento.

Los escritores toman de Humboldt su afán europeizante —su convicción de que podían establecerse comunidades basadas en los principios europeos en territorio americano— y su pasión por la naturaleza americana, pero a menudo esta se presenta antes como obstáculo que como una bendición. Sarmiento comienza el *Facundo* con una cita de Humboldt en francés, que atribuye al viajero (británico) Francis Head: "la extensión de la pampa es tan prodigiosa que hacia el norte está limitada por palmeras y hacia el sur por nieves eternas". Esta cita, sin embargo, le sirve a Sarmiento para argumentar acerca de la inmensidad vacía. "El mal que afecta a la República Argentina es la extensión", proclamaba en la célebre introducción al *Facundo*, es decir, es el exceso de naturaleza lo que debe ser dominado y controlado por las fuerzas de la civilización. Esa empresa es posible, tal como Humboldt había observado en Cuba y México, y como el propio Sarmiento lo hace en su visita a Río de Janeiro, incluida en su extraordinario libro *Viajes en Europa, África y América*, publicado en 1849 y realizado por encargo del gobierno chileno. Comparando la naturaleza tropical con la templada, observa:

> En los climas templados reina sobre toda la creación un claroscuro débilmente iluminado que revela la proximidad de las zonas frías, en donde el pinabeto y el oso son igualmente

> negros. Suba usted la temperatura algunos grados hasta hacerla tropical, y entonces los mismos insectos son carbunclos o rubíes, las mariposas plumillas de oro flotantes, pintadas las aves que engalanan penachos y decoraciones fantásticas; verde esmeralda la vegetación, embalsamadas y purpúreas las flores, tangible la luz del cielo, azul cobalto, el aire, doradas a fuego las nubes, roja la tierra y las arenas entremezcladas con diamantes y topacios (SARMIENTO, 1981, p. 124).

El trópico, como en Colón y en Humboldt, representa para el sanjuanino Sarmiento una imagen edénica. Sin embargo, su retrato no se detiene sólo en la naturaleza, sino que se extiende a la arquitectura lujosa de Río de Janeiro y, en especial, la explotación del café:

> No hace 50 años se introdujo la primera semilla de café a Río de Janeiro; no hace treinta que se extrajo la primera bolsa del aclimatado, y hoy pasan de 800.000 las que llenan todos los mercados del mundo (SARMIENTO, p. 181).

Es decir, la naturaleza dominada y explotada despierta su aplauso. No obstante, el trabajo esclavo, la "esclavatura", como lo llama Sarmiento, despiertan también su horror y su condena. Esto mismo ocurre con muchos otros letrados hispanoamericanos de la emancipación que, imbuidos de ideales republicanos y liberales, no aceptaban la manutención del régimen esclavista que perduraría en Brasil hasta 1888. Eso explica que sólo hacia fin de siglo la idea de América Latina como una unidad, incluyendo el Brasil junto a las naciones hispanoamericanas, cobre solidez.

Los viajes de Sarmiento, que comenzaron por América del Sur y continuaron por Europa, África y los Estados Unidos, identifican en este último país una sociedad modelo que los latinoamericanos deberían imitar. La imagen de los Estados Unidos cobrará una im-

portancia central para los intelectuales, algunos de los cuales pensaron la nación del norte como modelo y otros como un contraejemplo, aquello de lo que América Latina debía apartarse. Sarmiento por su parte, parece recomendar en sus *Viajes* un distanciamiento de Europa (percibida hasta entonces, en especial la Europa del norte, como un arquetipo incuestionable), donde el escritor observa atraso, campesinos analfabetos y rigidez social. La incorporación de la cultura estadounidense como una sociedad con la que comparar e imaginar las sociedades latinoamericanas marca una dirección que se ha ido afirmando, ya sea por el contraste o por la imitación, en la mirada americanista, en especial en la literatura.

América (latina) versus América

La afirmación de América Latina como idea y referente cultural entre los mismos latinoamericanos cobró verdadero impulso hacia fines del siglo XIX, en particular con la guerra hispano-estadounidense y la derrota de España en 1898. Este acontecimiento, que hizo volver los ojos a muchos intelectuales latinoamericanos hacia la antes rechazada madre patria y, por ende, hacia las tradiciones culturales comunes, inaugura una nueva etapa en la imaginación americanista y en el pensamiento sobre la identidad colectiva en la parte latina del continente.

Aunque la retórica latinoamericanista produjo sus mejores frutos entre los hispanohablantes, fue un poeta brasileño quien enunció por primera vez un discurso antiestadounidense, en un poema donde aparece nuevamente la idea del desplazamiento y la movilidad característicos de la literatura de viajes. *O Guesa Errante* (1875), de Joaquín de Sousa Andrade, conocido como Soussândrade, incluye en su Canto X, "O inferno de Wall Street", una nueva versión de América como infierno, sólo que en este caso se refiere no a los pantanos amazónicos o a las minas de oro donde habían perecido los indígenas explotados por los españoles, sino a Nueva York, la nueva capital del mundo financiero.

La denuncia del materialismo estadounidense frente a los valores espirituales, asociados con el mundo latino y a los que era preciso defender, acompaña buena parte de la literatura y el pensamiento latinoamericanos durante el paso del siglo XIX al XX. Los escritores viajan con mayor libertad, recorren América y Europa, y algunos se establecen permanentemente fuera de la región, exiliados por motivos políticos, y desde la distancia escriben y piensan sobre América Latina.

El caso más conocido es el de José Martí, que encarna también un tipo de escritor más moderno, capaz de vivir de la pluma, que se ganó la vida lejos de su patria, Cuba, escribiendo como corresponsal para los periódicos más importantes de Hispanoamérica. Sus crónicas, a diferencia de las coloniales, hablan con un conocimiento profundo de la sociedad que describen. Martí vivió la mayor parte de su vida en el exilio y la mayor parte de su exilio en los Estados Unidos. Se ubicó así en un punto intermedio entre Norteamérica y América Latina, escribiendo casi siempre para un público hispánico relatos que retratan la sociedad estadounidense, señalan los contrastes entre ambas Américas y también advierten los peligros y las amenazas que acechan desde el norte a las naciones del sur. Su prosa no ha perdido actualidad y su posición de "hispano" en los Estados Unidos anticipa una situación que a fines del siglo XIX sólo comenzaba (pero que ya alcanzaba una significativa comunidad de puertorriqueños, venezolanos, mexicanos y cubanos) y que en nuestros días se ha convertido en un fenómeno de gran magnitud. Sus crónicas, en particular las *Escenas norteamericanas*, hablan de la sociedad de masas y, aunque han sido leídas como un ataque al capitalismo en los Estados Unidos, no son sólo eso. Martí reconoce aspectos terribles, y también rasgos valiosos en la democracia estadounidense, en su igualitarismo y en su cultura abierta. Si Sarmiento, en su breve estadía, pensó en los Estados Unidos como un modelo a imitar, Martí alerta sobre el peligro, pero reconoce la virtud repu-

blicana por la que él mismo luchaba, en pos de la independencia de Cuba, todavía sometida al yugo español en la época en que escribe. Dice Martí en una de sus crónicas más famosas, "Nuestra América":

> Pero otro peligro corre, acaso, nuestra América, que no le viene de sí, sino de la diferencia de orígenes, métodos e intereses entre los dos factores continentales, y es la hora próxima en que se le acerque, demandando relaciones íntimas, un pueblo emprendedor y pujante que la desconoce y la desdeña (MARTÍ, 2002, p. 486).

Hay que notar la personificación entre "los dos factores continentales" (Norteamérica y Latinoamérica) y la metáfora del interés sexual, que coloca a América Latina, como en las crónicas de la conquista, en la posición más vulnerable. "Pueblo emprendedor y pujante" son los términos que emplea Martí para definir a los Estados Unidos, palabras que seguramente también hubiera usado Sarmiento. Pero peligro también, de que "sus masas vengativas y sórdidas, la tradición de conquista y el interés de un caudillo hábil" pudieran impulsarla en una aventura imperial, como las que ya habían sufrido México y Centroamérica, y a las que el poeta había dedicado muchas páginas. Advierte Martí unas líneas más adelante: "El desdén del vecino formidable, que no la conoce, es el peligro mayor de nuestra América" (p. 486).

Es decir, ese peligro, percibido como una amenaza latente y tangible, define también una identidad colectiva. Sería injusto atribuir a Martí sólo una mirada crítica, como la que tendrán en esos mismos años otros viajeros de origen latinoamericano a los que Beatriz Colombi ha denominado "los viajeros detractores", como el escritor franco-argentino Paul Groussac o el poeta nicaragüense Rubén Darío, que veían en los Estados Unidos la materialización de la democracia masificada, el mercantilismo, el culto del dinero, la vulgaridad, el mal gusto y el gigantismo. Martí no incurre en ninguna

de esas acusaciones, aunque también se asombra ante la civilización de masas que emerge con potencia y que aparece más como un rasgo de la modernidad que como una característica nacional.

No obstante, la visión de los Estados Unidos como lo opuesto y amenazante, un destino temible y evitable, predominó entre los escritores latinoamericanos. El autor paradigmático de esta posición, aunque con una escasa trayectoria de viajes, fue el uruguayo José Enrique Rodó, cuyo ensayo *Ariel* (1900), dedicado a "la juventud de América", sintetiza las posiciones antiestadounidenses finiseculares predominantes en América Latina. El título de la obra tiene profundas raíces americanas: en el ensayo de Rodó, *Ariel* representa las virtudes espirituales asociadas con el continente. La educación del alma, el gusto por el arte, el rechazo del materialismo burgués que se expandía entre las clases medias de Europa y también del Río de la Plata, están sintetizados en el programa pedagógico del ensayo como los pasos para prevenir la influencia nefasta de Calibán. Calibán, anagrama de caníbal, es el antagonista de Ariel. El término fue tomado de un personaje de un drama de William Shakespeare, *La tempestad* (1612), inspirado a su vez en las crónicas de la conquista de América.

De este modo volvemos al comienzo. Shakespeare leyó, como muchos otros europeos de su época, los relatos de viaje de la conquista y construyó un personaje salvaje y bárbaro: Calibán/Caníbal, término a su vez ligado a Caribe, que funciona como sinécdoque (simbolización) de América. También para Rodó Calibán simboliza América, pero sólo la del norte. Calibán representa todo aquello que América Latina debe rechazar y que está sintetizado en la civilización estadounidense, donde predomina la mediocridad y el utilitarismo, e incluso la heterogeneidad cultural —resultado de la inmigración—. Dice Rodó en su artículo "Literatura norteamericana": "Un pueblo formado por inmigraciones no tenía homogeneidad ni carácter nacional necesario para el desarrollo literario" (s/d).

El empleo del término Calibán, derivado a su vez de caníbal, para denostar la cultura estadounidense y afirmar y definir a la vez la identidad colectiva latinoamericana, no deja de resultar un recurso irónico: con el propósito de defender una supuesta virtud, se apela a una descalificación histórica de la cultura europea hacia los americanos y se refuerza una estructura dual en la que la barbarie siempre queda ubicada de este lado del Atlántico. El latinoamericanismo histórico siempre tuvo que apelar a totalizaciones y estructuras duales que por su misma rigidez conceptual hacen difícil pensar en América Latina como una totalidad cambiante y dinámica. Hoy mismo, como decíamos antes, las fronteras y los límites están cambiando. El Caribe y México están cada vez más atravesados por la cultura estadounidense y muchos de sus ciudadanos ya se encuentran viviendo en los Estados Unidos, donde son la primera minoría étnica y cultural. Ya en Martí esa condición resultaba visible: una cultura nacional dividida, ubicada en dos países, aunque unida por una misma lengua. Pero ¿es posible seguir pensando en América Latina como la pensaban Martí y Rodó? ¿Dónde termina y dónde comienza la identidad colectiva? ¿Podemos continuar manteniendo a Brasil en una discreta marginalidad, como ocurrió por diversos factores, primero políticos —republicanismo vs. imperio—, pero luego por simple y llana ignorancia, indiferencia o, incluso, racismo? Las nuevas subregiones, como el mundo andino, atravesado por problemáticas culturales específicas —como la existencia de culturas amerindias—, el Caribe —cuyos países más poblados hablan español, pero conviven con otros que hablan diversas lenguas europeas y con los que comparten coyunturas como la diáspora y la emigración masiva— o, más cerca nuestro, el Cono Sur, plantean una fragmentación y la formación de un nuevo mapa cultural, quizá no determinado sólo por factores como la lengua y la religión que predominaron en el siglo XIX. Será preciso, entonces, animarse a abandonar patrones de pensamiento rígidos y probablemente ob-

soletos, para acompañar los cambios culturales con herramientas analíticas útiles para comprender el mundo en que vivimos, y del que América Latina forma parte.

BIBLIOGRAFÍA

ARDAO, Arturo. *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos", 1980.

BERGER, John. *Ways of Seeing*. Londres: Penguin, 1972.

BUARQUE DE HOLANDA, Sergio. *Raízes do Brasil*. São Pablo/SP: Companhia das Letras, 1992.

COLOMBI, Beatriz. "Retóricas del viaje a España, 1800-1900". Disponible en <www.literaworld.com/Spanish/2002>. Consulta 1 dic., 2022.

COLÓN, Cristóbal. "Cartas que escribió sobre el descubrimiento de América y testamento que hizo a su muerte", 1493. Disponible en <www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cristobal-colon-cartas-que-escribio-sobre-el-descubrimiento-de-america-y-testamento-que-hizo-a-su-muerte--0/html/>. Consulta 1 dic., 2012.

ELLIOT, J. H. *The Old World and the New, 1492-1650*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.

FERNÁNDEZ MORENO, C., comp. *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, p. 83-111, 1980.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Calibán: apuntes sobre la cultura en Nuestra América*. México: Diógenes, 1974.

GERBI, Antonello. *La disputa del Nuevo Mundo: Historia de una polémica, 1750-1900*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MARTÍ, José: "Nuestra América". En *Obras escogidas en tres tomos*. Tomo II. La Habana: Ciencias sociales, p. 480-487, 2002.

NÚÑEZ, Estuardo. "El elemento latinoamericano en otras literaturas". En César Fernández Moreno, comp., América Latina en su literatura. México: Siglo XXI, p. 83-111, 1980.

PRATT, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

RABASA, José. I*nventing A-m-e-r-i-c-a: Spanish Historiography and*

the Formation of Eurocentrism. University of Oklahoma: Norman, 1993.

RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

ROCCA, Pablo. *Enseñanza y teoría de la literatura en José Enrique Rodó*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2001.

RODÓ, José Enrique. "Literaturas norteamericanas". Disponible en <www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ensenanza-y-teoria-de-la-literatura-en--jose-enrique-rodo-apendice-apuntes-ineditos-de-un-curso-de-literatura--de-rodo/html/037c5a23-881a-4af0-a729-155a7bfa7b51_7.html#I_24_>. Consulta 1 dic., 2012.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Viajes*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1981.

VIÑAS, David. *De Sarmiento a Dios*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.

VON HUMBOLDT, Alexander. *Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente*, 5 vols. Lisandro Alvarado, trad. Caracas: Monte Ávila, 1991.

Hacia una caracterización de la poesía charqueña (inicios del siglo XVII)[1]

Andrés Eichmann Oehrli

1 Introducción: delimitaciones y preguntas

Para evitar decepciones aviso que el título de este trabajo es hiperbólico. Lo que intentaré es un avance en territorio todavía no asentado como para resistir grandes estructuras. Hablar de "literatura charqueña" (=literatura boliviana colonial) es ya meterse en un terreno problemático, que supone al menos dos tareas previas: a) delimitar qué es lo que abarca el ámbito mismo de una historia literaria y b) determinar con criterios válidos las condiciones que permiten asumir la producción de un autor como parte de una identidad colectiva. Josep M. Barnadas (2008) desarrolla estos planteamientos indispensables, a lo que añade elencos concretos de autores. Remito a dicho trabajo para las precisiones conceptuales (que aquí no tengo ocasión de desplegar) y utilizo sus criterios como falsilla para la inclusión de autores.

La producción poética charqueña de la primera mitad del siglo XVII fue desconocida hasta hace tres décadas y fracción (o al menos, desconocida en tanto que charqueña). Son los exquisitos estudios de Alicia Colombí-Monguió los que han llamado la atención sobre la poesía de Dávalos y Figueroa, Luis de Ribera, Pedro de Carvajal, Francisca de Briviesca y Arellano y la anónima autora del *Discurso en*

1Publicado originalmente en *Taller de Letras*, n. 50, primer semestre, p. 139-152, 2012.

loor de la poesía. En relación con la poesía charqueña, la historia de la crítica (y del conocimiento de la materia misma) se podrá dividir sin disputa en dos épocas: antes y después de Colombí-Monguió. Para hacerse cargo de esto recurro a palabras de la misma autora:

> Lo primero que descubrí es que Bolivia carece de una auténtica crítica de sus letras virreinales. Faltan tanto estudios monográficos como ediciones adecuadas, y los pocos esbozos de una historia literaria de ese período abundan en errores de detalle y de fondo, creo que por general carencia de las necesarias fuentes textuales. Bolivia no parece saber de ese tesoro que para mi consternado asombro fui vislumbrando cuando, casi a tientas, ahondaba en las ocultas venas de estos olvidados potosíes (COLOMBÍ-MONGUIÓ, 2003, p. 13).

Los estudiosos anteriores han adjudicado de manera automática la producción charqueña al Perú. Barnadas consigue identificar el despropósito a que lleva este criterio, que puede ser calificado de

> anacrónicamente actualizador: los actuales marcos estatales de cada literatura 'nacional' son proyectados hacia atrás [...], postulando —acríticamente— la irrelevancia literaria de espacios administrativos y sociales coloniales (dando por supuesto las continuidades espaciales de una época a otra) (BARNADAS, 2008, p. 40-41).

No tuvieron (tal vez) motivos para reflexionar sobre este aspecto de su tarea. No por ello sus investigaciones dejan de ser, en muchos casos, de gran utilidad y mérito. Entre las preguntas que se suele hacer cualquier interesado en las letras coloniales, pueden figurar (el orden es lo de menos): a) ¿Cuáles son los rasgos ya identificados de la poesía de Charcas (compartidos o no con la

de otras áreas)?; b) Entre ellos, ¿hay alguna especificidad digna de atención? Puedo adelantar que las respuestas que suelen esperarse para la segunda pregunta (sobre todo si se pasa por alto la primera) pueden hipertrofiar el valor de lo diverso; mala cosa para un período en el que la *mímesis* era una marca indispensable de calidad; y c) ¿Se pueden señalar condiciones socioculturales (y otras) que hayan contribuido al desarrollo de tales especificidades? Estas interrogantes tienen, creo, bastante historia, porque son varios los autores que parecen haber escrito sus trabajos a partir de ellos.

2 Condiciones socioculturales

Me centraré en dos condiciones que incidieron en la producción intelectual: a) la presencia de Italia; y b) la formación de una élite que habría asumido el modelo de nobleza letrada:

a) Acaso el fenómeno de mayor impacto en las letras y artes de los territorios articulados en torno a Lima y La Plata sea la impronta italiana. Giuseppe Bellini hace una sugerente revisión de la presencia de Italia en América. Enfila algunos datos que, sin ser nuevos, valía la pena considerar en conjunto. De ellos resalto algunos que rara vez aparecen en estudios de literatura:

— En el terreno de las artes plásticas son tres los pintores que dejan una profunda huella en estas latitudes: en 1589 llega el romano Mateo Perez de Alesio, autor del fresco *Lucha de ángeles y demonios por el cuerpo de Moisés* de la Capilla Sixtina[2]; y en 1600 desembarca Angelino Medoro, paisano del anterior. Aunque no lo mencione Bellini, se puede sumar a Bernardo Bitti, S.J., natural de Camerino, que llega a Lima en 1574. En lo que a Charcas se refiere (fuera de sus creaciones en el Perú), Bitti trabajó en las ciudades de La Paz y La Plata, y posiblemente en Potosí; también realizó obras para Santa Cruz de la Sierra. De Medoro, aunque no consta su estadía

2 Bellini se limita a mencionar la presencia del pintor; los datos complementarios de Alesio y Medoro (y lo referido a Bitti) los tomo de Mesa-Gisbert, 2005.

en Charcas, se conservan obras en distintas ciudades. Además de la obra individual de estos italianos está su influencia, que marcó el estilo de otros artistas que pueden considerarse seguidores suyos.

— La primera imprenta de Lima es instalada por el turinés Antonio Ricciardi (más familiar si lo llamo Antonio Ricardo, como se lo conoció), en 1581-1584.

— A comienzos del siglo XVII publica sus seis obras clásicas el aymarista Ludovico Bertonio, las dos primeras en Roma y las últimas en Juli, junto al lago Titicaca.

— Desde 1615 hasta 1621 gobierna el virrey poeta Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de *Scillace* (Esquilache).

Aunque la presencia italiana se redujera a lo dicho, bastaban estos *sidera maiora* para ejercer una influencia notable en el período. En consonancia con tal presencia, lo que distingue a la poesía de Charcas, como señala Colombí-Monguió (2002, p. 37), es

> su notable participación en el más importante de los movimientos poéticos renacentistas: el petrarquismo (o sea, la poética del humanismo en lengua vernácula), al que los círculos intelectuales charqueños contribuyen por la cantidad, la calidad y continuidad de su producción en un grado superior al resto hispanoamericano. Esta rica vena petrarquista tuvo la casi increíble fortuna de iniciarse con la primera traducción hispanoamericana del *Canzoniere* de Petrarca, obra del lusitano Enrique Garcés.

Añade que Garcés recorrió el Perú, de Quito a Potosí, "junto a la pasión humanista que le hizo traducir los sonetos y canciones de Petrarca, el libro de Francisco Patricio *De Reyno y de las instituciones de quien ha de reinar* [De Regno et regis institutione] y *Os Lusíadas* de Camões" (COLOMBÍ-MONGUIÓ, 2002, p. 87).

b) La otra condición sociocultural relevante, relacionada con la anterior, consiste en la abundante presencia de una élite letrada que a

menudo se identifica con una nobleza de letras. Este es un fenómeno que arranca también en Italia, pero que llega indirectamente, ya aclimatado en España: el modelo postulado por Baldasare Castiglione en *Il corteggiano* tuvo gran acogida en la Península y en América gracias a la traducción de Juan Boscán (1534). Lohman Villena, en un artículo dedicado a los Fernández de Córdoba afincados en América, afirma:

> Estirpe especialmente dotada para el cultivo de las letras, sin discusión es en este ámbito en el que la familia con quistó el florón más perdurable de su nombradía en el Perú, con una tan nutrida como selecta presencia en la literatura virreinal (1988b: 170-171), a lo que añade los nombres de una buena cantidad de escritores. Si dejamos de lado los que no presentan una relación cercana con la vida y las letras de Charcas, quedan los siguientes (LOHMAN VILLENA, 1988a, p. 387).

a lo que añade los nombres de una buena cantidad de escritores. Si dejamos de lado los que no presentan una relación cercana con la vida y las letras de Charcas, quedan los siguientes (LOHMAN VILLENA, 1988b, p. 168).

— Diego Dávalos y Figueroa, autor de la *Miscelánea Austral*.

— Fernando de Córdoba y Figueroa, de quien conservamos algunos sonetos en los preliminares de la *Miscelánea* de Diego Dávalos.

— Francisco Fernández de Córdoba, hijo de Diego de Aguilar y Córdoba (autor de *El Marañón*) y sobrino de Diego Dávalos. A los veinte años ya había publicado un poema en los preliminares de la *Defensa de Damas* de Diego Dávalos. Residió en Charcas de 1608 a 1616 (LOHMAN VILLENA, 1988b, p. 294-296). Escribió un largo poema cuyo personaje principal es santa Dorotea, la mártir alejandrina (1618) y el Prólogo al lector de la *Historia del célebre santuario de nuestra señora de Copacabana* de Ramos Gavilán

(1621). Ramos Gavilán fue profesor suyo en el colegio de San Felipe de Lima y figura entre los maestros recordados con particular afecto por este poeta (1988b, p. 289).

A estos se suman dos mujeres poetas: la anónima autora del *Discurso en loor de la poesía* y doña Francisca de Briviesca y Arellano, esposa de Diego Dávalos, su lúcida interlocutora en los diálogos de la *Miscelánea Austral* y autora de un magistral soneto que se encuentra en los preliminares de dicha obra. Ambas son mujeres "muy principales" en las que se hermanan la nobleza y la erudición. Briviesca fue menina de la reina (muy probablemente de doña Juana de Austria) y durante un tiempo dama de Isabel de Valois (COLOMBÍ-MONGUIÓ, 2003, p. 73-74). La Anónima autora del "Discurso en loor de la poesía", según se lee en la edición de Mexía de 1608, es una "señora muy principal d'este reino" (fol. 10 r).

Hace poco más de un decenio Pilar Latasa Vassallo (2005, p. 419) ha señalado que el "modelo nobiliario del 'humanismo de letras'"[3] comenzó a llegar en las últimas décadas del siglo XVI, y recibió un impulso importante por parte de los 'virreyes–poetas': Montesclaros (1607-1615) y Esquilache (1615-1621). En este período "el patronazgo literario alcanzó niveles muy elevados por el propio perfil humanista de ambos virreyes" (2005, p. 430). Al numeroso linaje de los Fernández de Córdova añade el de los Ribera.

Y más recientemente Sonia Rose observa que es el paso de una cultura letrada lo que "caracteriza el período de dominación hispánica de las Indias [...]. Contrariamente al caso de las colonias de América del Norte y del Brasil portugués u holandés, las Indias españolas solicitan y reciben desde mediados del siglo XVI universidades, colegios e imprenta" (COLOMBÍ-MONGUIÓ, 2002, p. 121). Esto da paso a la formación de una élite letrada cuyos integrantes

3 Este artículo de Latasa Vassallo fue presentado en 1999, en el marco de un congreso que tuvo lugar en Oporto.

no siempre gozan de un linaje noble; las letras fueron llaves de acceso, junto con otras, para ingresar en los grupos de poder. Tal vez estas observaciones permitan que el hallazgo de piezas literarias de la época ya no provoque el mismo asombro que la visión de un monstruo alado.

3 Especificidades

Antes de entrar en sus enunciados, veamos dos precisiones que considero indispensables:

a. Como ya se dijo, en la época la imitación no era en absoluto una deficiencia, sino que en ella se fundaba el quehacer literario y artístico (ver por ejemplo BASS, 2009, p. 4). Por eso no se trata aquí de buscar rarezas ni, mucho menos, cifrar en ellas una ventaja.

b. Por lo mismo, a la hora de buscar especificidades no pretendo necesariamente identificar hechos únicos o extraordinarios (serían rarezas), sino aquellos cuya presencia confiere un rasgo definido, tal vez compartido con otros sitios, pero que se aparta de lo adocenado y verificable en cualquier parte.

He reunido un exiguo elenco de enunciados (sin duda ampliable y matizable) en los que se señalan las especificidades registradas, indicando, en algún caso, el hecho de que sean compartidas con poesía de otros ámbitos.

Enunciado primero:

> *En Charcas se registra la presencia de poetas petrarquistas que recurren poco a los modelos españoles: "beben" directamente de las fuentes italianas.*

Alicia Colombí-Monguió, en el ya clásico libro *Petrarquismo peruano*, muestra la habilidad y solvencia con que Diego Dávalos se da el lujo de escribir versos en italiano, e incluso de reflexionar sobre

el modo en que ha de pronunciarse dicha lengua. También muestra con muchos ejemplos que el poeta está en contacto directo (sin mediaciones) con las fuentes mismas del Renacimiento: la poesía petrarquista, los diálogos de amor (León Hebreo, Giuseppe Betussi), el tratado de Mario Equícola que lleva por título *Libro da natura d'Amore*, los libros de emblemática y géneros afines, las *defensas* de la poesía y de las damas[4]. M. Rössner recalca que Dávalos lleva a cabo su creación poética teniendo a la vista los modelos italianos, "con el deseo de entrar en contacto directamente —es decir, pasando por alto la cultura de la metrópoli— con la fuente de la cultura renacentista, con Italia" (RÖSSNER, 2000, p. 98), cultura que considera superior a la suya propia. Como indica Colombí-Monguió, en los 25 primeros coloquios de la *Miscelánea Austral*, o sea en todos los de temática amorosa, casi no aparece una fuente que no sea italiana[5].

No hay duda de que la Anónima autora del *Discurso en loor de la poesía* compartía en buena medida esta inclinación, al igual que otros miembros de la Academia Antártica: en su "catálogo de héroes" excluye a todo poeta moderno no peruano (con dos excepciones), pero delata su amor por la poesía de Petrarca, su aprecio por Dante y Tasso. Tampoco pasa inadvertido el que siente por el italianizante Garcilaso (COLOMBÍ-MONGUIÓ, 2003, p. 31 y *ss*.).

Es también muy obvio que la relación con Italia del lusitano Garcés fue la misma (y antes que Dávalos y la Anónima). Menéndez y Pelayo observa que en España la mayoría de los inclinados a la lectura estaban acostumbrados a leer los libros italianos en su len-

4 Merecería la pena examinar aparte el feminismo (*avant la lettre*) de las y los poetas de la época en Charcas.

5 Un matiz (que siempre cabe): Luis Jaime Cisneros, el primero en ofrecer un estudio detallado de la *Defensa de Damas* (que suele considerarse como la segunda parte de la *Miscelánea*) manifiesta alguna sorpresa por la ausencia de italianismos en dicha obra: "por lengua, mira más la Defensa a lo español" (CISNEROS, 1953, p. 116). Me sorprende el desapego que manifiesta Cisneros (a pesar de su consumado oficio de filólogo), hacia la *Defensa*.

gua original (CISNEROS, 1955, p. 228-229). Y Garibba, al hablar en concreto de poesía, indica que el contacto directo con los versos de Petrarca había arraigado en España sin la mediación de traductores (BRUGNOLO Y GARRIBBA, 2006, p. 291). No está de más, sin embargo, subrayar este rasgo entre los específicos de Charcas.

Enunciado segundo:

> *En Charcas hubo poetas a quienes debemos valiosos hallazgos en el arte de la recreación poética que se conoce como "traducción".*

Enrique Garcés es el primero de los traductores de obras italianas de largo aliento en América del Sur. Publica su versión de los sonetos y canciones de Petrarca en 1591[6]; por fuerza circularían sus traducciones ya en la década anterior, porque (como es muy sabido) Cervantes las elogia en el *Canto de Calíope* (1585). Según Estuardo Núñez hay que remontar a 1570 la circulación de sus traducciones de poemas de Petrarca y de otros poetas italianos, así como de estrofas de *Os Lusíadas* de Camões y de pasajes de obras latinas clásicas y contemporáneas (NÚÑEZ, 1999, p. 135)[7].

Muchos de los juicios que se han emitido (a menudo a bulto) sobre la calidad de la versión de Garcés no parecen fruto de una ponderación seria. Sí lo son los trabajos de Garribba, quien atribuye la oscilación entre literalidad y paráfrasis principalmente al intento de mantener la rima y, sobre todo, la métrica (BRUGNOLO Y GARRIBBA, 2006). Y en otro trabajo insiste: "El traductor parece afectado por una obsesión métrica que lo empuja a respetar lo más

6 Al tiempo que Garcilaso el Inca fue el primer peruano que hizo lo mismo pero en Europa, al dar su versión castellana de los *Dialoghi d'Amore* de León Hebreo (un año antes que Garcés).

7 Bartomeu Masiá (2007) cree que las versiones castellanas de estos autores circularían ya en esa década en pliegos impresos. Me parece dudoso, porque la imprenta llegó a Lima en la siguiente.

posible los esquemas del original, las rimas y hasta las palabras en rima, y que condiciona tajantemente otros aspectos de la obra" (GARRIBBA, 2005, p. 116).

En su edición castellana del *Canzoniere*, Garcés omite solamente una canción y cinco sonetos; y añade poemas de cuatro amigos de Petrarca (GARRIBBA, 2003, p. 10). También añade la "Canción al Perú" con la que imita la ya traducida (cien folios atrás) "Italia mia, ben che'l parlar sia indarno"[8].

Sería un disparate adjudicar a Garcés, sin matices, a Charcas. Pero tampoco podemos considerarlo desligado de dicho espacio: sería casi inexplicable la producción petrarquista charqueña sin Garcés[9].

De Diego Dávalos hay excelentes traducciones. Son muy afortunadas (a juicio de Colombí-Monguió) las que ofrece de 19 sonetos de Vittoria Colonna. A su pluma debemos también las mejores versiones castellanas del poema *Le lagrime di San Pietro* de Luigi Tansillo. Deja atrás a cuantos lo intentaron: entre ellos, Damián Álvarez, Miguel de Cervantes y Gregorio Hernández de Velasco. Contra la práctica corriente, recurre muy poco a la *paraphrasis*, prefiriendo la rigurosa *translatio* (COLOMBÍ-MONGUIÓ, 2003, p. 124), pero (y esto es notable) con suficiente independencia como

8 El estudio de esta canción ha permitido a Sonia Rose dar un paso más en un cambio de perspectiva que beneficia a los estudios literarios coloniales: de la consideración en bloque de un buen número de letras de la época como discurso transgresor y clandestino, enfrentado con el sistema colonial, a otras posibles modalidades. En el caso de esta canción, postula su condición de herramienta abierta de negociación para conseguir mejores condiciones dentro del sistema (ROSE, 2005). Esto parece concordar con la mentalidad de una élite letrada.

9 Algo me dice que debo andar con precaución. No sin una sonrisa he notado, en un excelente trabajo de Cisneros, su fastidio ante la *tan arbitraria* inclusión de Garcés "en el concierto de los poetas bolivianos" por parte de Menéndez y Pelayo (1955, p. 242). El lector sabrá entender ahora cómo podrán sentirse los estudiosos bolivianos de las letras coloniales ante la expropiación sistemática por parte de colegas argentinos, peruanos y otros.

para eliminar elementos adventicios o innecesarios en el poema de origen y para corregir inconsecuencias del modelo si su "razón poética" se lo sugiere. Con ello llega a enriquecer el poema de Tansillo; su perspicacia y maestría en materia de adjetivación le permite transformar un clisé del italiano ("miseravil vecchio" aplicado a san Pedro cuando se arrepiente de sus negaciones) en un auténtico hallazgo: "viejo ardiente" (2003, p. 117), mucho más apropiado para un Pedro transido de amor por Jesús. En el "coloquio" donde se inserta su traducción, incluye un intercambio de pareceres entre Delio y Cilena, en el que manifiesta sus criterios sobre esta difícil actividad. También traduce otro poema de Tansillo, un soneto; según Colombí-Monguió (2003, p. 136) aventaja a la versión castellana de Gutierre de Cetina. Y remata la autora:

> Los otros traductores de Tansillo, muchos escribiendo en la misma Italia, ¿qué hacían de extraordinario? El tiempo, el lugar, la familiaridad cultural, todo en fin los llevaba a hacerlo. [...] Lo que en la península o en el reino de Nápoles era de esperar, en los Charcas monta casi a milagro.

Diego Mexía de Fernangil es otro poeta cuyo trabajo de traductor ha alcanzado logros difíciles de superar. Su versión de las *Heroidas* de Ovidio, a pesar de las críticas de Menéndez y Pelayo, no parece haber tenido rival durante siglos. No me detendré en esto porque se ocupa de ellas Juan Gil en un inmejorable estudio y Tatiana Alvarado en un trabajo reciente[10]; de igual modo, para abordar su traducción del "oscurísimo e intrincado *Contra Ibis* del mismo Ovidio" (GIL, 2008, p. 75), remito al magnífico trabajo de Eulogio Baeza Angulo[11].

---

10 Agradezco a la autora su amabilidad en darme una copia de su artículo, antes de su publicación.

11 Se trata de una comunicación titulada "Ouidius in Orbe Nouo", presentada

Cierro esta lista de traductores con Luis de Ribera, autor de las *Sagradas poesías*[12]. Entre sus poemas incluye traducciones del himno litúrgico *Te Deum* y de cánticos y salmos de la *Biblia*. Gil indica también dos sonetos de Ribera cuyos primeros versos son traducción de sendos versos de Horacio y de Virgilio, y también otros que reproducen pasajes de obras de la Antigüedad en prosa (2008, p. 79 y *ss*.).

Enunciado tercero:

> *En Charcas el amor petrarquista presenta una peculiaridad: el poeta puede tener por destinatario no una amada inaccesible, una "belle dame sans merci", sino que puede ser correspondido por la bella, al punto de unirse ambos en matrimonio.*

Indica Colombí-Monguió (2003, p. 79) que "el encarecimiento del amor conyugal no es cosa rara entre los poetas indianos". Ofrece dos ejemplos, aparte de Dávalos: Alonso de Ercilla, que celebra con encendidos versos a su esposa, doña María de Bazán; y a Eugenio de Salazar y Alarcón, quien, en México y en fechas muy cercanas a Diego Dávalos, celebra en sus versos a la suya, Catalina Carrillo, con el nombre de *Carilia en su Silva de poesía* (ca. 1597, como indica CHANG, 2002, p. 156)[13]. Y el propio Dávalos tenía, en Italia, un antecedente ilustre, ligado a su familia por el lado materno, de 'petrarquismo conyugal', claro que en otro registro: Vittoria Colonna "después de muerto se ocupó en celebrarlo" (Primera parte de la *Miscelánea Austral*, p. 214) a su marido.

---

en el V Congreso Internacional de Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico, que tuvo lugar en Alcañiz del 18 al 22 de octubre de 2010. Si el lector ha tenido paciencia para llegar aquí, le sobrará para esperar a la publicación de las actas de dicho congreso.

12 Hay una reciente edición de esta obra, llevada a cabo por Leonardo García Pabón.

13 El hecho de permanecer inédita hasta el siglo XX no autoriza a descartar su difusión, como es bien sabido.

Colombí-Monguió señala algunas de las consecuencias de esta peculiaridad en la *religio amoris*; y M. Rössner las despliega en fechas más recientes: a) si la dama no es "de mármol", el poeta ya no es el amante martirizado por los desprecios, sino que es correspondido; b) las penas de amor que debe expresar (para seguir a Petrarca) el poeta no serán presentes sino pasadas; pero así, necesariamente "peca contra la fidelidad en el amor, y [Delio, es decir Dávalos] debe jurar a Cilena que las amadas números 1 y 2 ya han desaparecido de su corazón" (RÖSSNER, 2000, p. 100); c) otra condición del buen discípulo de Petrarca es expresar el dolor por la amada muerta... exigencia que encuentra también una solución: se llorará a una hermana de ésta y más tarde por un hermano; d) el poeta no tiene por qué asumir el amor neoplatónico-desencarnado para evitar obstáculos en su ascenso a lo divino: ya que Cilena, la amada-esposa, es un trasunto del cielo, un orbe abreviado, un mejorado universo; e) la corte ideal en la que se discute sobre poesía es el propio hogar, donde el diálogo cuenta con el "irreductible" número de dos interlocutores, inconveniente que el poeta convierte en fuente de inspiración: "lo induce a una exaltación de la familia como corte propia e ideal" (RÖSSNER, 2000, p. 100).

Estas consecuencias hacen que el giro dentro de la corriente petrarquista despliegue algunas novedades. No es un fenómeno único, como se ha visto, pero tampoco parece frecuente.

Enunciado cuarto:

> *En Charcas la teoría estética encuentra unas formulaciones que, al parecer, se adelantan a la época.*

Tal como estudia David Sobrevilla, Dávalos y la Anónima del *Discurso en loor de la poesía* son los responsables de estas novedades. Dávalos arranca con la consideración de que la belleza corporal,

alcanzable por los ojos, "es una 'medida conforme' en todas las partes, con gracia de colores esmaltados. Su fuerza, potencia y perfección consisten en su moderación y proporción" (DÁVALOS, 2000, p. 62 y *ss*.). A continuación atribuye a san Agustín una definición según la cual la belleza es "la conveniencia de las partes bien adornadas de colores, llena de grata concordia y proporción, que provoca a ser amada". La dificultad de hallarla en un sólo sujeto le lleva a recordar la conocida historia del retrato que Zeuxis había realizado combinando la belleza de seis doncellas. En el diálogo interviene Cilena para decir que acaso alguna de las doncellas tuviera "un 'no sé qué' de donaire y gracia con que se aventajara a las más perfectas". Y añade su propia definición de belleza: "la que generalmente agrada".

En este punto Sobrevilla (2000, p. 63) se detiene para hacer dos consideraciones: en primer lugar, afirma que el pasaje ofrece "una definición típicamente moderna de belleza: lo *que generalmente agrada*" (énfasis del autor). Esto constituye una subjetivización (no necesariamente arbitraria) de la belleza, y su desontologización: de ser una cualidad del objeto percibido pasa a ser lo que percibe el sujeto. Añade: "Es conocido que [...] sería sólo Kant quien en su *Crítica del juicio* (1790) separaría claramente entre lo bello y lo meramente agradable" (p. 63). Si he entendido bien, esta separación no es todavía rotunda en Dávalos, pero ya da un paso: admite la necesidad de la armoniosa proporción de las partes, la gracia de los colores, pero introduce un factor más: el agrado del sujeto. En segundo lugar, Sobrevilla hace una revisión de la historia del 'no sé qué', partiendo de las dos tradiciones identificadas por Erich Köhler: la agustiniana en la que se encuentran Dante y Petrarca (de carácter psicológico--teológica) y la ciceroniana (psicológico-estética). En Italia esta noción se aproximó a la de 'gracia', mientras que en el pensamiento iberoamericano pasó a constituir un concepto estético básico. Fernando de Rojas, Juan de Valdés, Boscán, santa Teresa, san Juan de la Cruz y Gracián, así como (ya en el siglo XVIII) Benito Feijoo y (en

Francia) Dominique Bouhours son mojones de la evolución de este concepto. Diego Dávalos, por su parte, muy anterior a los tres últimos mencionados, desarrolla la línea psicológico-estética del 'no sé qué'. En el Perú, Juan Espinosa Medrano hace un planteamiento muy semejante, en 1662, en su *Apologético*[14]. Según Sobrevilla tanto Dávalos como la Anónima (omito aquí las observaciones sobre los conceptos de arte e inspiración en esta última), se inscriben "en el proceso de gestación de la moderna cultura occidental" (SOBREVILLA, 2000, p. 71). Lo dicho permite pensar que en Charcas se dieron, entonces, aquellas condiciones poco comunes en las que la erudición va de la mano con la capacidad de formarse un criterio propio.

4 Posible génesis de las especificidades

Fenómenos como los revisados no suelen producirse sin motivo, y mucho menos entre creadores conscientes que se dedican a géneros tan elaborados como los que hemos visto. Fuera de otros posibles factores, el origen de las especificidades parecería encontrarse en un menor grado de exposición a los modelos (europeos en general). La presencia menos acusada de los modelos se puede constatar físicamente, por el hecho de estar fuera de los grandes centros de producción literaria de la época. Al llegar menor abundancia de materiales de un mismo tipo, los contornos del modelo pueden difuminarse, al menos en parte: algunos rasgos que en Europa se consideraban tal vez esenciales (como parte de la "norma" de producción) podían pasar en América a la categoría de secundarios y dejar de ser imprescindibles. Esto podía haber dado lugar a despropósitos e inconsecuencias, a rusticidades provincianas; pero en cambio abrió paso, sin violencias, a floraciones inesperadas.

Fuera de Charcas, aunque bastante cerca, la menor exposición

14 Dejo de lado (por falta de espacio) el estudio de la continuación del diálogo de Dávalos, en el que se nota la herencia platónico-teológica; considera Sobrevilla que deja a la sombra lo anterior; vacilación que (a mi entender) no resulta extraña: Dávalos era curioso, pero no filósofo.

a los modelos hizo posible otras novedades. Podemos encontrar algunas en la *Epístola* que desde Huánuco le escribe la famosa Amarilis a Lope de Vega (Belardo). Eran frecuentes las epístolas en verso, pero lo usual era escribirlas en tercetos dantescos. Amarilis conocía bien el género, y tenía sobrado ingenio para componerlo así, pero decide darle un estilo distinto y sale con la 'novedad' de una epístola amorosa en forma de canción petrarquista, con lo que (como indica Vinatea) desconcertó a la crítica durante mucho tiempo (ANÓNIMO, *Epístola de Amarilis* a Belardo, p. 45-47). Lope de Vega la incluye en *La Filomena*, con su respuesta (en tercetos, como era habitual). Tampoco son usuales otras peculiaridades de la epístola de esta famosa anónima: el hecho de que sea una mujer la que declara su amor a un hombre, haciendo uso de las convenciones habituales con las que un amante declaraba su amor a una dama; el hecho de que le aclare que ella es monja y que el amor que le profesa es imposible incluso por la distancia geográfica, etc.

De lo que llamo "grado menor de exposición" pueden resultar, como se ve, efectos diferentes. Lo que Charcas comparte con Huánuco es la menor exposición, y el consecuente mayor grado de libertad creativa. Lo que los distingue son las producciones concretas a que esto da lugar, con sus respectivos rasgos peculiares.

Final

Lo que queda, después de esta revisión, es apenas la identificación de algunos factores socioculturales que parecen conformar la base del clima intelectual de la época, a lo que sigue un puñado de enunciados muy modestos. Las conjeturas del último parágrafo bien podrían agruparse con los factores socioculturales. Me pareció, sin embargo, que correspondían a un nivel distinto. La presencia italiana, la tendencia a asumir el modelo de nobleza de letras y la formación de élites letradas son factores que podían afectar o no a un grupo de poetas. El primer requisito era que los hubiera efecti-

vamente. En cambio, los fenómenos que considero posibles motivos de las especificidades ya suponen la presencia de poetas en acción, en pie de obra. Y solamente ellos son los que hacen pertinente la consideración de la intensidad gravitatoria de los modelos.

Los hallazgos felices que se produjeron aquí fueron posibles gracias al genio de sus creadores. Pero también tuvo su parte el hecho de que la discusión se trasladó a un escenario menos 'bombardeado' por los modelos. Una última observación: la novedad hay que buscarla no tanto en formas de oposición a los cánones, sino más bien en una mayor libertad. Libertad que se manifestará sobre todo en una cierta independencia de espíritu en relación con valores (literarios y otros) consagrados.

BIBLIOGRAFÍA

ALVARADO, Tatiana. "Mexía de Fernangil: lector y creador de las Heroidas ovidianas. Itinerario de un traductor". En *Enseignant-chercheur*. Université Stendhal Grenoble 3 (Publié par Christine Bini), 2009. Disponible en <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/langue/traduction/mexia-de-fernangil--lector-y-creador-de-las-heroidas-ovidianas-itinerario-de-un-traductor>. Consulta 1 dic., 2022.

ANÓNIMO. *Discurso en loor de la Poesía*. Antonio Cornejo Polar, ed. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1964.

_____. *Discurso en loor de la Poesía*. Antonio Cornejo Polar, ed., intr., y nueva ed. de José Antonio Mazzotti; apéndices de Luis Jaime Cisneros y Alicia de Colombí-Monguió. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores, 2000.

_____. *Epístola de Amarilis a Belardo*. M. Vinatea Recoba. Est., y ed. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2009.

BARNADAS, Josep María. *Invitación al estudio de las letras de Charcas*. Cochabamba: Historia Boliviana-Centro de Estudios Bolivianos Avanzados, 2008.

BARTOMEU MASIÁ, María José. "Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca de Enrique Garcés. Notas sobre el *Canzoniere* de

Francesco Petrarca en la América del s. XVI". *Revista de Literatura*, 138, p. 449-465, 2007.

BASS, Laura. *Imitación e ingenio: El amar su propia muerte de Juan de Espinosa Medrano y la comedia nueva*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2009.

BELLINI, Giuseppe. "Presencia italiana en la expresión literaria hispano-americana" En *La formación de la cultura virreinal; II, el siglo XVII*. K. Kohut and S. Rose, eds. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, p. 21-37, 2004.

BRUGNOLO, Furio y GARRIBBA, Aviva. "Enrique Garcés traductor del Canzoniere". *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América*. Actas del Congreso (México, 18-23, nov., 2004). Mariapia Lamberti, ed. México: UNAM, p. 289-306, 2006.

CISNEROS, Luis Jaime. "Estudio y edición de la Defensa de damas". *Fénix*. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú 9, p. 81-196, 1953.

_____. "Sobre literatura virreinal peruana (Asedio a Dávalos y Figueroa)". *Anuario de Estudios Americanos* XII, p. 219-252, 1955.

COLOMBÍ-MONGUIÓ, Alicia. *Petrarquismo peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la Miscelánea Austral*. Londres: Tamesis Books, 1985.

_____. "Poesía. Colonia". *Diccionario Histórico de Bolivia*. 2 vols. Josep M. Barnadas, ed. Sucre: Túpac Katari, 2002.

_____. *Del exe antiguo a nuestro nuevo polo; una década de lírica virreinal (Charcas 1602-1612)*. Ann Arbor/Michigan: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar", Latinoamericana Editores, 2003.

CHANG RODRÍGUEZ, Raquel, coord. *Historia de la literatura mexicana; 2, La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*. México: Siglo XXI, 2002.

DÁVALOS Y FIGUEROA, Diego. *Primera parte de la Miscelánea Austral de [...] en varios coloquios. Interlocutores, Delio y Cilena. Con la Defensa de Damas*. Lima: Antonio Ricardo, 1602-1603.

GARRIBBA, Aviva. "Aspectos léxicos de la traducción del Canzoniere por Enrique Garcés (1591)". *Cuadernos de Filología Italiana*, Núm. Extraordinario, p. 115-132, 2005.

_____. "La prima traduzione completa del Canzoniere di Petrarca in spagnolo: *Los sonetos y canciones del Petrarcha, que traduzía Henrique Garcés de lengua thoscana en castellana* (Madrid, 1591)". *Artifara* 3 (luglio-dic.,

2003): sezione Addenda. Disponible en <http://www.artifara.com/rivista3/testi/canzoniere.htm>. Consulta 1 dic., 2010.

GIL, Juan. "Diego Mexía de Fernangil, un perulero humanista en los confines del mundo". En *El humanismo español entre el viejo mundo y el nuevo*. Jesús María Nieto Ibáñez y Raúl Manchón, eds. Salamanca: Universidad de Jaén-Universidad de León, p. 68-141, 2008.

LATASA VASSALLO, Pilar. "Transformaciones de una élite: el nuevo modelo de 'nobleza de letras' en el Perú (1590-1621)". *Élites urbanas en Hispanoamérica (de la Conquista a la Independencia)*. Luis Navarro García, coord. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, p. 413-433, 2005.

LOHMANN VILLENA, Guillermo. "El licenciado Francisco Fernández de Córdoba (1580-1639). Un poeta, historiador y apologista de los criollos en el Perú virreinal". *Revista de Indias*, 182-183 (1988a), p. 285-325

_____. "Los Fernández de Córdoba: un linaje preponderante en el Perú en los siglos XVI y XVII". En *Anuario de Estudios Americanos*, XLV, p. 167-232, 1988b.

MEXÍA de Fernangil, Diego. *Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias con las 21 epístolas de Ovidio y el In Ibin, en tercetos*. Sevilla: Alonso Rodríguez Gamarra, 1608.

MESA, José de, y Gisbert, Teresa. *El manierismo en los Andes; Memoria del III Encuentro Internacional sobre el Barroco*. La Paz: Unión Latina, 2005.

NÚÑEZ, Estuardo. "Enrique Garcés, múltiple hombre del Renacimiento". En *La tradición clásica en el Perú virreinal*. Teodoro Hampe Martínez, comp. Lima: Universidad Mayor Nacional de San Marcos, p. 129-144, 1999.

RAMOS GAVILÁN, Alonso. *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros, e invención de la cruz de Carabuco*. Lima: Gerónimo de Contreras, 1921.

RIBERA, Luis de. *Sagradas poesías*. La Paz: Plural, 2009.

ROSE, Sonia. "Hacia un estudio de las élites letradas en el Perú virreinal". *Élites intelectuales y modelos colectivos. Mundo ibérico (siglos XVI-XIX)*. Mónica Quijada y Jesús Bustamante, eds. Madrid: CSIC, p. 119-130, 2002.

_____. "Petrarca en los Andes: la 'Canción al Perú' de Enrique Garcés". *Máscaras, tretas y rodeos del discurso colonial en los Andes*. Bernard Lavallé, ed. Lima: IFEA-PUCP-Instituto Riva-Agüero, p. 85-120, 2005.

RÖSSNER, Michael. "La nieve de aquella sierra ofende a la flaqueza de mi vista" o la perfección humanista frente al 'abismo andino': Dávalos y

Figueroa y su Miscelánea austral". *La formación de la cultura virreinal*; I. La etapa inicial. K. Kohut y S. Rose, eds. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana--Vervuert, p. 93-102, 2000.

SOBREVILLA, David. "El inicio de la estética filosófica en el Perú". *La formación de la cultura virreinal*; *I. La etapa inicial*. K. Kohut y S. Rose, eds. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, p. 59-73, 2000.

Literatura paraguaya del siglo XVIII

Manuel Martínez Domínguez

En 1969, el historiador jesuita Guillermo Furlong afirmaba que:

> Cuando [Julio] Caillet-Bois publicó esos capítulos sobre literatura colonial [¿argentina?], obraba ya en nuestro poder, pero sin publicarse, la copia de un códice que, en 1922, pudimos hojear en la principesca biblioteca del Escorial: todo un volumen de poemas y de poesías inéditas, escritas en el Río de la Plata, principalmente en Córdoba, saturadas, es verdad, de la mala retórica dominante a mediados del siglo XVIII, pero ricas y hasta riquísimas en sugestiones, alusiones y revelaciones (OLSEN DE SERRANO REDONNET, 1969, p. 5-6).

Más allá de las descalificaciones y juicios de valor que caracterizan a los textos de Furlong, a él corresponde el mérito de la divulgación[1] del *códice J. III. 9*, conservado en la biblioteca del monasterio de El Escorial[2]. El hecho constituye uno de los más

1 María Luisa Olsen y Antonio Serrano Redonnet reconocen que el códice escurialense llegó a sus manos por gestión del padre Guillermo Furlong (OLSEN DE SERRANO REDONNET, 1969, p. 9).

2 Los esposos Serrano Redonnet mencionan que, en el *Catálogo de los manuscritos castellanos de la biblioteca de El Escorial*, de E. J. Zarco--Bacas y Cuevas, figura registrado este códice y enumeradas las piezas en lengua castellana que lo integran, precedidas de la siguiente noticia: "En papel. Letras de mediados del siglo xviii. Caja total: 210 x 155 mm. Enc. en

grandes aportes a la historia de la literatura colonial rioplatense, y fue ampliamente estudiado por los esposos María Luisa Olsen[3] y Antonio Ernesto Serrano Redonnet[4], en su obra *Letras argentinas del siglo XVIII en un códice escurialiense* (1969).

En este material se encuentran referencias a obras literarias (poemas) de los paraguayos Isidro Rojas (1730-1774) y Pedro Rojas (1732-1772), quienes serían, de seguir un criterio geográfico, pero sobre todo cultural, dos referentes de las letras paraguayas del siglo XVIII que no figuran en el canon de la historia de la literatura paraguaya[5]. Cuando se menciona que los hermanos Rojas "nacieron en el Paraguay", se hace referencia a la ciudad de Asunción y su área de influencia política en una zona periférica del imperio español, atendiendo a que el estado-nación hoy denominado Paraguay entonces (siglo XVIII) no existía como unidad política independiente.

perg. Tiene parte en latín" (OLSEN DE SERRANO REDONNET, 1969, p. 9).

3 Profesora y licenciada en Historia, casada con Antonio Ernesto Serrano Redonnet, Juntos escribieron *Letras Argentinas del siglo XVIII en un códice escurialense* (1969) y *Once fábulas inéditas de Juan Cruz Varela* (1978).

4 Tres veces decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, se doctoró en la misma facultad con una tesis sobre Luís José de Tejeda, considerado el primer poeta argentino. Ejerció la cátedra de Literatura Iberoamericana y la dirección del Instituto Iberoamericano. Profesor fundador de la Universidad de El Salvador de Buenos Aires, ahí enseñó Literatura Hispanoamericana en la Época Colonial, y trabó amistad con Guillermo Furlong.

5 La construcción de una historia de la literatura paraguaya se inicia con Carlos R. Centurión, con su obra *Historia de las letras paraguayas* (1947). En el prefacio propone una periodización, en los siguientes términos: "Para realizar el estudio de las letras paraguayas, hemos dividido su historia en cuatro períodos, a los cuales denominamos, respectivamente, época precursora, de formación, de transformación y autonómica" (CENTURIÓN, 1947, p. 7). Se podría afirmar que ésta, y su *Historia de la Cultura Paraguaya* (1961), escrita como ampliación de la primera, constituyen las obras sinópticas de toda historia literaria y cultural del Paraguay. Cabe destacar que la obra Julio Caillet-Bois constituye importante fuente de la obra de Centurión.

Al acotar el apelativo "paraguayo" al dispositivo[6] asunceno del siglo XVIII, quedarían momentáneamente excluidas la generalidad que constituye la producción literaria de las misiones jesuíticas denominadas "del Paraguay", que en el siglo en cuestión abarcaban parte de los actuales Bolivia, Argentina, Brasil, Uruguay y Paraguay. De esta forma, se hará foco en las individualidades de dos "paraguayos" que hicieron literatura en el ámbito jesuítico: los hermanos Isidro y Pedro Rojas. Acerca de ellos, los Serrano Redonnet mencionan:

> ROJAS, Isidro. Nació en el Paraguay, 1730, y se incorporó a la orden ignaciana en 1748. Se encontraba en Córdoba hacia 1753. Murió en 1774. En el *Asinus ad lyram* se dice que concurrió con su hermano Pedro, con "una oda asclepiadea y otra dactílica, con una égloga"; En el *Certamen* de 1755, "con tres epigramas y una elegía venerable", aparece entre los *teólogos* y en el *Sueño poético* con "una oda asclepiadea".
>
> ROJAS, Pedro. Era hermano del anterior. Nació en el Paraguay, 1732, y se incorporó a la orden en 1748. Se encontraba en Córdoba ya desde 1753. Murió en 1772. En el *Asinus ad lyram* aparece, en colaboración con su hermano, con "una oda asclepiadea y otra dactílica, con una égloga; en el *Certamen* de 1755 presentó "una égloga" y en el *Sueño poético* "un epos y un epigrama" (SERRANO REDONNET, 1969, p. 196).

6 Concepto del filósofo contemporáneo Giorgio Agamben (Roma, 1942) que toma de Michel Foucault. Según la teórica Elena Oliveras, Agamben señala que un dispositivo es una categoría heterogénea que tiene "la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos" (OLIVERAS, 2018, p. 418). El dispositivo no opera solo, sino en la red que se establece entre los elementos que lo conforman. Dentro de esa red, el sujeto trata de posicionar su subjetividad, operatoria que tiene lugar aun cuando son los dispositivos los que "producen el sujeto".

Referirse a la "literatura paraguaya" en el siglo XVIII implica remitirse a una construcción sintagmática donde convergen conceptos que, por su debilidad o inestabilidad a lo largo del tiempo, muchas veces resultan difíciles de acotar. Uno de esos conceptos es el representado por el sustantivo "Paraguay", cuyo gentilicio denota relación no sólo con un lugar geográfico específico, sino con una particular cultura desarrollada en la cuenca del Río de la Plata entre los siglos XVI y XVII, al que se ha denominado "ciclo de Asunción".

De este modo, intentaremos acotar significados a ciertos términos que podrían permitirnos, aunque sea provisoriamente, pensar en cierta literatura paraguaya en el período mencionado. Empezaremos por deconstruir el binomio, refiriéndonos primeramente al sustantivo "literatura", y luego, al adjetivo gentilicio "paraguaya".

La modernidad europea concibe la literatura como "arte de la expresión verbal", es decir, de la palabra, ya sea esta oral[7] o escrita. Como el disparador de este ensayo es *Letras argentinas del siglo XVIII en un códice escurialiense,* publicado en 1969, hemos de recurrir a una teoría literaria aún en boga a fines de la década de 1960, del tiempo en que los Serrano Redonnet daban a conocer su obra. Así, empezaremos por revisar los conceptos literarios del español Juan Bautista Bergua[8], que en sus *Nociones de preceptiva literaria* (1928) afirma:

> Cualquier obra literaria (...) podrá ser catalogada, según la característica predominante en ella, en uno de los tres grupos siguientes: o como obra literaria didáctica, o como obra literaria

7 En esta categoría se incluye a los cantos, quizá la más antigua forma de expresión literaria.

8 Filólogo, traductor, antólogo, crítico literario, editor y librero, su obra más divulgada es precisamente la antología *Las mil mejores poesías de la lengua castellana*, donde, a modo de introducción, se encuentran las *Nociones de preceptiva literaria* (1928). Precisamente en 1969, se publicaba la 22ª edición de esta obra.

> oratoria, o como obra literaria poética. Los géneros literarios son, pues, esencialmente tres: DIDÁCTICA, ORATORIA Y POESÍA (BERGUA, 1969, p. 5).

Esta idea hace que bajo el concepto de literatura se incluya, por ejemplo, las crónicas históricas, las cartas, las relaciones, etc., que en principio no perseguían un fin estético entendido este como el placer de la contemplación, sino un fin práctico[9] como ser el relato de hechos dignos de recordarse. En el caso de la historia literaria paraguaya, imbuido de esta idea, Carlos R. Centurión en su *Historia de las letras paraguayas* (1947) clasifica como "literatura" los *Comentarios* del adelantado Alvar Núñez Cabeza de Vaca, la célebre *Carta* escrita por Isabel de Guevara (ambos del siglo XVI), así como los diversos textos escritos por jesuitas durante el siglo XVIII.

En esa misma dirección, Natalicio González, citando a Fulgencio R. Moreno e Ignacio A Pane, menciona al paraguayo Pedro Vicente Cañete, fiscal de la Audiencia de Charcas (actual Sucre, Bolivia) que "dejó en la literatura paraguaya huella de una labor vasta y compleja" (GONZÁLEZ, 1988, p. 68). La literatura a la que se refiere constituye textos de carácter histórico como *Fundación de Buenos Aires*, o jurídico, como *Legitimidad de la regencia española* y *La confesión y la traición*, entre otros escritos de carácter regalista.

9 El tópico de la *causa finalis* aristótelica empleada como categoría para reflexionar acerca de lo bello, es empleada por Kant en *Crítica de la capacidad de juzgar* (1790), cuando se ocupa del juicio de gusto o juicio estético. Ahí afirma que "No se puede reconocer la finalidad objetiva más que por medio de la relación de una diversidad de elementos para un fin determinado, y consiguientemente por un concepto. Por esto es evidente que lo bello, cuya apreciación tiene por principio una finalidad puramente formal, es decir, una finalidad sin fin, es del todo independiente de la representación de lo bueno, puesto que este supone una finalidad objetiva, es decir, la relación del objeto con un fin determinado" (KANT, 1876).

También el contemporáneo Victorio Suárez en su *Proceso de la Literatura Paraguaya* (2015), siguiendo a Josefina Plá, se refiere a las crónicas de viaje como literatura paraguaya dieciochesca. En este sentido menciona que:

> De todos modos, Josefina Plá estima que a mediados del siglo XVIII se producen hechos dignos de mención, entre ellos la llegada de importantes viajeros que participaron con ímpeto del despertar cultural paraguayo. Fueron precisamente estos viajeros Matías Anglés y Gortari, Félix de Azara, Francisco Aguirre, Gonzalo de Doblas y Diego de Alvear. Se habla inclusive de que en aquellos tiempos se dieron algunas "tertulias literarias" manejadas por ciertos cenáculos de intelectuales de la época. En ese contexto se menciona que la acción enriquecedora de los gobernadores contribuyó, junto a profesionales y comerciantes, para la formación de las primeras bibliotecas (SUÁREZ, 2015, p. 32).

Quizá, por no encontrarse la "intención" estética en los textos de viajeros españoles del siglo XVIII, no figuren estos en los diccionarios de literatura paraguaya del presente, como el de la contemporánea Teresa Méndez-Faith[10]. Recordemos que la estetización moderna que tuvo lugar hacia el siglo XIV exige principalmente que encontremos en ella ciertas cualidades que Occidente ha determinado como "mérito artístico" conforme a ciertos modelos, cuya ausencia, como se pudo observar, originó las apreciaciones poco favorables de Furlong acerca de la "calidad" de las obras contenidas en el códice escurialense: "poemas y poesías inéditas, escritas en el Río de la Plata, principalmente en Córdoba, saturadas, es verdad,

10 En este sentido, la autora expresa: "En un trabajo de tipo bio-bibliográfico como éste es casi inevitable omitir nombres y datos, importantes o no, e incurrir en errores de diversa naturaleza. A menudo no es por falta de voluntad ni por mala fe, sino simplemente por ignorancia, porque no se ha tenido acceso a los datos" (MÉNDEZ-FAITH, 2021, p. 364-365).

de la mala retórica dominante a mediados del siglo XVIII" (OLSEN DE SERRANO REDONNET, 1969, p. 5-6).

En este contexto, y desde la mirada europea que privilegia la escritura, esos méritos artísticos tendrían que buscarse principalmente en la palabra escrita. Así, *a priori* quedaría excluida la mayor parte de la tradición literaria paraguaya oral (de gran estima en Paraguay) cuyo origen podría situarse en épocas anteriores al conflicto bélico denominado Guerra del Paraguay contra la Triple Alianza (1864-1870). Expresiones culturales que fluyen en la oralidad, como por ejemplo el cancionero infantil, se han perdido debido al exterminio de la población paraguaya causado por este enfrentamiento bélico.

Ahora bien, en la posmodernidad se asiste al fenómeno de la flexibilización de las fronteras conceptuales del arte, operatoria que permite la posibilidad de estetizar expresiones literarias cuyas formas no obedezcan precisamente al canon tradicional de Occidente. Así, desde una subjetividad propia de la contemporaneidad (a la que muchas veces se ha calificado de "anacrónica" por excluir la cosmovisión de los contemporáneos de las obras), se podría encontrar valor estético (y por ende literario) a toda forma de expresión que involucre a la palabra. De esta forma, el "pensamiento débil"[11] que caracteriza a la posmodernidad hace que no sólo encontremos valores estéticos en ciertas producciones que utilizan la escritura como registro (por ejemplo, en las crónicas históricas), sino que se las conceda estatuto de obra de arte.

Sin embargo, constreñidos por el título de este ensayo, hemos de buscar en las voces y el parecer de los actores del siglo XVIII los valores que ellos han tenido en cuenta para conferir el estatuto de

11 Concepto del filósofo contemporáneo Gianni Vattimo. El *pensiero debole* hace referencia al deslinde de los bordes del concepto de arte. Así, en la posmodernidad se asiste a la estetización de todo producto cultural: todo puede ser considerado arte.

"literario" a determinada producción escritural en el contexto de la cultura dominante: la española católica. En esta dirección es que merece especial atención el trabajo de María Luisa Olsen y Antonio Serrano Redonnet, que se ocupa de obras literarias, precisamente poesía lírica, aquella que, en términos de Bergua, "tiene por objeto deleitar[12] y su característica es la belleza" (BERGUA, 1969, p. 5). A esta categoría pertenecerían las odas, églogas, elegías y epigramas presentados por los paraguayos Isidro y Pedro Rojas en los certámenes organizados por la Compañía de Jesús en Córdoba.

Ahora bien, la urgencia argentina (o tal vez sólo porteña) por la construcción de una nacionalidad en la que todavía se encontraban entrampados los autores en época tan tardía como 1969, hace que estos presenten como "letras argentinas" a la producción literaria jesuítica realizada en el contexto del Colegio de la ciudad de Córdoba, sede de la Provincia Jesuítica del Paraguay o *Paraquaria*. Contar la historia de la nación ha sido la principal ocupación (y preocupación) de la historiografía argentina. Así, al lado de la historia oficial, hecha de política, guerras y próceres, la "historia de las letras argentinas" cumple igual cometido. Para ello, es preciso reforzar fundamentos y ubicar una "argentinidad" cada vez más lejos en el tiempo, hasta naturalizar la idea de una "Argentina colonial" a la que le son propias sus correspondientes "letras argentinas". Así, en palabras del historiador argentino Raúl Osvaldo Fradkin:

> La expresión "Argentina colonial" constituye un auténtico oxímoron, es decir, se trata de una figura retórica que une dos palabras o expresiones de sentido opuesto que, al combinarse, generan un nuevo sentido. Es, en consecuencia, un recurso literario que obliga al lector a buscar un sentido metafórico. No hace referencia, por lo tanto, a una realidad social históricamente verificable.

12 Kant afirma que sólo lo bello place, mientras que lo bonito agrada o deleita.

> Las sociedades que habitaban durante el período colonial los territorios que después —mucho después— iban a constituir la jurisdicción del estado argentino no eran durante la colonia "la Argentina" (FRADKIN, 2016, p. 9).

Desde el punto de vista de la administración política española, Córdoba fue parte del Provincia del Tucumán, que hoy forma parte de Argentina. Esa provincia, al igual que Chile, tiene su origen en la corriente colonizadora peruana, que nada tiene que ver (por lo menos en los siglos XVI y XVII) con la corriente conquistadora paraguaya o rioplatense, cuyo epicentro era Asunción del Paraguay, de donde proviene la ciudad Buenos Aires, fundada en 1580, cabecera de la provincia del mismo nombre en 1617.

El centralismo porteño, que tiene su origen en la creación del Virreinato del Río de la Plata en fecha tan tardía como 1776, ha querido ver como "argentina" a toda producción artística que tiene lugar en su actual territorio político (y aún más allá), al que hoy se denomina Argentina. Así, estamos convencidos de que, si hemos de calificar producciones literarias con algún gentilicio, la práctica más apropiada sería referirse con el gentilicio propio de la "patria chica" donde, en términos de Heidegger, "acontecen" las producciones artísticas o el "ser" de los productores.

En el siglo XVIII, cada uno de los pagos sudamericanos constituían una de las tantas periferias del dilatado (y para entonces ya anquilosado) imperio español. Cada uno de ellos podría calificar, estableciendo relaciones de índole geográfica y cultural, a sus productores y respectivas producciones artísticas. Este sería el sentido que guía el apelativo de "paraguayo" dispensado a los hermanos Isidro y Pedro Rojas. De esta forma, las relaciones que existen en el sintagma "letras argentinas" serían muy diferentes a las que existen en "letras paraguayas". Una de las diferencias sería la *causa finalis* (intención) de los historiadores, de la literatura en este caso.

A los efectos de comprender el título de la obra de los esposos Serrano Redonnet (*Letras argentinas*) y deconstruir su operatoria, diré que ciertas cuestiones relativas al apropiacionismo porteño ya las he abordado en *La Buenos Aires paraguaya. Calles porteñas con nombres en guaraní* (2017). Ahí se cita al provincial jesuita Nicolás del Techo (1611-1685).

> En 1673 el padre Nicolás del Techo publica en latín su *Historia Provinciae Paraquariae* y nos dice: "El país que se extiende entre el Brasil y el Perú, y luego por largo espacio, entre los mares Atlántico y Pacífico hasta el estrecho de Magallanes, está poblado por chilenos, tucumanos y paraguayos ("...chileni, tucumanes, paraquariique") (MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ, 2017, p. 44-45).

Del Techo se refiere a esta parte de Sudamérica, como un "país" poblado por súbditos españoles, a lo cuales identifica por sus respectivas gobernaciones: Reyno de Chile, Provincia de Tucumán y Provincia del Paraguay, que hasta principios del siglo XVII (1617) era conocida también como Río de la Plata y su capital era la ciudad de Asunción.

No obstante, en el imaginario europeo, hasta principios del siglo XIX se pensaba a Buenos Aires como parte del Paraguay (y no al revés). El escritor gallego Manuel Pardo de Andrade, en su poema *La reconquista de Buenos Aires por las Armas de S.M. Católica en 12 de agosto de 1806* "confunde" a Buenos Aires con la capital del Paraguay, o el Virreinato del Río de la Plata con el Paraguay mismo (MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ, 2017, p. 53). Pardo de Andrade da cuenta de esta percepción colectiva en los siguientes versos:

> Entregarse todos [los ingleses]
> a discreción del jefe victorioso [Liniers]
> que es con el enemigo generoso.
> Así de la jornada venturosa

> en que recobró heroicamente
> la Capital [sic] hermosa del Paraguay
> (BARCIA, 2010, p. 218).

Estas consideraciones nos llevan a reflexionar acerca de qué se entiende por el sustantivo propio "Paraguay", que da origen al gentilicio "paraguayo". Al ser el guaraní una lengua de adición, donde las palabras se forman por la aglutinación de "raíces" y fonemas cuyas significaciones varían con las diferentes pronunciaciones que eventualmente pudieron haber tenido, no se puede dar con el significado cierto de la voz "Paraguay".

De esta forma, alejados en el tiempo del guaraní hablado en el siglo XVI, todas las especulaciones filológicas que posteriormente se realizaron en torno al significado del sustantivo, adquieren igual validez, encontrándose todas las propuestas etimológicas en pie de igualdad. Ahora bien, de dos cosas podríamos estar seguros:

1) El vocablo contiene, al final de su construcción, la sexta vocal guaraní "*ý*", de pronunciación gutural, que significa líquido, agua (el líquido por antonomasia), río, curso de agua en general. Así, la "y" se constituye en el hidrónomo por excelencia: Paraguay, Uruguay, Paraguary, Tacuary, Sarandy, Monday, etc. De esta forma se concluye que la voz Paraguay hace referencia al río de su nombre, de ahí que poéticamente se lo designe como "el río epónimo";

2)El término era el nombre que los *avá guaraní kuéra*[13] de la etnia *carió* daban a la comarca asuncena, es decir, del paraje donde está asentada la ciudad de Asunción, de ahí que el nombre guaraní de la antigua capital del Río de la Plata fuera *Paraguá-ý*.

Las dos consideraciones a las que se hace referencia, ya se

13 Se puede traducir simplemente como "guaraníes". *Avá* significa hombre en sentido filosófico, o bien *homo* en el sentido latino del término; *guaraní*, según la mayoría de los estudiosos significa "guerrero", presunta respuesta dada al conquistador español al requerir identidad a los aborígenes; *kuéra* es la designación del plural.

encuentran en los cuatro primeros versos del *Himno a la independencia*, del poeta decimonónico Natalicio de María Talavera:

> Nuestra patria, deidad sacrosanta,
> que tomo del gran río su nombre,
> es la cuna del pueblo en que el hombre
> con su esfuerzo se dio libertad.

De esta manera, hago oportuno el presente ensayo para reconocer el valor semántico del hidrónimo "*ý*", desdeñado en la mencionada obra *La Buenos Aires paraguaya* (2017), texto donde había expresado que:

> Al parecer, Paraguay fue el nombre del paraje donde se asienta la ciudad de Asunción, y no del río. El campesino paraguayo, hasta la fecha, designa a Asunción con el nombre guaraní Paragua-ý. Esto pone en crisis que Paraguay fuera el nombre del río "epónimo", y nos hace inferir que el término Paraguay haya sido sólo el nombre indígena del lugar (*guá*) donde se fundó el fuerte en 1537 y se asienta actualmente la ciudad. (...) Así, la comarca asuncena (*Paragua-ý*) da nombre al río (río del Paraguay, como en muchos mapas figura, y no río Paraguay) (MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ, 2017, p. 107).

Resuelta esta cuestión, y reforzando el valor cultural que Asunción (*Paraguá-ý*) tuvo para esta parte del continente sudamericano, no se debe olvidar que el nombre "Paraguay" se emplea posteriormente para designar al gran territorio descripto en las capitulaciones firmadas entre Carlos V y don Pedro de Mendoza en Toledo el 21 de mayo de 1534, entonces llamado Río de la Plata (MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ, 2017, p. 107). Así, se denominaba "paraguayos" a los naturales de Asunción, y también a los oriundos de las tierras bajo su jurisdicción. Asunción se constituyó en el epicentro

de la conquista platina y contexto del bilingüismo que caracteriza al Paraguay. Por eso, al hablar de "literatura paraguaya del siglo XVIII" no se hace referencia al estado-nación que hoy conocemos como Paraguay, sino al área de influencia política y cultural de su capital: Asunción (*Paragua-ý*, en guaraní). A este dispositivo político y cultural pertenecen los hermanos Rojas, más allá de que su producción literaria tuviera como escenario la ciudad de Córdoba, en actual territorio argentino, y no formarían parte de las "letras argentinas" como han propuesto los esposos Serrano Redonnet.

Ni siquiera España, la metrópoli, ha llegado a los niveles de la pretensión porteña de adueñarse de todo producto que se encuentre en su actual área de influencia. La literatura en idioma castellano producida en esta parte del continente no es reconocida como "española" por la "madre patria", ya que se trata de producción periférica, de la campaña, sólo con "valor" local si es que tuviere alguno. El apelativo "colonial" para clasificar al arte de estas regiones, es más usado en Hispanoamérica que en la misma España, la antigua sede del poder central, a quien corresponde mayor legitimidad histórica.

Ahora bien, en lo que se refiere a topónimos locales, Chile, Perú y Paraguay, a diferencia de los demás países sudamericanos, constituyen nombres autóctonos adoptados desde el poder político por el conquistador español[14]. Ello nos lleva a notar la sinécdoque que se produce al denominar los territorios políticos. Así, se menciona que:

> Es interesante el proceso de metonimia que aquí se produce, cómo se hace pasar la parte por el todo, actitud propia de mentalidades dominantes: un pequeño paraje de uno o dos kilómetros cuadrados[15] frente a la bahía habitada por la parcialidad guaraní

14 Los mapas de Sudamérica, en época tan tardía como el siglo XVIII, todavía señalaban el Mar de Brasil y el Mar del Paraguay hacia el Atlántico, y el Mar de Chile y el Mar del Perú hacia el Pacífico.

15 Los antiguos límites del Paraguay, al que poéticamente se llamó "Provincia Gigante de las Indias", eran, al norte, la línea del Ecuador, identificada

> de los *carió* da nombre a miles y miles de kilómetros cuadrados (MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ, 2017, p. 107).

El hecho de que los hermanos Isidro y Pedro Rojas hayan tenido inquietud literaria podría constituir índice de cierto prestigio social en la estamentaria sociedad asuncena del primer tercio del siglo XVIII. Por aquel tiempo, las "artes del lenguaje" estaban reservadas sólo a la aristocracia paraguaya, que sólo podía servir al rey en calidad de miliciano, o a Dios como religioso. El colegio jesuita de Asunción, desde el siglo XVII, constituía el principal centro de formación intelectual del patriciado paraguayo. El historiador paraguayo Rafael Eladio Velázquez señala que, a mediados del siglo XVIII, según Furlong existía "un proyecto de fundar una universidad en Asunción, que estaría a cargo de los jesuitas y para la cual numerosos vecinos habían ofrecido sus donativos" (VELÁZQUEZ, 1972, p. 121). Por aquel entonces, los franciscanos se ocupaban principalmente del "cuidado" de las almas de los indios que se hallaban bajo el régimen de servidumbre denominado encomienda[16], en connivencia con el vecino encomendero de Asunción.

---

con el río Amazonas; al sur, el río Negro, límite de la Terra Ignota o Tierra de los Patagones o Tierra Magallánica; al este, la línea de Tordesillas, que lo separaba de las posesiones portuguesas, y al oeste, las gobernaciones de Pizarro y Almagro, y, debajo de estas, el océano Pacífico a lo largo de 200 leguas, que devendrá [posteriormente] en parte del "Reyno de Chile". Provincia bioceánica, la costa del Paraguay o Río de la Plata sobre el Pacífico, fue conquistada por Diego de Almagro, sin saber [aparentemente] que Carlos v se la concediera a Pedro de Mendoza (MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ, 2017, p. 107-108).

16 La encomienda proporcionaba indios para la recolección de la yerba mate. La yerba constituía el pilar de la economía paraguaya durante los siglos XVII y XVIII, ya que se trataba del principal (si no el único) rubro de exportación hacia otras provincias sudamericanas. Crecía naturalmente a más de 500 kilómetros de Asunción, en actual territorio brasileño, de ahí la importancia que tenía la mano de obra indígena para su recolección. Siendo mercancía y moneda a la vez, su comercio estaba asegurado sólo a la elite asuncena.

Pero, por otro lado, por el tiempo del nacimiento de los hermanos Rojas, la elite tradicional no habría visto con buenos ojos la incorporación de sus hijos a la Compañía de Jesús. El recelo se originó varias décadas atrás, y tiene un cariz económico. Recordemos que la aristocracia criolla, beneficiaria de las encomiendas[17], era acérrima enemiga de los padres jesuitas, que representaban "competencia desleal" en el "trato" (comercio) de la yerba mate (*ilex paraquariensis*). Los miembros de la Compañía aglutinaban a los indios en las llamadas Misiones, evitando de esta forma que fueran "encomendados" a los vecinos de Asunción[18]. Así, con las llamadas reducciones, los jesuitas se posicionaban abiertamente en contra de los intereses económicos del vecindario asunceno.

A inicios de la década de 1730, el Paraguay se veía conmocionado por los resultados de las llamadas "revueltas comuneras" (1721-1735). El escritor paraguayo Victorio Suárez la menciona como referente de uno de los dos períodos que "marcan con claridad el carácter específico e inicial de nuestra historia" [...] Es "la época en que estalla la chispa de una larga rebelión contra el poder real" (SUÁREZ,

17 En el Paraguay, las había de dos tipos: la mita y la yanacona. La mita era el servicio personal, remunerado (para pagar tributo al rey) y por turnos, que afectaba a todo indio varón hasta los cincuenta años, cuando, para la época, ya era considerado un anciano. La yanacona era el servicio de por vida que afectaba no sólo al indio, sino a toda su familia; en este sistema, niños y niñas indígenas se ven obligados a dejar a sus familias para prestar servicio doméstico a los españoles. La yanacona es el origen del "criadazgo", institución servil en boga hasta el presente. Mita y yanacona son voces quechuas, incorporadas al dispositivo político español que habla de la sustitución del poder en el antiguo incanato. Recordar que el Paraguay perteneció al virreinato del Perú hasta 1776.

18 La categoría de "vecino" implicaba la facultad de poder comprar y vender propiedades en la jurisdicción de la ciudad, así como la posibilidad de integrar el cabildo asunceno. Esta categoría estaba reservada a los descendientes de los conquistadores del siglo XVI o a su parentela política, adscripta por lazos matrimoniales. La otra categoría era la de los "estantes", que simplemente "estaban" en la ciudad.

2015, p. 25). Suárez menciona que el escritor paraguayo Hugo Rodríguez Alcalá en su obra *Literatura paraguaya*[19] "nombra un soneto de José de Antequera y Castro (1690-1731), jurisconsulto panameño que defendió la Revolución Comunera paraguaya (SUÁREZ, 2015, p. 31). La llegada de Antequera a Asunción en 1721 es el acontecimiento que tradicionalmente mojona el inicio de las revueltas.

La "Revolución Comunera" constituyó un conflicto de intereses económicos entre dos bandos de la elite asuncena, que posteriormente se traslada al ámbito político del virreinato, involucrando al virrey del Perú y a la Audiencia de Charcas. En estos conflictos, hacia el final de su desarrollo, se vieron implicados los jesuitas. Los sacerdotes entraron en la cuestión al proporcionar ejércitos de indios armados al poder central que representaba el virrey peruano, contra los vecinos de Asunción. De esta forma, las revueltas comuneras constituyeron una de las causales de la expulsión de los jesuitas tres décadas más tarde, en 1767. Los hermanos Isidro y Pedro Rojas, nacidos durante la "revolución de los comuneros", en tanto miembros de la Compañía, sufrieron el extrañamiento.

Si se ha de ampliar el espectro de la "literatura paraguaya" en el siglo XVIII, más allá de la flexibilidad de los significados que el binomio que forma la frase pudiera albergar, la así denominada forma de expresión debería recoger, como mínimo, los textos de las tres lenguas "hegemónicas" que convivieron en el siglo XVIII: el castellano, el guaraní y el latín. Denomino lengua hegemónica a aquellas empleadas por el poder político y religioso. El guaraní paraguayo (asunceno) se constituyó en hegemónico al prevalecer por encima de otros dialectos de dicha lengua, hablados por cientos de miles de aborígenes de familia lingüística tupí guaraní, desde la región amazónica hasta el sur de la Provincia de Buenos Aires, límite del antiguo Paraguay. sin mencionar las demás familias lingüísticas a las que pertenecían las etnias enemigas de los guaraníes, los pámpidos o chaqueños.

19 Quizá se refiera a *Historia de la literatura paraguaya*, publicada en 1970.

Las misiones jesuíticas del Paraguay (*Paraqvaria*) constituyen el ámbito donde convergen las tres lenguas mencionadas. Ya Furlong menciona que "en la entonces" tan despreciable época hispana[20] había existido una triple y rica literatura: castellana, latina e indígena" (SERRANO REDONNET, 1969, p. 5). Cabe mencionar que la coexistencia de las tres lenguas aludida por Furlong no se reduce solamente a la *poiesis* literaria, la plasmada con tinta sobre papel, sino a otros ámbitos de la cultura. En las tumbas de los pueblos misioneros del Paraguay, las lápidas de los padres estaban escritas en latín, y la de los indígenas en guaraní[21]. Raras veces en castellano, lengua del poder político residente en Asunción, y desde 1617, también en Buenos Aires, cuando esta ciudad se erige en cabecera de la Provincia del Río de la Plata.

Esa "triple literatura" fue estudiada desde principios del siglo XX, principalmente en Buenos Aires, que se creía la "heredera" del pasado colonial rioplatense en tanto ex capital virreinal (1776-¿1810?). Tal es la razón cómoda y conveniente (por no decir interesada) para denominar "argentina" (SERRANO REDONNET, 1969), o en el mejor de los casos "de las misiones jesuíticas" (Furlong), a la generalidad de textos producidos en ese marco espacio/temporal (arbitrario, por cierto). Así, la generalidad (operatoria religiosa por excelencia) enmascara la individualidad, la que queda reducida a la mera cita, mención o numeración. La operatoria contraria sería el "diccionario biográfico", donde se pone de relieve las particularidades por encima de las generalidades.

Son los rasgos generales los que traen implícita la cosmovisión

20 Desprecio suscitado por la necesidad de conformación identitaria, que tiene lugar en el contexto de la formación de los estados nacionales en Hispanoamérica. En el caso de Argentina, no sólo molestaba el pasado hispánico, sino el origen paraguayo, asunceno, del "Río de la Plata".

21 En las lápidas correspondientes a indígenas se escribía escuetamente el nombre del fallecido, la palabra guaraní *omanó* (murió), y el año de fallecimiento.

(*Weltanschauung*) de los individuos en época y lugar determinados. De ahí que, para encarar cualquier cuestión, debemos asumir la tensión entre lo particular y lo general; lo individual y lo colectivo, la subjetividad y la objetividad que podría representar, por ejemplo, aquello que el padre Furlong denomina "los más rigurosos cánones de la historiografía germana" (SERRANO REDONNET, 1969, p. 6), todavía en boga en ciertas academias y universidades.

A fines de la década de 1960, los argentinos Guillermo Furlong, María Luisa Olsen y Antonio Serrano Redonnet, desde hace varias décadas tenían conocimiento acerca de los literatos paraguayos diciochescos, los jesuitas Isidro y Pedro Rojas. Ese conocimiento no llegó formalmente a la academia paraguaya. Sus nombres están ausentes en obras de referencia como *Indice de la poesía paraguaya* (1934), de Sinforiano Buzó Gomez (1906); *Historia de las letras paraguayas* (1947), de Carlos R. Centurión; *Historia de la cultura paraguaya* (1961), también de Centurión; en los diccionarios de literatura nacional, y tampoco figuran en contenidos programáticos de las principales universidades de humanidades del Paraguay.

No son mencionados en los recientes trabajos de Victorio Suarez, ni en los de Teresa Méndez-Faith, cuyas obras constituyen el canon de la historia de la literatura paraguaya, frecuentemente revisadas, reeditadas, corregidas y aumentadas. De esta forma, antes que sacar a Isidro Rojas y su hermano Pedro de las "letras argentinas", constituye una tarea de restitución histórica incorporarlos a las "letras paraguayas". Aquí el gentilicio no hará referencia solamente al estado-nación al que llamamos Paraguay, sino también a la autopercepción de dos jóvenes poetas que se reconocían súbditos españoles, y que vivieron a mediados del siglo XVIII en una provincia a la que el mismo poder central, desde el siglo XVI, denominó Paraguay. Dado este paso (el primero ya lo dieron Furlong y los esposos Serrano), sólo resta proseguir la carrera investigativa en torno a obras y aspectos biográficos de los hermanos Rojas.

BIBLIOGRAFÍA

BARCIA, Pedro Luís y RAFFO, Josefina. *Cancionero de las invasiones inglesas*. Buenos Aires: Emecé, 2010.

CENTURION, Carlos R. *Historia de las letras paraguayas I. Época precursora. Época de formación*. Buenos Aires: Ayacucho, 1947.

KANT, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Madrid: Librerías de Francisco Iravedra, 1876. Disponible en <http://arquitectura.unam.mx/uploads/8/1/1/0/8110907/kant_-_critica_del_juicio.pdf>. Consulta 1 dic., 2022.

FRADKIN, Raúl Osvaldo y CARAVAGLIA, Juan Carlos. *El Río de la Plata entre los siglos XVI y XIX*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2016.

GONZÁLEZ, Natalicio. *Letras paraguayas*. Asunción: Cuadernos Republicanos, 2ª ed., 1988.

MARTINEZ DOMINGUEZ, Manuel Augusto. *La Buenos Aires paraguaya. Calles porteñas con nombres en guaraní*. Buenos Aires: Biblos, 2017.

MENDEZ FAITH, Teresa. *Diccionario de la literatura paraguaya*. Asunción: Intercontinental, 2021.

OLIVERAS, Elena. *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Emecé, 2018.

OLSEN DE SERRANO REDONNET, María Luisa y SERRANO REDONNET, Antonio E. *Letras argentinas del siglo XVIII en un códice escurialense*. Buenos Aires: Sopena, 1969.

SUAREZ, Victorio. *Proceso de la literatura paraguaya. Perfil histórico, bibliografía y entrevistas a los más destacados escritores paraguayos*. Asunción: Fondec, 2015.

VELAZQUEZ, Rafael Eladio. *Breve historia de la cultura en el Paraguay*. Asunción: Novelty, 1972.

2

SIGLO XIX: EMANCIPACIÓN, MODERNIDAD Y ENTRESIGLOS

El humanismo y la literatura de la emancipación en Nuestra América (de finales del siglo XVIII a principios del siglo XIX)

Rafael Mondragón Velázquez

Ciencia y aventura

El 23 de junio de 1799, Alejandro de Humboldt le escribió a su hermano Guillermo para contarle detalles sobre el inicio de su viaje hacia el territorio americano. Había hecho una escala en las Islas Canarias, y en Tenerife había aprovechado para subir al volcán de Teide. Su narración está llena de pasión y de sentido de la maravilla:

> ¡Regresé del Pico ayer, a la noche! ¡Qué espectáculo! ¡Qué gozo! Fuimos hasta el fondo del cráter; posiblemente más lejos que cualquier otro naturalista [...]. No hay mayor peligro, pero uno se fatiga por el calor y el frío; en el cráter los vapores de azufre hirviendo agujereaban nuestra ropa y las manos se agarrotaban a 2 grados Réamur. ¡Dios! Qué sensación a esta altura (1.500 pies); sobre nosotros, la bóveda del cielo azul intenso; viejas corrientes de lava al pie; todo alrededor esta escena de desolación (3 millas cuadradas de piedra pómez) rodeada de bosques de laureles; abajo a lo lejos los viñedos entre los cuales ramilletes de plátanos se extienden hasta el mar, lindos pueblitos sobre la costa, el mar y todas las siete islas, entre las cuales Palma y la Gran Canaria poseen volcanes muy altos, que aparecían por debajo de nosotros como en un mapa geográfico. El cráter en el cual estábamos, no exhala más que vapores sulfurosos. La tierra está a 70 grados Réamur. De las laderas sale la grava. También

> se encuentran los pequeños cráteres como los que iluminaron toda la isla, hace muchos años (HUMBOLDT, 1989, p. 10-11).

Para Humboldt, lo mismo que para toda una generación de sabios viajeros que se inspiraron en su ejemplo, investigar era, literalmente, vivir una aventura. En las antípodas del sabio de gabinete, que construye su conocimiento a partir estudios especializados y cree que puede hablar de un mundo que no conoce personalmente, Humboldt fue símbolo de un ideal de que liga la sabiduría con la experiencia intensa de vida. Sus pesquisas combinan la lectura con el viaje, la observación directa, la conversación con los habitantes del mundo y la toma de registros. Sus libros y cartas hablan de todo al mismo tiempo: pasan libremente de la temperatura de las corrientes marinas a las costumbres de los grupos indígenas, los recuerdos del saber griego y romano o la temperatura en lo alto de los picos. La integralidad de las ciencias allí reunidas se corresponde con la integralidad del ideal humano que Humboldt propone implícitamente como ideal a alcanzar. Sus textos quieren causar admiración y deseo de emular a quien escribe. En sus escritos hay una suerte de heroísmo intelectual: "No hay mayor peligro, pero [...] los vapores de azufre hirviendo agujereaban nuestra ropa y las manos se agarrotaban a 2 grados Réamur" (HUMBOLDT, 1989). El riesgo se atempera por el gozo de explorar espacios ignorados, por llegar a donde nadie ha llegado todavía. Y en medio del peligro, no se olvida de anotar la temperatura que provoca que se agarroten sus manos o la altura del pico que está pisando.

Durante la época de la emancipación se produjo una literatura en prosa cuya temática desborda los compartimientos estrechos de lo que hoy consideramos "literario", y toca al mismo tiempo la ciencia, el mundo físico, la antropología y la literatura del yo y la experiencia vital. Se trata de una literatura del cosmos, cosmo--polita en un sentido radical: abre preguntas (que no resuelve) por

las formas de habitar la Tierra en contextos de diversidad cultural, y por la relación entre la especie humana y los demás seres vivos y no vivos del planeta. Como veremos más abajo, en la apropiación criolla de dicha literatura, ella ayudó a construir un imaginario del paisaje americano que comenzó a ser sentido como patria por un conjunto importante de habitantes del continente. Aunque Humboldt no sea su único integrante, es uno de los más importantes. Acompañándolo, y a veces precediéndolo, estuvieron sabios americanos como Francisco José de Caldas, José Antonio Alzate y José Celestino Mutis; en la generación posterior continuaron su esfuerzo sistematizadores de la historia natural como Claudio Gay, lo mismo que Andrés Bello y otros poetas de la naturaleza en cuanto espacio de convivencia o conjunto de recursos cultivables o extraíbles (según la doble tradición transmitida por Virgilio en las *Bucólicas* y las *Geórgicas*); y en la época republicana aún tendremos esfuerzos literarios como el del científico cubano Felipe Poey, que en uno de sus escritos enseña a sus lectores cómo deben darle la vuelta a una concha de caracol para dibujar su espiral. A esa última generación perteneció también el geógrafo anarquista Eliseo Reclus, que amó profundamente América y dejó relatos de sus viajes por Colombia y el sur de los Estados Unidos

Todos estos autores tuvieron una relación con el intelectual cuya carta abrió la presente reflexión. Es bien conocido el elogio que Simón Bolívar profirió sobre la obra de Humboldt, “descubridor científico de América” que había permitido a los americanos mirar el lugar en que vivían, valorarlo en su belleza y su esplendor. La obra de este y otros sabios similares prepara y acompaña el movimiento de las revoluciones de Independencia, y continúa después de que ellas hayan triunfado. Cuando Humboldt llegó al continente americano, ya había un conjunto de sabios viajeros de los que él a veces tomó descubrimientos sin aclararlo. Sin embargo, seríamos injustos con él si no recordáramos la abundantísima red de sabios americanos

con quienes sí entró en contacto y a quienes sí reconoció. Todos ellos son símbolo de un saber que, muchas generaciones después, será llamado "Ilustrado", aunque ellos no utilizaran este mote y él mismo contemple importantes problemas historiográficos (pues, como veremos a lo largo del presente ensayo, él muchas veces se asumió como continuación y radicalización de legados más antiguos, que vuelven inoperantes las distinciones convencionales entre Renacimiento, Ilustración y Barroco)[1].

También seríamos injustos si no reconociéramos el diferencial que distingue la obra de Humboldt de la de tantos contemporáneos suyos, y que permitió que tantos americanos se sintieran inspirados por ella. Ese diferencial, al menos en parte, se vincula con su belleza y con la noción integral de "razón" que la sostiene. La fuerza poética de las imágenes en sus textos no está peleada con el uso instrumental de la razón que construye registros, elabora hipótesis y propone comparaciones. No se trata, como ocurriría en el Romanticismo, de oponer sentimiento y razón. El sentimiento, por el contrario, es el nervio secreto de la razón, constituye su armazón intuitivo, guía la investigación racional que, a su vez, se encarga de redondear las intuiciones primitivas y acrecentar el goce ante lo descubierto. La fuerza poética de las imágenes en sus textos quiere ser reflejo de la poesía que organiza el "cosmos", palabra de origen griego que significa "orden, armonía, belleza" y que Humboldt utilizó para darle título a su obra más importante. *Cosmos* es un monumental estudio del planeta Tierra que inicia con un ensayo sobre el sentimiento de gozo que las culturas del mundo han tenido al contemplar la naturaleza.

1 La opinión de Bolívar sobre Humboldt está citada en Wulf (2017, p. 28). La red americana de Humboldt fue objeto de una reconstrucción exhaustiva en la obra clásica de Minguet (2003). Jorge Cañizares-Esguerra ha sido particularmente minucioso en el recuento de los sabios americanos cuya obra fue utilizada por Humboldt sin el crédito necesario (CAÑIZARES-ESGUERRA, 2019).

Allí dice que el origen de todo saber está en ese primer momento en que el sentimiento de la naturaleza grande y libre arroba el espíritu del observador y le revela intuitivamente un orden misterioso que organiza las fuerzas del universo. Los seres humanos que participan de esa experiencia son transformados por ella: esa belleza organizada ejerce un poder tranquilo, endulza el dolor y calma las pasiones (HUMBOLDT, 1875, t. I, p. 5). Y en el momento de reflexionar sobre la belleza del paisaje, Humboldt recuerda las noches que pasó al aire libre en las montañas de América. Su descripción de esas noches recuerda la del pico de Taide que está en la carta a su hermano Guillermo citada al inicio de este ensayo:

> Hemos pasado una noche al aire libre ante el cráter, bajo la piedra que llaman la *Estancia de los ingleses*, al pie de una corriente de lava. Hacia las dos de la mañana nos pusimos en camino hacia el último cono. El cielo estaba completamente estrellado y la noche brillaba con un suave resplandor; pero este hermoso tiempo no debía persistir para nosotros. La tempestad comenzó a rugir violentamente alrededor de la cima, debimos agarrarnos fuertemente a la corona del cráter. El aire ululaba con un ruido de trueno en las gargantas y un envoltorio de nubes nos aislaba del mundo viviente. Bajamos por el cono, aislados por los vapores como un barco en el mar. Esta rápida transición de un bello y puro claro de luna a las tinieblas y a la soledad de las nubes causaba una impresión emocionante (HUMBOLDT, 1875).

No es mi intención proyectar una imagen idealizada de Humboldt o de sus compañeros de aventura. Los mapas que dibujó de la frontera con México y Estados Unidos fueron utilizados por este último gobierno durante la invasión de 1847 que terminó con el despojo de la mitad del territorio mexicano. Muchas de las personas que ayudaron a financiar los viajes de Humboldt lo hicieron con la

esperanza de que éste descubriera recursos valiosos que pudieran ser extraídos. El propio Humboldt jugó a veces con esas esperanzas porque ellas le ayudaron a garantizar las condiciones materiales de estos viajes. Por esa razón, en 2017 el poeta Hugo García Manríquez publicó un poema monumental titulado *Anti-Humboldt,* que ubicó a este personaje en la estela extractivista y colonizadora que culmina en el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), firmado en 1994 entre México, Estados Unidos y Canadá, que significó el inicio del neoliberalismo salvaje en el primero de estos países y motivó el alzamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (GARCÍA MANRÍQUEZ, 2017)[2]. La herencia de Humboldt significa todas estas cosas, pero también otras. Muchos de sus lectores en el siglo XIX encontraron en ellas la promesa de un habitar cosmo-polita del planeta Tierra, de un saber caminante y de una literatura que integra dentro suyo la ciencia y la búsqueda de una vida más plena. También la promesa de una Modernidad alternativa que no entiende el despliegue de la razón en un sentido únicamente instrumental, y que promete una forma distinta de habitar el planeta a partir de la conciencia de la relación del todo con el todo.

El retorno al humanismo

A la época de la emancipación también pertenece una prosa de ideas cuyo impulso se vincula a la tradición humanista. En ella se juega otra forma de la disputa por la Modernidad. Muchos de estos humanistas de la emancipación se veían a sí mismos como continuadores de un esfuerzo intelectual iniciado en el siglo XVI y cortado trágicamente por la represión intelectual que siguió a la Contrarreforma. Entendían sus obras como continuación de la promesa renacentista trabajosamente transmitida en el sótano de la literatura clandestina, manuscrita o de circulación restringida, que

2 La comprensión que García Manríquez tiene de Humboldt debe mucho a *Ojos imperiales* de Mary Louise Pratt (1992).

se escribió en la segunda mitad del siglo XVI y a lo largo de todo el siglo XVII: son las propuestas de reforma religiosa, económica y social de erasmistas, utopistas radicales, arbitristas y repúblicos, que fueron guardadas en archivos personales y comentadas en círculos cerrados durante las peores décadas de la persecución inquisitorial[3].

En un texto relativamente reciente escribió Roger Bartra: "yo creo que en España hubo un fenómeno muy peculiar: el Siglo de Oro fue una resplandeciente Ilustración *avant-la-lettre* y la cultura ilustrada posterior, del siglo XVIII, fue poco luminosa" (BARTRA, 2018, p. 21). Mientras que las Luces heredadas del Siglo de Oro vieron frustrados sus esfuerzos en España, sus propuestas se vieron radicalizadas en el continente americano conforme algunos de sus cultores se dieran cuenta de que esas propuestas de reforma espiritual y social no podrían llevarse a cabo sin un cambio de las estructuras. Y ambas corrientes se encontrarían de nuevo cuando la débil herencia de esas Luces aflorara de nuevo durante los debates de las Cortes de Cádiz.

La recuperación del legado radical del Siglo de Oro inició en los años inmediatamente anteriores a la llegada de los Borbones al poder, cuando un conjunto de sabios españoles comenzó a organizarse en grupos que retomaban abiertamente el diálogo intelectual dejado en suspenso durante el Renacimiento. Conforme el siglo avance, dicha intención se hará evidente con la reedición de clásicos renacentistas o el rescate de obras fundamentales que habían circulado de forma manuscrita. Así, por ejemplo, en España Gregorio Mayans editó por primera vez obras el *Diálogo de la lengua* de Juan

3 Véase una panorámica de estos textos e ideas en Zavala (1978). Aquí sigo la hipótesis de Zavala, quien dibuja un doble circuito de circulación de los textos e ideas clandestinos: uno cerrado y secreto, entre las élites letradas que guardaron estos textos en archivos personales, y otro popular y de circulación al tiempo oral y escrita, cuya vitalidad está atestiguada por las abundantes críticas a arbitristas y repúblicos presentes en obras de Cervantes, Quevedo y otros autores de los siglos XVI y XVII.

de Valdés y la *República literaria* de Diego de Saavedra Fajardo, escribió la primera biografía de Miguel de Cervantes Saavedra y proclamó programáticamente el regreso al gran humanista Juan Luis Vives, cuyas obras completas llevó a la imprenta. El conde de Campomanes, consejero de Carlos III, editó en los apéndices a su *Discurso sobre la educación popular* una selección de un conjunto de proyectos de reforma social que habían circulado en manuscrito, y de los que el suyo se declaraba heredero. Y en el archivo personal de Campomanes se guardan muchos otros textos reformistas que, por su radicalidad, no fueron editados de forma impresa, pero que son testimonio de la profundidad de las propuestas clandestinas de reforma social durante los años más represivos. El más importante de estos textos manuscritos es la utopía *Sinapia* comentada por Roger Bartra, y que Stelio Cro supone escrita a finales del siglo XVII.

Paralelamente a estos rescates elaborados en territorio peninsular, en el continente americano los intelectuales de la segunda mitad del siglo XVIII protagonizaron el regreso a "sus" humanistas, etnógrafos del mundo americano que guardaron memoria de los saberes tradicionales, cartografiaron lenguas y culturas y construyeron reflexiones sobre la violencia de la Conquista y el sentido de la dignidad humana en contextos de deshumanización. Uno de los esfuerzos de mayor importancia fue protagonizado por el sabio milanés Lorenzo Boturini, quien llegó a la Nueva España en febrero de 1736, después de un naufragio cerca de la fortaleza de San Juan de Ulúa. A la mitad del naufragio, Boturini recordó las historias que los marineros le habían contado sobre la Virgen de Guadalupe, que cuidaba a los navegantes que sufrían catástrofes en sus viajes. Le rezó a la Virgen y logró sobrevivir. A partir de esa experiencia, Boturini se volvió ferviente guadalupanista, y dedicó su estancia en México a recoger papeles que le permitieran historiar las apariciones de la Virgen. En ese camino, se dio cuenta de la estrecha relación de dicho culto con las antiguas tradiciones indígenas de México. Comenzó a

buscar en los escritos indígenas huella de las primeras apariciones de la Guadalupe, y los hallazgos en dichos escritos lo decidieron a dedicarse a estudiar sus lenguas, reunir sus vestigios materiales y conocer sus antiguas civilizaciones. Con ese fin reunió lo que llamó "Museo Histórico Indiano", la colección de textos pictográficos y alfabéticos indígenas más grande jamás vista. Gran parte de ellos venía de la colección del humanista indígena Fernando Alva Ixtlixóchitl (1587-1650), descendiente del legendario poeta y príncipe Nezahualcóyotl, quien heredó dicha colección a su sobrino Juan de Alva Ixtlixóchitl, quien a su vez la regaló a Carlos de Sigüenza y Góngora, en pago a sus servicios como abogado en la defensa de sus derechos como cacique de San Juan Teotihuacán[4].

De esa manera, Boturini se convirtió en heredero consciente de la erudición indígena del siglo XVI. Provocó la ira de los criollos locales por su reivindicación de la dimensión indígena del culto mariano y por el respeto con que mantenía relación con los "indios vivos", cuyas tradiciones orales estimó como fuente de reconstrucción de una concepción de la historia. En 1743, el Virrey de la Nueva España mandó que Boturini fuera arrestado, con la acusación de que había entrado a las Indias sin la debida autorización. Se le mandó confiscar su fabulosa colección, y se le expulsó a España, donde pasó el resto de su vida en infructuosos intentos de que se rectificara el juicio y se le restituyera su colección. Mientras esperaba, Boturini escribió de memoria una *Idea de una nueva historia general de la América septentrional,* esquema de una historia de los pueblos indígenas, centrado mayormente en la experiencia náhuatl, que esperaba escribir de forma documentada una vez que le regresaran su Museo Histórico Indiano. Éste es el trabajo más original de filo-

4 Véase Torre Revello (1936), León-Portilla (1974) y Matute (1976). En sus últimos años de vida, Boturini hizo un esfuerzo por escribir la historia que tenía en proyecto. Sólo logró terminar la primera parte, dedicada a los calendarios nahuas. Ella fue editada apenas en 1949.

sofía de la historia hecho en territorio americano en esta época. En él, Boturini expone una teoría de las edades del mundo indígena que combina la perspectiva náhuatl con las enseñanzas legadas por Giambattista Vico, su maestro en Italia. Elementos fundamentales de dicha teoría son la división de la historia indígena en tres épocas (una Edad de los Dioses, una Edad de los Héroes y una Edad de los Hombres), una aguda reflexión sobre la dimensión poética de diversas lenguas indígenas de México, un intento de reconstruir la dimensión simbólica del calendario náhuatl y una nueva postulación del origen de los pueblos indígenas del continente.

Tras la muerte de Boturini en 1755, su colección pasó de institución en institución. Entre los traslados, exposiciones y préstamos a diversos investigadores, la colección fue perdiendo sus elementos. Hoy, algunos pocos sobreviven en colecciones particulares. Otros son conocidos gracias a copias manuscritas realizadas por algunos lectores, y muchos más siguen perdidos. Sin embargo, la obra inconclusa de Boturini inspiró a Humboldt en su paso por México y abrió el camino para la vasta investigación realizada por el jesuita Francisco Xavier Clavijero, de quien hablaremos más adelante. Y muchos de los papeles de Boturini fueron empleados por líderes indígenas que a lo largo de los siglos XVIII y XIX lucharon por sus derechos a la tierra[5].

Últimos destellos de la literatura del movimiento nacional inca

En 1723 se publicó en Madrid una nueva edición de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega. Esta edición tuvo una amplia resonancia en el mundo andino, donde desde finales del siglo XVII los descendientes de la nobleza indígena habían desarrollado una identidad común a partir de una apropiación creativa de la imagen del Inca y los símbolos asociados a él. Dicha identidad común

5 Un cuidadoso recuento de algunos de estos usos puede leerse en Oudijk y Castañeda de la Paz (2010).

se expresó en obras visuales, desfiles callejeros y representaciones teatrales, vestimentas tradicionales y vasos de madera llamados *queros* en que se transmitían leyendas vinculadas a la historia de los nobles incas. Como ha mostrado Alberto Flores Galindo, poco a poco dicha identidad colectiva se abrirá para que puedan reconocerse como "indios" (y sobre todo, "incas") personas de diferente adscripción étnica, configurando al mundo inca como una utopía que permitía elaborar un discurso crítico respecto del presente[6].

En ese contexto tuvo especial importancia el arte teatral, que se nutría de una tradición letrada iniciada en el siglo XVII por sacerdotes que atendían parroquias de indios, y que, siendo de origen criollo, tenían como lengua materna el quechua, el aimara o el mochica. Esos sacerdotes fueron los primeros autores de un arte híbrido, escrito en un quechua lleno de arcaísmos léxicos y sintácticos, que incorporó al arte dramático del Siglo de Oro elementos importantes de la oralidad y el imaginario andino, y que tuvo como patrones y consumidores a aquellos miembros de la élite indígena que encontraron en el imperio inca una imagen desde la cual reelaborar su identidad étnica. Rosella Martin (2016) ha resumido así las características formales de estas obras: versificacion polimétrica con predominio de octosílabos y endecasílabos, rima (a menudo usada irregularmente), división en tres actos con fragmentos líricos y presencia de personajes tipo como el *galán* y el *gracioso* en las comedias, así como acción en un único acto, personajes alegóricos y temática eucarística en los autos sacramentales. Asimismo, la autora cree posible que los actores que representaban estas obras fueran estudiantes o exestudiantes del Colegio jesuita de San Borja de Cuzco, a donde se llevaba a estudiar a los hijos de la nobleza indígena[7].

6 Martin (2016) y Flores Galindo (1994). La expresión "movimiento nacional inca" está tomada del texto clásico de Rowe (1954).

7 Itier (2017, p. 177-210), a quien seguimos en la propuesta de datación de las obras teatrales aquí comentadas.

Entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX aparecieron un conjunto de obras literarias donde esa representación idealizada del mundo inca quedó atravesada por la conflictividad social. El amplio conjunto de rebeliones indígenas llevadas a cabo durante la Colonia tuvo, como colofón, la gran sublevación del curaca José Gabriel Condorcanqui, conocido póstumamente como Túpac Amaru II, a quien acompañó buena parte de la élite indígena. Como ha escrito Nelson Osorio, en las cartas y proclamas de dicho movimiento se puede comprobar la notable competencia intelectual del dirigente indígena, su dominio de la cultura criolla y su conocimiento del pensamiento crítico ilustrado, lo mismo que de la cultura ancestral de sus antepasados. Osorio también ha señalado que dichos rasgos no son exclusivos de José Gabriel Condorcanqui: pertenecen a todo el liderazgo revolucionario indígena. Son conocidos los testimonios sobre cómo Túpac Amaru poseía una copia de los *Comentarios reales,* que consultaba con frecuencia, y la manera en que la lectura de dicho libro ayudó para alimentar una versión anticolonial y revolucionaria de la utopía andina. Sabemos también cómo la represión de dicho movimiento coincidió con la prohibición de las "comedias u otras funciones públicas de las que suelen usar los indios para la memoria de sus dichos antiguos incas", como escribió el visitador Areche en la sentencia de muerte contra José Gabriel Condorcanqui el 15 de mayo de 1781 (OSORIO, 2008, p. 16-17; ITIER, 2017, p. 197).

Por dicha sentencia podemos entender que el teatro jugó una parte importante en la constitución identitaria del movimiento rebelde. Dentro del corpus que hemos conservado, algunas obras fundamentales que reflexionan sobre el fracaso de dicho movimiento tienen una forma teatral. El drama que hoy conocemos como *Ollantay* tiene como trasunto una leyenda de la zona de Ollantaytambo que posiblemente se preservó en *queros*. El argumento es el siguiente: en tiempos del Inca Pachacuti, el héroe Ollantay, gobernador del

Antisuyo, se enamoró de la hija del soberano. Pidió la mano de la princesa, pero su padre se negó alegando el origen humilde del héroe. Ollantay se rebeló contra el Inca y derrotó a su ejército imperial comandado por el general Rumi Ñawi (Ojo de Piedra). La rebelión duró diez años. Pachacuti murió, y Rumi Ñawi le ofreció a Thupa Yupanqui, el nuevo Inca, derrotar a Ollantay. Rumi Ñawi se presentó en el campamento rebelde y le hizo creer que el Inca lo había tratado injustamente. Ollantay lo recibió, y Rumi Ñawi aprovechó una fiesta para abrir las puertas de la fortaleza. Ollantay y sus hombres fueron apresados, pero Thupa Yupanqui lo perdonó y lo volvió su lugarteniente. En la fiesta posterior, una joven llamada Ima Sumaq se presentó ante el Inca y reveló un secreto: ella era, en realidad, la hija que Ollantay había tenido con la hija de Pachacuti, y venía a pedir que se liberara a su madre, que había sido encerrada en la casa de las escogidas. Thupa Yupanqui liberó a su hermana y le permitió casarse con Ollantay, con lo que terminó la obra.

Esta apretada sinopsis no hace justicia a la agudeza de la obra, que me parece sobre todo una reflexión sobre la ambigüedad del poder. Ollantay logra involucrar a los pueblos del Antisuyo en la rebelión contra el Inca utilizando argumentos auténticos sobre el despotismo y la crueldad con que este gobernante se relaciona con sus súbditos, pero la verdad es que a él no le interesa la justicia debida a su pueblo: sólo quiere venganza por la negativa del Inca a casarlo con su hija. Y sin embargo, a pesar de su ambigüedad moral, Ollantay es un héroe que despierta admiración en la audiencia. Las muestras de valentía y arrojo épico de este protagonista son notables, como también lo son los *arawis* utilizados para marcar la transición entre escenas. Como ocurre en todo el teatro letrado quechua, la figura del *gracioso* ha crecido en importancia hasta lograr una ruptura de la proporción que se consideraría adecuada en el régimen estético del Siglo de Oro. Piki Chaki (Pie Ligero), el ocurrente criado de Ollantay, es puerta de entrada para una mezcla

de registros cómicos, trágicos y grotescos que aportan a la comedia quechua una sorprendente actualidad y adelantan preocupaciones que el teatro europeo recién explorará en las vertientes más radicales del Romanticismo.

César Itier ha mostrado con abundancia de testimonios cómo *Ollantay* fue escrita por el sacerdote ilustrado Antonio Valdés, quien cambió el final trágico que esta historia tenía en la tradición popular. También ha documentado las alusiones en esta obra a situaciones ocurridas entre 1770 y 1782, lo que le ha permitido suponer este último año como fecha probable de redacción del texto. Como ha mostrado Rosella Martin, el cambio de final parece haber estado inspirado en el melodrama *La clemencia de Tito* del italiano Pietro Metastasio, que había sido traducido al español en 1747 y era conocido en el Cuzco de la época. Valdés fue fundamental en la negociación que llevó al rendimiento de Diego Cristóbal Condorcanqui, quien se había vuelto líder de la gran rebelión luego de la muerte de José Gabriel. Valdez logró la rendición del rebelde el 11 de diciembre de 1781, con la promesa de que él y los demás sobrevivientes serían indultados si a cambio prestaban sus armas para someter a la Corona española al resto de pueblos indígenas insurrectos. La Corona no cumplió sus promesas: se había dado cuenta de que la familia Condorcanqui era un símbolo de rebelión demasiado potente como para dejar a algún miembro suyo con vida. Después de octubre de 1782, cuando Diego Condorcanqui aplastó los últimos restos de rebelión en la cuenca del lago Titicaca, la Corona inició los preparativos para su detención. El sucesor de Túpac Amaru II fue capturado y condenado a muerte en febrero de 1783, y el resto de su familia fue detenida y condenada entre febrero y abril. A partir de estos datos, Itier recoge la noticia de que Diego Condorcanqui vio una representación de *Ollantay* en su fortaleza, y supone plausiblemente que ella habría ocurrido entre diciembre de 1781 y octubre de 1782, con lo que la obra se volvería un relato alegórico de la rebelión y posterior perdón de la familia

Túpac Amaru en fechas anteriores a la traición de la Corona (ITIER, 2006, p. 65-97). Sea o no ello así, lo cierto es que *Ollantay* y otras obras de la época significan una problematización de la versión revolucionaria de la utopía andina, una especie de ajuste de cuentas con el imaginario incaico idealizado que llevó a un gran levantamiento social y trajo consigo un saldo insospechado de muerte.

Esta problematización me parece aún más profunda en *Usca Paucar,* obra teatral de finales del siglo XVIII que reelabora y andiniza un argumento legado por *El pobre más rico,* obra teatral del siglo XVI escrita en quechua por el sacerdote Juan Espinosa Medrano. El argumento es el siguiente: Usca Paucar, el último Inca, ha perdido su reino y su fortuna después de la llegada de los colonizadores. Reducido a condición de vagabundo, anda de lugar en lugar por el antiguo reino en compañía de Quespillo, su *gracioso*. Un día, al pasar la noche en una cueva encantada, se encuentra con Yunca Nina, el diablo, que se le aparece en compañía de sus diablitos y le ofrece poder y riquezas a cambio de su alma. Usca Paucar se apresura a sellar el pacto, a pesar del terror del *gracioso*. En la siguiente escena, Usca Paucar ha llegado al reino de Chojje Apu, aún gobernado por gente quechua. Se enamora de la hija de éste, Jori Ttica, y logra de ésta el amor gracias a la intervención de su padrino demoniaco. Pareciera que el rey destronado ha alcanzado la felicidad: ha encontrado el amor, y además será heredero del reino de su suegro. Sin embargo, en lugar de cobrarse con el alma individual de Usca Paucar, el pacto diabólico llevará a todos los nuevos protagonistas a la muerte, así como a la destrucción del reino independiente. La siguiente escena, con los demonios destruyendo el reino, recuerda una guerra de conquista. Todo se pierde: Jori Ttica es una de las pocas sobrevivientes, y pasa el resto de su vida recluida como monja. En el momento decisivo en que se lo llevarían al infierno, Usca Paucar invoca a la Virgen, quien lo libera de su juramento. Con profunda

ironía, la obra cierra como empezó, con Usca Paucar y Quespillo viviendo como vagabundos.

La obra pone en juego una impresionante variedad de registros cultos y populares, de origen quechua e hispánico. De manera aún más acusada que en *Ollantay, Usca Paucar* mezcla libremente comedia y tragedia, y las bromas eróticas tienen una presencia que no es usual en el teatro occidental de la época. Los demonios que acompañan a Yunca Nina tienen el gesto paródico del teatro de pastorela. Los cantos que separan las escenas funcionan a la manera del coro trágico, adelantando la verdad terrible que ningún personaje quiere ver y dibujando sobre la acción original una segunda capa de densas asociaciones simbólicas. Beatriz Aracil Varón ha tratado de poner en relación *Usca Paucar* con la leyenda medieval de Teófilo, en que un santo vende su alma al diablo pero es salvado por la intercesión de la Virgen (ARACIL VARÓN, 2008, p. 119-143). Sin embargo, a diferencia de lo ocurrido en esta leyenda, no puede decirse que *Usca Paucar* tenga un final feliz: el protagonista y su acompañante salvan la vida, pero la culpa personal del antiguo gobernante trae consigo la destrucción colectiva, en una inversión cruel de la ética cristiana de la responsabilidad individual. El final de ninguna manera ofrece consuelo al espectador: si acaso, permite reflexionar críticamente sobre la desmesura que trae la búsqueda de poder. En este sentido, me parece que la ironía de esta obra la pone más cerca de la tradición fáustica, que también abreva de la leyenda de Teófilo, que del optimismo de esa leyenda en sí misma, al tiempo que permite revisar críticamente la actuación desmesurada de líderes sociales del mundo indígena en la época que metafóricamente "pactaron con el diablo" en sus intentos de recuperar el poder perdido.

La sabiduría jesuita

Hacia mediados del siglo XVIII, el prestigio alcanzado por la orden jesuita había quedado en entredicho. La Sociedad de Jesús

había alcanzado una influencia importante en las cortes de Europa gracias a la acción de algunos miembros destacados que se habían vuelto confesores y consejeros de jefes de Estado, a los casi setecientos colegios y doscientos seminarios con que los jesuitas monopolizaron la educación de las élites en vastas regiones del continente, a su fuerza comercial y a sus importantes innovaciones pedagógicas, artísticas y filosóficas, todas ellas relacionadas con la sensibilidad del Barroco. La orden había introducido un voto adicional de obediencia absoluta al Papa que causaba desconfianza a los nuevos soberanos absolutos, ansiosos de afirmar su soberanía frente a los poderes temporales. La tendencia de la Sociedad de Jesús a actuar como un poder independiente e internacional alimentó historias sobre su participación en oscuras conspiraciones.

Algunos intelectuales destacados de la Sociedad de Jesús habían hecho propuestas que sirvieron para alimentar esos prejuicios: poco después de la muerte de Felipe II, Juan de Mariana escribió *De Rege* (1599), un espejo de príncipes cuyos capítulos VI y VII presentan una radical defensa del tiranicidio, es decir, del derecho que tiene el pueblo de derrocar y asesinar a un gobernante que se ha vuelto tirano. Durante el siglo XVIII, el pensamiento radical de Mariana fue invocado como prueba de que los jesuitas estaban en contra de los reyes. Adicionalmente, durante la segunda mitad del siglo XVII, la orden jesuita se había hecho famosa por su defensa del probabilismo, una posición teológica que admitía la posibilidad de situaciones morales en donde se enfrentaran dos soluciones con un cierto grado de probabilidad de ser verdaderas. Los casos más evidentes en este sentido eran los que, en determinadas situaciones, enfrentaban a la ley impuesta por los Estados con la libertad individual de quienes obraban: aunque fuera más probable que seguir lo que dice la ley fuera más correcto, también existía probabilidad de que seguir la conciencia individual fuera correcto. Los jesuitas decían que cuando hay probabilidad sólida de que la opinión que

favorece la libertad subjetiva es correcta, el ser humano puede actuar de manera acorde, aunque la opinión contraria a favor de la ley sea igualmente probable o aún más. Los adversarios de los jesuitas vieron en el probabilismo la puerta de entrada para la anarquía moral y la desobediencia hacia las autoridades.

El inicio de la ofensiva hacia la Compañía de Jesús fue disparado por el devastador sismo de Lisboa ocurrido en 1755, que tuvo como saldo la muerte de miles de personas y la destrucción de parte de la ciudad. Es bien conocida la influencia de este sismo en el pensamiento filosófico occidental: la magnitud de la tragedia llevó a Voltaire a escribir un poema en que cuestionaba radicalmente la fe de "vivir en el mejor de los mundos posibles" impulsada por Leibnitz. El misionero jesuita Gabriel Malagrida escribió que esta catástrofe había sido causada por los pecados de los portugueses, y con ello despertó la rabia de las élites. Los jesuitas fueron expulsados de la corte. Malagrida fue acusado públicamente de herejía, y después se le trató de implicar en un intento de asesinato del rey José I. El misionero fue quemado en un espectacular auto de fe en la Plaza Rossio en 1761. Dos años antes, el Marqués de Pombal había conseguido la expulsión de la orden de territorios portugueses: a su presunta participación en la conspiración contra la vida del rey, sumó acusaciones de haber utilizado a los "salvajes" guaraníes que habitaban sus reducciones a rebelarse contra el Tratado de Límites que establecía las fronteras entre las coronas española y portuguesa en territorio americano. Siguiendo el ejemplo de Pombal, en 1764 los consejeros de Luis XV mandaron la expulsión de los jesuitas en Francia, después de un amplio debate público en que se cuestionó la conveniencia de acoger a una orden que, por su principio de obediencia absoluta al Papa, podía volverse una amenaza para otros reyes absolutistas. En esa misma estela, en España un Carlos III cada vez más paranoico ordenó en 1767 la expulsión de los jesuitas: se había culpado a la orden de haber participado en la organización

del Motín de Esquilache, que puso en peligro la vida del rey a poco tiempo de haber asumido el trono. Para darle un carácter definitivo a su venganza, Carlos III ordenó al embajador José Moñino afanarse en la Santa Sede para lograr del Papa la extinción de la orden, cosa que logró en 1773. En recompensa, Moñino asumió el título de Conde de Floridablanca. Del territorio hispánico salieron casi 5000 jesuitas, embarcados a la fuerza en barcos que vagaron de lugar en lugar en busca de asilo: recalaron temporalmente en Córcega, de donde fueron expulsados cuando la isla cayó en poder de la corona francesa; pasaron después a los Estados Pontificios, en donde el Papa Clemente XIII los admitió a regañadientes. Cuando, tras la extinción de la orden, los antiguos jesuitas quedaron despojados de su estado, muchos de ellos se dispersaron a lo largo de Italia, viviendo miserablemente o aceptando empleos como bibliotecarios, profesores particulares o ayudantes de los políticos más diversos. En esa condición precaria dieron inicio a una tradición intelectual que se volvió fundamental en la creación de una nueva forma de conciencia americana (SHORE, 2020, p. 1-117; BATTLORI, 1966).

La orden jesuita había participado en el Nuevo Mundo del proyecto de utopía práctica más aventurado de la época. Las repúblicas cristinas de los guaraníes en la frontera de Paraguay y Brasil fueron creadas en la estela de los “hospitales pueblo” de Vasco de Quiroga y del experimento de la Vera Paz llevado a cabo por Barolomé de las Casas. Fueron historiadas por escritores de la orden como Antonio Ruiz de Montoya, Giuseppe Cattaneo, Jaime de Aguilar y José Manuel Peramás, cuya obra *Guaranica* (1793) es la exposición más acabada de los principios utópicos que guiaron el proyecto. Dichos principios incluyen un amplio proyecto educativo, un régimen de propiedad colectiva para atender las necesidades de viudas, enfermos, ancianos y huérfanos y la posibilidad de permitir que los indígenas elijan qué lengua quieren aprender (el español o su lengua materna). El proyecto fue ampliamente discutido por los

filósofos de la Ilustración, y junto a las ideas del Inca Garcilaso de la Vega contribuyó a inspirar algunas propuestas de reformas sociales presentadas durante el Siglo de las Luces (CRO, 1994)[8].

Los jesuitas exiliados también construyeron aportaciones decisivas vinculadas a la recuperación de la historia y la cultura de los grupos americanos. Durante el siglo XVIII, el racismo dio pie a un conjunto de tesis científicas que daban por sentado la inferioridad de las especies animales en América, así como el carácter "degenerado" de los grupos humanos que habitaban el continente. Cornelius De Pauw y el Conde de Buffon fueron los dos intelectuales más destacados de una tendencia racista de la que también participaron Voltaire, Hume, Raynal y Marmontel. La respuesta más importante a estas tesis racistas vino de los jesuitas americanos. Desde su exilio italiano, e inspirándose en la obra de Boturini, Francisco Xavier Clavijero publicó una extraordinaria *Historia antigua de México* que sistematiza todos los datos hasta entonces conocidos sobre el mundo náhuatl, su organización política y religiosa, su agricultura, su arte y su comercio. El texto es una denuncia de las ideologías de la barbarie construidas por los españoles para justificar su dominio en América y un desmentido elocuente de las obras de Buffon y De Pauw[9].

La obra de Clavijero es además el fruto más acabado de una tradición intelectual donde también podríamos ubicar a otros jesuitas en el exilio como los mexicanos Diego José Abad, Francisco Javier Alegre y Andrés Cavo, el quiteño Juan de Velasco y el chileno Juan Ignacio Molina (MÉNDEZ PLANCARTE, 1941; BRADING, 1991, p. 400-483). Desde la filosofía moral, la historia, la teología y las investigaciones naturales, todos ellos contribuyeron a la creación

8 El capítulo IV es la obra en que Cro hace un recuento de la presencia de la experiencia guaraní en el Siglo de las Luces y el capítulo V contiene uno de los mejores estudios de la obra de Peramás.

9 Me parece que la mejor discusión sobre el valor de la obra de Clavijero sigue siendo la de Gerbi (1960).

de un pensamiento que reivindica la dignidad de las culturas americanas, celebra la variedad y belleza de su flora y su fauna, reflexiona sobre lo que distingue al despotismo de la autoridad legítimamente constituida y elabora una crítica profunda al orden social resultado de la conquista europea. El paso siguiente lo dio el exjesuita peruano Juan Pablo Viscardo y Guzmán, cuando desde su exilio italiano llamó a los americanos a independizarse de España (VISCARDO, 2004).

Lengua y revolución[10]

Otra rama del humanismo de la época de las emancipaciones tiene a la lengua como centro de sus preocupaciones. En ella hay una actualización de planteamientos del siglo XVI que, a decir de Arturo Andrés Roig (1984), partían "de una comprensión del hombre como 'ser expresivo'", traduciendo la famosa definición de Aristóteles del ser humano como "animal poseído de *logos*" a "animal poseído de *verbum*" (más que de *ratio*). *Verbum* significa "palabra" en cuanto lenguaje vivo, habla cotidiana construida por personas que se encuentran en un tiempo y un espacio concretos. Los maestros de retórica del humanismo americano replantearon la facultad racional para insertarla en "una cierta forma de temporalidad, la de la realidad socio-cultural de los pueblos", y reordenaron el conjunto de saberes humanos en torno de la lengua, ventana privilegiada para comprender la historia, la política y la diferencia cultural, así como punto de partida para la elaboración de un discurso de denuncia. Podríamos pensar, a manera de ejemplo, en el Inca Garcilaso deconstruyendo los errores y falsedades de cronistas españoles a partir de una cuidadosa reflexión sobre el carácter de la lengua quechua y sobre las dimensiones éticas y políticas de la traducción en cuanto encuentro de culturas, o (acercándonos más al momento del que tra-

10 Para la redacción de esta sección me he basado en un texto anterior, en donde he expuesto a mayor detalle la polémica Bello-Sarmiento (MONDRAGÓN, 2010). Una útil panorámica del tema aquí tratado puede leerse en Jaksic (2003, p. 513-521).

ta este texto) en la crítica radical de la sociedad colonial emprendida por Eugenio de Santa Cruz y Espejo en *El nuevo Luciano de Quito,* que inicia ante todo como una reflexión sobre la lengua, las formas discursivas y los sujetos que emplean dichas formas (ROIG, 1984, t. I, p. 19-49 y t. II, p. 1-184; ZAMORA, 1987, p. 547-558).

En torno de 1810, los americanos reunidos en el exilio londinense iniciaron un nuevo acercamiento a este tema. Ese año, un joven Andrés Bello llegó a la isla junto a Simón Bolívar y Luis López Méndez con el encargo de presentarse ante el poderoso gobierno británico y convencerlos de apoyar la causa de las emancipaciones en América. Bolívar abandonó pronto la isla, decidido a apoyar el proyecto emancipatorio con la fuerza. Bello se quedó e intentó apoyarlo diplomáticamente. Pronto, la caída de la Primera República Venezolana convirtió al joven caraqueño en representante de un país desaparecido. Bello se quedó en la isla hasta 1829. Vivió de forma precaria. Participó de las tertulias de los exiliados españoles y americanos. Aprovechó la maravillosa biblioteca personal del general Francisco de Miranda para leer a los clásicos griegos y latinos en su idioma original. En la Biblioteca Pública de Londres estudió de manera autodidacta el *Poema del Mío Cid* y fue dándole forma a sus inquietudes americanistas. Fruto de ellas fueron dos periódicos, *Biblioteca Americana* y *Repertorio Americano,* que se imaginaron como un proyecto que ayudaría a que los americanos se conocieran a sí mismos:

> La política española tuvo cerradas las puertas de la América por espacio de tres siglos a los demás pueblos del globo: i no satisfecha con privarla de toda comunicación benéfica con ellos, la impidió también que se conociese a sí misma. La voz del tiempo dio al fin la señal para que se cumpliesen los destinos del nuevo mundo; pero la urjente necesidad en que este se vio de debelar a sus opresores, absorbió toda su atención; i combinándose aquella necesidad con el poco hábito que tenía de pensar, no

> pudo dedicarse la América a labrar la rica mina de los productos del pensamiento humano.
>
> Mas aora que la paz se asoma i promete enjugar la lágrimas de aquella tierra, parece haber llegado la época de que suceda al vergonzoso sueño de la inacción el empleo activo de las facultades mentales, i de que las injeniosas artes i las ciencias sublimes concurran a reparar tantas ruinas i desgracias.
>
> Si esta es, pues, la época de transmitir a la América los tesoros del injenio i del trabajo; si la difusion de los conocimientos es tan esencial a su gloria i prosperidad: todo el que tenga sentimientos americanos debe consagrar sus vijilias a tan santo objeto, contribuyendo a que se esparza la luz por aquel continente, brille en todos los entendimientos, e inflame todos los corazones; a que se refleje en nuestras instituciones sociales, i se mezcle en fin con el aire mismo que respiramos.
>
> Nosotros, deseosos de cooperar a que se remueva de América la ignorancia, que es causa de toda esclavitud, i fuente perenne de degradación i de miseria; anhelando presentar a aquel pueblo las riquezas intelectuales de los pasados siglos para que él mismo prepare las del siglo futuro, nos hemos animado a emprender la redacción de un periódico, titulado la *Biblioteca Americana* (BELLO, 1823, p. 1)[11].

La carta de presentación del primer número de *Biblioteca Americana* imagina el esfuerzo de los estudiosos como contrapartida del trabajo de los políticos y guerreros que aspiran a construir un orden social más justo. La ignorancia es causa de la esclavitud, fuente perenne de degradación y miseria. El saber es descrito como

11 Sobre el mundo intelectual londinense de la época véase la Casa de Bello (1980-1981) y Llorens (1968). Recientemente Iván Jaksic y Tania Avilés editaron los Cuadernos de Londres de Andrés Bello, extraordinaria fuente de primera mano para reconstruir el aprendizaje intelectual del autor en estos años.

luz y fuego que transforma entendimientos y corazones, al tiempo que fundamenta proyectos de transformación de la sociedad. Bello imaginó la *Biblioteca Americana* como un proyecto de descolonización: el saber construido en las nuevas repúblicas tendría una dimensión política, no sólo porque podía ayudar a fundamentar proyectos prácticos de transformación social, sino porque ayudaría a romper con la falsa imagen de sí mismos que tenían los americanos como producto de siglos de vida bajo un régimen colonial.

En 1823, Andrés Bello y Juan García del Río publicaron en la *Biblioteca Americana* un artículo llamado "Indicaciones sobre la conveniencia de simplificar i uniformar la ortografía en América". En dicho texto, el programa descolonizador del periódico se pone en relación con el uso de la lengua materna:

> Uno de los estudios que más interesan al hombre es el del idioma que se habla en su país natal. Su cultivo y adelantamiento constituyen la base de todos los adelantamientos intelectuales. Se forman las cabezas por las lenguas, dice el autor del *Emilio*, y los pensamientos se tiñen del color de los idiomas (BELLO, 1985, p. 459)[12].

Bello está haciendo aquí una modesta alusión al *Ensayo sobre el origen de las lengua*s de Rousseau ("el autor del *Emilio*"), y con esa alusión nos ha dado ya la clave sobre el porqué es necesario estudiar la lengua y reformar la ortografía[13]. Hay una relación

12 El texto que cito fue editado por Pedro Grases, a partir del que se fijó en las Obras completas publicadas por la Casa de Bello; sin embargo, esta edición no da cuenta de la coautoría de nuestro texto (lo lista como si sólo lo hubiera escrito Andrés Bello). Véanse los atinados comentarios de Alonso (1951, p. IX-IXXXVI), que analiza esta misma frase.

13 Recordemos muy brevemente los argumentos del ensayo de Rousseau: en cuanto a su organización, la lengua es arbitraria y convencional; es una institución social. Sin embargo, en cuanto a su origen, la lengua es resultado

entre lenguaje y pensamiento, que ya puede observarse en las dos frases que citamos arriba. “Se forman las cabezas con las lenguas”, y esto quiere decir que aprendemos a pensar a través del ejercicio del lenguaje; “los pensamientos se tiñen del color de los idiomas”, es decir, que cada lengua particular forma al individuo en una manera particular de pensar (y sobre todo, de percibir el mundo). Esto quiere decir que hay tantas maneras de pensar como hay lenguas, o lo que es lo mismo, que la pluralidad de lenguas es la base de la diferencia cultural; los pueblos son distintos entre sí, no sólo porque se vistan de manera distinta o estén gobernados por un sistema de gobierno distinto al de los demás, sino sobre todo porque piensan de manera distinta[14].

---

de una especie de ‘instinto de lenguaje’ propiamente humano (distingue al ser humano de las demás especies) que, al realizarse en la historia, da lugar a las distintas lenguas nacionales, que son así las primeras instituciones sociales y por tanto base para las instituciones posteriores, para el desarrollo de la cultura, y de la misma historia humana. Por todo lo anterior, la lengua es también la base para la creación de una identidad cultural que permite distinguir a los integrantes de diferentes nacionalidades. Véase Rousseau (2006, §§ 1, 4, 8 y 20). Como recuerda Erich Auerbach en su luminoso ensayo sobre el origen de la conciencia histórica moderna, las tesis de Rousseau son la base para el desarrollo en Alemania de las ciencias históricas y para el nacimiento de la conciencia moderna de historicidad. Véase Auerbach (1984, p. 183-198). Al aludir a Rousseau (y no, por ejemplo, a Herder), Bello se está situando en la fuente del Romanticismo, pero en una distancia crítica respecto de él.

14 Aunque aquí no hay tiempo para desarrollar el tema con mayor cuidado, quiero apuntar que éste es el contexto de la polémica metodológica de Bello con la escuela de Port-Royal, que también plantea una relación entre lenguaje y pensamiento, pero asume que esta relación es transparente y unívoca, y además se da igual en todos lados: la lengua descubre la lógica universal del pensamiento, y así las categorías gramaticales son las mismas en toda lengua del mundo, y hablan de universales del pensamiento que se mantienen constantes en todos los pueblos. Esto apunta poderosamente a la idea de una naturaleza humana que es igual en todas partes, y aquí hay un conflicto con la visión histórica de Bello. La polémica de Bello con la escuela

Con estas frases, Andrés Bello entró de lleno, a su manera, en el nacimiento del historicismo, y adelantó las posiciones que, en los años siguientes, intentarían fundamentar las demandas emancipatorias de distintos grupos en la periferia de Europa a partir de una apelación a su diferencia cultural. El historicismo europeo se reviste, en sus manifestaciones periféricas (por ejemplo, Polonia, Grecia, nuestra América, Finlandia), de un carácter eminentemente crítico: el afirmar que cada pueblo tiene su propia manera de pensar también implica que ninguna manera es más valiosa que las otras en términos absolutos, que todas son signo de una riqueza particular y por esto merecen ser cultivadas y respetadas. En Bello, esta concepción se carga de un fuerte contenido político: en el ejercicio de su lengua, cada pueblo va adquiriendo conciencia de su particular manera de pensar y concebir el mundo; por eso, el mejor modo de que un pueblo adquiera conciencia de sí mismo es fomentar el cultivo de su lengua. Por supuesto que el límite de esta propuesta está, en Bello, en la suposición de que el español sería la lengua materna por excelencia de América. Su teoría deja poco espacio para pensar el bilingüismo y el contacto entre lenguas, así como los aportes de lenguas de América anteriores a la colonización.

De cualquier manera, la enseñanza de la lengua materna tiene, para Bello, consecuencias políticas concretas, no sólo porque enseña a pensar sino porque permite la participación de los ciudadanos en la discusión pública de las nuevas ideas y proyecto de nación, al tiempo que mantiene la unión con la tradición cultural y literaria española, pues, según Bello, la separación política del imperio no implica una separación del pasado hispano. La discusión sobre la lengua abre la puerta a la discusión por el contenido cultural de la política, en

---

de Port-Royal está puesta de manifiesto en su Introducción a la "Análisis ideológica de los tiempos verbales" (BELLO, 1985, p. 415-459), uno de los más importantes trabajos de filosofía del lenguaje publicados en nuestra América. Véase el trabajo de A. Alonso citado arriba.

términos de cuál es el proyecto de nación que se quiere, qué tipo de ciudadanos requieren las nuevas Repúblicas y cuál debe ser el papel del Estado en la formación de éstos. En las *Indicaciones...,* ese planteamiento se concreta en un proyecto para simplificar y uniformar la ortografía, el modo de escribir, con el objeto de que a la gente le sea más sencillo acceder a la escritura, y con esto adquiera conciencia de sí misma al tiempo que se haga capaz de asumir sus derechos políticos. En textos posteriores, Bello llevará este tema a la reflexión sobre el tipo de relaciones lógicas y temporales que pueden construirse en el sistema verbal del español. Finalmente, en la plenitud de su vida, Bello redondeará todos estos temas en su magistral *Gramática de la lengua española dedicada al uso de los americanos,* en cuyo prólogo escribirá (1985):

> No tengo la pretensión de escribir para los castellanos. Mis lecciones se dirigen a mis hermanos, los habitantes de Hispano-América. Juzgo importante la conservación de la lengua de nuestros padres en su posible pureza, como un medio providencial de comunicación y un vínculo de fraternidad entre las varias naciones de origen español derramadas sobre los dos continentes. Pero no es un purismo supersticioso lo que me atrevo a recomendarles. El adelantamiento prodigioso de todas las ciencias y las artes, la difusión de la cultura intelectual y las revoluciones políticas, piden cada día nuevos signos para expresar ideas nuevas.

La relación entre nuevos signos y nuevas ideas llevó a algunas personas cercanas a Andrés Bello a convertir la literatura en campo de experimentación lingüística. De entre ellas debemos rescatar las contribuciones del argentino Domingo Faustino Sarmiento, quien llegó exiliado a Chile en 1831, el mismo país que había invitado a Andrés Bello en 1829 a dejar su exilio londinense y contribuir en la reconstrucción del país luego del golpe de Estado conservador im-

pulsado por el comerciante Diego Portales. Amparado por el nuevo régimen, Bello se volvió corazón del mundo intelectual chileno: fue el primer rector de la Universidad de Chile, redactor del Código Civil chileno, director del Instituto Nacional y colaborador frecuente de *El Araucano,* diario oficial del gobierno. Además, reunió en torno suyo a una constelación de jóvenes de todas las tendencias políticas a quienes ayudó a formarse en las tertulias de su casa.

Sarmiento estaba interesado en arrebatar a Bello su papel de guía de la juventud más inquieta. Por esa razón intentó atacarlo repetidamente (a pesar de que él mismo se había beneficiado de su ayuda), y de presentarlo ante los más jóvenes como representante de nocivas tendencias conservadoras[15]. En una de sus polémicas con Bello, Sarmiento regresó al tema de los "nuevos signos" y las "nuevas ideas". Escribió que cada época merecía un estilo propio, y que "en las sociedades democráticas" el estilo americano ya no podía someterse a las exigencias de regularidad, corrección gramatical y falta de creatividad propias del modo de vida aristocrático que le achacaba al sabio caraqueño. Invitó a imaginar un nuevo estilo,

15 Ello sólo era parcialmente cierto: Bello fue un republicano a quien las inseguridades y fracasos de la época revolucionaria lo fueron llevando progresivamente a apreciar la importancia de instituciones fuertes y capaces de garantizar el orden, pero sus intervenciones intelectuales están muy lejos del rancio conservadurismo que caracteriza a los intelectuales conservadores de Chile. Siempre que pudo, Bello abogó por la tolerancia, y el resurgimiento del liberalismo radical en torno de 1844 debe mucho al apoyo prestado por Bello a los jóvenes que se formaron en su tertulia. Líderes posteriores del partido liberal, como Lastarria, se formaron gracias a Bello, quien también dio un impulso decisivo a radicales como Francisco Bilbao, y a jóvenes sin relación con la élite política como Miguel Luis Amunátegui, cuya *Vida de Andrés Bello* es la mejor fuente para reconstruir el perfil intelectual del maestro en esos años. La difamación hacia Bello iniciada por Sarmiento fue continuada por Lastarria en sus *Recuerdos literarios*, pero ha sido desmontada cuidadosamente en el clásico de Rodríguez Monegal (1969), que incluye un detallado recuento de los errores cronológicos y de interpretación en los *Recuerdos literarios*.

propio de los tiempos democráticos, que debía ser "estravagante, incorrecto, sobrecargado y flojo, y casi siempre atrevido y vehemente" (SARMIENTO, 1927). Por supuesto que se trataba de su propia manera de escribir, descrita en términos idealizados... En los textos de Sarmiento, el significante "pueblo" se llena de toda la ambigüedad, al tiempo repulsiva y atrayente, que, en el *Facundo,* tiene la figura del "bárbaro": es refractario a todo intento de imponer el orden, tiene una enorme capacidad para corromper y adulterar, se ubica en el margen de lo cognoscible[16]. Ante él, gramáticos como Bello sólo podrían "gritar y desternillarse contra la corrupción, contra los abusos, contra las innovaciones". Pero no serviría de nada, pues el pueblo es invencible, como un torrente:

> [...] el torrente los empuja y hoy admite una palabra nueva, mañana un extranjerismo vivito, al otro día una vulgaridad chocante; pero, ¿qué se ha de hacer? Todos han dado en usarla, todos la escriben y la hablan, fuerza es agregarla al diccionario, y quieran que no, enojados y mohínos, la agregan, y que no hay remedio, y el pueblo triunfa y lo corrompe y adultera todo (SARMIENTO, 1927, p. 50).

Frente a él, dice Sarmiento lapidariamente,

> los gramáticos son como el senado conservador, creado para resistir a los embates populares, para conservar la rutina y las tradiciones, son, a nuestro juicio, si nos perdonan la mala palabra, el partido retrógrado, estacionario de la *sociedad habladora* (p. 50).

Las ediciones contemporáneas del *Facundo* han cometido el error de normalizar la puntuación y la ortografía de las primeras ediciones. Con ello, los lectores actuales no pueden apreciar con

16 Véase Ramos (1989, p. 19-34).

justeza el esfuerzo revitalizador de la prosa americana ensayado por Sarmiento, su vínculo fecundo con la oralidad y su intento de crear bárbaros "signos nuevos" para las "nuevas ideas" de los grupos populares. Sin embargo, la respuesta de Bello al agresivo ataque de Sarmiento también es interesante: Bello señaló que era un acierto atribuir "a la soberanía del pueblo todo su predominio en el lenguaje", pero que la acción del pueblo de ninguna manera debía confundirse con la de Sarmiento y otros letrados que se presentaban como intérpretes de la voluntad popular: "ese pueblo que se invoca no es el que introduce los extranjerismos [...]; pues, ignorantes de otras lenguas, [los verdaderos integrantes del pueblo] no tienen de dónde sacarlos" (BELLO, 1985, p. 389-391). En realidad, Sarmiento y sus amigos hablaban de la voluntad popular, pero más que transmitir las formas de hablar del pueblo americano eran imitadores serviles de modelos extranjeros. Se disfrazaban de "pueblo" para hacerse invulnerables a la crítica, al tiempo que se aprestaban a copiar palabras del francés de la misma manera en que copiaban ideas para después aplicarlas en sus propios países. No conocían la realidad histórica americana y tampoco conocían su lengua.

Revolución económica y transformación del espacio textual

Otro participante del exilio londinense ofreció una respuesta más al problema de la relación entre "nuevos signos" y "nuevas ideas". El caraqueño Simón Rodríguez fue pariente lejano de Andrés Bello, y como maestro de primeras letras se encargó de la educación del joven Simón Bolívar. Rodríguez fue también un niño expósito, que no pudo acceder a educación formal, y que parece haber guardado recuerdo amargo de un abandono que en los años sucesivos lo harían identificarse con el destino de otros niños abandonados y la necesidad de una revolución social. Rodríguez abandonó Caracas en 1797 (según su propio testimonio, por miedo a que descubrieran

sus actividades como conspirador por la Independencia), y bajo el nombre falso de Samuel Robinson se convirtió en un filósofo viajero, inventor y difusor de mitos en torno de su vida, con un estilo intelectual que lo acercan a los filósofos cínicos. En Baltimore aprendió el oficio de tipógrafo. En Francia, abrió una escuela junto a Fray Servando Teresa de Mier para enseñar el español. En 1804 se reencontró con Simón Bolívar, recientemente viudo después de la muerte de su primera esposa. Rodríguez lo acompañó en el duelo, le dio libros, viajó junto a él y lo acompañó en la decisión de dedicarse a la causa de las emancipaciones. Vivió en Londres y un número indeterminado de países hasta 1823, cuando se decidió a regresar a América y reencontrarse con Bolívar. En Chuquisaca fundó un proyecto de escuela experimental que se vio obligado a cerrar por la oposición de Antonio José de Sucre y la élite local. Mientras se acercaba la muerte de Bolívar, Rodríguez comenzó a publicar sus primeros textos: en 1828 dio a la imprenta su *Defensa de Bolívar* junto a la primera parte de una obra filosófica inconclusa, *Sociedades americanas en 1828,* que intentaría terminar de publicar a lo largo del resto de su vida. Nunca pudo imprimir la obra completa: hoy tenemos únicamente el índice de lo que habría sido toda la obra, junto a cinco fragmentos en formato de folleto y una serie de extractos en formato de artículo periodístico[17].

Simón Rodríguez es un filósofo tipógrafo, y sus experimentaciones dieron inicio a las vanguardias en América, con un siglo de antelación respecto de sus contrapartes europeas (SCHWARTZ, 1997, p. 122-146). En *Sociedades americanas en 1828*, Rodríguez experimentó con el blanco de la página para proponer un sistema de escritura que se lee como una pintura, donde los cambios en los tamaños de letra indican la transformación del volumen y la emo-

17 Véase Rozitchner (2015) y Mondragón (2022, p. 23-85). Una guía de los fragmentos que integran el proyecto inconcluso de *Sociedades americanas* puede leerse en Mondragón (2016, p. 113-137).

cionalidad de la voz y donde el pensamiento mismo es entendido como un gesto que se vincula a la lengua y la mano. El *Pródromo* con el que abre la primera versión de *Sociedades americanas en 1828* propone, como programa, pensar juntas la lengua y la política: trata de imaginar cuál sería la sintaxis que organiza la acción social, e imagina América como una sociedad mestiza, hecha de muchas lenguas y estilos, una "aljamía" donde un texto en cierta lengua se presenta escrito con el sistema de una lengua distinta y una "algarabía" hecha por el parloteo de muchas voces y lenguas. *Sociedades americanas en 1828* es también un texto-juguete y un texto-asamblea. Sus páginas tienen abundantes momentos en que se pide al lector intervenir en el texto para terminar la obra (por ejemplo, eligiendo el orden en que deben leerse los textos en determinado esquema, escribiendo encima de líneas en blanco ofrecidas por el impresor, o sustiuyendo unas palabras por otras en determinado texto para cambiar su sentido). Simón Rodríguez imaginó que las entregas de *Sociedades americanas en 1828* podrían ser distribuidas a través de un sistema continental de suscriptores, y que la escritura integraría orgánicamente las cartas enviadas por los lectores, en una especie de ejercicio continental de creación colectiva (MONDRAGÓN, 2018).

Simón Rodríguez es representante del ala más radical del pensamiento de las emancipaciones. La crítica de Andrés Bello al privilegio de la representación letrada durante su polémica con Sarmiento es enunciada por Rodríguez de manera aún más dura. Para Rodríguez los letrados son los responsables del fracaso de las revoluciones americanas. Especialistas en el arte de la delegación, se han vuelto expertos en la práctica de hablar en lugar del pueblo, escondiendo sus intereses en una retórica presuntamente democrática:

> En la América del Sur las Repúblicas están
>
> *Establecidas* pero no *Fundadas* (...)
>
> El Pueblo Republicano, en la América del Sur, no es el mayor número de hombres, como lo es en otras partes; sino un número muy corto, que asume (porque tiene medios pecuniarios o mentales) no sólo la facultad de *Representar al Pueblo* en Congreso, sino la de *Responder* por él: —no sólo la facultad de *mandar,* sino la de *obedecer* o *resistir* a nombre del Pueblo (RODRÍGUEZ, 1828, "Advertencia" y p. 10).

El fracaso de las revoluciones de emancipación se debe, para Rodríguez, a la inexistencia de un "pueblo" auténtico, con capacidad material e intelectual para representarse a sí mismo, con independencia de sus letrados. Ello sólo podrá realizarse a través de la implementación de dos programas paralelos: una revolución económica, que complemente la revolución política de Bolívar por medio de un cambio de las estructuras económicas y sociales, y un programa de educación popular dirigido a ofrecer herramientas que permitan al "pueblo" pobre recuperar su soberanía de manera directa. En palabras de Rodríguez, se trata de romper con la "impotencia física" y "mental" que ha convertido la democracia representativa en una farsa por medio de la cual los esclavos adquieren el derecho de elegir a sus propios amos:

> Una revolución POLÍTICA pide una revolución ECONÓMICA.
>
> Por inquietud a los principios, por exaltación después, y al [fin] por delirio, los pocos hombres que sentían el deseo de ser independientes forzaron la masa del pueblo a hacer la primera revolución. En el sosiego deben calcular y meditar mucho por hacer la segunda: porque el goce de la independencia, los pone en necesidad de ser libres.

> La impotencia mental SOMETE
>
> La impotencia física ESCLAVIZA
>
> El hombre ignorante no sabe gobernarse, ni el miserable puede defenderse [muda el uno de estado y el otro de Señor]; pero ninguno muda de condición: la felicidad de ambos consiste en creer que están mejor.
>
> Si los americanos quieren que la revolución POLÍTICA que el [acaso] de las cosas ha hecho, y que las circunstancias han protegido, les traiga verdaderos bienes, hagan una revolución ECONÓMICA, y empiécenla por los campos [de ellos pasarán a los talleres de pocas artes que tienen] y diariamente notarán mejoras, que nunca habrían conseguido empezando por las ciudades (RODRÍGUEZ, 1830, p. 55-56)[18].

Simón Rodríguez fue un escritor antirracista. Denunció en sus escritos que la noción de "raza" en realidad fetichizaba la situación de pobreza e ignorancia de los grupos populares. Celebró la diversidad étnica y lingüística del continente, al tiempo que impulsó programas de autoorganización que podrían llevar a la fundación de un régimen político donde la gente pobre se gobernara a sí misma, sin la necesidad de congresos, pero también sin reyes:

> Las Sociedades tienden a un *modo de existir,* muy diferente del que han tenido, y del que se pretende que tengan.
> Los hombres de estos últimos tiempos —
> (...) quieren vivir
> SIN REYES y SIN CONGRESOS,
> no quieren tener
> AMOS ni TUTORES
> quieren ser dueños

18 Entre corchetes introducimos palabras que son de difícil lectura en el original.

de sus *personas,* de sus *bienes* y de su *voluntad*;
sin que por eso entiendan
vivir como ANIMALES FEROCES,
(*que es lo que suponen los defensores del absolutismo manifiesto o paliado*)
Quieren gobernarse por la RAZÓN
que es la autoridad de la naturaleza
RAZÓN, es figura abstracta de la FACULTAD DE PENSAR

La Naturaleza no hace razas { de Estúpidos, de Esclavos de Pobres ni de Ignorantes } la Sociedad las hace
por descuido, no por su conveniencia

(RODRIGUEZ, 1842, p. 26)

En realidad, la figura del lector activo pedida por Rodríguez en sus juegos escriturales es paralela de la del pueblo emancipado pensada en sus reflexiones políticas y filosóficas. Una y otra se alimentan de la pretensión de originalidad que Rodríguez pide a la creación americana, y que se sintetiza en el lema "O inventamos o erramos" con que Rodríguez resumió todo su proyecto.

Sociedades americanas en 1828 es probablemente la obra literaria más radical del período aquí estudiado. Aunque la élite letrada se haya mostrado invulnerable a su influencia, ella fue ampliamente comentada por escritores artesanos como Santiago Ramos con quienes inicia el movimiento obrero, y por radicales cercanos al socialismo como Francisco Bilbao. Por mediación de gente como Bilbao, sus tesis antirracistas llegarán a la generación de José Martí... Rodríguez es fundador de una tradición intelectual que no es ni liberal ni conservadora, y que (con Roberto Gargarella) sería más adecuado llamar "radical" o "igualitaria". Ella guarda intuiciones que siguen siendo pertinentes para pensar nuestro futuro.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Amado. "Introducción a los estudios gramaticales de Andrés Bello". En A. Bello. *Obras completas, t. IV, Gramática. Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*. Caracas: Ministerio de Educación, p. IX-LXXXVI, 1951.

ARACIL VARÓN, Beatriz. "Predicación y teatro en la América colonial (a propósito de *Usca Paucar*)". En Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido, eds. *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Navarra: Universidad de Navarra/Iberoamericana, p. 119-143, 2008.

AUERBACH, Erich. "Vico and Aesthetic Historism". En *Scenes from the Drama of European Literature*. Minneapolis: University of Minnesotta Press, p. 183-198, 1984.

BARTRA, Roger. "*Sinapia,* reflejos del Siglo de Oro", *Revista de la Universidad,* México, nov., p. 13-21, 2018.

BATTLORI, Miquel. *La cultura hispanoitaliana de los jesuitas expulsos*. 2 vols. Madrid: Gredos, 1966.

BELLO, Andrés. *Obra literaria,* ed. P. Grases. 2ª ed. Caracas: Ayacucho, 1985.

_____. ed., *Biblioteca Americana,* n. 1, Londres, 1823.

BRADING, David. *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*. México, Fondo de Cultura Económica, p. 400-483, 1991.

CAÑIZARES-ESGUERRA, Jorge. "Sobre Humboldt y el colonialismo epistemológico: *La Invención de la Naturaleza* de Andrea Wulf", 14 agosto 2019. Disponible en <https://jorgecanizaresesguerra.medium.com/sobre-humboldt-y-el-colonialismo-epistemol%C3%B3gico-la-invenci%C3%B3n-de-la-naturaleza-de-andrea-wulf-c23da2dfbb40>. Consulta 14 dic., 2022.

CRO, Stelio. *The American Foundationss of the Hispanic Utopia, vol. II, The Empirical Utopia*. Tallahassee: The De Soto Press, 1994.

FLORES GALINDO, Alberto. *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes* 4ª ed. Lima: Horizonte, 1994.

GARCÍA MANRÍQUEZ, Hugo. *Anti-Humboldt*. México: Matadero, 2017.

GARGARELLA, Roberto. *Los fundamentos legales de la desigualdad. El constitucionalismo en América*. Madrid: Siglo XXI, 2004.

GERBI, Antonello. *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.

HUMBOLDT, Alejandro de. *Cartas americanas,* compilación, prólogo y notas de Charles Minguet. 2ª. ed. Caracas: Ayacucho, 1989.

_____. *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo*. T. I. Bélgica: Eduardo Perié Editor, 1875.

ITIER, César. "El teatro quechua colonial". En Raquel Chang Rodríguez y Carlos García-Bedoya, coords. *Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: apropiación y diferencia*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, p. 177-210, 2017.

_____. "*Ollantay,* Antonio Valdez y la rebelión de Thupa Amaru", *Histórica,* Lima, año XXX, n. 1, p. 65-97, 2006.

JAKSIC, Iván. "La gramática de la emancipación". En Germán Carrera Damas y John V. Lombardi, dirs. *Historia general de América Latina, t. V, La crisis estructural de las sociedades implantadas*. Madrid/París: UNESCO/Trotta, p. 513-521, 2003.

LA CASA DE BELLO, ed. *Bello y Londres*. 2 vols. Caracas: La Casa de Bello, 1980-1981.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. "Estudio preliminar". En Lorenzo Boturini, *Idea de una nueva historia de la América septentrional*. México: Porrúa, p. IX-LXXII, 1974.

LLORENS, Vicente. *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*. 2ª. ed. Madrid: Castalia, 1968.

MARTIN, Rossella. "Circulación de imágenes en el Siglo de las Luces: los incas ilustrados de *Ollantay* (1782)", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* Lima-Berkeley, año XLII, n. 84, p. 97-112, 2016.

MATUTE, Álvaro. *Lorenzo Boturini y el pensamiento histórico de Vico*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1976.

MÉNDEZ PLANCARTE, Gabriel, ed. *Humanistas del siglo XVIII*. México: UNAM, 1941.

MINGUET, Charles. *Alejandro de Humboldt, historiador y geógrafo de la América española*. 2 vols. México: UNAM, 2003.

MONDRAGÓN, Rafael. "Gramática y revolución. Un comentario a la polémica filológica de 1842". En Cristina Gómez Álvarez, Josefina MacGregor y Mariana Ozuna Castañeda, coords. *1810, 1910: Reflexiones sobre dos procesos históricos. Memoria*. México: FFyL-UNAM, p. 351-372, 2010.

_____. "Hacia una edición crítica de *Sociedades americanas en 1828* de

Simón Rodríguez: claves para la reconstrucción de un proyecto editorial", *Utopía y Praxis Latinoamericana*, Maracaibo, año 21, n, 75, p. 113-137, oct-dic, 2016.

_____. "La vida de Simón Rodríguez en el prisma de sus biógrafos y memorialistas". En María del Rayo Ramírez Fierro, Daniela Rawicz y Omar Velasco, coords. *Estudios críticos sobre Sociedades americanas en 1828 de Simón Rodríguez*. México: UACM, p. 23-85, 2022.

_____. "Un viaje infinito", en Simón Rodríguez. *Sociedades americanas en 1828,* edición facsimilar, documentada y anotada de María del Rayo Ramírez Fierro, Rafael Mondragón y Freja I. Cervantes. México: UAM-I, vol 3 [1834], p. IX-XXIII, 2018.

OSORIO, Nelson. "Consideraciones preliminares para el estudio del siglo XVIII en el mundo andino", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* año 34, n. 67, p. 9-27, 2008.

OUDIJK, Michel y María Castañeda de la Paz. "La colección de manuscritos de Boturini: una mirada desde el siglo XXI". En *Memorias del coloquio El Caballero Lorenzo Boturini entre dos mundos y dos historias*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, p. 87-129, 2010.

RAMOS, Julio. "Saber del *Otro*: escritura y oralidad en el *Facundo* de D. F. Sarmiento". En *Desencuentros de la Modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 19-34, 1989.

RODRÍGUEZ, Simón. *Observaciones sobre el terreno de Vincoaya con respecto a la empresa de desviar el curso natural de sus aguas y conducirlas por el Río Zumbai al de Arequipa*. Arequipa: Imprenta del Gobierno, 1830.

_____. "Sociedades americanas en 1828". En *Sociedades americanas en 1828,* edición facsimilar, documentada y anotada de María del Rayo Ramírez Fierro, Rafael Mondragón y Freja I. Cervantes. México: UAM-I, vol 2 [1828], 2018.

_____. "Sociedades americanas en 1828". En *Sociedades americanas en 1828,* edición facsimilar, documentada y anotada de María del Rayo Ramírez Fierro, Rafael Mondragón y Freja I. Cervantes. México: UAM-I, vol 5 [1842], 2018.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *El otro Andrés Bello*. Caracas: Monte Ávila, 1969.

ROIG, Arturo Andrés. *El humanismo ecuatoriano en la segunda mitad del siglo XVIII*. 2 vols. Quito: Banco Central del Ecuador, 1984.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

ROWE, John H. "El movimiento nacional inca del siglo XVIII", *Revista Universitaria*, Cuzco, vol. XLIII, n. 107, p. 17-47, 1954.

ROZITCHNER, León. *Filosofía y emancipación. Simón Rodríguez, el triunfo de un fracaso ejemplar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2015.

SARMIENTO, Domingo F. "Ejercicios populares de la lengua castellana". En *Sarmiento en el destierro. Las polémicas del ostracismo. Contra la gramática. Réplicas a don Andrés Bello. La lengua popular y la literatura. Contra el romanticismo. Mi defensa*. Armando Donoso, ed. Buenos Aires: M. Gleizer, p. 389-391, 1927.

SCHWARTZ, Jorge. "Utopías del lenguaje: nuestra ortografía bangwardista". En Saúl Sosnowsky. *Lectura crítica de la literatura americana, vol. III, Vanguardia y tomas de posesión*. Caracas: Ayacucho, p. 122-146, 1997.

SHORE, Paul. "The Years of Jesuit Supression, 1773-1814: Survival, Setbacks, and Transformation". En Paul Shore. *Brill's Research Perspectives in Jesuit Studies*. S.l.: Brill, p. 1-117, 2020.

TORRE REVELLO, José. "Documentos relativos a D. Lorenzo Boturini Benaduci. Biografía", *Boletín del Archivo General de la Nación*, México, 1ª serie, t. VII, n. 1, [1932], p. 5-45, 1936.

VISCARDO Y GUZMÁN, Juan Pablo. *Carta dirigida a los españoles americanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

WULF, Andrea. *La invención de la naturaleza. El nuevo mundo de Alexander von Humboldt*. México: Taurus, 2017.

ZAMORA, Margarita. "Filología humanista e historia indígena en los *Comentarios reales*", *Revista Iberoamericana,* Pittsburgh, vol. LIII, n. 140, p. 547-558, 1987.

ZAVALA, Iris M. *Clandestinidad y lbertinaje erudito en los albores del siglo XVIII,* Barcelona: Ariel, 1978.

Literatura latinoamericana en proceso. Manifestaciones, rupturas y continuidades

Marco Chandía Araya

La creación literaria moderna nace a la par de nuestras repúblicas. En rigor es un conjunto de manifestaciones postindependentistas surgidas en un clima de relativa estabilidad donde las elites van a configurar un discurso sobre el imaginario de una identidad nacional que, paradojalmente, no existe. Cuando las victorias de Junín y Ayacucho ya eran un hecho y el ideario republicano se propagaba por salones y bibliotecas, faltaba sin embargo quien llenara ese vacío identitario y echara a andar el proyecto de la Patria Grande. La indicada de antemano era sin duda alguna la población que, incivilizada, semicolonial y analfabeta, revelará que eso de la nación moderna era más ilusión que realidad, pero, ahí estaban las armas de las letras: para redactar la América del futuro y también para aplacar cualquier resabio del pasado que quisiera interponérsele.

El arsenal de estas letras independentistas se nutre del neoclásico[1] que queda al servicio de esta gesta fundadora. "Apenas habían salido de la espesa nube colonial al sol quemante de la independencia, sacudimos el espíritu de timidez y declaramos señorío

1 Aunque no se debe descartar el rol que jugó la religión, también, ya que frente al debilitamiento de la fe y la moral, permite verse como una suerte de "credo cívico", como compensación ante una notable insuficiencia política de soberanía popular y que canaliza fuerzas latentes en una sociedad que crece y se diversifica en forma desigual conforme avanza el siglo XIX (JOCELYN-HOLT, 1997, p. 42-43).

sobre el futuro" (HENRÍQUEZ UREÑA, 1978, p. 241). Así reproduce el maestro dominicano las églogas que acompañarían a los próceres después de las campañas de 1826, cuando Bello ya había publicado sus *Silvas* y con ellas enunciaba la segunda independencia luego de la política: la espiritual[2]. Este paralelismo es clave para entender los alcances que adquieren las guerras de independencias. El discurso las convierte en mito fundacional; epopeya que narra el momento iniciático de la hazaña libertadora que instala a los militares en el panteón de los héroes olímpicos. Sin ese soporte tutelar no hay nación, porque no está el canto triunfal de la vida sobre la muerte. Por eso Bello, como eminente neoclásico, exaltó la independencia y la legitimó dentro del discurso de la tradición universal de Occidente; sin prever, claro, que con ello se corría el riesgo que al esencializarse, perdería su complejidad histórica —como aconteció, precisamente, con *La Araucana*, la notable epopeya de Ercilla, y que Neruda advierte el paradojal peligro y en consecuencia el abismo entre la obra y la realidad de los araucanos—[3]. El período emancipatorio, así, está marcado por un maniqueísmo entre el ideario eurocéntrico y la realidad local heterogénea y fronteriza. Aunque el antagonismo intenta aplacarse con este discurso épico, con este salto de las tinieblas a la luz quemante del nuevo día, lo cierto es que no tuvimos Edad Media ni Siglos de las Luces, a lo más un poco de ambos que se movió siempre en ese claroscuro y controversial ingreso nuestro a la modernidad.

---

2 Bello anteponía lo espiritual a lo político. De ahí que exhorte, en sus *Silvas americanas* ("Alocución a la poesía", 1823, y "Silva a la agricultura de la zona tórrida", 1826), a que deje "ya la culta Europa" y busque en esta orilla del Atlántico el aire salubre de que gusta su "nativa rustiquez" (BELLO, 2001, p. 33).

3 "La Araucana está bien, huele bien. Los araucanos están mal, huelen mal. Huelen a raza vencida. Como frenéticos arribistas nos avergonzamos de los araucanos. Contribuimos, los unos, a extirparlos y, los otros, a sepultarlos en el abandono y en el olvido" (NERUDA, 1978, p. 272-274).

En esas condiciones es que surge una nueva conciencia nacional que parece iluminar a unos pocos para que se hagan cargo ellos, y sólo ellos, de administrar la anhelada libertad. Y es pues, ahí, a partir de ese modo hegemónico que crean la nación y aparece por tanto nuestro primer y transversal conflicto: el de la ilegitimidad. Pongámoslo así. El Estado-nación es una forma de organización política que nace en Europa luego que acaba el antiguo orden feudal. Los pueblos se organizan y crean los gobiernos territoriales que en base a ciertas afinidades terminan en las naciones de la Europa actual. En cambio, en América Latina fue otro el proceso. Si entendemos la nación como esa comunidad que habita por generaciones determinado territorio y al Estado como el ordenamiento y las instituciones que ésta establece para organizarse, podemos decir que, cronológicamente, la nación precede al Estado. Primero la nación, luego el Estado. Pero al fusionarse acá la figura maquiavélica de un Estado fuerte y centralizado con una oligarquía terrateniente para diseñar verticalmente una nación a partir del modelo europeo, no podemos esperar pues que de eso surjan gobiernos soberanos y democráticos, sino todo lo contrario: tierra fértil para el brote de tiranías, caudillismos, autoritarismos cívico-militares, que en nuestra vida republicana se convirtieran en injusticia, miseria, hambre, explotación... amparadas por un sistema legal, pero ilegitimo, ya que no era representativo, como no era representativo el espurio y particular *nosotros*, cuando en realidad era un *nosotros*–sin–nosotros, o sea sin la morenidad: sin la gran mayoría de nosotros.

El proyecto emancipatorio, así, no puede entenderse sin esta embestida política-económica clave: la influencia del liberalismo europeo sobre esta elite local que fija las bases del programa, y la apertura y occidentalización mercantil que pone en contacto a las naciones con el capitalismo central. Es en este contexto fundacional pero también de fuertes influencias foráneas, cuando estos caballeros liberales se abocan a la idea del Estado-nación. Una fórmula que en

esencia es la misma de hace doscientos años, llena de contradicciones y tensiones internas, conducida por la misma clase política y puesta en práctica sobre el vasto territorio que va y viene de Río Grande a La Patagonia. Un modelo que, nos guste o no, se sigue reproduciendo.

En lo específico, estamos frente al sujeto moderno por antonomasia, al hombre de letras que vive de su trabajo intelectual porque ya no tiene mecenas, lo cual lo sitúa en una posición más próxima respecto a la realidad[4]. Un libre pensador polifacético que con la literatura de la Independencia viene a inaugurar el proceso de las letras modernas (SUBERCASEAUX, 2016, p. 39). Acá, en los instantes en que se discute el conflicto de marras, que es nuestra identidad, es que nace la literatura nacional. Las primeras manifestaciones con un lenguaje literario que comienza con balbuceos, pero, ¡qué duda cabe!, su punto de hablada ya es la del criollo ilustrado que se complica buscando la manera de instalar la modernidad en un contexto que no tiene las condiciones para recibirla. Primera tensión. Pero ese fue y no otro el camino por el que optó la elite, y ahí sus consecuencias. Un ajuste forzoso entre dos fenómenos que no cuajan y que al final hicieron que el producto o no funcionara o funcionara mal. Ese es pues el meollo de nuestra historia moderna. El desafío histórico-cultural de hacer que Occidente entre en las Américas o que la metrópoli funcione en este extenso y ubérrimo territorio, cuando en realidad son dos paradigmas absolutamente distintos.

Es el momento embrionario de nuestro subdesarrollo. ¿Podría haber sido otro nuestro destino? A estas alturas de poco importa, ¿no? Estos primeros intelectuales modernos se formaron en Europa

4 Martí utiliza la figura de hombres montados a caballo en libros y de hombres montados a caballo en la realidad. Esto, como crítica al modelo reproductivo que copia lo foráneo (las ideas) y celebra en cambio la creación de lo propio (la realidad). En este caso los pensadores postindependentistas, aunque se forman en Europa, cabalgan en la realidad, conocen los límites y dificultades para llevar a cabo el ideario de nación (MARTÍ, 2002, p. 167).

con los iluministas y no en Oriente con maestros budistas o hindúes; ni se interesaron tampoco por el *Chilam Balam* o el *Popol Vuh*. Bolívar jura sobre el Monte Sacro en Roma liberar América. Un acto solemne donde liberar implica fundar sobre las ruinas la Nueva España, y donde todo resabio del pasado colonial debía desaparecer para dar cabida a la gran nación del futuro. La gran nación del futuro que no tenía entre sus planes, por supuesto, la integración amistosa de la diversidad de hombre y mujeres oscuros que poblaban ciudades y campos. Desde el "parto fundacional" (RAMA, 1984, p. 66), los criollos ilustrados impusieron un modelo de *ser* donde los que *no-eran*, o se asimilaban, o resistían arrinconados en sus fronteras, o simplemente eran barridos. Así, todo lo *otro* que no fuera Occidente fue suprimido del proyecto modernizador. Para eso estaba el Estado, para imponer, por la razón o la fuerza, el ideario nacional que ahí y entonces se estaba fraguando[5].

De ese modo, la necesidad de armar la nación moderna y la falta de un verdadero desenvolvimiento definen el ingreso de Latinoamérica a la modernidad como un fenómeno tardío[6], ya que, si por un lado existen los ideales que promulgan la libertad, desatando todo vestigio colonial, por otro, no sólo se trata de una libertad condicionada, sino que, en la práctica, no cumple con el ideario del proyecto emancipador propuesto. Bajo el discurso moderno subyace la ideología conservadora que deja fuera cualquier intento de movilidad social que permita a la población acceder a las mejores condiciones de vida que el proyecto humanista en sí mismo

5 "El estado recurrió a todo el instrumental simbólico entonces disponible: retórica, historiografía, educación cívica, lenguaje simbólico (banderas, himnos, escudos, emblemas, fiestas cívicas, hagiografía militar, etc.)" (JOCELYN-HOLT, 1997, p. 42).

6 Los estudios latinoamericanos han desarrollado bastamente esta idea a partir de conceptos como modernidad "desajustada", "contrahecha" y principalmente como "un proyecto incompleto" [Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, 1985].

plantea. Acá recae pues la segunda contradicción fundamental: entre una inclusión simbólica redactada por este criollo letrado y una exclusión real de los más pobres que tendrá como resultado la falta de un desarrollo integral que acentuará el desequilibrio de lo que la crítica cultural ha tildado como *modernidad sin modernización*[7].

Quien seguramente da cuenta primero de este desajuste y se verá enfrentado en buscar una salida será Simón Bolívar. Así lo expresa en su *Carta de Jamaica*, escrita a Mr. Cullen en septiembre de 1816. En efecto, la *Carta* es una respuesta al inglés quien le pregunta por el tipo de gobierno que piensa instalar en las ex colonias. En ella Bolívar le responde no sólo la enfermedad sino también el remedio. Ahora, lo interesante acá es que la enfermedad existe, no así el remedio, por tanto, habrá que inventarlo. Está puesto en el futuro. Esa es su *gracia*. La enfermedad, ¿cuál es? El caos, la falta de ciudadanía, la ingobernabilidad. ¿Y el remedio? El espíritu nacional, la integración internacional, la nación. Entonces como no existe, por incapacidad y/o por desinterés, un "autogobierno", Bolívar propone una salida alternativa. Un gobierno autoritario sin ser abusivo; liberal, pero medido. En el fondo, un régimen que restrinja "las manifestaciones disolventes en la zona silvestre de la voluntad popular, poniendo de por medio una aptitud de mando que cumpla con mesura pero sin timidez" (ROJO, 2011, p. 15). Ya que, lo importante, es que el proyecto funcione, así haya que poner mano dura, implantar modelos foráneos, recurrir a las armas, someter a la mayoría. Todo con tal de evitar *una guerra ante un enemigo poderoso e implacable, que no respeta a nada ni a nadie*. Es la vieja caricatura de la elite en contra el pueblo movilizado. Su

7 Tomamos como base que la modernidad, de cuño europeo, es el proyecto filosófico, humanista y emancipador, en cuyo centro se halla el hombre libre, crítico y consciente; en tanto que la modernización es más bien un proceso, es de carácter económico, tecnológico e instrumental y que no incluye necesariamente en nuestra región los principios básicos que definen al primero.

enemigo imaginario. La pesadilla de la oligarquía latinoamericana. La América morena terrorista que se toma las calles para robar, saquear, incendiar, violar, producir el caos.

Así, la *Carta de Jamaica*, leída dos siglos después, y pese a estos condicionamientos, va a revelar en su autor la figura incuestionable del sujeto moderno montado a caballo sobre la realidad, o sea un ser que piensa pero que también actúa en base a valores o ideas-fuerzas que hacen de la misiva un compendio de conjeturas sobre cuál será el gobierno para las ex colonias y cuyo resultado, dice Subercaseaux (2016, p. 38), va a ser no el mejor ni el más moderno, sino el-más-posible, aquel que se ajuste más a las condiciones culturales y al suelo histórico de la región". En una palabra: un modelo *a la americana*. Y a la postre la muestra infalible que el poder del Estado es el único capaz de frenar el virus con el que nacemos gran parte de la población latinoamericana, la insurrección.

Y ese *más posible*, ¿qué significa? Significa que la libertad será administrada por una elite que pondrá los límites de acuerdo a su propia concepción de mundo, donde ni lejos tiene cabida la opinión de los sin nombre, y menos en sociedades como las nuestras: tempranamente segregadas entre la clase dominante y el resto; y aunque la oligarquía asegura conocerlos, lo cierto es que desconoce a los *otros* que dice representar. De lo contrario no los representaría. Así es como funciona el mecanismo que echan a andar las primeras juntas de gobierno. El camino queda zanjado. La elite criolla al mando, encargada de gobernar y de crear a partir de todo lo disperso una identidad nacional homogénea. En sus manos queda hipotecada la libertad de la mayoría y se la irá repartiendo conforme ésta se la vaya ganando. Este y no otro es el modo de entender el origen de nuestra modernidad: como la historia de un pacto unilateral.

Estamos apenas en las primeras décadas del siglo XIX. Bolívar hizo lo suyo. Por algo se le llama el Libertador y, como Martí o el Che, han quedado en la memoria histórica de los pueblos. Las

suposiciones de la *Carta* dejan espacios abiertos, tareas pendientes que nuestros próceres han ido cerrando y abriendo otras a lo largo de las décadas. Por lo mismo creemos que para un estudio sobre la historia de la literatura latinoamericana resulta fundamental conocer los procesos postindependentistas ya que son el germen también de una cultura que dará a luz a nuestras literaturas nacionales. Interesa en adelante invertir este orden para ver cómo esa literatura-de-la-Independencia se va tornando, a más de un siglo, en una independencia-de-la-literatura, es decir, cómo la creación estética-literaria fue adquirido mayoría de edad hasta convertirse en un discurso con voz propia, pero sin abandonar los traumas o tensiones que le marcaron en sus primeros años de vida.

Herramientas contemporáneas

Y así fue como en su madurez no sólo instaló las letras en el Olimpo, sino también aportó con un pensamiento teórico-crítico de exportación. Desde 1950 comienza a germinar un estudio interdisciplinario cuyos resultados se verán reflejados en obras como *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)* (en especial la idea de "literatura como sistema") (1959), de Antonio Cándido; *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), de Ángel Rama; y *Sobre literatura y crítica latinoamericana* (1982) y *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (1994), de Antonio Cornejo Polar. Se trata de herramientas plausibles de ser reutilizadas en estos nuevos escenarios histórico-culturales. Serán éstas las que usaremos para estudiar la historia de nuestra cultura. Una tarea, por cierto, deudora de una poderosa tradición intelectual, originada en los albores del siglo XIX, a partir de un compendio de temas como es la *Carta de Jamaica* del insigne Bolívar.

Con estas figuras lumbreras que arman el camino reflexivo es que nace pues el campo crítico literario moderno, el que no se

desarrolla de forma azarosa; ya que dicha continuidad opera dentro de un sistema, entendido como Cándido enfrentó el problema al momento de constituir lo que para él era la formación de la literatura brasileña. En el intento de compatibilizar tanto lo estético como lo social, el pensador brasileño los une bajo la noción de *sistema*: "Literatura como sistema", O sea, como el conjunto de obras ligadas por *denominadores comunes* que funcionan dentro de un proceso histórico que es posible revisitar por medio de sus momentos más significativos. Conviene, dice Cándido, entender por qué se califican de decisivos los momentos estudiados y empezar a distinguir, de un lado, "manifestaciones literarias" aisladas, y de otro, "literatura propiamente dicha". Las primeras son las piezas singulares, las que distingue de la totalidad articulada dentro de la cual ocupan un lugar determinado. Esta segunda es la literatura sin más, la que se organiza en sistemas (ROJO, 2022, p. 230), es decir, en el conjunto de "obras ligadas por denominadores comunes, que permiten reconocer las notas dominantes de una fase" (CÁNDIDO, 1991, p. 235).

Estos denominadores comunes vendrían a ser, por una parte, las características internas compartidas, y por otra, aquellos elementos de naturaleza social. Ahora, lo relevante es destacar que se trata de un sistema de carácter móvil, que, en rigor, permite que se experimente una continuidad, y, a su vez, que en su dinámica interior se genere una tradición.

> Cuando la actividad de los escritores de un determinado período se integra en dicho sistema, ocurre otro elemento decisivo: formación de la continuidad literaria; especie de transmisión de la antorcha entre corredores que aseguran en el tiempo el movimiento en su conjunto, definiendo los lineamientos de una totalidad. Se trata de una tradición, en el sentido más completo del término; esto es, de la entrega de algo entre los hombres, del conjunto de elementos transmitidos que forman modelos

> de guía para el pensamiento o el comportamiento, y a los cuales estamos obligados a referirnos tanto para aceptarlos como para rechazarlos. Sin esta tradición no habría literatura como fenómeno de civilización (CÁNDIDO, 1991, p. 236).

Podemos complementar esta idea de tradición para refutar aquella caprichosa imagen del escritor *adánico* o *isla* por la de *puente* que conecta una tradición dentro del campo cultural. No se crea a partir de la nada, negando persistentemente el pasado; se crea en función de una revisión que recoge los mejores remanentes para ofrecer desde ahí su propia selección. Esto porque el paso de un período a otro no es abrupto, no es de una ruptura absoluta con las raíces, antes, al contrario, es un fragüe lento de constantes ensayos y propuestas renovadoras. Pero también porque significa la presencia de una, dice Rama, refiriéndose a la narrativa de los sesenta (2008, p. 216): "estética que no postula ruptura ni cancelación sino transformación y apertura de lo ya adquirido". Insistimos en este carácter *no rupturista* con el pasado pues la actitud será siempre recuperativa.

Por eso no nace acabado, se va construyendo en el tiempo. Serán las obras que al ir cumpliendo ciertos requisitos le irán dando su sentido último, pasarán de ser *manifestación literaria* a *literatura*, van de ser "estética del balbuceo" a "propia expresión"[8]. Pongamos como ejemplo la novela costumbrista *Juana Lucero*

8 Se desplaza entre el mimetismo y la creatividad con voz balbuceante: es la gran estética del balbuceo. "Esto hasta llegar a una etapa de consolidación como tal que es el momento de independencia de su discurso, un discurso que se asienta ya en sus propios modelos literarios y que se nutre del imaginario social de su propia sociedad. Nosotros contamos con el privilegio de observar su movimiento, aprehender su utopía, organizar y reflexionar con los elementos que tenemos la búsqueda de nuestra expresión. La búsqueda de originalidad conduce a una ruptura y a otra continuidad" (PIZARRO, 1985, p. 29).

(1902) de Augusto d'Halmar. Tenemos acá a un narrador burgués que describe desde fuera absolutamente todo lo que transcurre dentro de un prostíbulo en Santiago de Chile. ¿Podríamos desconfiar de la verosimilitud del relato? Claro que no. Es absolutamente creíble. Así deben haber funcionado los burdeles de entonces y ese el destino de muchas jóvenes como Juana (pobres, venidas del campo, empleadas domésticas, violadas por sus patrones), que terminan prostituyéndose. El relato es verosímil, sin duda alguna. Pero carece de legitimidad ya que quien habla no es Juana sino un sujeto que se halla fuera del prostíbulo. Por tanto, lo que escribe no es más que una *manifestación* que sirve como documento de la realidad social guiado por una corriente determinista. Juana no es un sujeto autónomo; es un instrumento que usa el narrador para reproducir un cuadro de costumbre que precisa exponer, porque al proyecto naturalista no le interesa o es incapaz ya que carece de las herramientas que le permitan cruzar la barrera que separa al enunciado del referente Juana.

> Estamos ante una novela panóptica, en la cual el narrador pretende realizar una observación objetiva de la realidad para denunciar una sociedad degradante que no permite a la protagonista triunfar en su proyecto y lograr un aprendizaje positivo (FUENTES LEAL, 2008, p. 117).

Pero no por eso la obra no deja de ser parte de la historia de nuestra literatura. Por cierto, *Juana Lucero* es un texto canónico que se enseña en las aulas de Letras en el período del naturalismo latinoamericano. Sólo que se usa o se debe usar siempre en diálogo con al discurso romántico que le precede y con la literatura contemporánea que le sucede.

De ahí que nada acá sea azaroso. Porque para que el sistema funcione debe haber una *continuidad* sobre la base de una tradición,

que la conforma el sistema de producción. Por consiguiente, la literatura no sólo precisa de estos elementos, sino que debe ser representativa de un sistema, de lo contrario sería sólo manifestación o esbozo (CÁNDIDO, 1991, p. 236). Pero las manifestaciones no tienen que ver con el carácter valórico de buena o mala literatura, u obras mayores o menores. Toda literatura, sin llegar a ser clásica o maestra, es parte del sistema, conforma el *continuum*, establece, dice Bolaño, "la secreta relación entre la literatura mayor y la menor". Las obras menores no existen, agrega, lo que hay son únicamente obras mayores, que en el fondo es la literatura. Una literatura que tiene obras menores y mayores pero que las menores, al ser sólo 'esbozo', 'camuflaje', 'carne de cañón', 'plagio' de las mayores, no cuentan. Sólo vale la *secreta intención* de escribir obras maestras. Por eso escribir, que no es sino obras maestras, "tiene que ver con el juego de la vida, el arrogante juego de la inmortalidad" (BOLAÑO, 2004, p. 982-985). Lo que hace acá Bolaño es poner al lector y al sistema de producción a cargo de sopesar la obra. Al autor sólo le compete esa *secreta intención*. O sensatez. Porque en toda obra menor habrá siempre rasgos de la obra mayor.

Ahora bien, eso es lo que concierne a la literatura como manifestación inserta en la historia social, como expresión dentro de un contexto de implicancias históricas. Pero Cándido ofrece ahora un esquema más que está vinculado con la literatura en sí. ¿Cuál y cómo es la literatura capaz de zafarse ya no de ese primer dilema frente al lenguaje ordinario, la no-literatura, sino la literatura como expresión poética que apela a los traumas, a los conflictos que atañen a todos y a todas y siempre de ese modo sugerente, alusivo, iluminador? ¿Cuál sería, en fin, esa literatura a secas? Para que la obra logre este cometido que no es sino portavoz legítima de una compleja realidad social, debe ser capaz de alcanzar la *función total*, o sea, aquello que hace a un texto texto literario. En otras palabras, que sea capaz de legitimar una cosmovisión universal sin que por

ello pierda su carácter local. O, si se quiere, que pueda erigir lo propio sin desconocer el influjo ajeno. Así, la *función total* deriva de la elaboración de un sistema simbólico

> que transmite cierta visión de mundo por medio de instrumentos expresivos adecuados. Ella expresa representaciones individuales y sociales que trascienden la situación inmediata y que se inscriben en el patrimonio del grupo (CÁNDIDO, 1991, p. 323).

La *Odisea*, por ejemplo. Llega al punto de *función total* cuando es capaz de desprenderse tanto de la función social como de la ideológica que habrá tenido en su momento. La "grandeza de una literatura va a depender de su relativa intemporalidad y universalidad, y éstas dependen a su vez de la función total que es capaz de ejercer, desvinculándose de los factores que la sujetan a un momento determinado y a un determinado lugar" (CÁNDIDO, 1991, p. 325). Leamos:

> "O major"
>
> O major morreu.
> Reformado.
> Veterano da Guerra do Paraguai.
> Herói da ponte do Itororó.
>
> Não quis honras militares.
> Não quis discursos.
>
> Apenas
> À hora do enterro
> O corneteiro de um batalhão de linha
> Deu à boca do túmulo
> O toque de silêncio.
> (BANDEIRA, 1980, p. 75).

La tensión del relato acontece cuando las palabras dejan de ser simples instrumentos de la narración y se transforman en piezas sugerentes que abren sinuosos caminos de interpretación, al punto en que desaparecen, se tornan prescindibles, nos abandonan para dejarnos de cara a otra realidad que se nos ha revelado como una epifanía. Pero necesitamos retomar la palabra antes de volver a lo inquietante y perturbador. En lo literal, vemos que en la segunda estrofa el tono del hablante muda en el espacio-tiempo. El pasado mítico que admite cualquier elogio es de pronto interrumpido por la voz del sujeto que ha salido del panteón para pasar frente a nosotros yendo en dirección opuesta. Despojado de todos sus atuendos, otra vez desnudo en el diminuto umbral entre la vida y la muerte, se detiene para imponer la voluntad de definir su propio destino. Su propia muerte. Tal vez no se detuvo; sólo bastó verle pasar para comprender qué no quería/qué quería y así renovar la experiencia separando lo mundano de lo excelso, pero sin perder el contacto porque esa finísima fibra que le da sentido al sinsentido que es que el Mayor prefiera morir "Apenas" como hombre y nada más. Hay un ser latente, una sutil discreción que trasciende la figura del militar y sin la cual, aparentemente, no hay héroe. Somos siempre más que las cosas que hacemos o dejamos de hacer. Somos voluntad y decisión. En consecuencia, lo verdaderamente importante se halla allí donde él decide estar: *en el toque de silencio apenas dado por el último cornetero del batallón de línea*... en esa retahíla descenso/ascenso hacia la muerte dignificada. Así, el poema de Bandeira entra en el *continuum* de una tradición donde la figura del *major* adquiere una doble significación: reconocimiento en tanto héroe militar, pero más en tanto hombre que no claudica ante el valor de la libertad.

Este es un poema capaz de germinar, como es capaz de germinar la poesía modernista brasileña o la del vanguardismo. Creo "que la literatura nacional comienza cuando se inaugura una tradición de producir, de manera sistemática, obras estéticamente

válidas" (CÁNDIDO, 1991, p. 300). Y lo será sólo en el momento en que, además de incorporar una función social adecuada, logre, por lo menos, algo de universalidad propia de la función total. Por lo tanto, "crear una literatura significa pensar y transmitir esta inmensa realidad nueva, los nuevos sentimientos que suscita, con instrumentos creados para una realidad muy diferente" (SARLO, 2011, p. 39). Lo importante, entonces, no es saber cuándo, por ejemplo, una literatura es brasileña, peruana o chilena, sino, antes bien, cuándo alcanza a ser literatura, es decir, un conjunto de obras con *función total*. Y será aquí, pues, cuando estos escritores y sus obras se integren al sistema y logren formar una continuidad literaria, una especie de transmisión que asegure un tiempo y un movimiento conjuntos, definiendo los lineamientos de un todo, pero que también operen, en sus particularidades, como modelos propiciatorios, posibles de establecer una cierta *causalidad* interna dentro de la formación de una tradición, que a partir de un importante proceso de fecundación creadora, sea capaz de hacer de esas particularidades locales un referente universal. El objetivo es conformar en el tiempo obras influidas no tanto por préstamos extranjeros, sino por un componente nacional en que las fases del proceso formen "la historia del flujo y reflujo de aspiraciones y teorías en busca de nuestra expresión", los momentos de un *continuum* a través del cual se configura la literatura del continente como desarrollo de una totalidad (PIZARRO, 1985, p. 74).

Contrastes como lo local y lo universal, lo propio y lo ajeno, van a permear toda nuestra cultura y por tanto la literatura como expresión estética que canaliza nuestra identidad como pueblo. Uno de los primeros y principales conflictos que debió enfrentar el pensamiento poscolonial de mediados de los años cincuenta fue el dilema de quiénes somos. El concepto de *transculturación* fue clave porque abrió un campo de reflexión frente a la relación siempre conflictiva entre Europa y América Latina; la que no se reduce sólo

a lo que el término sugiere, es decir, al contacto entre dos mundos que se atraen y se repelen. Al estar estrechamente imbricados, la transculturación avanza más allá: involucra el plano imaginario. Se toma la literatura. Y es aquí pues donde la transculturación narrativa hizo sus primeros aportes: en el desentrañamiento de la compleja trama que porta el proceso de producción indígena, caso egregio, la obra de José María Arguedas.

"Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua", dijo Arguedas al recibir el Premio Inca Garcilaso de la Vega (ARGUEDAS, 1971, p. 297). Tal vez esta afirmación suya sea la mejor muestra de entender la transculturación, pero también de conocer el significado del concepto sujeto-identidad que al releer su presentación parece recobrar vida, que se sigue reconstruyendo. Arguedas no sólo no es un aculturado, sino que, supo ser moderno del mismo modo como fue siempre quechua. Esto demuestra que nuestra identidad no es nunca fija ni inmutable, no se construye de una vez y para siempre, no es algo que traemos *a priori* o metafísicamente. La condición de sujeto-identidad se construye relacionalmente, en y con el otro. En el intrincado contacto de todos con todos. Ese diálogo individual y colectivo produce esa dinámica que es la cotidianeidad, la que, desde una perspectiva crítica pertinente, exige analizar su desarrollo sobre el espacio urbano moderno, el que ha sufrido los embates de la mercantilización[9].

Entonces, si la literatura es manifestación de una identidad cultural de tipo relacional, la obra no escapa, no puede escapar, a esta afección. La literatura está inserta en la compleja trama del

9 La realidad que afectó a Chimbote habla por sí misma a partir de dos hechos puntuales: primero, el que en los años cincuenta haya sido el puerto pesquero con mayor producción en el mundo, y, segundo, la experiencia vital que estableció Arguedas con su gente y de donde surge *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971).

contacto. Y no sólo por la relación que mantiene con el referente, sino porque está hecha tanto de aportes foráneos como de influencias internas. Ha adoptado la modernidad sin dejar de revisar su pasado histórico propio y particular, y, desde ahí, desde ese diálogo, aparece una forma que adquiere multiplicidad de elementos, que, en lugar de debilitarla, la potencia. Es literatura de *zona de contacto,* pero no ya desde los *ojos imperiales* que describen de a bordo a los viajados (PRATT, 1997), porque ya no hay viajados, acaso sólo viajeros que plasman sus experiencias nómades del cotidiano en *escrituras*[10].

El soporte acá es el juego pendular que fluctúa entre la adopción del modelo europeo y la revalorización de la tradición local, en el que surge, dice Rama, la solución intermedia, ligada a una cierta plasticidad cultural, como salida en que se debe, según él,

> echar mano de las aportaciones de la modernidad, revisar a la luz de ellas los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un híbrido que sea capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida. De no ser así, no queda sino la muerte (RAMA, 1987, p. 29).

Esto es cierto, pero sólo relativamente, porque la solución intermedia que ofrece Rama no se halla en un campo de disputas cuyas condiciones sean justas. La relación entre el influjo y la resistencia está marcada por profundas desigualdades, por dispositivos de poder que lo que han buscado es imponer una lógica cuyos resultados sí que han sido mortales. La muerte por asimilación o rigidez al final resulta más simbólica que real; parece no reconocer la primera de las masacres, la real y efectiva. En consecuencia, en estas condiciones de

10 *Escritura*, "atendiendo por tal no simplemente un texto o una mera suma de textos, sino un todo textual, un conjunto de instancias, pliegues o niveles significantes internamente solidarios entre sí, tributarios de un mismo movimiento de sentido discursivo" (MORALES, 2012, p. 48).

una imposición hegemónica inicial, plasticidad, solución intermedia, selectividad (qué decir mestizaje o hibridez), nos resultan sólo válidas en el contexto cultural moderno, en su etapa de consolidación finisecular, y sólo parcialmente. Esta salida acomodaticia no permite pensar, por ejemplo, la realidad actual que viven los sectores periféricos que acordonan nuestras megalópolis y que se expande cada día más con la migración que huye del narcotráfico. Padre de todos los males. A la transculturación le damos crédito en tanto fenómeno innegable del contacto de dos realidades y que por lo tanto define a la producción literaria moderna, mas siempre de la mano de la noción de heterogeneidad, que le otorga su carácter contradictorio y complejo en el proceso creativo de nuestra historia cultural.

> La noche cubre ya con su negro crespón,
> de la ciudad las calles, que cruza la gente,
> con pausada acción.
> La luz artificial, con débil proyección,
> propicia la penumbra, que esconde en su sombra,
> venganza y traición.
> (ZANUTELLI, 1999, p. 12).

Esta es la primera estrofa del vals “El plebeyo” (1930) de Felipe Pinglo Alva, que relata la vida de Luis Enrique en la Lima de entonces. Se distinguen dos imágenes que se suceden en la ciudad, de noche, iluminada apenas por focos eléctricos que encubren no se sabe qué destino humano. Este vals limeño de estilo refinado recrea el infortunio de un obrero hijo del pueblo y, a través del fonógrafo, se difundirá, cantará y bailará en las jaranas populares. Un ritmo importado, una urbe que ya no es la virreinal, la incorporación de motivos propios del mundo moderno y un compositor erudito que produce para las masas, representan aquí particularidades con las cuales consideramos posible construir un modelo de interpretación de textos que conforman una poética de una realidad latinoamerica-

na. El vals criollo narra y refrenda, desde su especificidad expresiva, con su doble función valórica, las transformaciones sociales que afectan a la Lima del XIX. Por un lado, al no rehuir la embestida modernizadora sino, todo lo contrario, al asumir los influjos, los incorpora y los resemantiza en un complejo proceso transculturador, así, actúa como un eficaz dispositivo de resistencia, en tanto que, por otro, será dentro de este mismo proceso de recepción productiva en que la música popular latinoamericana en general, y el vals criollo limeño en particular, construirá imaginarios sociales, o sea: verdaderas matrices de sentido que rescatan las prácticas cotidianas asignándoles un valor en ese nuevo espacio y tiempo urbano-modernos.

Vals proviene del *waltz* vienés, pero que, pese a no ser el mismo, tampoco es-algo-completamente-diferente. Parafraseando a Romero (2001, p, 375), se trata de un juego en el que conserva lo que puede de su bagaje cultural, abandona lo que no puede conservar y adopta lo que era imprescindible para sobrevivir. Se trata, en concreto, de la asimilación de un ritmo y de un género extranjeros que, sin perder su origen, adopta y adapta, con más o menos matices armónicos, la esencia popular de la música criolla. Muy distinto de aquello que evoca Luis Durand, por dar un ejemplo, en "Los valses de antaño" que, aunque escuchados en Traiguén, en La Araucanía chilena, "eran valses de música excesivamente sentimental que en el ambiente cobraban un prestigio y un relieve inusitados" (DURAND, 1953, p. 47). Y esto se debe a que lo que recuerda escuchar Durand de su primera juventud, desde la vitrola en su casa solariega sureña, no son estos ritmos transculturados por el ingenio popular, sino esos "que se tocaban en la guitarra, en la mandolina y en el piano, en aquellas veladas familiares que encantaron [su] infancia, y que tienen una vaga reminiscencia con esos Cuentos de los bosques de Viena o las Golondrinas de Austria" (1953, p. 49). Lo que recuerda escuchar, en definitiva, el escritor chileno son los ritmos al compás de un Mendelssohn o Strauss

que, aunque instalados en la Patagonia misma, seguirán siendo productos representativos de una cultura impropia. Este es pues el drama de la transculturación latinoamericana; y de ahí que no le restaremos méritos a los alcances de Rama.

Menos cuando el uruguayo coincide con Larraín en que esas capas recónditas de las regiones internas, y que hoy son estos sectores populares, poseen un proyecto histórico latente, una clara capacidad para elaborar con originalidad e imaginación modos de subsistencia, un sentido unificador de una fuerza vital que los conduce a humanizar la vida hacia propuestas sociales alternativas y a reproducir en comunidad y con procedimientos propios (LARRAÍN, 2001, p. 173)[11]. Las capas internas migraron y en esa migración han ido adquiriendo nuevas formas de resistencia/subsistencia. Como las *tácticas* que señala De Certeau, que son prácticas subversivas aprendidas o resucitadas del tiempo histórico. Las estrategias dominantes del sistema productor contarán siempre con elementos que jugarán en su contra, que no se reducen a ella. Estas son las "artes del débil", furtivas, creativas, azarosas (DE CERTEAU, 2000, p. 26).

Ahora bien, a este proceso transculturador habría que agregarle el fenómeno que se genera al interior mismo del sujeto, como un conflicto de identidad existencial. Arguedas nos sirve para entender a Violeta Parra. Ambos nos resultan de un particular interés, tanto por ser unas de las máximas expresiones de la música-poesía-popular--moderna como por haberse suicidado. Violeta en 1967; Arguedas en 1969. Son actos que están estrechamente ligados al contexto y a su ser creativo. La primera y principal característica de Violeta Parra dentro de este hecho puntual es su desarrollo autoconstructivo como sujeto mujer moderna. El movimiento transitivo permanente que emprende desde el sur hacia y desde las ciudades conforma en ella una conciencia que adquiere y transmite por medio de su arte que

11 La pandemia del COVID19 fue una prueba irrefutable.

marca un punto de inflexión sin igual en el repertorio musical chileno de los años cincuenta. Entre los poetas populares, por un lado, que cantan el dolor del pueblo, y que no tienen cabida en la emergente radiodifusión local, y los que exotizan el campo chileno, "Muy de tarde en tarde, pero siempre en tono melancólico, surge un atisbo de la otra cara de la medalla: *...comprendo la diferencia/ que hay de patrón a inquilino*" (MANNS, 2017, p. 50). Violeta tensiona ambas miradas: desmitifica el campo desde su punto de hablada que es la urbe, con las herramientas de la urbe, pero también, simultáneamente, reconfigura la ciudad moderna, palco donde el llanto popular emerge en canción comprometida. Esa es, para Manns, su verdadera importancia creadora de entonces (2017, p. 68). Este doble juego de Violeta de portar valores que van fortaleciendo el capital cultural de la nación, no sería posible sin esa movilidad suya que es íntima y colectiva a la vez[12]. Violeta comparte un deseo por el progreso, se declara abiertamente anticapitalista, escribe, viaja, se codea sin mayor dificultad en los círculos de su hermano Nicanor; pero, ahí su sesgo diferenciador: no renuncia a su sensibilidad campesina. Ahora, si bien, desarrolla un perfil popular folclórico y familiar, no es campesina en el sentido totalizador agrario, como lo son el de su madre o el de doña Rosa Lorca.

Violeta no es ni Clara ni Rosa (sus figuras femeninas tutelares). Su condición migrante y urbana, de alguna manera las supera. Clara es analfabeta, madre y esposa de casa; en tanto Rosa Lorca es sólo una parte de ella, la parte folclórica, carente de las armas que le permiten presentarse en la escena moderna. Pero eso tiene un costo inconmensurable para la poeta y fue su hermano Nicanor quien lo describió con precisión cuando la amonesta: "Preocupada

12 Es un saber, para Morales, que no progresa linealmente, sino concéntricamente, hacia dentro, a través de superposiciones. Esto porque se instala "a la luz de las relaciones de conflicto entre las dos culturas que lo atraviesan, lo marcan y lo tensan: la folklórica y la urbana" (MORALES, 2013, p. 318).

siempre de los otros/ cuando no del sobrino/ de la tía/ cuándo vas a acordarte de ti misma/ Viola piadosa" (N. PARRA, 1995, p. 151). La multiplicidad de oficios como creadora absoluta que debe recorrer el territorio para oír y ser oída le llevan a un descuido que desgarra toda su existencia; marcada por la muerte, el desamor y la incomprensión de un país que entonces está lejos siquiera de conocer su carácter plurinacional y multiétnico. Tal vez sea ese su mayor costo: no conseguir en vida el propósito de la verdadera transculturación. Por eso se nos aparece siempre exiliada, incompleta, destrozada. Aunque imparable, no sólo de cuerpo, sino también de un espíritu rebelde y profundamente revolucionario y antiburgués. Al darse cuenta que una sola vida no alcanza para tan arduo propósito, antes de matarse, se reparte:

> Un ojo dejé en Los Lagos
> por un descuido casual,
>
> El otro quedó en Parral
> en un boliche de tragos ...
>
> Mi brazo derecho en Buin
> quedó, señores oyentes,
> el otro en San Vicente
> quedó, no sé con qué fin; ...
>
> Mi corazón descontento
> latió con pena en Temuco.
> (V. PARRA, 2006, p. 137).

Va dejando su cuerpo destrozado sobre un territorio que recorre incansablemente pero que enuncia desde un Santiago que crecía con todos los males de la metrópoli local. Esa experiencia será fundamental para Violeta porque al conectarla con la oralidad

que desentierra del campo profundo, nace su arte. No desde un antagonismo sino desde un diálogo que nutre ambos universos. La figura de puente permite ver así en Violeta a la artista moderna por excelencia, donde vida y estética son inseparables.

En efecto, figuras como Arguedas, Violeta Parra o Zapata Olivella han creado no únicamente un discurso dialógico en esa tensión entre dos cosmovisiones (serrana, campesina y afrodescendiente), por un lado, y por otro (urbana, letrada y profesional)[13], que han marcado tanto su producción como a ellos mismos en tanto sujetos con una identidad que han venido construyendo a través de su vida-arte. Entonces, si su autoconfiguración identitaria ha sido compleja dentro de un universo de exclusiones en que prima aquel modelo de homogeneidad instalado por la elite en el siglo XIX y donde lo popular ha debido crear fórmulas de resistencias, la literatura, como expresión estética-ideológica de esa sobrevivencia precaria, no puede escapar del conflicto. Como discurso político, se situará siempre en un lugar estratégico dentro del campo de poder.

Pero para eso debemos entender primero que hay un desfase entre estos dos universos. Entre el sistema literario que deviene de Occidente y entre la identidad popular de carácter local. En ellos se produce un quiebre que indica que la relación entre ambos no es homogénea sino heterogénea. Habría, entre el sistema que produce el texto (la escritura) y el referente (el mundo popular), una incompatibilidad. Esto lleva a reflexionar en la relación entre una literatura heterogénea y una sociedad también heterogénea. Al reparar en la diversidad de realidades resulta evidente la creación de una literatura igual de diversa y heterogénea. Es claro que no toda literatura podrá hacerse cargo del conflicto, y no por eso juzgada en términos valóricos o de calidad. Por otro lado, se sabe que este acto

13 Vamos a usar indistintamente estos tres conceptos bajo el rótulo de popular o urbana-popular, para la primera cultura, y oficial o urbana-oficial, para la segunda.

de comunicación está sujeto a un tránsito en el que concursa toda una serie de elementos y que dependiendo de su función harán o no posible la efectividad comunicativa. Si, por ejemplo, el receptor no conoce lo giros lingüísticos del discurso, no se produce aquella efectividad porque no habría un interlocutor válido.

Así, cuando cualquiera de estos elementos del arco de la comunicación no se ajusta al proceso, o no funciona dentro del mismo orden, lo que surge es una literatura de carácter heterogéneo. Y, en el caso contrario, lo que hay en cambio es una literatura homogénea, es decir, una reciprocidad entre el lenguaje que enuncia y el referente enunciado. Por ejemplo, "Felicidade clandestina" de Clarice Lispector. Un texto breve que relata la experiencia de una niña aficionada a la lectura, pero que al ser pobre no tiene cómo comprar libros.

> Até que veio para ela o magno dia de começar a exercer sobre mim uma tortura chinesa. Como casualmente, informou-me que possuía *As reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato. Era um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o. E completamente acima de minhas posses. Disse-me que eu passasse pela sua casa no dia seguinte e que ela o emprestaria (LISPECTOR, 1998, p. 9).

La pequeña, ansiosa, pasaba todos los días, pero siempre recibía una excusa de la compañera perversa para no prestárselo. Hasta que finalmente la madre se entera, se lo quita y se lo regala volviendo ésta feliz a casa... En clave de Cornejo Polar, tenemos acá una obra que pone en juego perspectivas propias de ciertos sectores de las capas medias urbanas —como la inclusión deliberada del fenómeno metaliterario—, que emplea los atributos de la modernidad, que distingue la acción de ese grupo social, que alude referencialmente a la problemática del mismo estrato y que es leído por un público de igual signo social. La producción literaria circula,

así, dentro de un sólo espacio social y cobra un grado muy alto de homogeneidad. Es, podría decirse, una sociedad que se habla a sí misma (CORNEJO POLAR, 2013, p. 106). De paso la crítica ubica este relato como crónica de cuño autobiográfico (La obra de Lobato se publica en 1931, Lispector nace en 1920) (LISPECTOR, 1998, p. 4).

Ahora, quienes representan de manera absoluta esta tensión son José María Arguedas, de una parte, y Mario Vargas Llosa, de otra. Por esta razón es que nos resultan tan pertinentes para este ensayo los aportes de Cornejo Polar en *Sobre literatura y crítica latinoamericana*, de 1982, pero de manera particular su artículo: "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: y su doble estatuto sociocultural"[14], porque en él señala que una realidad heterogénea no consigue construirse en base a las normas de un lenguaje homogéneo ya que su naturaleza compleja y múltiple exige ser enunciada en un discurso bajo estos mismos códigos. Consciente entonces de la imposibilidad de leer las literaturas indígenas bajo estas fórmulas homogéneas, puesto que presentan una contradicción dentro del proceso de producción, es decir: el emisor, el receptor, el mensaje, el código, el contexto; todos esos elementos que permiten que se produzca el acto comunicativo, en las literaturas heterogéneas, como las indígenas, las populares, las que crean esa tensión entre escritura y oralidad, no se produce esa reciprocidad, porque, en un plano básico, el lenguaje no se ajusta a la realidad que se quiere narrar. Creando fricción, vacío o incomprensión. Por ejemplo, lo que ocurrió luego de la publicación de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), de Arguedas. Una novela póstuma que para ser leída se debió crear un campo crítico nuevo, porque el universo que su autor construye de la ciudad de Chimbote es tan complejo y heterogéneo que no existían los recursos teóricos para interpretarlo[15].

14 Leído en Caracas, 1977, y publicado en Cornejo Polar (2013, p. 101).

15 No puede leerse *El zorro de arriba y el zorro de abajo* sin estremecimiento, sin pavor —sin reverencia—. Un hombre relata la agonía que precede a su suicidio, que coincide y a veces se intercambia con la agonía de todo

De otro lado, el material teórico con el que la crítica leyó el cuento "Los jefes" (1957) de Vargas Llosa, no le funcionó luego para leer "Orovilca" (1954), del mismo Arguedas. ¡Curioso que siendo ambos cuentos coetáneos, escritos por los mayores narradores peruanos, y autobiográficos, porque narran sus experiencias adolescentes de colegiales, exijan distintas fórmulas de lectura!

Con estos hechos queremos demostrar la necesidad de diferenciar la homogeneidad y la heterogeneidad en el lenguaje y en la realidad que establece Cornejo Polar. Se sabe que el clásico cuento de Vargas Llosa retrata su propia experiencia como líder de una revuelta en un liceo privado en Piura, donde vivió; en tanto que el retrato de Arguedas es todo lo contario: la experiencia del muchacho serrano introvertido que vive en carne propia el desprecio de los costeños de Ica, y que en lugar de liderar una rebelión liceana, lidia con un amor no correspondido por su condición indígena. Es obvio que la historia no define las condiciones que estamos tratando acá, ni menos se trata de una crítica personal al Nobel de derecha asentado en Madrid, ni tampoco de una apología al indigenismo marginal y grotesco de los Zorros. Nuestra atención está puesta en el lenguaje o, más específicamente, en su punto de hablada, en su lugar de enunciación. Las experiencias personales que narran estos autores en sus cuentos no pueden estar sino marcadas por ese momento vital de salir al mundo, unos con más, otros con menos herramientas para desplazarse en el escenario urbano que

---

un pueblo, hasta el momento en que la palabra desaparece (¿inútil?) y sólo queda la impenetrable realidad de una atroz muerte. Un lenguaje que venía acosando a su referente, tratando de fundirse con él, haciéndose dos veces real (no "realidad verbal" sino "realidad-realidad"), se rinde y abdica, se aniquila para dejar al final sólo el silencio como signo, un cadáver, un hombre enmudecido, y para dejar que la indecible realidad, escueta, limpia, dura, se imponga como único universo posible para el hombre" (CORNEJO POLAR, 1997, p. 227). Cornejo Polar, Cap. VI "El zorro de arriba y el zorro de abajo. Palabra y realidad" (1997, p. 227-266).

se les ponía en frente. En el caso puntual de los jóvenes Mario y José María, es evidente la diferencia de clase, pero esta condición, que no debe ser pasada por alto, es insuficiente para distinguir el verdadero sentido artístico de su creación porque lo que define su carácter ético es el lugar ideológico desde dónde construyen su relato, o sea cuál es el mundo que a nosotros los lectores nos quieren representar, y por qué. "De pronto, dejé de hacer esfuerzo por contenerme y comencé a recorrer febrilmente los grupos: '¿Nos friega y nos callamos?'. 'Hay que hacer algo'. 'Hay que hacer algo'" (VARGAS LLOSA, 2019, p. 10). Ante ese natural liderazgo, que el mismo autor de *Conversaciones en La catedral* aún lo reconoce como un primer brote de su inquietud política[16], nos encontramos con este pasaje de "Orovilca":

> Yo era entonces un muchacho de primer año, un recién llegado de los Andes. Y trataba de no llamar la atención hacia mí, porque entonces, en Ica, se menospreciaba a la gente de la sierra y a los que venían desde pequeños pueblos (ARGUEDAS, 2006, p. 138).

El cuento "Los jefes" es canónico, inaugura una narrativa y una nueva crítica en las letras peruanas y latinoamericanas de los años sesenta. Es un texto universal, traducible y acabado; ajustado al sujeto de la modernidad europea, firme y coherente. En cambio, el hablante en el cuento de Arguedas está lleno de contradicciones internas y de vacíos, mezcla aves, víboras y múltiples voces con las que se comunica. "¿Sabía usted [le dice un colega] que una corvina de oro viaja entre el mar y Orovilca, nadando sobre las dunas...?" (ARGUEDAS, p. 149). Así, la narrativa heterogénea, que no responde a los patrones del canon occidental, está llena de matices, silencios, introspecciones, mundos paralelos; y en el caso del cuento

16 Ver su libro de memorias *El pez en el agua* (Barcelona: Seix Barral, 1993).

de Arguedas, del desgarro y el aprendizaje del adolescente que se está construyendo en un lugar que no le pertenece, pero al cual no renuncia, y como no renuncia, es tan o más héroe que Mario en "Los jefes", sólo que el camino es otro, porque la realidad es otra, más compleja y múltiple, como complejo y múltiple es el Perú en su conjunto. De ahí que Cornejo Polar nos proponga el concepto en literatura de *heterogeneidad no-dialéctica*, no para invalidar la producción canónica o urbana, sino para entender la totalidad.

Así, una realidad heterogénea no consigue construirse en base a las normas de un lenguaje homogéneo; su naturaleza compleja y múltiple exige ser enunciada en un discurso bajo estos mismos códigos. Es la fórmula que Cornejo Polar nos ofrece para leer críticamente las escrituras fronterizas que, como vimos, presentan una contradicción dentro del proceso de producción. O lo que el peruano denomina *heterogeneidad no-dialéctica*. Esto es el de una reflexión que asume la multiplicidad como constitutiva de la realidad y que no cierra, no acaba, según el modelo dialéctico, en síntesis. Más bien un espacio donde los extremos "no solamente se tocan, sino que intrincadamente se entrecruzan en imaginarios abigarrados y tensos" (MORAÑA, 2013, p. 77). Años después, la crítica uruguaya, conocedora de la teoría de Cornejo Polar, habla de "antagonismo sin dialéctica", afirmando que para el peruano, "no hay una síntesis donde todo coexista armónicamente, y esto se debe a la desigualdad, y donde hay desigualdad siempre hay conflicto latente" (MORAÑA, 2015). O sea, en una realidad como la nuestra, que ingresa cojeando a la modernidad y que a lo largo de estos dos siglos no hace más que agravar ese desequilibrio, resulta impensada una síntesis; más cuando nuestra riqueza se halla, precisamente, en la diversidad de nuestros pueblos que coexisten *abigarrados y tensos*. Sin embargo, lo que sí nos debe importar, sin condiciones de ningún tipo, son las fuerzas hegemónicas y las injusticias que ellas son capaces de ejercer.

Ahora bien, si el poema a continuación es de carácter heterogéneo, debería tener, distinto a la crónica de Lispector, a la creación de Vargas Llosa en su conjunto, a casi la totalidad de la obra de José Donoso, etc. (CORNEJO POLAR, 2013, p. 138), a lo menos un desajuste entre los elementos del arco de la comunicación, o al interior de ellos mismos.

> Entendí que la heterogeneidad se infiltraba en la configuración interna de cada una de esas instancias, haciéndolas dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas dentro de sus propios límites (CORNEJO POLAR, 2003, p. 10).

De modo que nos hallaríamos ante una literatura de carácter heterogéneo en la medida que dispone todos sus recursos estéticos para hacer de una escena particular un problema universal que tensione todos y cada uno de los elementos en juego. Cornejo Polar al abordar nuevamente la heterogeneidad en la literatura andina (pero que para nosotros será la urbana-popular) opta por darle preferencia a tres núcleos problemáticos dentro de un nivel más profundo, que son el *discurso*, el *sujeto* y la *representación*, los que están hondamente imbricados y se articulan, a su vez, con otros instalados en distintos y variados niveles. Este será el modelo que usaremos para leer "Gente de estiva" (1930), poema de Bruno de Menezes.

> "Gente de estiva"
> Fazendo lingadas
> de sacos e fardos,
> trazendo caixotes barricadas pranchões,
> que o braço de ferro
> dos altos guindastes
> arria de cima aos fundos porões.
> A gente da estiva
> na lida afanosa

parece escuras
formigas troncudas.
O ventre de ferro
de dia de noite
vai sempre se enchendo
daquilo que é vida.
E a gente da estiva
ao voltar à casa,
faminta esfalfada
nem come daquilo
que lhe andou nas mãos
calejadas e humildes.
(MENEZES, 1993, p. 15).

El poema recoge una imagen de los años treinta en el puerto de Belém de Pará en Brasil. El autor, un escritor negro proveniente de la cultura ribereña del Amazonas, nos retrata a un grupo de pescadores que trabaja en la estiba en Baía do Guajará, uno de los múltiples brazos del Gran Amazonas. El discurso genera una tensión entre la escritura y la oralidad latente que rebasa la expresión del fenómeno que se relata. Parece un canto que se contiene en la escritura o un forcejeo en que esa oralidad no está pero esta se resiste al registro del poema. Como señala el peruano, es propio que el discurso aparezca como elemento intertextual, en el emisor fragmentado por la dispersión discursiva (CORNEJO POLAR, 2003, p. 16). Pero además del conflicto oralidad/escritura no es un discurso monológico al estilo "Felicidade clandestina"; acuden en el poema multiplicidad de voces no dichas pero expresadas de múltiples formas a partir de acciones potenciales a través del cuerpo y sus acciones en ese espacio fronterizo que también habla en y por ellos. Nadie habla, es cierto, sólo quien narra, pero en su expresión, el movimiento y la agitación de la estiba que implica conjunción de elementos genera una voz coral que al leerlo se oye. Hay un ritmo,

y el poema es parte de las principales obras de Menezes, *Batuque* (1931). Pionera en la poesía afrobrasileña del Amazonas paraense.

Pero también nos remite al indigenismo arguediano y en concreto al lenguaje con el que construye los Zorros. En su novela póstuma Arguedas no hace hablar a sus personajes indígenas en quechua. Lo que hace es tomar del castellano el habla de ese serrano en la costa, pues la clave está en esa alteración, en ese acto de invención que tuerce la norma sin perder legibilidad y sin traicionar el irreductible espíritu inca. Legitima, dice Morales (2013, p. 332), ese tercer lenguaje. Un lenguaje que funciona, agrega, en forma correlativa, como reflejo y como elaboración. Reflejo porque da cuenta, en ambos idiomas, del mundo narrado; y elaboración porque, más allá de reflejar el antagonismo, propone un método para superarlo. "Ésa es la gran 'zorra'[sexo femenino] ahora, mar de Chimbote —dijo—. Era un espejo, ahora es la puta más generosa 'zorra'que huele a podrido" (ARGUEDAS 1971, p. 52). El indigenismo tradicional, ese que Arguedas deja atrás, carecía justamente de esta, llamemos, táctica. Es decir, de una habilidad tanto para acercar las partes, superar las diferencias y que el indio y su mundo dejaran de ser algo espurio construido a partir de un lenguaje de blancos, como para adivinar que detrás de todo es servilismo y derrota, el indígena mantenía su cultura, la salvaba, la protegía, porque la disfrazaba con disimulo, seguía reproduciendo su mundo. El lenguaje, así, en un proceso de absorciones, de eliminaciones y de integraciones electivas, sufre un desgarro, una quebrazón, cuyo resultado es un producto legítimo para el propósito de la escritura (MORALES, 2013, p. 336-338).

> Lo no escrito resulta ser una dimensión del sentido de *El zorro*... [...]: allí reside la significación del silencio de la muerte y de la realidad indecible [...]. El silencio no es sólo el contexto de la novela: tal como está concebida y realizada, es parte del texto mismo. *El zorro*... viene a ser, así, una insólita obra literaria que

> excede, de manera sustantiva, el ámbito del lenguaje (CORNEJO POLAR, 1997, p. 228).

Y aquí lo más importante es la invención de un lenguaje puesto al servicio de la creación que evidencia en "Gente de estiva" un ritmo y una belleza estética que le dan no sin ternura vida al sujeto: "gente estibadora/ en el trabajo pesado/ se ven oscuras/ hormigas rechonchas...". Es la mirada específica pero también está la del conjunto que en el decir del modernismo brasileño da cuenta de la jornada.

Y de ese correlato gente-trabajo-día emerge el carácter ético--ideológico, puesto que no es únicamente una descripción pintoresca de una escena de hombres de río; es gente de estiba que no dejará —y no ha dejado nunca— de trabajar ("sempre enchendo"), porque la carga es mayor que el hombre; es una vida circular. Hambrientos, cansados, viendo sus cuerpos desgastarse. El discurso es crítico frente a la explotación del capitalismo que ya entonces estaba instalado en el Estado de Pará, donde la pobreza parece un cáncer que carcome a su gente.

El contexto que se narra ya no es interior ni plenamente metropolitano sino el de una tensión entre ambos, puesto que es un puerto en desarrollo de modernización, por tanto, el *sujeto-identidad* que ahí se construye está ligado a la fricción que se da entre esas dos realidades. Son gente de estiba que se autoconstruye entre su naturaleza de ribereños interiores y urbanos-populares. Se hallan en esa frontera y son captados trabajando en ese umbral del puerto entre el río y el muelle. Ahí es donde se configuran. La situación del sujeto, dice Cornejo Polar, no es menos compleja. Cuando se comienza a discutir sobre la identidad del sujeto y la turbadora posibilidad de que sea un espacio lleno de contradicciones internas, y más relacional que autosuficiente, lo que se pone en debate "no es otro que la imagen romántica del yo". Este no es el sujeto de la modernidad europea, la

imagen de "un yo exaltado y hasta mudable, pero suficientemente firme y coherente que promoviera el romanticismo" (CORNEJO POLAR, 2003, p. 12). Contra ese sujeto autorreflexivo y autónomo que blandiera la modernidad a través del romanticismo, se yergue la idea de un sujeto complejo, diverso y múltiple. De otro modo, frente a la propagación de una idea homogénea de identidad, resurge la de este sujeto que "efectivamente está hecho de la inestable quiebra e intersección de muchas identidades disímiles, oscilantes y heteróclitas" (2003, p. 14). Ya hemos visto cómo se construye el sujeto y eso hace que estemos cruzados por una falta "ante el mundo y ante nosotros mismos, al descubrir que carecemos de una identidad clara y distinta" (2003, p. 22). Pero usamos esa falta no como un vacío que, necesariamente, haya que llenar a fin de asimilarnos a aquella imagen impuesta tempranamente por Occidente, sino, al contrario, como dispositivo para reafirmar nuestra diferencia y desde ella construir nuestra propia y particular identidad. Las posibilidades que abre la presencia de un sujeto heterogéneo es la de una construcción inacabable, que está, distinto al *yo* romántico, permanentemente reconfigurándose en los avatares de una sociedad fluctuante. ¿Cómo se forma un sujeto en un espacio-tiempo que se halla entre la premodernidad amazónica y la modernización de una ciudad emergente como Belém? Se forma en base al movimiento y a la diversidad. Martí dijo: "...injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas" (MARTÍ, 2002, p. 483). O sea, que al no tener una identidad definida existe la posibilidad de construir una propia, pero propia a partir de la riqueza de la diversidad que tenemos como pueblo que se potencia en sus diferencias y en su desarrollo. La clave martiana está en el tronco. El tronco somos nosotros, es nuestra identidad. Si se construye entre todos la diversidad lo haría invulnerable, fuerte, irreductible, y en consecuencia, será capaz de sostener cualquier influjo que se pose en sus ramas. Así, el poema de Menezes, representa a un sujeto-identidad que no está plenamente construido y que en el trabajo

que lo deshumaniza/humaniza se erige como un ser con conciencia histórica y social.

Por último, en el plano de la *representación*, la función de la *mímesis* no se reduce tan sólo a dar cuenta de la realidad del mundo, más bien construye discursos de esa realidad. Entonces, ésta se transforma en materia discursiva que nace de la compleja relación que se genera entre lo que es realmente y aquello que el sujeto hace de ella. Deja de ser, pues, una mera representación del mundo real para asumir, en esta frontera, la imagen de un universo diametralmente opuesto, lleno de fisuras, que lo descompone en múltiples realidades: "aquí todo está mezclado con todo, y los contrastes más gruesos se yuxtaponen, cara a cara, cotidianamente" (CORNEJO POLAR, 2003, p. 16). Resulta necesario reparar en el espacio referencial que es representativo de un escenario que expone los primeros influjos de la modernización regional, y donde el puerto de Belém no está ajeno a esa incursión mercantilista. Como obra que comparte códigos con cierto vanguardismo o modernismo brasileño, mixtura el actuar de los hombres de estiba con los ruidos de los metales creando una onomatopeya que refleja la vitalidad del mundo moderno. Es una escena del hombre con/contra la máquina que, así como ayuda, se convierte también en el monstruo mortal ("sacos e fardos"/"caixotes barricadas"/"braço de ferro")[17]. La máquina moderniza los puertos, da trabajo que mejora las condiciones de sobrevivencia precaria que aunque con un salario exiguo, el hombre ha dejado la pesca artesanal por la estiba que precariamente le permite sobrellevar el cotidiano de un modo de vida menos impredecible y azaroso, pero también —irremediable paradoja— su ingreso irrevocable al sistema capitalista.

Un ingreso que, por todo lo visto, no es inerme. Eso es lo que genera la importancia de ese espacio representativo que no está hecho sino que se construye en la medida que va siendo ha-

17 Darío en "El fardo", en *Azul*... (1888), ya incluía esos ritmos y sonidos metálicos en Valparaíso y que terminarán siendo fatales en el relato.

bitado o construido por un sujeto que se está autoconfigurando a partir de esos múltiples factores históricos y culturales que le dan soporte, espacios de reflexión, aprendizajes del tiempo, diálogos y experiencias colectivas, posibilidades reconstructivas, resistencia e ingenio para hacerse y rehacerse en el continuo del cotidiano, y así no terminar nunca en algo reductible, vulnerable a la síntesis de una fórmula histórica.

Cierre

Mientras me dediqué a escribir este ensayo leí de manera simultánea una novela más como lectura recreativa que como trabajo analítico. Y curiosamente los terminé casi juntos. Nunca estuvieron ligados. Aunque el objetivo de este estudio es histórico-didáctico: que sirva a nuestros estudiantes a organizar el transcurso de nuestras letras como a enfrentarse al momento de producir crítica literaria. Un trabajo difícil que les cuesta, que rehúyen rellenando con datos inservibles, páginas y páginas sacadas de Internet, porque no se atreven, no porque no sepan, a meterse a opinar con sus propias palabras, desde sus genuinas conexiones, a decir lo que no está. Ignorando que eso es y no otra cosa lo que como profesores, lectores y alumnos necesitamos: atrevernos a innovar, a ejercitar el juego de la creación: entrar en un proceso constante de inventar hasta conseguir ideas propias con sentido referencial. O poético. La perseverancia de una lectura analítica no puede sino llevarnos a una o ambas direcciones.

La novela que me acompañó fue *Poeta chileno* (2020) de Alejandro Zambra. Repito que no hubo nada intencional. Era la que estaba en la pila de lecturas futura. Pero un día después de terminarla llego a esta parte del cierre y veo que aún me queda esta página en blanco, y la novela al lado, tirada a medias, porque me gustó mucho y porque siento la necesidad de tener que decir algo sobre ella. No quiero guardarla, esconderla, confundirla para siempre en los estantes.

Poeta chileno es un relato que me hizo muchas veces detener la lectura para pensar. Pensar poético. Imaginativo. Nostálgico. En mí, en el amor, en los libros, en Chile, en la memoria del *maluco beleza* que habitó el Valparaíso amado y feliz. O es que Zambra es un excelente escritor. O es que somos coetáneos, con él y con Gonzalo (suerte de *alter ego* en la obra), y que pertenecemos a la misma clase media chilena y que somos formados en literatura, o sea tuvimos vidas parecidas y por eso y no por otra cosa la novela me gustó. Ni una ni otra, en verdad. Es que *Poeta chileno* tensó la palabra hasta casi hacer desaparecer la escritura con la que construyó mundos en los cuales quedé suspendido.

Debo aceptar que tengo al menos este y otro párrafo libre para justificar que las ideas matrices de los años cincuenta pueden ser reutilizables ahora. Hoy. No pueden bastarme entonces, como a mis alumnos iniciantes, estas treinta páginas escritas, sabiendo que esta obra del 2020 la tengo acá como prueba empírica irrefutable para demostrar si lo que dije es cierto o no.

En primer lugar, creo que en ningún caso este estudio pretende ni menos señala ser una tesis concluyente. Antes al revés: la orienta un clima discursivo que abre espacios interpretativos hacia ideas debatibles bajo ciertos criterios que se ajustan a sentidos teóricos, estéticos y comunes. Luego, concordante con esa orientación dialógica, están los conceptos de *proceso* y *sistema* con los que hemos acompañado los orígenes y desarrollo contemporáneo de la histórica de la literatura latinoamericana. Eso quiere decir, pues, que al releer la tradición teórica-crítica del siglo pasado no estamos sino cumpliendo con los principios que la sustentan: historicidad, movilidad, readaptación, resignificación y el rol indispensable del crítico comprometido con la obra de arte.

Ahora, si leemos *Poeta chileno* con los artículos originales de “función total”, “transculturación” y “heterogeneidad”, como sus autores lo hicieron para interpretar en su momento *El zorro*

de arriba y el zorro de abajo, de eso no va a salir nada que no sea anacrónico y aburrido. Pero si, por el contrario, releemos *Los Zorros*, repasamos esa crítica, nos nutrimos con otra más reciente y sobre todo nos atrevemos a hundirnos de lleno en la creación actual: poesía, novela, crónica, no sólo entramos a ese *continuum*, sino que nos legitimamos como agentes lectores indispensables para que siga habiendo literatura de calidad.

BIBLIOGRAFÍA

ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada, 1971.

_____. "Orovilca". En *Cuentos escogidos*. Caracas: El perro y la rana, 2006.

BANDEIRA, Manuel. "Libertinagem". Em *Antologia poética*. Rio de Janeiro/RJ: Olympio, 1980.

BELLO, Andrés. *Silvas americanas y otros poemas*. Luis Iñigo-Madrigal, ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.

BOLAÑO, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.

CÁNDIDO, Antonio. *Crítica radical*. Caracas: Ayacucho, 1991.

CERTEAU, Michel de. *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2000.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Horizonte, 1997.

_____. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 2003.

_____. *Sobre literatura y crítica latinoamericana*. Lima: Latinoamericana editores, 2013.

d'HALMAR, Augusto. *Juana Lucero*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1991.

DURAND, Luis. *Paisajes y gentes de Chile*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1953.

FUENTES LEAL, Mariela. "Dos cortes en la historia, la cultura y la narrativa chilenas: *Juana Lucero* y *La princesa del Babilonia*". En *Taller de Letras*, n. 42. Universidad de Concepción, p. 117-141, 2008.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *La utopía de América*. Caracas: Ayacucho, 1978.

LARRAÍN, Jorge. *Identidad chilena*. Santiago de Chile: Lom, 2001.

LISPECTOR, Clarice. "Felicidade clandestina". *Obras completas*. Rio de Janeiro/RJ: Rocco, 1998.

JOCELYN-HOLT, Alfredo. *El peso de la noche. Nuestra frágil fortaleza histórica*. Santiago de Chile: Planeta, 1997.

MANNS, Patricio. *La guitarra indócil*. Santiago de Chile: Lumen, 2017.

MARTÍ, José. *Obras escogidas en tres tomos*. La Habana: Ciencias sociales, 2002.

MENEZES, Bruno de. *Obras completas*. Belém: Secult, 1993.

MORALES T., Leonidas. *Crítica de la vida cotidiana chilena*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2012.

_____. *Ensayos. Crítica literaria y sociedad*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2013.

MORAÑA, Mabel. *Arguedas/Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes*. Madrid/Frankfurt: *Iberoamericana*/Vervuert, 2013.

_____. "No hay una síntesis donde todo coexista armónicamente, y esto se debe a la desigualdad". La mula. 7 jul., 2015. Disponible en <https://redaccion.lamula.pe/2015/07/15>. Consulta 20 mar., 2022.

NERUDA, Pablo. *Para nacer he nacido*. México: Seix Barral, 1978.

PARRA, Nicanor. *Poemas para combatir la calvicie*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

PARRA, Violeta. *Décimas. Autobiografía en verso*. Santiago de Chile: Sudamericana, 2006.

PIZARRO, Ana, coord. *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Bibliotecas Universitarias, 1985.

PRATT, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

_____. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1987.

_____. *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2008.

ROJO, Grínor. *Clásicos latinoamericanos*. Vol. I, El Siglo XIX. Santiago

de Chile: Lom, 2011.

_____. "La diferencia de Antonio Cándido". *Caracol*. n. 23, p. 226-250, 2022.

ROMERO, José Luis. *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2011.

SUBERCASEAUX, Bernardo. *Simón Bolívar y La Carta de Jamaica: Significantes en disputa en la Venezuela contemporánea*. Santiago de Chile: Lom, 2016.

VARGAS LLOSA, Mario, *Los jefes*. *Los cachorros*. Buenos Aires: Debolsillo, 2019.

ZAMBRA, Alejandro. *Poeta chileno*. Barcelona: Anagrama, 2020.

ZANUTELLI, Manuel. *Felipe Pinglo... a un siglo de distancia*. Lima: El Sol, 1999.

Modernidad literaria y sensibilidad de entre siglos. Postales religadoras en las crónicas de viaje darianas

Betina Sandra Campuzano

Resumen

Rubén Darío fue sin duda un cosmopolita extremo (MONTALDO, 2013) que supo conjugar en su escritura el uso y la apropiación de variadas tradiciones culturales en el continente latinoamericano hacia finales del siglo XIX y principios del XX. Esa conjugación constituyó su "modernidad", concepto que permite describir la experiencia de la globalización y al que podemos entender en términos de redes de religación (ZANETTI, 1994), pues está dando cuenta de la versatilidad que se requiere para comunicarse y moverse en el mundo moderno. Quizá, entre numerosas experiencias modernas y entre diferentes géneros canónicos, sean el viaje la experiencia más clara y las crónicas modernistas el modo en que una mirada cosmopolita registra religaciones y desplazamientos en las postales locales.

La escritura literaria y periodística dariana devela cómo se ha construido una identidad y una literatura continentales, a partir de una experiencia ambivalente con la modernidad en el continente. Rubén Darío supo traducir el archivo de la cultura europea a la experiencia americana, dio cuenta de la insatisfacción por una modernidad periférica, replanteó el papel del poeta en la sociedad, convirtió la novedad en urgencia y amplió con su práctica la noción

de literatura al conjugar el propósito estético con la divulgación. Así, introdujo cambios que actualizaron culturalmente al continente en una época de transformaciones y democratizaciones (RAMA, 1985).

> *Se siente crujir los huesos del cráneo. Me apresuro a poner punto final, pues corre peligro este artículo periodístico de acabar en poema en prosa. Y eso ya sería grave.*
>
> Rubén Darío.

Presentación: un tapiz que anuda lecturas y legados

Para abordar el período entresiglos y la irrupción de la modernidad en América Latina, la crítica literaria ha buscado reconocer a los fundadores de la autonomía literaria, trazar los linajes que modelan estéticas y entrelazar "un tapiz que anuda lecturas y relecturas, expresas o sesgadas, que van pautando estilos de encarar un legado" (ZANETTI, 1997, p. 9). En este marco, y junto con nombres insoslayables de la poesía y la prosa modernistas que conforman este tapiz, como sucede con José Martí, Enrique Rodó, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, José María Vargas Vila, Enrique Gómez Carillo, Ricardo Jaime Freyre, Leopoldo Lugones, Julio Herrea y Reissig (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA Y PUPO-WALKER, 2006; IÑIGO MADRIGAL, 2008; PUCCINI Y YURKIEVICH, 2010), aparece con pujanza y notoriedad el nombre fundacional de Rubén Darío (1867-1916)[1], escritor nicaragüense que sin duda estableció las tramas del legado modernista.

Conviene añadir, aunque no sea objeto de este escrito, que en los últimos años el canon modernista ha sido revisitado y cuestionado por la crítica literaria; lo que permitió incorporar las agencias femeninas en la conformación de este tejido literario fundacional. Así, se han recuperado en esta clave las producciones de Adela Za-

1 En adelante, RD.

mudio, Laura Méndez de Cueca, Clorinda Matto de Turner, María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Gabriela Mistral y Juana Ibarguren, por ejemplo (ESCAJA, 2000; MOLLOY, 2012). Sin duda, éste es un capítulo a (re)escribirse con rouge (CRÓQUER PEDRÓN, 2009) dentro de la historiografía literaria latinoamericana.

En esta ocasión, el recorte del objeto, en este ensayo, refiere a la relevancia de la escritura dariana en la conformación del sistema literario latinoamericano. La propuesta radica en ahondar en un entramado que halla tanto en Rubén Darío como en el modernismo la figura y el instante clave que, advierte Zanetti, trascienden los circuitos y las fronteras nacionales para conformar un "momento de aglutinamiento y de notable plenitud" (1994, p. 489). Esta intelectual argentina entiende el período como un tiempo de vinculaciones y de conformación tanto de una identidad continental, literaria e historiográfica. Para su abordaje, le resulta oportuna la noción de redes de religación: la modernización literaria se trata de aquella fase que se extiende entre 1880 y 1916, en la que se quiebra el aislamiento o el compartimiento estanco, empieza a conformarse un sistema y una historiografía literarios latinoamericanos y se privilegian centros metropolitanos y textos que operan como agentes de integración (ZANETTI, 1994).

Este fenómeno religador fue posible porque así lo permitieron las transformaciones que la modernidad introdujo en las estructuras sociales y culturales. En este sentido, Raymond Williams señala, precisamente, que son los cambios culturales y las rupturas significativas, que ellos conllevan, las instancias más interesantes para un análisis cultural[2]. En efecto, el modernismo y la poética dariana, en

2 Dice Raymond Williams (2002, p. 156): "La parte más difícil e interesante de todo análisis cultural, en las sociedades complejas es la que procura comprender lo hegemónico en sus procesos activos y formativos, pero también en sus procesos de transformación. Las obras de arte, debido a su carácter sustancial y general, son con frecuencia especialmente importantes como fuentes de esta compleja evidencia".

tanto formaciones[3], resultan un punto de inflexión en la conformación histórica y cultural del continente.

Adentrándonos en el recorrido general que realiza la crítica para abordar esta coyuntura entresiglos[4], y deteniéndonos en particular en el análisis discursivo de la producción periodística dariana, sobre todo de aquellas crónicas que refieren a los espectáculos[5], quiero recuperar dos ideas vectores que permiten aproximarnos a las crónicas modernistas. Me importa el modo en que las crónicas dan cuenta, a través de la experiencia del viaje, de una ambivalente relación de este continente con la modernidad y la relevancia que su abordaje imprime en la tarea de sistematización de la historiografía literaria. Pretendo, entonces, recuperar estos escenarios: por un lado, el de la producción de la crónica modernista a partir de los conceptos de religación y democratización, elaborados por la crítica literaria

3 El precursor de los *Cultural Studies* define a las formaciones en los siguientes términos: "Las formaciones son más reconocibles como tendencias y movimientos conscientes (literarios, artísticos, filosóficos o científicos) que normalmente pueden ser distinguidos de sus producciones formativas. [...] En esta relación fundamental entre las instituciones y las formaciones de una cultura existe una gran variabilidad histórica; sin embargo, es generalmente característico de las sociedades desarrolladas complejas que las formaciones, a diferencia de las instituciones, juegan un papel cada vez más importante" (WILLIAMS, 2002, p. 163-164).

4 Los estudiosos de la modernidad han elaborado una serie de distinciones entre las que se diferencian la modernidad como un proceso de mayor alcance, la modernización como los cambios sociohistóricos y el modernismo como las transformaciones literarias y los cambios en el imaginario. Para ello, resulta interesante remitirse a Berman (1982) y a Williams (1989). Asimismo, la crítica argentina reciente se detiene en precisar las atribuciones de lo moderno, lo literario y lo latinoamericano del sintagma modernidad literaria latinoamericana problematizándolo e historizándolo (ROMAN, 2021).

5 Seguimos la clasificación que realiza Graciela Montaldo para agrupar las crónicas darianas en la antología *Viajes de un cosmopolita extremo*: 1) geopolítica y cultura, 2) archivo y experiencia, y 3) espectáculos. Me interesan particularmente estas crónicas porque en ellas se evidencian las concepciones acerca del arte y la relevancia de las culturas populares.

del siglo XX; y, por el otro, el escenario de la recepción, por parte de una crítica literaria más reciente, de aquellas "pequeñas obras fúlgidas", como las denominara José Martí.

Hacia las indefectibles muchedumbres: religaciones y democratización

Me interesan los conceptos centrales de redes de religación (ZANETTI, 1994), que he delineado arriba, y la democratización de la sociedad y la literatura (RAMA, 1985), pues ambos coadyuvan a construir la atmósfera de entresiglos que propició la emergencia de la crónica modernista. Este género híbrido encabalgó el discurso literario y el periodístico, a partir de la presencia de un público más prolífico, más urbano y en vías de alfabetización. Susana Zanetti indica que la modernidad se trata de un momento de gestación de la autonomía del discurso literario y de un mercado moderno, de acelerado crecimiento urbano, de viajes y de migraciones, de confianza en las reformas educativas, de logros en el campo cultural a través del desarrollo de los medios de comunicación y, en particular, del periodismo. Por su parte, Ángel Rama sintetiza este mismo clima de época acentuando la potencia de la democracia, la masificación, la vulgaridad y su materialismo, cuando señala que se trata de "un proceso democratizador [que] había entrado a América Latina de la mano de la expansión económica imperial hacia 1870" (1985, p. 16).

En efecto, se trata de una irrupción transformadora y mediocrizada que trae riquezas para algunos, y desencantos y miserias para otros. Los cimbronazos de este proceso que se inició a fines del siglo XIX aún continúan materialmente en el continente, pero también se prolonga como una discusión que abre aristas y posicionamientos diversos. Esta ruptura significativa, que fue bien advertida por la escritura modernista, corresponde indudablemente a una estructura de larga duración.

Sobre la modernidad como un "tiempo largo" que ha adquirido un carácter polarizado y jerarquizante en América Latina, habla

particularmente Raúl Bueno Chávez en *Promesa y descontento de la modernidad* (2010). Este libro, desde la contemporaneidad y desde el pensamiento latinoamericano, retoma la discusión de la irrupción de la modernidad en el continente. El crítico peruano, discípulo de Antonio Cornejo Polar, retoma, entre otras, las consideraciones de Pedro Henríquez Ureña y de Ángel Rama para abordar el modo en el que la literatura reproduce los avatares de la inserción de la modernidad en el continente latinoamericano; inserción, por cierto, al lado más deslucido e indeseable de este proceso histórico. Este escenario es delineado tempranamente en la crónica dariana:

> Época espantosa en verdad, más que ninguna otra de la historia del hombre. El corazón del mundo está enfermo; la vida hace daño, la inquietud universal de mil maneras, peor que en el año mil. [...] Todo se reduce a la victoria del momento, por la fuerza, por la violencia, por la habilidad (BUENO CHÁVEZ, 2013, p. 356).

En un libro imprescindible para comprender el escenario y el debate acerca de la modernidad, *Las máscaras democráticas del modernismo* (1985), Ángel Rama advierte la complejidad del proceso democratizador cuando explica que la sociedad en este tiempo derriba algunas jerarquías, al tiempo que edifica otras que aún no llegan a percibirse. Tales barreras serán luego objeto de nuevas contiendas democratizadoras por parte de las clases más relegadas en la pirámide social; clases que incorporan también al campo cultural hegemónico sus propias cosmovisiones. Así, la anclada ciudad letrada colonial, elitista y clasista se verá conmocionada por "los más jóvenes que sin pasar por las viejas y rutinarias vías que daban acceso al cogollo letrado, irrumpieron desde la calle tratando de apoderarse de la literatura" (RAMA, 1985, p. 16-17). De allí que, por ejemplo, las tarjetas postales, signos ineludibles de la modernidad y su carácter

urgente, incorporen la diversidad de gustos y estéticas: un abanico que abarca desde aquellas más intelectuales hasta las más *esnobs* y *kitsch*. Así lo vemos en los siguientes fragmentos correspondientes a "La tarjeta postal", crónica fechada en 1903:

> El eterno cursi y pasajero snob son descubiertos al instante. Porque los fabricantes [de las tarjetas postales] han puesto en ellas todas las manifestaciones del tacto social y del valor intelectual. [...] Hay carísimas, hay baratísimas, hay muy bellas, hay muy feas, las hay de tantas maneras, que la más rabelesiana paciencia de enumeración en la tarea de señalarlas [...] Siguen la actualidad, propagan la celebridad, ayudan al bien y al mal; poéticas, pictóricas, ridículas, religiosas, patrióticas, ingeniosas, obscenas (DARÍO, 2010, p. 333-335).

Asimismo, ante el arribo de las famélicas masas inmigrantes, advierte Ángel Rama (1985, p. 17),

> no hubo intelectual altamente educado que no se sintiera agredido por esas masas que ignoraban todo pasado americano, se desentendían de sus valores particulares y se aplicaban a asegurar su situación económica sin mayor respeto por los símbolos tradicionales.

De algún modo, es este clima de época o, en términos de Williams, esta estructura de sentimiento —aquello que está en estado de latencia, en tensión y en pre-emergencia— la que puede leerse en el consabido prefacio a *Cantos de vida y esperanza* (1905) de RD, cuando afirma: "Hago esta advertencia porque la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres. Yo no soy un poeta de muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas" (DARÍO, 1986, p. 9). Lo mismo puede vislumbrarse en la crónica

"Psicologías carnavalescas", cuando describe la peregrinación popular y rabelesiana:

> Mi amigo el artista me dice de pronto: ¡Vea!, y me señala la inmensa avenida. Estamos en un punto que abarca el gran conjunto. El cauce gigantesco del río iluminado y sonoro presenta un aspecto fantástico. El oleaje se mueve, avanza, se detiene en partes (DARÍO, 2013, p. 291).

De esta manera, las crónicas de viaje darianas, en la descripción de las tarjetas postales y de las festividades, dan cuenta de la ebullición de una modernidad, de sus religaciones y democratizaciones en sociedades que crecen con tanta celeridad como sus ciudades y sus públicos.

Que la crónica acabe en poema en prosa: otro concepto de literatura y de arte

Quiero recuperar el campo intelectual de los años 80 durante el siglo XX que, a partir de los debates en torno de la modernidad y la posmodernidad, en un contexto de retorno a la democracia, propició la aparición y la lectura de un libro paradigmático como *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (1989) de Julio Ramos, junto con otros títulos ineludibles de la época como *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930* (1988), *de* Beatriz Sarlo, y *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990)*, de* Néstor García Canclini.

Alejandra Laera, a propósito de una visita del intelectual portorriqueño a la UNSAM, en Buenos Aires, durante el 2015, explica que es justamente este escenario de retorno a la democracia el que revive las promesas de la democratización, al tiempo que resulta ineludible advertir los desencantos y fracasos que vendrán luego durante los años 90. La vigencia de este debate, las promesas y

los descontentos de la modernidad[6], propician la innovación de la mirada sobre el objeto de estudio que realiza Julio Ramos cuando revisita las figuras fundacionales de la escritura modernista —en especial la de José Martí— a partir de una producción considerada marginal hasta ese entonces: la escritura periodística. Por supuesto, la escritura y el interés de Julio Ramos no puede entenderse si no es en diálogo con otros nombres ineludibles, que son vectores en los años 90 para el estudio de las crónicas: Susana Rotker (1992) y Graciela Montaldo (1994 y 2013).

Lo que me interesa recuperar de estos aportes, aunque pueda resultar una obviedad, es, por un lado, cómo las crónicas modernistas, entre tantas transformaciones estructurales propias de la modernidad, están dando cuenta también, en el campo cultural, de un cambio en la concepción misma de la literatura; y, por otro, el tiempo —otro tiempo largo— que le ha llevado a la crítica literaria advertir esa transformación, casi un siglo de sistematización.

Con respecto a la amplitud del concepto de literatura que subyace en el modernismo, por ejemplo, Graciela Montaldo explica que hay que desmontar algunos clisés en torno a la escritura literaria y periodística como dos espacios excluyentes u opuestos, pues se trata en realidad de una concepción más amplia que la noción canónica de literatura:

> Esta versatilidad, que Darío comparte con otros escritores del cambio de siglo, ha generado algunos mitos. El más divulgado afirma que los poetas modernistas debían ganarse la vida con "otra cosa", que debían "trabajar como periodistas" cuando lo

6 "En Europa la modernización literaria, el proceso de automatización del arte y la profesionalización de los escritores bien podrían ser procesos sociales primarios, distintivos de aquellas sociedades en el umbral del capitalismo avanzado. En América Latina, sin embargo, la modernización, en todos sus aspectos, fue —y continúa siendo— un fenómeno muy desigual" (RAMOS, 2003, p. 11-12, énfasis del autor).

> que querían era escribir "literatura". En realidad, lo que escribían José Martí, Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera, Enrique Gómez Carrillo, Rubén Darío para los periódicos no era "otra cosa". La literatura de la época ya era claramente la transacción entre diferentes escrituras y el pasaje entre esas diferencias constituye lo nuevo: una colocación entre la autonomía y la profesionalización, entre la estetización y la divulgación (MONTALDO en DARÍO, 2013, p. 13).

Esta convivencia de un propósito estético y uno informativo, la difusión de una nueva sensibilidad y un prolífico público urbano que se está alfabetizando también son advertidos por Susana Rotker en *Fundación de una escritura* (1992) que aborda tanto el incipiente enfrentamiento entre periodismo y literatura y las quejas de los cronistas, como la combinación de discursos y propósitos en la idea de la crónica como un laboratorio del ensayo de estilo[7].

Por su parte, Julio Ramos advierte el carácter heterogéneo de la crónica como rasgo distintivo de la institución literaria latinoamericana. Y esta heterogeneidad también está planteando una funcionalidad política distinta de la literatura que, a diferencia de las producciones de los intelectuales orgánicos decimonónicos que

7 Podemos observar cómo discurren estas cuestiones en los siguientes fragmentos: "Las anteriores observaciones son vitales para la consideración de la crónica como intermediaria entre el discurso literario y el periodístico, pero, en definitiva, como género literario. Así, es necesario recordar textos modernistas que con posterioridad a su publicación en los diarios pasaron a ser leídos como cuentos [...] Darío no dudó en publicar sus crónicas en forma de libros, entre los que *Los raros* es sin duda el más notable" (ROTKER, 1992, p. 108-109). "En esa carta Aldrey solicitó a Martí modificaciones a sus juicios políticos sobre los Estados Unidos —pedido que había de ser común también en las cartas del editor de *La Nación*—, haciendo una acotación de interés, porque demuestra la dificultad del deslinde entre el papel del periodista, el escritor y el literato" (ROTKER, 1992, p. 110-111).

privilegiaban el paradigma modernizador, y en consonancia con la automatización del arte, "comienza a autorizarse como un modo alternativo y privilegiado para hablar sobre política" (RAMOS, 1989, p. 16). En las crónicas darianas, por ejemplo, encontramos las mismas denuncias que se deducen en la poesía. Este es el caso del avance norteamericano: "el yanqui continúa, continúa en su expansión universal, y una de sus manifestaciones es hoy la danza" (DARÍO, 2013, p. 349).

Julio Ramos deja en claro que la incorporación de discursos "bajos" y "antiestéticos" consolida la emergencia de un campo estético que configura otra noción de literatura, al tiempo que advierte que no se trata tampoco de idealizar la "marginalidad" o la "heterogeneidad" de la crónica sino de observar cómo se convierten en un archivo de la experiencia urbana y retórica del consumo y la publicidad. En ese sentido, Julio Ramos habla de las crónicas como "vitrinas de la modernidad" (2013, p. 112-113).

Estamos, entonces, ante otra concepción de literatura y otra concepción del arte que incluyen la intervención del periodismo, de las estéticas procedentes de la cultura popular y de la lógica del consumo. Y es este carácter el que indefectiblemente conduce a los modernistas a las muchedumbres, al hervor y al hormigueo popular, marcando desde la elección de una temática hasta la conjunción de formas según la complacencia del público. RD en "La semana", crónica de 1988, delinea las preocupaciones y el rol del cronista cuando expone:

> Yo, que casi nunca veo la aurora, estaba preocupado por tener que iniciar hoy estas revistas semanales de *El Heraldo* y, lo que es peor, sin hallar sobre qué escribir la primera.
>
> Pero es preciso no conocer lo que es el alba, para no buscar en ella lo que se necesita, sobre todo los poetas.

> Fui, pues, a orillas del mar acerado y medio dormido, siempre solemne.
>
> En el horizonte había oro franjeado de sangre, y acababan de cerrar sus pétalos luminosos las margaritas del celeste jardín.
>
> El pobre narrador de cuentos, el pobre poeta, meditaba en lo dificultoso de su situación de revistero. Y sobre todo, de revistero en la buena ciudad de Valparaíso.
>
> El *chroniqueur* de capa y espada, el que se entra por el campo de la política y canta claro y es audaz y es firme, tiene ya buena suerte, me decía. Y al decir esto, pensaba en *Juan Santiago*, ese parisiense de Chile (DARÍO, 2013, p. 275).

En esta cita, se evidencia el predominio de la subjetividad en el uso de la primera persona; el rol del periodista y su profesionalización; la elección de un tema trivial o la "arqueología del presente", como la llama Rotker; el carácter poético de una escritura periodística fluctuante; el pasaje entre las funciones del poeta y del narrador en el *chroniqueur*, el ineludible propósito político, la pupila cosmopolita que mira lo local. En definitiva, la crónica acaba en poema en prosa, crujen los huesos del cráneo, y la crítica literaria, en su afán de sistematizar y de religar los textos, un siglo después advierte la relevancia de la crónica para la definición de un concepto de literatura y de arte que desborda los cánones decimonónicos, cuya repercusión es indudable en nuestra contemporaneidad cuando leemos a los cronistas urbanos de fines del siglo XX, por ejemplo, que actualizan la desazón modernista.

La belleza está ahí; la fealdad, también

Nos centramos particularmente en las crónicas de viaje referidas a los espectáculos, pues en ellas se ponen en evidencia tanto las transformaciones en la concepción del arte que se desprenden del modernismo, como la inclusión de las estéticas y las prácticas propias

de los sectores populares que entran en diálogo con los letrados, quienes hasta entonces fueron hegemónicos, el cogollo de la ciudad letrada, como dice Rama. Asimismo, es a través del viaje, quizá la más clara experiencia de la modernidad, que el cronista se disloca y se quiebra, observa con ojos religadores las aldeas vanidosas, y produce así esas postales o imágenes en las que se imbrican localismos y cosmopolitismos cuando se construyen las identidades continentales.

Bien sabemos que la estética dariana involucró el vínculo de todos los lenguajes artísticos[8] y de los archivos de la cultura letrada hispánica y la americana. Ahora bien, en un mercado signado por la democratización de la escritura, se amplía un público que es tenido en cuenta por los periódicos y por periodistas que están profesionalizándose. De este modo, la crónica modernista amplía su círculo de recepción abandonando las restricciones editoriales que volvían accesible la cultura sólo para un sector de elite.

El problema radica en que, hacia fines del siglo XIX, la concepción del arte sigue ligada a un sector minoritario, al anillo protector letrado. Los modernistas con su tarea periodística no sólo cultivaban un género novedoso y urgente que se constituye en un signo de época, sino que también estaban poniendo en jaque la concepción de una literatura erudita que de pronto se topa con una versión de una literatura popular. Finalmente, los cronistas se enfrentan a los prejuicios de las divisiones entre arte y no arte, literatura de élite y cultura de masas (ROTKER, 1992). Así, lo sugiere el mismo RD en una "Piscologías carnavalescas", al referirse al modo en que conviven y se repelen los diferentes sectores y sus estéticas en ese hervor humano que entra en ebullición durante la fiesta popular:

8 Dice, por ejemplo, RD en "El cartel de España": "Es un hábil sinfonista del color, así le haga detonar demasiado en sus graciosas combinaciones" (2013, p. 328).

> La belleza está ahí; la fealdad también. Impera la democracia más despótica. El pueblo se divierte./ Salimos del hervor, y como yo quisiese librar a mi espíritu de aquel ambiente, pido a mi compañero, me repita su bella apología de Caín" (DARÍO, 2013, p. 291).

Los cisnes, las rosas desmayadas y las princesas de la poética dariana son sustituidos en las crónicas de viaje por la experiencia en lugares exóticos y de moda como Capilla del Monte en Argentina; por la festividad del carnaval donde desfilan los carruajes; por el compadrito Juan Moreira y los afrodescendientes al ritmo del candombe; por la torre de Babel que se despliega en la Exposición en París, donde todo internacionalismo adquiere el toque *kitsch* del afrancesamiento; por el cruel y circense espectáculo de la corrida de toros que recuerda el aliento y la herencia romanos.

La belleza y la fealdad conviven, la cursilería y el *kitsch* se incorporan, lo erudito y lo popular se alternan en las tarjetas postales que, como un modo de actualizar la comunicación epistolar al contexto de la modernidad, recurren a las más disímiles estéticas, a la elocuencia de la imagen en detrimento de la palabra, a la experiencia del viaje y al imperio de los sentimientos para dar cuenta de los nuevos escenarios urbanos y las nuevas sensibilidades finiseculares:

> ¿Quién fue el primero que usó tarjetas postales para comunicar lo que antes habría escrito en una carta o una esquela? [...] Las halláis en los quioscos de los bulevares, en los estancos de tabaco, en las librerías y papelerías, en almacenes especiales, a la entrada de los monumentos públicos, entre las manos de los *camelots* que las pregonan y alaban. Siguen la actualidad, propagan la celebridad, ayudan al bien y al mal; poéticas, pictóricas, ridículas, religiosas, patrióticas, ingeniosas, obscenas (DARÍO, 2013, p. 335).

RD advierte la diversidad de paseos, de sujetos y de vitrinas, al tiempo que rehúye a la normalización o rutinización de los viajes que subyace en el uso de las guías y las agencias de viaje, cuya aparición también se establece a fines del siglo XIX (MONTALDO, 2013). Por el contrario, señala el clima de época con sus transformaciones en la concepción de la temporalidad ("Ya nadie escribe cartas [...] nadie tiene tiempo para ello", p. 336) y la espacialidad urbana ("La vida actual, sobre todo, esta vida europea y en particular París, hace imposible la correspondencia epistolar", p. 337). Otro tanto ocurre con los carteles que advierte durante su visita por España, signos de la estética de fin de siglo, del indudable predominio de la imagen, de los debates en torno al arte contemporáneo, del mal gusto y la estética popular, de las sensibilidades locales: "En ellos se procura ante todo llamar la atención del transeúnte con la reproducción *criarde* [estridente] de los pintorescos tipos de las provincias, o majas de ojos grandes y rojas sonrisas, toros y toreros" (DARÍO, 2013, p. 325).

El viaje es sin duda el signo más claro del proceso de democratización y de las redes de religación, el ojo del cronista escapa de la normalización y atiende aquellos episodios cotidianos que pueden pasar desapercibidos, el *voyeur* captura con la mirada la diversidad y la guarda en la memoria:

> Tengo la pasión de los viajes; me encanta la contemplación de paisajes nuevos; en mi memoria pasan, como en un cinematógrafo, el bohío centroamericano, la casa monstruosa neoyorkina, la más grande de las cataratas, el parque inglés, el convento español, la isla africana, la glorieta graciosa parisiense, y cien montes, cien lagos, cien ríos, pájaros de diversos colores, y hombres de diversas lenguas; usos distintos, lo pintoresco distinto; y en cada lugar, un nuevo manantial de sensaciones; un nuevo panorama, para mis ojos y mi alma (DARÍO, 2013, p. 281).

Este espíritu de internacionalización y esta religación que se propicia con los desplazamientos físicos y culturales hallan su punto de inflexión cuando en las crónicas se advierte cómo se conforman algunos estereotipos identitarios, al tiempo que se denuncia la presencia de sectores excluidos que han sido invisibilizados. Por ejemplo, en "Piscologías carnavalescas", RD señala la presencia de la cultura afro oprimida como constitutiva del continente americano, reivindicándola de ese modo: "Todo eso es lo que resta de la raza de color que fue en América esclava de nuestros abuelos [...] ¡Sigue, negro candombero, mandinga o carbalí, sigue en tu paso acompasado, en medio de la fiesta carnavalesca!" (2013, p. 290). Por supuesto, la selección del lexema "raza" se halla a tono con el paradigma de la época y esconde en sí mismo un rasgo propio del pensamiento colonial; pero cabe señalar también que el interés por la música y la poesía de los afrohispanoamericanos por parte de la cultura letrada en el continente será posterior[9]. En este sentido, RD en sus crónicas, casi con registro etnográfico, vaticina intereses que serán objetos de reflexión en el siglo XX.

En "Los hispanoamericanos", a propósito de la Exposición Universal de París en 1889 que fue objeto de innumerables crónicas modernistas, no podemos pasar por alto la mención a los *rastaquouère* o *rasta*, denominación despectiva que en Francia o en Europa se empleaba para designar a los hispanoamericanos que se habían enriquecido, a los nuevos ricos o "advenedizos", a los que se calificaba como detentadores del mal gusto y la falta de refinamiento: "Son los rasgos comunes al señalado *rasta* internacional. No se ve, pues, a nuestros países sino por ese lado poco agradable. Etnográficamente, todo se confunde..." (DARÍO, 2013, p. 301).

9 Recordemos que algunos textos empezaron a circular durante los años 20 y 30 del siglo XX y los estudios críticos se desarrollarán recién durante los años 60 y los 70 del siglo XX. Al respecto, ver "Literatura afrohispanoamericana" de Vera Kutzinski (2006).

La exposición como evento es percibida en términos de un prolífico "destierro", de una confusión comparable a la de la torre de Babel, de un espectáculo pagano y popular:

> Y ambos, al son de la música, olvidaban por un momento el destierro, en compañía de adorables compatriotas [...] Todo este internacionalismo para halagar a los ciudadanos de Babel que pueblan hoy esta capital de la locura (DARÍO, 2013, p. 295-296).

La ambivalencia que producen en el cronista las promesas y los desencuentros con la modernidad también se replican en la introducción de las referencias y de los textos populares: en las crónicas darianas hallamos retazos de canciones y de corridos que indudablemente corresponden al sistema literario popular que, por momentos, son elogiados y por otros criticados por su mal gusto. Otro tanto sucede con lo letrado y con el aire cosmopolita parisiense, a los que denuncia —siempre un tono irónico— como una impostura: "hablando con un señor muy culto, averigüé que para él Bolívar era un sombrero y San Martín, un santo" (2013, p. 302).

Lejos de agotarse, las postales cosmopolitas de RD impresas en sus crónicas de viaje nos obligan a trazar una agenda que dé cuenta de las nuevas formas de leer y mirar y de las inquietudes del siglo XXI. Así, crónicas como "*Bambinis* del sufrimiento" acerca de las infancias italianas que son cruelmente prostituidas en el Río de la Plata, o "¡Estas mujeres!" sobre las feministas entusiasmadas a las que califica como "feas" y "marivarones", evidencian las formas en que RD mira los cuerpos diferentes, de mujeres y niños, en el contexto moderno (SCARANO, 2020). El tapiz de la modernidad literaria, lejos de concluirse, sigue tejiéndose.

Conclusión o la modernidad que aplasta

A lo largo de este escrito, hemos procurado delinear el escenario sociopolítico a partir de las nociones de democratización de

Rama y de religación de Zanetti, en el que se produjo la emergencia de un género que, imbricando formas periodísticas y literarias, puso en jaque los conceptos de literatura y arte de su tiempo. Ha sido tan inconmensurable la labor de los cronistas modernistas que, incluso, un siglo después la crítica literaria recién está en condiciones de despojarse de los clisés y los mitos para abordar la ruptura significativa que ha significado la escritura finisecular para la configuración de un sistema literario continental que empezó a conformarse a fines del siglo XIX.

En especial, las crónicas de viaje y aquellas referidas a espectáculos nos permiten ahondar en los procesos de religación, la conformación de estereotipos identitarios que dan cuenta de las nuevas sensibilidades de la modernidad, de los cruces entre la cultura erudita y la popular, la emergencia de la cultura de masas y de la estética del *kitsch*. La alteridad se constituye como un espectáculo en sí mismo en el que se superponen la tradición y la modernidad, las promesas y los desencantos. Se esboza un nuevo público urbano y se redefine una contemporaneidad que oscila entre la prosa y la poesía: "El panorama es de poesía" (DARÍO, 2013, p. 368). La crónica, al igual que el hombre moderno, queda impresa de novedad, urgencia y transformación; aspectos que se revisten sin duda de la fuerza aplastante de la modernidad y de las indefectibles muchedumbres. Quizá en este sentido es que debamos pensar en las palabras de RD cuando dice: "Más él también murió, aplastado por su tiempo, herido por el mal común" (DARÍO, 2013, p. 358). Así, RD y su escritura son aplastados por el complejo tiempo de la modernidad. Se escucha el crujir del cráneo, mientras sus crónicas periodísticas se convierten inevitablemente en poemas en prosa, en postales cosmopolitas, en tapiz latinoamericano.

BIBLIOGRAFÍA

BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI, 1982.

BUENO CHÁVEZ, Raúl. *Promesa y descontento de la modernidad*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2010.

CRÓQUER PEDRÓN, Eleonora. *Escrito com Rouge. Delmira Agustini (1886-1914). Artefacto cultural*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2009.

DARÍO, Rubén. *Poesía I y II*. Ángel Rama, pról., y Ernesto Mejía Sánchez, ed. Buenos Aires: Ayacucho, 1986.

DARÍO, Rubén. *Viajes de un cosmopolita extremo*. Graciela Montaldo, pról., y ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

ESCAJA, Tina. *Delmira Agustini y el modernismo. Nuevas propuestas de género*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto; PUPO-WALKER, Enrique, eds. *Historia de la literatura hispanoamericana II*. Madrid: Gredos, 2006.

KUTZINSKI, Vera. "Literatura afrohispanoamericana". En González Echeverría, Roberto; Pupo-Walker, Enrique, eds. *Historia de la literatura hispanoamericana, II. El siglo XX*. Madrid: Gredos, p. 185-213, 2006.

LAERA, Alejandra. "Julio Ramos en Anfibia. La crónica, una zona de desbordes". En *Revista Anfibia*, UNSAM, 2015. Disponible en <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/la-cronica-una-zona-del-desborde/>. Consulta 7 jul., 2017

MADRIGAL, Luis Iñigo, coord. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 2008.

MOLLOY, Sylvia. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

MONTALDO, Graciela. *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y Modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994.

_____. "La pista del circo". En *Revista Ñ*- Año XII, p. 5, 12/03/2016.

PUCCINI, Darío; YURKIEVICH, Saúl, coords. *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

RAMA, Ángel. "Democratización de la sociedad y de la literatura". En *Las*

máscaras democráticas del modernismo. Montevideo: Arca, p. 11-30, 1985.

RAMOS, Julio. "Decorar la ciudad: crónica y experiencia urbana". En *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, p.112-142, 2003.

ROMAN, Claudia. "Modernidad literaria latinoamericana". En Beatriz Colombi, coord. *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, p. 329-234, 2021.

ROTKER, Susana. "El lugar de la crónica". En *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*. La Habana: Casa de las Américas, p. 99-149, 1992.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

SCARANO, Mónica. "Más allá de los *clichés:* otras dimensiones y representaciones del cuerpo en algunas crónicas darianas". En JALLA México, 2020. Inédito.

WILLIAMS, Raymond. *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial, 2002.

_____. *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

ZANETTI, Susana. "Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)". En Ana Pizarro, *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura. Volume 2: Emancipacão do Discurso*. São Paulo/SP: Memorial da América Latina, Unicamp, p. 489-534, 1994.

ZANETTI, Susana et al. *Las cenizas de la huella. Linajes y figuras de artista en torno al modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.

_____. "Itinerario de las crónicas de Darío en *La Nación*". En *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires. 1892-1916*. Buenos Aires: Eudeba, p. 9-59, 2004.

3

ORÍGENES DE LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA

Vanguardistas estranhos, mas épicos: Vicente Huidobro e Jorge de Lima

Daniel Glaydson Ribeiro

ALFA
OMEGA

DILUVIO
ARCO IRIS

Cuántas veces la vida habrá recomenzado

Quién dirá todo lo que en un astro ha pasado

Vicente Huidobro, Ecuatorial (1918)

Perdoai-nos ser ungidos como vós
como todos, precários, totalmente.

Seres lívidos vemo-nos assim
refratados nas fábulas que somos,
chamas coradas respirando brisas.

(DE LIMA, Canto Oitavo, "Biografia", *Invenção de Orfeu* (1952).

Lidarei aqui com poetas intraduzíveis, mais do que o comum. Isto porque, em seus ápices, alcançam o rumor da ilegibilidade. Tão próximos e tão distantes, ora criacionistas, ora neobarrocos. Por vezes não sabemos se são poetas que cantam, se teóricos que especulam, ou teólogos que pregam. O melhor que posso fazer é esta curadoria, e algumas transcriações.

— Há cada vez menos um copo de mar para um homem navegar, a não ser que o copo (e o mar) também seja(m) *plástico(s)*.

Sobre a duração da percepção

O incontornável texto de Victor Chklovski, *Iskusstvo kak priem* [*искусство как прием*], publicado em 1916, é um ensaio de teoria da literatura que funda o formalismo russo e, ao mesmo tempo, um dos famigerados manifestos do vanguardismo heroico. *Iskusstvo* é arte, vá lá, mas e quanto a *priem*? Procedimento, técnica, artifício, recepção!? Uma palavra-pasta em si, como talvez dissesse Christophe Tarkos, intraduzível, estranha. *Pior* que ela, só mesmo o neologismo forjado em seu interior: *остранение*. *Ostranênie*, traduzido ao francês como *"étrangisation"* ou *"représentation insolite"* (CHKLOVSKI, 1973, p. 17); ao inglês como *"defamiliarization"* ou *"enstrangement"*; e no Brasil como "singularização" (1976, p. 52), quando *melhor* teria sido traduzi-lo, segundo Boris Schnaiderman aos amigos, por estranhamento. Na espiral das línguas, esta escolha tradutória que, afinal, vinga, nos conecta ao *Verfremdungseffekt* de Bertolt Brecht, ou simplesmente *V-effekt*, conhecido por aqui como efeito de estranhamento ou de distanciamento do teatro épico, este cuja concepção fora influenciada pela teoria e pela revolução russas.

O conflito linguajeiro é potencialmente configurador desse movimento fulcral para as artes do séc. XX e além: Ernst Bloch, no ensaio "Alienação, estranhamento" [*Entfremdung, Verfremdung*], que compõe a miscelânea de textos intitulada *Verfremdungen* (1965), nos ensina, boquiabertos, que o primeiro registro da palavra *verfremden* na literatura alemã ocorre apenas em 1842, no romance "Vida Nova" [*Neues Leben*] de Berthold (Moses Baruch) Auerbacher, no momento em que as personagens-pais se sentem *verfremdet* (no sentido de profundamente ofendidos ou, poder-se-ia dizer, estranhados) quando seus filhos começam a conversar em francês na sua presença, deixando-os alheios à conversação, já que não compreendem nem apreciam o idioma.

Para Bloch, ainda que haja uma distância entre este uso do termo e o *V-effekt* de Brecht, a cena da palavra estrangeira distanciadora continua a ressoar para a compreensão do referido procedimento estético de vanguarda. Para isto temos exemplos "claros": a glossolalia de *Altazor o el viaje en paracaídas* (1931), de Vicente Huidobro, ou o quase-falar-em-línguas da *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima.

A título de paráfrase, no ensaio "A arte como procedimento/recepção", Chklovski parte da tese do filólogo e grande inspirador do simbolismo russo Aleksandr Potebnia, segundo a qual "não existe arte e particularmente poesia sem imagem", sendo o objetivo desta última "ajudar-nos a compreender sua significação [da arte, da poesia] e visto que sem esta qualidade a imagem priva-se de sentido, ela então deve ser para nós mais familiar do que aquilo que ela explica". Chklovski, obviamente, desconstrói Potebnia. A antítese *ostranênia* postula como "lei geral da arte": o "obscurecimento", o "amortecimento". Contra o processo de automatização levado a cabo pela imagem fácil e prosaica, ele opõe a desautomatização: "O objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento" (CHKLOVSKI, 1976).

O ensaio de Chklovski explicita o tom de manifesto vanguardista numa de suas mais belas passagens, talvez porque controversa: "o procedimento da arte é o [...] que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que já é 'passado' não importa para a arte*" (CHKLOVSKI, 1976, p. 39, 40, 55, 50, 45).

Proporcionar a percepção, ou mais ainda, a experiência do "devir do objeto", penso eu, já não é um *fim em si mesmo* para a arte. Vicente Huidobro afirma algo semelhante quando defende o

seu *creacionismo* das severas críticas a ele imputadas por ninguém menos que o peruano José Carlos Mariátegui. A resposta do chileno se dirige ao já lendário marxista latino-americano, falecido em 1930. Ela aparece em uma revista chamada *Total – Contribuición a uma nueva cultura*, em 1936, sob título bem direto, "Nuestra Barricada":

> Nunca hemos pretendido afirmar que el artista no pueda interpretar la vida que le rodea. Mal nos habrá entendido quien así haya traducido nuestras palabras. Al contrario, hemos dicho que puede y que de hecho lo hace. Esto no le impide crear nuevas visiones, descubrir otros horizontes y proponer nuevos modos de sentir la vida. El artista, el poeta puede y debe trabajar en la formación de una nueva comprensión, de una nueva conciencia, ensanchar las zonas del arte para que el arte libre de mañana encuentre ya sus materiales. Sería anti-dialéctico pretender suprimir al artista explorador con el pretexto de no ser de utilidad inmediata o primaria a la revolución (HUIDOBRO, 1936, p. 12).

Assim o traduzi à paulistaníssima *Revista Córrego* (2014, p. 13):

> Nunca pretendemos afirmar que o artista não possa interpretar a vida que o rodeia. Mal nos entendeu quem assim traduziu nossas palavras. Ao contrário, dissemos que pode e de fato o faz. Isto não o impede de criar novas visões, descobrir outros horizontes e propor novos modos de sentir a vida. O artista, o poeta pode e deve trabalhar na formação de uma nova compreensão, de uma nova consciência, ampliar as zonas da arte para que a arte livre de amanhã encontre já os seus materiais. Seria antidialético pretender excluir ao artista explorador com o pretexto de não ser de utilidade imediata ou primária à revolução.

ALTAÇORIANO

[...] D'un côte, la jouissance est marquée par ce trou qui ne lui

> lasse pas d'autre voie que celle de la jouissance phallique. De l'autre côte, quelque chose peut-il s'atteindre qui nous dirait comment ce qui jusqu'ici n'est que faille, béance dans la jouissance, serait réalisé?
>
> C'est ce qui, chose singulière, ne peut être suggéré que par des aperçus très étranges. Étrange est un mot qui peut se décomposer – l'être-ange [...]
>
> (LACAN, 1975)

Vicente García Huidobro Fernández nasce em 1893 em Santiago de Chile, durante um intenso *fin-de-siècle*; e depois de muito viajar e criar, morre em Cartagena, 1948, quando o séc. XX ainda sentia o bafo quente da bomba e temia por sua sobrevivência. Huidobro, aliás, morre em decorrência de ferimento da Segunda Guerra, onde esteve por vontade própria. "O poeta deve ser ingênuo como um poeta", diz um actante em *Predizendo o futuro* [*Weissagung*, 1965], primeira peça de Peter Handke. Huidobro, em suas investidas ingênuas, quase-religiosas, pegava de um megafone dentro de um trator de guerra para convencer os espanhóis a desertarem do exército de Franco e passarem ao lado dos revolucionários comunistas. Federico García Lorca foi assassinado por este mesmo exército fascista, que não desertou. Há quem afirme, no entanto, que a força da oratória de Huidobro terá convencido deserções e adeptos à revolução[1]. ¡Que cena verdadeiramente criacionista, estupefata, catártica terá sido essa! e cabe-nos apenas maravilhosamente imaginá-la. A coisa bélica do vanguardismo estava em seu sangue aristocrata; sem embargo, aberto ao devir.

1 Devo muitos destes ensinamentos biográficos a Cedomil Goic, em *La poesia de Vicente Huidobro* (1974) e a René de Costa, em *Los oficios de un poeta* (1984), duas visões quase sempre antagônicas sobre o autor.

O singelo manifesto *Non Serviam*[2] e sua teoria criacionista valeram-lhe o título de primeiro vanguardista das Américas, e outra guerra: a dos detentores da originalidade, competindo com cubistas franceses ciumentos do naipe de Pierre Reverdy, poeta adorado por Apollinaire, Eluard, Tzara e outros titãs da época frenética. A escola solitária de Vicente Huidobro —*el creacionismo*— foi primeiramente metafísica e depois comunista. Postulava a criação de um mundo paralelo, autônomo, liberto, antipredicativo: compor o poema como a natureza faz a árvore, e não "apenas" cantar a árvore; ou, como teria lhe dito certa vez um xamã Aymará: "Porque cantas a chuva, poeta? Faça chover!".

Àquela época, no afã do *Make it new* poundiano, todos os artistas "ocidentais" inventivos, iconoclastas, queriam soltar a sua própria granada o quanto antes. *Zang Tumb Tumb*, o horrível poema-granada de Marinetti, se publica exatamente em 1914: é a guerra alçada a obra de arte, como fará Hollywood pouco depois. O célebre e controverso *El espejo de agua*, portanto, é a granada vanguardista de Huidobro, e nunca saberemos ao certo se o pino foi levantado em 1916, mas a granada explodiu apenas em 1918. Ou vice-versa.

De uma perspectiva hodierna, custa aceitar que dois grandes poetas do século XX tenham digladiado a primazia na invenção seja do simultaneísmo, seja da autonomia da arte em relação ao já existente no mundo (coisas talvez tão antigas quanto a própria poesia), mas foi o que aconteceu, com requintes de xenofobia da

2 O primeiro manifesto vanguardista das Américas rouba (i.e., alludere) seu título a Jeremias, na versão latina da *Vulgata* de São Jerônimo, século IV d.C: "a saeculo confregisti iugum meum rupisti vincula mea et dixisti non serviam in omni enim colle sublimi et sub omni ligno frondoso tu prosternebaris meretrix" (JEREMIAH, 2:20). Impressionou-me uma tradução recente, que verseja os versículos: "Há muito tempo/ eu quebrei o seu jugo/ e despedacei as correias que a prendiam./ Mas você disse: 'Eu não servirei!'/ Ao contrário, em todo monte elevado/ e debaixo de toda árvore verdejante,/ você se deitava como uma prostituta" (JEREMIAS, 2:20).

parte de lá. Reverdy enxota Huidobro da panelinha para evitar que o sul-americano brilhe mais do que ele próprio, acusando o "chileno de Valparaíso" de alterar a data de publicação da obra *El espejo de agua* para que ela pareça mais revolucionária. Pelo que conhecemos dos anseios grandiloquentes huidobrianos, *altazorianos*, é bem possível que ele tenha feito isso; e as investigações filológicas de Ricardo Araújo, em "O mistério de Huidobro" (1997), não encontram quaisquer provas de que o poemário de vanguarda tenha saído mesmo em 1916...

O que ficam são os versos "indatáveis" do poema intitulado "Arte Poética", um verdadeiro clássico-de-vanguarda (coisa muito rara), com sua crença pujante no vigor da cabeça do poeta, centro ensolarado do mundo, donde provém a palavra encantada, como num mistério de Elêusis.

Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
Cuanto miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata.

Estamos en el ciclo de los nervios.
El músculo cuelga,
Como recuerdo, en los museos;
Mas no por eso tenemos menos fuerza:
El vigor verdadero
Reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema;

Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.
El Poeta es un pequeño Dios.

Há uma edição comemorativa conjunta das Academias Brasileira de Letras e Chilena de Literatura que reúne duas figuras dificilmente conciliáveis: *Vicente Huidobro & Manuel Bandeira* (2007). Mas é nesta pequena edição que se encontra a maior antologia já traduzida da obra huidobriana em terras brasílicas, da lavra do grande poeta Carlos Nejar:

Que o verso seja como uma chave
que abra mil puertas.
uma folha cai; algo passa voando;
o que os olhos fitem, criado seja,
e que a alma do ouvinte fique tremendo.

Inventa novos mundos e cuida de tua palavra;
o adjetivo quando não dá vida, mata.

Estamos no ciclo dos nervos.
o músculo pende,
como lembrança, nos museus;
mas nem por isso temos menos força:
o vigor verdadeiro
reside na cabeça.

Por que cantais a rosa, ó Poetas?
Fazei-a florescer no poema;
Só para nós
vivem todas coisas sob o Sol.

O poeta é um pequeno Deus.
(HUIDOBRO; BANDEIRA, 2007, p. 33).

Nada é por acaso: o poema mais conhecido de Vicente Huidobro é uma teorização sobre a poesia. A poesia do século XX teoriza muito mais do que concretiza[3], até porque está cada vez mais difícil (pelo menos desde o Romantismo alemão) fazer com que a flor floresça no poema. O vanguardismo heroico nos legou mais manifestos do que manifestações em verso daquilo que almejavam realizar, e nada disto é pouco: nem a ousadia louca dos dadaístas e seus gritos performáticos, nem os desvairistas que ironizam a teoria e logo a abandonam, para viajar pelo Norte-Nordeste coletando as tradições. Estabelecer um alvo teoricamente definido para a criação artística foi a armadilha que eles próprios teceram, conscientes do impacto histórico-filosófico de seus gestos. Mas a angústia era gigantesca e levou algumas das melhores cabeças. Vide Maiakóvski. A angústia, *la congoja*, advinda da invenção do criacionismo corta nitidamente a palavra de Huidobro, que antes era sereníssima e tinha anseios adâmicos:

Adán solemne y mudo meditaba
y quiso tener habla,
porque todas las cosas en el alma
le formaban palabras.
Y así fue que la primera
palabra humana que sonó en la tierra
fue impelida por la divina fuerza
que da al cerebro la Belleza.

Y dijo:
– Entrad en mi, Naturaleza,
entrad en mi ¡oh cosas de la tierra!

3 Os próprios poetas concretos (paronomásia inevitável) são mais teóricos do que poetas, ainda que tenham composto *Galáxias*.

Dejad que yo os adquiera,
de haceros substancia mía.
Todo esto que nace en el suelo
quiero sentirlo adentro.
(HUIDOBRO, 2003, p. 337).

Huidobro sempre esteve marcado pelo desejo épico: este homem que sente dentro de si tudo o que nasce no solo, tudo o que vigora: o homem total, que registra o tempo no espaço da linguagem. Antes, publicara "*La Epopeya de Iquique*" no interior de *Ecos del alma* (1912). Em 1916 publica *Adán*, obra sem dúvida alguma anterior a *El espejo de agua* por sua tessitura, mas que traz no prefácio o que Cedomil Goic considera *"el segundo manifiesto de Huidobro"* (1974, p. 61). Neste, o chileno revela sua paixão por Ralph Waldo Emerson e seu marcante ensaio *The Poet* (*Essays*, 1844), dialogando assim, espectralmente, com o verso livre e libérrimo de Walt Whitman.

É, pois, esta serenidade adâmica que se perderá com o advento teórico-vanguardista; é por ela afinal que se pergunta o personagem Altazor no primeiro verso do primeiro Canto: *"Altazor, porqué perdiste tu primera serenidad?"* O homem épico sente sua linguagem despedaçar-se quando sai de sua terra e avista o terror do mundo alheio, alienado e fortemente alienante. *Altazor*, que sairá completo apenas em 1931 mas cuja composição tem início em 1919, possui um forte prelúdio chamado *Ecuatorial* (1918), pós-relato de um viajante de vinte e poucos anos que chega à bélica Europa. Estão nas breves páginas deste livro alguns dos melhores versos de Huidobro. É preciso dizer, enfrentando arcaicas resistências da teoria literária, que o poema épico nunca precisou ser caudaloso, apesar dos próprios Huidobro e Jorge de Lima terem-se encaminhado ao caudal, posteriormente. E ainda assim, no seio do idealismo imantado ao

seu enfrentamento espiritual, a terra devastada exige fragmentos, simultaneísmos e quase caligramas:

Cantando nos sentamos en las playas

Los más bravos capitanes
En un iceberg iban a los polos
Para dejar su pipa en labios
Esquimales

El capitán Cook
Caza aurora boreales
En el polo sur

Otros clavan frescas lanzas en el Congo

El corazón del Africa soleado
Se abre como los higos picoteados

Y los negros
de divina raza
esclavos en Europa
Limpiando de su rostro
la nieve que los mancha
Enseñan una música de mar y de montaña

Hombres de alas cortas
Han recorrido todo
Y un noble explorador de la Noruega
Como botín de guerra
Trajo de Europa
entre raros animales
Y árboles exóticos
Los cuatro puntos cardinales

Yo he embarcado también
Dejando mi arrecife vine a veros

Las gaviotas volaban en torno a mi sombrero

Y heme aquí
de pie
en otras bahias
[...]
Y heme aquí
Entre las selvas afinadas
Más sabiamente que las viejas arpas

En la casa
que cuelga del vacío
Cansados de buscar
los Reyes Magos se han dormido

Los ascensores descansan en cuclillas

Y en todas las alcobas
Cada vez que da la hora
Salía del reloj un paje serio
Como a decir
El coche aguarda
mi señora

Junto a la puerta viva
El negro esclavo
abre la boca prestamente
Para el amo pianista
Que hace cantar sus dientes

Esta tarde yo he visto
Los últimos afiches fonográficos
Era una confusión de gritos
Y cantos tan diversos
Como en los puertos extranjeros
Los hombres de mañana
Vendrán a descifrar los jeroglíficos

Que dejamos ahora
Escritos al revés
Entre los hierros de la Torre Eiffel
[...]
Caminando al destierro
El último rey portaba al cuello
Una cadena de lámparas extintas
(HUIDOBRO, 2003, p. 494-503).

Transcrio, inserido neste ciblismo que Haroldo de Campos nos legou em alta voltagem, e trago à baila a versão francesa do poema, traduzido —durante sua própria composição— por Pablo Picasso. O poeta chileno não temia escapar à língua materna e publicava poemas na língua de Racine em plena capital francesa, o que atiçou a perseguição do cubista genuinamente parisiense, que ironizava: "este é aquele poeta francês que nasceu em Valparaíso?"... *Altazor* trará, entre seus apontamentos, logo no sublime "Prefacio": "—*Se debe escribir en una lengua que no sea materna*—".

[...]
En chantant asseyons-nous en las playas

Os mais bravos capitães O capitão Cook
Iam aos polos num iceberg Caça auroras boreais
Para deixar seu cachimbo em lábios No Pólo Sul
Esquimós

Outros cravam frescas lanças no Congo
O coração d'África ensolarado
Se abre como figos picados

E os negros
de divina raça

escravos n'Europa
Limpando de seu rosto
a neve que os mancha
Ensinam uma música de mar e de montanha

Homens de asas curtas
Han recorrido tout
E um nobre explorador da Noruega
Como butim de guerra
Trouxe à Europa
entre raros animais
E árvores exóticas
Os quatro pontos cardeais

Eu embarquei também
Deixando meu recife vim a vê-los

As gaivotas voavam ao redor de meu chapéu

E eis-me aqui
de pé
em outras baías
[...]

E eis-me aqui
Entre as selvas afinadas
Mais sabidamente que as velhas arpas

Na casa
que pende do vazio
Cansados de buscar
dormiram os Reis Magos

Os elevadores descansam de cócoras

E em todas as alcovas
Cada vez que dá a hora
Saía do relógio um pajem sério
Como a dizer
O automóvel aguarda
minha senhora

Junto à porta viva
O negro escravo
abre a boca prontamente
Para o amo pianista
Que lhe faz cantar os dentes

Esta tarde eu vi
Os últimos cartazes fonográficos
Era uma confusáo de critos
E gantos tão divers
Como nos portos estrangeiros

Os homens de amanhã
Virão decifrar os hieróglifos
que deixamos agora
Escritos ao revés
Entre os ferros da Torre Eiffel

[. . . .]
Em marcha para o exílio
O último rei carregava pelo pescoço
Uma corrente de lâmpadas extintas
(BIBEIRO, 2014, p. 14-15).

Se, em teoria, o criacionismo remete à arte pela arte (e por esta aparência o criticaram tanto Mariatégui quanto Neruda), a obra logo o desmente e ultrapassa. O poeta se lança contra a escravidão

africana e o colonialismo europeu[4], contra a exploração e a pirataria do mundo para levar aos museus das *"selvas afinadas"*. A palavra tende gradativamente ao obscurecimento, à *hieroglifação*, quero dizer, ao distanciamento da língua materna puramente comunicativa, provocando *ostranênie*, a maior duração da percepção, plantando bananeira ante *la tour Eiffel*. *Equatorial* é o criacionismo estupefato, chocado por um mundo de inovação e destruição —de inovação para a destruição; algo que, entrementes, a própria vanguarda espelha como ninguém—.

O poeta vanguardista, no final das contas, não é um xamã que escuta a natureza e, em rituais coletivos, faz chover. Resta-lhe o desenho da palavra que, devolvendo o ácido do mundo, chova sobre o brutal existente.

Do *Gênesis* ao *Apocalipse* em um salto escritural (lembremos que dois anos antes Huidobro publicara *Adán*), e no ano seguinte tem início a escritura de *Altazor*, a angustiada epopeia, tão vanguardista quanto primitiva —ou seria o *per-manhecer* do vanguardismo no primitivismo?—. A pulsão criacionista é tão avassaladora que o fim do poeta é esboçar outra língua, através da rasura, da ranhura, da decomposição lenta mas gritante, moendo *la lengua* e *lalíngua*, barbarizando a língua instalada pelo colonizador. *Altaçor* (como eu pretendo traduzi-lo, pois que *açor*, a ave de rapina, é palavra assim existente em português) forja um rito para performar o maior dos mitos filosófico-poéticos do séc. XX, afinal, a linguagem e sua relação com a voz, rumo ao divino ou ao nada, dependerá sempre do leitor.

> A glossolalia pode, em certos casos, constituir uma palavra ritual cuja potência de abertura ao divino vem da vocalidade em si,

4 Cinco anos depois de *Ecuatorial*, durante portanto a composição de *Altazor*, Huidobro lançará em Paris o libreto *Finnis Britania, Une redoutable Société Secrète s'est dressée contre l'imperialisme Anglais*, onde reúne inflamadas cartas de apoio à luta de Gandhi e Atatürk —o que lhe custará uma perseguição monárquica—.

> antes mesmo que da linguagem. A linguagem pode desaparecer, a voz, subsiste. (...) É o conjunto da performance glossolálica que faz sentido. Um sentido que, dificilmente, pode ser traduzido em linguagem organizada. Mas penso que até os dias de hoje ele subsiste como uma recordação longínqua da palavra primordial, à qual provavelmente nossos ancestrais atribuíram essa potência dramática, transformadora, que desvenda outra coisa para além do mundo vivido (ZUMTHOR, 2005, p. 99-100).

SÃO JORGE DE LIMA

Desde então, nunca mais o vi com as mãos repletas.
Era lua? Era sol? Ou trigo do Senhor
O que tinha nas mãos compridas como a dor?
Era nuvem, ou luz do mundo dos poetas?

Por que transluminava em lâmpadas secretas?
E era sua palavra uma invenção da côr?
Êle podia ouvir um suspiro de flor
e ver (mais do que nós) a auréola dos ascetas.

Que arrancava de si e escondia nas mãos
para aos estranhos dar sob a forma de canto,
e na espécie do sonho ofertar aos irmãos?

Deixou-nos quando viu a própria mão vazia,
envolto num clarão como um rei no seu manto.
(Sinto um gôsto de lágrima em sua poesia).

Martins Napoleão, "São Jorge de Lima", *O oleiro cego* (1956).

Jorge Mateus de Lima também nasce em 1893, mas a 5 mil quilômetros de Santiago do Chile. Natural de União, Alagoas, cidade que (ainda durante a vida de Jorge, em 1943, ano do *Livro de sonetos*,

pedra de toque da poesia brasileira naqueles idos) passará a chamar--se União dos Palmares, para demarcar, agora com glória e não a ferro e fogo, a localidade do emblemático Quilombo dos Palmares, ali na Serra da Barriga, em que nasce Zumbi, mártir da luta dos negros por sua libertação. Jorge menino quis ir até a Serra da Barriga para ver o sobrado de sua família lá de cima. Jorge recém-nascido, um pequeno pardo (como se diz hoje, mulato se dizia antes, mas com alma de branco, ao que parece), grudava na ama de leite com seus vagidos imortalizados em soneto alexandrino:

> A garupa da vaca era palustre e bela,
> uma penugem havia em seu queixo formoso;
> e na fronte lunada onde ardia uma estrela
> pairava um pensamento em constante repouso.
>
> Esta a imagem da vaca, a mais pura e singela
> que do fundo do sonho eu às vezes esposo
> e confunde-se à noite à outra imagem daquela
> que ama me amamentou e jaz no último pouso.
>
> Escuto-lhe o mugido – era o meu acalanto,
> e seu olhar tão doce inda sinto no meu:
> o seio e o ubre natais irrigam-me em seus veios.
>
> Confundo-os nessa ganga informe que é meu canto:
> semblante e leite, a vaca e a mulher que me deu
> o leite e a suavidade a manar de dois seios.
> (DE LIMA, 1952, p. 31).

Subpoema XV do Canto Primeiro, *Invenção de Orfeu*, "Fundação da Ilha": "que ama me amamentou" emana em nós o som do menino mamando em sua mãe preta, na aliteração desse fonema tão materno, tão mama, tão mugido, tão música, tão "manar" e "meu". Mugido-acalanto. Esses versos predizem, trazem em si a lalação e,

portanto, a *lalíngua* lacaniana, o efeito da linguagem sobre o sujeito mais do que qualquer efeito de sentido.

Mas e quanto ao sentido? Consultei mulheres, negras, feministas, sobre este soneto, que é talvez o mais emblemático da "excessiva oficina barrôca da *Invenção de Orfeu* (livro na verdade só parcialmente legível)" (LEITE, 1966, p. 48). Algumas delas silenciaram, não é fácil: a metáfora da mulher, que há pouco tinha deixado de ser escrava (tinha?) mas segue provendo de leite o menino rico, con-fundida com a vaca que o homem esposa em sonho, é de violento impacto, e desnorteia, por mais "pura e singela" que seja ao poeta épico-lírico (esta voz não é de um Jorge apenas, galga a coletividade nacional). Mas alguém em flor haveria de responder: Lígia Borges, narradora e doutora em Artes Cênicas, mãe e professora, disse reconhecer-se ali, disse-me que esta animalização não precisa ser rechaçada, e sim buscada, a animalização selvagem, mamífera; trata-se de uma entrega, "seu olhar tão doce inda sinto no meu", sem ódio de classe...

Esta "ganga informe" de Jorge, tão dolorosa de lidar, pois mexe com substratos infames da história nacional, alude à "ganga impura/ [que] na bruta mina entre os cascalhos vela" o ouro nativo da língua portuguesa de Olavo Bilac, este "esplendor e sepultura". Raras traduções de alguns sonetos da *Invenção* podem ser encontradas em edição do *Centro de Estudios Brasileños* de Lima, a cargo do poeta peruano Antonio Cisneros, e não por acaso "a garupa da vaca" é de todos o primeiro:

> El lomo de la vaca era palustre y bello
> una pelusa había en su hermosa quijada
> y en la frente de luna donde ardía una estrella
> flotaba un pensamiento en constante reposo.
>
> Aquí la imagen de la vaca, la más pura y sencilla,
> que del fondo del sueño a veces yo comparto

y de noche se mezcla con la imagen de mi ama,
la que me amamantó y yace en su final reposo.

Escucho su mugido –fue mi canción de cuna–
y su mirada tan dulce aún siento en la mía:
seno y ubre natales me irrigan en sus venas.

Los mezclo en esta masa sin forma que es mi canto:
semblante y leche, la vaca y la mujer que me brindó
la leche y la dulzura manada de sus senos.
(CISNEROS, 1979, p. 19).

Naquele ano de 1914, quando Huidobro declamava "Non Serviam" em Santiago, Jorge de Lima ainda lançava seu primeiro livro, *XIV Alexandrinos*, mescla quase paradoxal de parnasianismo e Augusto dos Anjos. Esta forma fixa, considerada por Bilac a mais difícil da língua, retornará com estrondo na epopeia limiana. Parece-me que esta obsessão é algo para além do formalismo. Jorge de Lima contém em si o *"erudito del cielo y de la tierra"* de que fala Cisneros com reservas em sua *Introducción* às traduções, todavia amalgamado à alma do cantador nordestino, que usa o metro como compasso para improvisar e deixar vazar sua linguagem musicada, meio árabe, meio ibérica, mas nem isso nem aquilo, uma coisa outra, genuína, como a Caatinga. Como de Zé Limeira, "o poeta do Absurdo", ou de Patativa do Assaré brotam setilhas "do nada", de enxurrada; de Jorge de Lima brotam sonetos, arregaçados, distendidos, libérrimos dentro do cárcere[5], prestes a fugir quando a realidade chama:

Numa hora perdida cantos doeram.
E flores despenteadas, flores largas
e inconfidentes quase abominadas

5 Fazer do cárcere a altíssima poesia,/ como fazem mártires quando/ se encontram presos/ na cela de uma cadeia.

por oculta paixão, se intumesceram.

Lírios eram pilares de cristal
subindo para as aves; então dardos
desceram sôbre os mais amados colos
cantando amor com seus consentimentos.

Canção melhor. Mais puros olhos. Eu
sei de cor os rebanhos, e olho o mundo.
Tudo contém pequenas doces máscaras.

Mas da selva selvagem desce o pranto
dos que mastigam suas próprias fomes,
sem saliva de pão, e o gôsto ausente.

Ninguém consegue assim amar os lírios.
E esse amor é amaríssimo e adstringente
com a memória das dores engulidas.
(DE LIMA, 1952, p. 133).

Subpoema IX do Canto Terceiro, "Poemas Relativos". Não me atrevo a corrigir poetas, como fazem os editores ou revisores que digitam "engolidas" ao fim do poema. Engulir tem sabor de boca, carrega o som significante bruto, a realidade viva da palavra. Também não atualizo ortografias: quem faz estas leis, estes (des) acordos internacionais, não tem poder pretérito sobre os desenhos (letras ou acentos) feitos por mãos de artistas de outros tempos. *O Guesa* com grafia atualizada é, peremptoriamente, outro livro. *Invenção de Orfeu* revisado, é como alguém se meter a corrigir os *Cahiers* de Valéry.

Cisneros verte:

Hora perdida de cantos que dolieron.
Y flores despeinadas, flores anchas,

inconfidentes casi abominadas
por oculta pasión, se entumecieron.

Lirios eran columnas de cristal
alzándose a las aves: entonces dardos
bajaron sobre los más amados cuellos
cantando amor con sus consentimientos.

Canción mejor. Más puros ojos. Yo
conozco los rebaños, miro el mundo.
Todo es pequeñas máscaras amables.

Mas de la selva salvaje baja el llanto
de aquellos que mastican sólo su hambre,
sin saliva de pan y sin sabor.

Nadie puede así amar los lirios.
Y ese amor es amargo y astringente
con las memorias de engullido dolor.
(CISNEROS, 1979, p. 47).

A liberdade que Cisneros assume em sua tradução –*"las tuve que ver com un rufián. Soberano y tributário como los mares y las llaves secretas. [...] Sin certeza ninguna"*–. Coaduna com este soneto limiano, libérrimo, audaz, o que não acontece, vale dizer, com a versão citada mais acima, de "A garupa da vaca era palustre e bela", devido à exatidão da estrutura formal e rítmica destoutro. A pureza e singeleza almejadas na recordação da mãe preta não permitem qualquer violação formal. O contrário já ocorre dois Cantos adiante: "Numa hora perdida cantos doeram", ainda é um soneto? Ele integra uma antologia de 30 sonetos de *La invención de Orfeo*, pero não cessa no segundo terceto, abre uma janela para outro, viola a forma clássica porque algo maior assoma: "da selva selvagem desce o pranto/ dos que mastigam suas próprias fomes,/

sem saliva de pão, e o gôsto ausente.// Ninguém consegue assim amar os lírios./ E esse amor é amaríssimo e adstringente/ com a memória das dores engulidas". O tempo já era perdido e as flores haviam se tornado traiçoeiras, quase abominadas, ainda assim (ou por isto mesmo) se intumesceram de oculta paixão. "*El recuerdo que deseamos y el recuerdo que deseamos olvidar. Y entonces la poesía no redime. Incendia nuestras vidas. Es una luz. Una luz que evidencia las tinieblas*" (CISNEROS, 1959, p. 13-12).

Uma face mística, ativa e contemplativa, pode ser lida em todas as múltiplas fases da poesia limiana, com "pequenas máscaras", por vezes doces, por vezes amaríssimas. Pode-se dizer que desde *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, escrita durante a Segunda Grande Guerra, estas máscaras começam a se esquecer. "O inesperado ser começou a desenrolar as suas faixas em que estava escrita a história da criação passada e futura" (DE LIMA, 1950, p. 467). Em *Invenção de Orfeu* o que se encontrará é o homem nu, entregue à inspiração das estranhas-familiares vozes —o *unheimliche* de Freud e o *ostranênie* de Chklovski são conceitos gemelares— que lhe povoam os sonhos e as vigílias, a mente "desacordada", os "delírios de febre", os encontros mediúnicos. Jorge de Lima, político, professor de literatura, pintor, fotocolagista, romancista, ensaísta, hagiógrafo, médico e até santo (sobretudo para aqueles "que mastigam suas próprias fomes", aqueles que ele atendia filantropicamente a partir das 5h da manhã ou antes em seu "consultório mítico e lunar", dirá Drummond) exala seus últimos suspiros. Isto se escuta, em dolorosa catarse, no único registro conhecido da voz do poeta, 19 minutos e 57 segundos gravados em 1953 pelo *Word Archive* da Biblioteca de Washington, DC.

Na *Invenção de Orfeu*, está o pensador profano, por um lado, em árduo combate com os preconceitos de sua formação e de sua classe social. Por outro, encontra-se uma pulsão mística quase tão gozosa quanto a da Santa Teresa esculpida por Bernini, ou quanto

a de Lacan no burilar do significante. Jorge de Lima se abre à possibilidade do incompreensível, do inominável e do inefável. "*De modo que a partir de ese momento la voz, podría decirse, es libre, libre de ser otra cosa que sustancia*" (LACAN, 1988, p. 74). Se o caboclo manda escrever, como dirá Guimarães Rosa em carta de 1954 a Paulo Dantas, quem é o autor para apagar? "Triunfe". *Invenção de Orfeu* está para a poesia brasileira como *Grande sertão: veredas* para o romance. Não diremos universal, porque o universal é uma falácia. Mesmo ao dizer brasileiro corro este risco, cada vez mais e maior.

Contato íntimo sobreposto em eclipse

Em *Altazor* o descalabro da linguagem é efetuado de forma eminentemente racional, ainda que raiando os limites da loucura —vale lembrar da "Arte Poética": "*El vigor verdadeiro/ Reside en la cabeza*"—. Por meio do uso sistemático de procedimentos de vanguarda, testando-os até as últimas consequências, rumo a um excesso destrutivo-irônico que leva o leitor a perder o norte do que quer, do que defende afinal esse poeta chamado Altaçor. Ele se jogou do precipício, ainda que de paraquedas, invenção recente e bélica. *"Adentro de ti mismo, fuera de ti mismo, caerás del zenit al nadir porque ese es tu destino, tu miserable destino. Y mientras de más alto caigas, más alto será el rebote, más larga tu duración en la memoria de la piedra"*. Enquanto o grande poeta/rapsodo cai, trazendo consigo todas as metanarrativas da modernidade, ele vai planando sobre a própria utopia vanguardista, e experimentando como fazer chover com a poesia, como ela pode queimar ainda, como grita, como afaga, se afaga. Esta poesia que, Huidobro dirá na década de 40, talvez não passe de um cadáver sobre o qual estejamos lançando distintas luzes:

> *Altazor desconfía de las palabras/ Desconfía del ardid cerimonioso/ Y de la poesía/ Trampas/ Trampas de luz y cascadas lujosas/ Trampas de perla y de lámpara acuática/ Anda como*

los ciegos com sus ojos de piedra/ Presintiendo el abismo a todo paso (HUIDOBRO, 1931, p. 14- 40).

São múltiplas as vozes que se entrechocam tempestuosamente em *Altazor*, tal como na *Invenção de Orfeu*: epopeias dramáticas, em que a unidade se carnavaliza, com o rumor primitivo da língua arranhando a carne e o espírito. *Altazor* só encontra saída para sua angústia saltando à glossolalia, inventando outra língua em que possa ritualizar, afinal, o seu criacionismo, porque não acredita na língua que lhe foi imposta. Esta a grande diferença: o rapsodo da *Invenção de Orfeu* acredita piamente em sua língua, no seu poder transformador, transbordando neologismos: a sua glossolalia não foge ao materno, ela se efetua no próprio interior da língua portuguesa (poder-se-ia dizer: uma *lalíngua* luso-brasileira). Com um afastamento progressivo da racionalidade, o que resta é a memória transportando o verdadeiramente indizível, aquilo que "a canção entre os dentes se constrange" em dizer, mas que o poema não deseja calar, não pode calar, o *"disque-ours" "disco-oso"* (LACAN, 1988, p. 73) da língua infinitamente murmurando, bubuiando como cabeça de Orfeu cortada por bacantes, navegando até Lesbos, em língua estranha mas vernácula. Uma epopeia barroca sobre o próprio inconsciente ao mesmo tempo individual, coletivo e metalinguístico, intumescendo a duração. Poder-se-ia dizer, respectivamente, freudiano, junguiano e lacaniano; antilacônico.

Inconsciente que se arranca do poema como sal-gema do subsolo de Maceió, capital de Alagoas. Recentemente, por conta da usura da mineração, sugaram, arrancaram tanto sal-gema para fazer plástico ou coisa parecida, que ruas inteiras ruíram "ao nordeste desta Ilha". Algo dessa tragédia já era profecia, como em uma lâmina órfica, de nossa *urwéltica, criada, incriada e recriada*[6] epopeia nacional.

6 As in/definições são do maior leitor que a obra já possuiu: o crítico poeta

Um monstro flui nesse poema
feito de úmido sal-gema.

A abóbada estreita mana
a loucura cotidiana.

Pra me salvar da loucura
como sal-gema. Eis a cura.

O ar imenso amadurece,
a água nasce, a pedra cresce.

Mas desde quando esse rio
corre no leito vazio?

Vede que arrasta cabeças,
frontes sumidas, espessas.

E são minhas as medusas,
cabeças de estranhas musas.

---

piauiense Mário Faustino, em sua célebre coluna no *Jornal do Brasil,* "Poesia-experiência", durante sete domingos entre julho e setembro de 1957. Apenas a Ezra Pound ele terá concedido tanto espaço. Em minha tese de doutorado, "Carnifágia malvarosa: as violações na Suma Poética de Jorge de Lima" (FFLCH, USP, 2016), sob orientação de Maria Augusta Fonseca, discorro um tanto mais sobre os embates leitores de Faustino, Haroldo, Mário, Torquato, António Cândido, John Nist, Sérgio Buarque de Holanda, Ana Cristina César, Raduan Nassar, Dámaso Alonso, Alexandre Eulálio, Ruggero Jacobbi, Fábio de Souza Andrade, Lúcia Sá, Alfredo e Viviana Bosi, Vilma Arêas, Hélio J. S. Alves e outros gigantes da literatura brasileira e internacional que se debruçaram sobre a *Invenção*. Para quem interessar possa, sugiro a continuidade deste diálogo transatlântico com Júlia Batista Castilho de Avellar, em "A recepção de Ovídio por Jorge de Lima: metamorfoses brasileiras em Invenção de Orfeu" (BARBOSA; AVELLAR; SILVA, 2022).

Mas nem tristeza e alegria
cindem a noite, do dia.

Se vós não tendes sal-gema,
não entreis nesse poema.
(DE LIMA, 1952, p. 155).

BIBLIOGRAFIA

A BÍBLIA SAGRADA. "Nova Versão Internacional". Rio de Janeiro/RJ: Thomas Nelson Brasil, 2018.

ARAÚJO, Ricardo. *Mistério de Huidobro*. São Paulo/SP: Memorial da América Latina, 1997.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; AVELLAR, Júlia Batista Castilho de; SILVA, Rafael Guimarães Tavares da. *Ser clássico no Brasil: apropriações literárias no modernismo e pós*. Coimbra: IUC/CECH, 2022.

CAVALCANTI, Povina. *Vida e obra de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro/RJ: Edições Correio da Manhã, 1969.

CHKLOVSKI, Victor. *Sur la théorie de la prose*. Guy Verret, trad. Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1973.

_____. "A Arte como Procedimento". *In*: TOLEDO, Dionísio de Oliveira, org. *Teoria da literatura*: formalistas russos. 4. ed. Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt, trad. Porto Alegre/RS: Globo, 1976.

CISNEROS, Antonio. "Introducción". *In*: LIMA, Jorge de. *La Invención de Orfeo*: 30 sonetos. Antonio Cisneros, trad. José de Souza Rodrigues, sel. Lima: Centro de Estudios Brasileños, 1979.

COSTA, René de. *Huidobro: los oficios de un poeta*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva: cartas de J. Guimarães Rosa*. São Paulo/SP: Livraria Duas Cidades, 1975.

FAUSTINO, Mário. "Revendo Jorge de Lima". *In*: *De Anchieta aos concretos*. Maria Eugenia Boaventura, org. São Paulo/SP: Companhia das Letras, 2003.

GOIC, Cedomil. *La poesía de Vicente Huidobro*. Santiago de Chile: Nueva

Universidad, 1974.

HANDKE, Peter. “Weissagung”. *In*: *Theaterstücke 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2019.

HUIDOBRO, Vicente. *Altazor o el viaje en paracaídas*. Madrid: CIAP, 1931.

_____. *Obra poética*: edición crítica. Cedomil Goic, coord. Madrid: ALLCA XX, 2003.

LACAN, Jacques. *Seminaire XX*: Encore. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

_____. “La tercera”. *In*: *Intervenciones y textos 2*. Julieta Sucre, J. Luís Delmont, Diana S. Rabinovich, trad. Buenos Aires: Manantial, 1988.

LEITE, Sebastião Uchoa. *Participação da palavra poética: do modernismo à poesia contemporânea*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1966.

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro/RJ: Livros de Portugal, 1952.

_____. *Obra poética*. Otto Maria Carpeaux, org. Rio de Janeiro/RJ: Getúlio Costa, 1950.

RIBEIRO, Daniel Glaydson. “Vicente Huidobro, fragmentos de *Equatorial*. *Revista Córrego*, VI: “escravidão”. São Paulo/SP: Córrego, 2014.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevista e ensaios*. Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz, trad. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2005.

La matriz topográfica: Contexto de lectura para un artista del archivo, Jesús Sanoja Hernández

Camila Pulgar Machado

En estas páginas me interesa contar una experiencia académica que sin dudas ha sido medular para mi aproximación teórica al asunto del archivo. Aclaro de inmediato que no comencé a trabajar en los papeles del periodista y memoralista venezolano Jesús Sanoja Hernández (1930-2007), considerando el archivo como el sustrato primero de su literatura, aunque finalmente este ha sido y sigue siendo mi perspectiva: es decir, el asunto de pensar el archivo; y, de forma espontánea, fue también el origen del camino. Todo comienza con la revisión de sus papeles y la posterior conformación de un grupo de trabajo estudiantil en torno a la edición de estos. No hay idea previa a esta experiencia. Sin embargo, si es cierto que cuando me decidí por la investigación de su obra, no pensé que el archivo sería el tema, el espacio articulador de los *planos de consistencias* que en torno a este trabajo de largo aliento se han generado. Creí que el esfuerzo estaría orientado a un ensayo sobre su literatura o sobre *Jesús Sanoja y la literatura* como he decidido llamar al libro o amplio ensayo académico. En todo caso, empecé a entender lo que digo a partir de mi participación en un seminario llamado "El archivo reconsiderado", dictado por Sven Spieker en Caracas durante el mes de julio del año 2013.

2013: "el archivo reconsiderado: Proyecto Inventoria"

Quiero develar dos aspectos de inmediato, ya que este escrito antes que pretender ser un ensayo sobre las incursiones estéticas de Sanoja Hernández, busca precisar, esclarecer *eso* tan relevante cuando el archivo es el objeto directo de una investigación: los contextos de lectura que me han ocupado y que constituyen el cuerpo teórico de este proyecto. Por una parte, está la descripción del seminario, y por la otra, su bibliografía.

En la descripción leemos:

> El pasado en los tiempos post-utópicos se ha vuelto una fuente de reflexión importante, no sólo para recuperar espacios de solidaridad y justicia sino para proveer formas para repensar el futuro de una sociedad. El conflicto político e ideológico en muchas de sus instancias se está dirimiendo en el campo de la memoria, el pasado y la tradición. La crisis de los Estado-naciones en los noventa y el auge de la globalización y de las tecnologías de la información en las últimas décadas nos han obligado a repensar las maneras en que nos relacionamos con nuestras memorias colectivas y personales. Por esta razón ha surgido una tendencia por analizar un concepto de gran actualidad como es el del "archivo". ¿Qué tanto las tecnologías de almacenamiento y custodia de la información inciden en nuestras maneras de pensar, imaginar y configurar el pasado social e individual? ¿Cómo nuestra memoria está intervenida o influenciada por dispositivos técnicos o discursivos, y qué rol juega el arte y la literatura para ponerlos en evidencia? (SPIEKER, s/d, énfasis de la autora)[1].

1 Sven Spieker es un crítico alemán de arte, literatura y cultura, que reside en California, Estados Unidos. Su libro *The Big Archive* (2008), publicado por MIT University Press, se ha convertido en un referente indispensable para repensar el arte moderno desde una perspectiva cultural, y sobre todo tecnológica, siguiendo una línea abierta por el famoso teórico alemán Friedrich Kittler. Hizo sus estudios de doctorado en Inglaterra y Estados Unidos (Universidad de Londres, Universidad de Oxford y Universidad del Sur de

Asimismo, ofrezco ciertos datos bibliográficos que Spieker trajo consigo y que referiré en adelante. No quiero demorar los elementos que busco poner en relación en esta disertación que representa mi marco teórico o uno de los principales enmarcamientos al asunto de Sanoja Hernández, y desde el cual, insisto, ahora observo su literatura. Estas páginas son mi índice de referencias en la disertación que me fue ganando.

A continuación, la bibliografía; o mejor, el contexto referencial de la indagatoria teórica que quiero indicar y que de esta forma se nos ofreció a los asistentes: Sven Spieker, Introducción a *The Big Archive* y el primer capítulo, titulado "1881, Matters of Provenance (Picking Up After Hegel)"; Arjun Appadurai, "Archive and Aspiration"; Jacques Rancière, "Paradojas del arte político"; Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe*, en español: *Al margen de Europa* y se destaca el capítulo 4: "Historias de las minorías, pasados subalternos"; Hal Foster, "An Archival Impulse"; Allan Sekula, "The Body and the Archive"; Jacques Derrida, *Mal de archivo*. Se vieron dos películas: Dziga Vertov, *Man With a Movie Camera* y Akram Zaatari, *One Day*.

¿Quiénes, como yo, participamos? Artistas, curadores, investigadores y profesores con proyectos o temas de archivo. Mi caso: ya tenía el proyecto ("La imagen poética de Caracas: rescate historiográfico de Jesús Sanoja Hernándéz")[2] marchando, pero indudablemente

California), y actualmente da clases en la Universidad de California, Santa Bárbara. Se ha destacado por su lectura original de las vanguardias, y su reflexión sobre el archivo burocrático de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Es editor de la importante revista ARTMargins, que se encarga de analizar y promocionar el arte contemporáneo de Europa del Este. La organización y presentación del seminario estuvo a cargo de los profesores e investigadores Lisa Blackmore y Juan Cristóbal Castro y la artista y fotógrafa Ángela Bonadies, fundadores del Proyecto Inventoria. La actividad fue ofrecida en Caracas, bajo el auspicio del Goethe Institut, en Los espacios del Centro de Arte Los Galpones, los días 3 y 4 de julio de 2013.

2 Sobre la génesis del proyecto véase mi ensayo "1967 — El proyecto:

que a partir de este evento pude contemplar el asunto del archivo desde la perspectiva estética-política. Por primera vez entendí las tensiones artísticas o estéticas o las intensidades expresivas ("motivos y contrapuntos que forman un autodesarrollo", apuntan Deleuze y Guattari (2000, p. 325) de Sanoja Hernández como archivista, no sólo como cronista. Mejor decir que, por primera vez, me acerqué a esta percepción sobre su espacio y comencé a ver el archivo como la "dimensión máxima" (DELEUZE Y GUATTARI, 2000, p. 25)[3] de su hacer intelectual e inquietud estética. Comencé a ver el archivo de Sanoja, ese espacio que originó la concepción misma de los papeles sobre Caracas, como una fuerza (un ritornelo), realizadora de planos de consistencia[4] capaces de escapar hacia un montaje materialista de la poesía sobre Caracas. Digo montaje en oposición a la noción de libro, dispositivo capaz también de borrar la autoría y producir si no nuevos autores, sí un conglomerado de participantes interventores de estos espacios de significación. Dicotomía esta: archivo/libro que se encuentra en el vocabulario de Deleuze y Guattari que empleo aquí como moneda propia.

Así, cada lectura realizada me dejó en un asunto nuevo o, entonces, un tópico no sabido ni visto anteriormente; ángulos para pensar en los archivos.

La matriz topográfica

En principio, el libro de mayor impacto fue el de Spieker y la noción tan misteriosa como fascinante, desde el punto de vista de la historia de la cultura, del *principio de procedencia*. Me metí en

---

Caracas en la poesía" en este mismo trabajo Jesús Sanoja Hernández y la literatura. Tesis doctoral, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2018. Disponible en <https://archivosanoja.wixsite.com/jesussanojahernandez>. Consulta 6 oct., 2019.

3 Comienzo a introducir la terminología de esta teoría que encuentro elocuente principalmente por la noción de *rizoma*.

4 Ritornelo y plano de consistencia: nociones en *Mil mesetas*. Serán retomadas.

la indagatoria de esta noción captando entonces los que considero sus cuatro aspectos: 1) la orientación topográfica y no semántica de la búsqueda; 2) el ego del archivista; 3) el vitalismo orgánico del archivo; 4) burocracia e inconsciente, extrañeza y patología[5]. Veamos cómo se mezclan.

1) No pude dejar de considerar las relaciones de Jesús Sanoja con este asunto de la *procedencia* que fue matriz epistemológica decimonónica: el archivo y la exploración topológicos. Es decir, gracias a la explicación que hallé en *The Big Archive* pude detectar este interés por las fuentes de sus historias, localizado allí en el impulso archivístico de Sanoja, en sus territorios expandidos por sus crónicas. Sin dejar de advertir, no obstante, que Spieker comienza su libro con la puesta en tela de juicio y la cuestión de *la crisis del principio de procedencia* desde que hace su brillante análisis de Duchamp en el cuarto capítulo; y el *Gran Archivo* es, en conclusión, el revés del principio arqueológico positivo, pues el título se debe a una obra (instalación postmoderna) del artista ruso Ilya Kabakov.

Veo entonces a Sanoja como a un arqueólogo de la intelectualidad de Venezuela y muy principalmente desde el epicentro de Caracas. Tuvo una inquietud constante y fija no sólo por la historia política del siglo XX, sino también por la formación de la clase intelectual o del profesional de las letras en la primera mitad del mismo siglo. Basta con sondear la palabra 'generación' en la producción de Sanoja para encontrar que ella conforma uno de sus conceptos principales. De hecho, la secuencia comienza, tal vez, desde 1899, contando lo que él llama "historia cronológica de un proceso singular, visto como formación y deformación de un pueblo" (SANOJA HERNÁNDEZ, 1990)[6]. Historiografía que no está contenida en

5 Véase mi ensayo "Sven Spieker y el archivo en pleno juego", tercer capítulo de mi tesis doctoral (op., cit).

6 Prólogo que se publicó en *Memorias de un venezolano de la decadencia* de José Rafael Pocaterra (SANOJA HERNÁNDEZ, 1990). Recuperado en

un volumen, sino, como expreso, en sus diversos ensayos nunca reunidos, pues casi toda su producción fue publicada en diversos periódicos de Venezuela. En 1899 entonces se origina el drama que José Rafael Pocaterra describe con ferocidad y que para Sanoja es la procedencia de la clase intelectual contemporánea, que se consagrará con la generación de 1928 continuando hasta su propia generación, la del 58, que es ya clase media profesional, solitaria y tantas veces fracasada —de acuerdo a su lectura—.

Según Sanoja Hernández, Pocaterra refiere "Todo con fecha, todo con su nombre, todo con su sitio, sin un cuándo, sin un quién y sin ningún dónde que permanezca en la oscuridad. Su tarea consistió, precisamente, en revelarlo todo, entre el final del siglo diecinueve y el final del gomecismo" (SANOJA citado de OLIVERO, 2014, p. CXV). De allí Sanoja deviene, en su averiguación, hacia el año de 1907, donde, fuera de la prisión de la dictadura de Juan Vicente Gómez, La Rotunda, observa el recorrido tolstiano de Rómulo Gallegos y Salustio González Rincones. "Volvamos al vulnerable tiempo", dice:

> ...1907. Caracas. La agonía, aunque no muerte, del general Castro (...). Ha sido reprimida ya la Conjura y realizada la Aclamación. El país es, como la habitación donde el Siempre Invicto delira, una alcoba de enfermo. Este 1907 de valses y crímenes, de purulencias y diatribas, empieza a juntar a los jóvenes que no participan de la feria restauradora ni sienten mayor pasión que la de entregarse al arte y la literatura con una concepción idealista, impregnada del Tolstoy redentor y caminante, que descarta a los partidos políticos y a la guerra civil como medios de regenerar al país. Ellos van a ser los de la revista *La Alborada* y ya, desde entonces, andan juntos por Valle Abajo, El Hatillo, Sebucán, Tócome; por las faldas del Ávila, por los rastrojos y las acequias. Quieren

---

Daniela Olivero en Jesús Sanoja Hernández: *La libertad en la palabra escrita*. Informe de Pasantía. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, CXIV, 2014.

> confundirse con el espacio y los paisajes, y alejarse del tumulto y de la aberración cuartelaria. Creen en la religión del arte. Tienen su código. Esbozan su programa. Y bajo estos signos, escriben (SAJONA HERNÁNDEZ, 1977, s/n).

En todo caso la referencialidad a estas generaciones representa una línea de articulación de la producción de Sanoja: "segmentaridad" y "multiplicidad inmersa en su plan de consistencia" (DELEUZE Y GUATTARI, 2000, p. 9 y 20, respectivamente) que desemboca en estos grupos decisivos; que en su escritura más rapsódica que narrativa, tienen a "la generación predestinada" en palabras de Pocaterra, o sea, la generación del 28, como el centro mediante el cual Sanoja orienta su conclusión. De hecho, el carácter concluyente que Sanoja le atribuye a esta generación se esparce hasta la política venezolana. El escritor del 28 fue un fundador político, un intelectual orgánico, aunque estaría quebrado por sus divergencias y transformaciones futuras:

> Queda, sin embargo, un resultado no arbitrario. Desde 1928, la política venezolana es un zodíaco de un solo signo, una cábala de un solo número. Aquella mutación de hace cincuenta años no ha encontrado, ya convertida en sistema, otra generación, otro grupo, otra forma partidista, otro envión revolucionario, que produzcan o puedan producir un cambio de igual o mayor fuerza histórica (JIMÉNEZ, 2016, p. 45)[7].

Cosa que afirma Sanoja a la luz del año de 1978. Si bien trabajamos a este documentalista en la ausencia de libros que no escribió, no lo podemos hacer suprimiendo las fechas de sus escritos, de sus palabras. Todo ha sido dicho con la exactitud de un anticuario cuya autoridad sobre sus datos no se discute. La generación del 28 si bien

7 El trabajo muestra el artículo original, escaneado, 5 de febrero 1978.

fue cargada con antecedentes explosivos, marxismo, fracaso de los intelectuales contiguos, rencillas personales o antagonismos registrados en "el cruce epistolar y los sueltos periodísticos", invasiones como la expedición del Falke y el asalto a Curazao, desastres heroicos —apunta Sanoja—, fue la generación "con porvenir" (OLIVERO, pról., 2014, p. CXXII).

En fin, mediante mi incursión en el seminario de Spieker, leyendo sobre esta matriz epistemológica, que en Europa fue el principio de procedencia y que, según planteo, animó los registros de Sanoja en una comparación que no implica la simetría Europa-América, sino en todo caso la vigencia en el continente de ciertas premisas epistemológicas de Occidente, pude observar que esta preocupación por los orígenes de la intelectualidad criolla que protagoniza la primera democracia no sólo es una inquietud nacida al fragor de su vocación arqueológica, sino una inquietud autobiográfica.

2) Como nos explica Spieker, la arqueología y el rigor de la procedencia, esa búsqueda meticulosa que sin embargo siempre falla el paso hacia un extravío por lo demás anhelado por el explorador, va a ocasionar aproximaciones semejantes en la biología, la medicina, y va a desencadenar, además, la creación del psicoanálisis. Así el asunto del ego del archivista está implicado en el desarrollo de la ciencia freudiana; además entonces de representar la soberbia del hombre histórico, pues la promesa es hallar la semilla primigenia que trasplantada ahora en sus laboratorios podría reproducir el tiempo orgánico perdido. En el contexto de Spieker, Freud engendra el artefacto más impresionante de la matriz epistemológica de la arqueología: el aparato psíquico. Vale la pena aventurarse sobre unas palabras de Walter Benjamin, que como explica Spieker, es un intelectual que conceptualiza a partir de estos hallazgos epocalmente surgidos alrededor de la fundación del Archivo Estatal Privado de Berlín en 1881:

> Y no cabe duda que para emprender excavaciones con éxito se requiere de un plan. Pero igual de imprescindible es la prospección cuidadosa de tanteo en la oscura tierra, y aquel que guarde en su escrito únicamente el inventario de los hallazgos sin incluir esta oscura suerte del propio lugar exacto donde los ha encontrado, ése se está privando a sí mismo de lo mejor. *La búsqueda desafortunada forma parte tanto de ello como la afortunada, de ahí que el recuerdo no deba avanzar de un modo narrativo, ni menos aún informativo, sino ensayar épica y rapsódicamente, en el sentido estricto de la palabra, su prospección de tanteo* (BENJAMIN, 1991, p. 221 y 223, énfasis de la autora).

Entonces Sanoja, nuestro rapsoda, siempre volcado hacia la retrospectiva de la épica nativa, dibuja al intelectual venezolano que accede eventualmente a la conducción de la nación, a partir de la generación del 28, apuntando sus antecedentes de forma ejemplar. Ofrece así un esquema vívido y posiblemente sin réplica, único, de la historia de un tipo de literatura criolla escrita en cárceles y previa a las *Memorias de un venezolano de la decadencia* de José Rafael Pocaterra. Dice (1990): un "apretado resumen de antecedentes" que "da una idea acerca del carácter tradicional que la literatura de combate ha tenido en Venezuela", registro de títulos y autores de diarios y memorias que además le permiten afirmar que estos datos

> fueron utilizados en Venezuela, en épocas de tiranía, como la forma más directa del testimonio político, lo que no significa que el periodismo de destierro y la novela, casi siempre publicada después de derrumbado el gobierno al cual se combatía, no sirviesen de vía para la descarga acusatoria (OLIVERO, 2014, p. CXX).

No sólo acuden a esta intrahistoria los chismes, las delaciones, las escenas íntimas de la prisión, las lecturas que los patriotas hacían: los enciclopedistas, Henry George, los apellidos encarcelados, las

"explicaciones minuciosas" (donde Sanoja, "lector avisado", halla "algo escabroso no cristalino"), las penumbras, los ocultamientos de referencias como la de Francisco Pimentel (Job Pim) en el episodio del Falke de las *Memorias* (OLIVERO, pról., 2014, p. CXXVII). Sino que, también, Sanoja toma la línea autobiográfica y prospectiva respecto a la mención clave del 28, cuando analíticamente accede a la visión de su propia generación (la de 1958). Él siempre está en función a su generación, asimismo, se desliza hacia su "contrahistoria": el fraude, las caídas, sus búsquedas desafortunadas que son parte vital de la investigación de un arqueólogo de la intelectualidad como él, que además sabe palpar los aparatos psíquicos de los escritores venezolanos observándose en estos más de un desvío fundamental.

Veamos estas desgarradoras palabras acerca de su generación:

> Del programa televisado de Elisa Lerner podría tomarse el nombre en préstamo: *la otra generación*. Es la generación alterada, propuesta, innominada durante mucho tiempo, que surgió sin las posibilidades históricas de la burocracia en 1948, que se metió en el fondo casi hasta perderse, en la época de Guasina y la Cárcel Modelo, que emergió contradictoria y al borde de los treinta años en 1958 y para luego comprometerse y ensuciarse las manos en la era de la violencia. A esa generación pertenece Adriano González León, Salvador Garmendia, Enrique Izaguirre, José Vicente Abreu, en la narrativa, Rafael Cadenas, Pérez Perdomo, García Mackle, Rafael José Muñoz, parcialmente Sánchez Peláez y Palomares, en poesía, y José Francisco Sucre Figarella, Juan Calzadilla, Guillermo Sucre, la misma Elisa Lerner y unos cuantos más, Aníbal Nazoa y Zapata, y Acosta Bello, y Guédez, cuya cuenta sumaría confusión a este balance de residuos y tendencias. La otra generación quiere decir ausencia de privilegios y nado contra la corriente. Significa soledad.
>
> (...)
>
> Otros de los del 28, nacieron en una cárcel, porque toda Venezue-

> la era Rotunda entonces, pero aquel nacimiento estuvo signado por el heroísmo y la ruptura. Estos, que tenían la alternativa de la libertad, escogieron por propia voluntad el camino más largo. Echaron a andar no por la vía real, sino por las sendas del desprecio, contaminados de una espera terrible, agarrados a un orgullo para otros intolerable. Fueron a prisión, en celdas y en lejanas islas, o al destierro, o a la clandestinidad y lo suyo no fue gesto como el del 28, ni dádiva como en 1945, sino un sacrificio que nadie en aquel momento, mucho menos después, tomó en cuenta. Porque Venezuela ya estaba ocupada por los mayores y los nuevos apenas si cumplían con un servicio al que le dieron un fastuoso título de deber (ZARAZA, 1968, p. A, 4)[8].

De igual forma Sanoja ha visto la generación de Pocaterra (la de 1918) como "la generación sándwich", "que no logró acceder al poder directamente. Ese le estaba reservado a los jóvenes del 28" (OLIVERO, pról., 2014, p. CXXIV).

Busco revelar así que, si bien existe el ideal de un intelectual consagrado a la conducción política de la patria, no obstante, el tipo de rastreo de Sanoja, la forma de examinar los expedientes del territorio, por debajo del ideal, le llevaron a más de un desdoblamiento fundamental: allí en las catacumbas, las dimensiones subrepticias infestadas de evidencias ilegales, cavernas hendidas, túneles, pasadizos de itinerarios clandestinos. El ego del archivista se dirime entre el indudable placer que le produce el registro de datos inauditos y la admiración que el país le tiene a él como periodista y memoralista del tiempo actual.

Sanoja Hernández cuenta con prestigio por su sapiencia telúrica pero urbana —el horizonte es Caracas—, reputación ganada gracias al saber material de sus exploratorias, sus expedientes con-

8 Sanoja bajo el seudónimo de Juan E. Zaraza: "Adriano, la otra generación". Recuperado en K. Iglesias, p. 212-214, 2014.

quistados por la lectura y el análisis, la escucha afinada, las *políticas de la amistad*[9] y el intercambio, por las idas diarias a los periódicos y las bibliotecas. Eventos, hechos, evidencias que, no obstante, se escinden hacia los dramas personológicos, imágenes a contraluz de estas individualidades coleccionadas que al tacto le muestran sus miserias, el *fatum* de sus contradicciones.

3) Vale la pena interrumpir la lectura del principio de procedencia en *The Big Archive*, para ampliar esta percepción de la matriz topográfica bajo la cual Sanoja produce su ensayística vitalista de *tanteo*, a partir de otra lectura recomendada por el propio Spieker. Y se trata del ensayo de Allan Sekula "The Body and the Archive" (1986), donde este crítico y artista estadounidense refiere cómo se fueron gestando los primeros grandes archivos policiales y sociales, productores del efecto panóptico, principalmente, cuya tecnología fue la foto. Esto a mediados y finales del XIX, cuando el desarrollo sociológico de la foto fue originando una sensibilidad colectiva compleja, que, a pesar de promover valores heroicos y estéticos, aunque domesticados por la existencia burguesa, contenía asimismo archivos subordinados cuya interdependencia semántica con el archivo idealizado era obscurecida por la exigencia de "coherencia" y la misma "exclusividad mutua" de los grupos sociales registrados[10].

Puntualiza Sekula (1986, p. 10-11):

> El principal, el archivo inclusivo del todo, necesariamente contenía ambas huellas, la de los cuerpos visibles de los héroes, líderes, ejemplos morales, celebridades, y la de aquellos pobres, enfermos, insanos, los criminales, los no blancos, la mujer, y todas las encarnaciones no valiosas. La más clara indicación de la esencial unidad de este archivo de imágenes del cuerpo recae

9 Aludiendo el ensayo de Derrida, *Políticas de la amistad*. Madrid: Trotta, 1998.

10 Todas las traducciones de la autora.

> en el hecho de que para la mitad del siglo XIX un paradigma hermenéutico singular ha ganado prestigio. Este paradigma tenía dos ramas fuertemente entrelazadas, la fisionomía y la frenología. Ambas compartían la creencia de que la superficie del cuerpo y especialmente del rostro y la cabeza, llevaban los signos externos del carácter interno.

Entonces la foto que refiere Sekula se caracterizaba por favorecer un discurso de la cabeza para la cabeza donde por primera vez se pudo exponer el momento privado social de la individuación sentimental a la par de una mirada alta (a los superiores), junto con una mirada baja (a los inferiores). Cada retrato implícitamente tomaba su lugar dentro de una jerarquía moral y social dándose un nuevo realismo jurídico fotográfico (SEKULA, 1986, p. 10-12).

Sekula aclara (p. 5):

> A pesar de que la documentación fotográfica de prisioneros no fue común sino hasta 1860, el potencial por un nuevo realismo jurídico fotográfico fue ampliamente reconocido en 1840, en el contexto general de los esfuerzos sistemáticos para regular la presencia urbana creciente de la "clase peligrosa", de un desempleado proletariado crónico.

En la lectura copiosa de los expedientes que armaba Sanoja (el caso Uslar Pietri, su seguimiento al itinerario de Mariano Picón Salas, o sus pautas cronológicas para acercarse y desaproximarse a Juan Liscano) está funcionando sin duda su panoptismo. Es decir, a partir de la revisión que hacemos de este acumulador de evidencias fundamentales como las imputadas a Uslar Pietri en su observación lacerante de que éste nunca fue parte de las bases de la democracia representativa (siempre estuvo "políticamente al margen de la generación" del 28, "aunque vanguardista anticipado") (SEKULA,

1986, p. 5), vemos cómo se fortalecía su ojo policial-detectivesco y frenológico, diría, o entonces, de ello se alimentaba esa mirada escudriñadora de las mentes "inteligentes y astutas" (p. 5) que él refería o contextualizaba en términos generacionales y muy puntuales, realistas y vitales. De alguna manera, considero que la crónica de Sanoja, vista por mi lectura exhaustiva que enfrenta su abundancia o dimensión de archivo, su crónica expediente, bien puede ser comparada a este tipo de foto que Sekula analiza para referir el nacimiento y la vitalidad de un nuevo "cuerpo social"[11]. De hecho, considero que la comparación entre esta foto, tecnología del archivo y el nuevo cuerpo social del siglo XIX, y la crónica arqueológica de Sanoja, gestada en ese archivo nativo y personal donde él guardaba las huellas diversas de un cuerpo social nacional singularizado, nos permite una aproximación a su escritura mucho más directa y cierta que pensarla en función de una relación con la novelística venezolana, por ejemplo.

Por supuesto que la épica que persigue este ojo está también en la narrativa y Sanoja tiene una importante lectura de la novelística que nace durante el gomecismo y se desarrolla a través de rostros de su generación como Adriano González León y Salvador Garmendia. No obstante, su percepción del todo social, de la problemática sociológica del país, no está ceñida al ámbito estético. No quiso nunca cerrarse en los campos autonómicos literarios, ni hallar allí la razón intelectual. No quiso confinar su data a la exclusividad literaria. El todo, en términos de Sanoja, esa 'unidad coherente' que desde el XIX producen los archivos fotográficos policiales, ese efecto de cohesión, está en la realidad histórica: en la burocracia en formación y deformación *entre golpes y revoluciones*[12] (SEKULA, 1986, p. 12), de la que parte tanto su crónica

11 "La generación predestinada" recuperado en Jiménez (2016, p. 46).
12 Aludo a la trilogía póstuma de Sanoja *Entre golpes y revoluciones*: Bogotá: Random House Mondadori, 2007.

como la épica que él sabe leer. El archivo no está en la literatura. Sobre todo, está ubicado en las arcas de las repúblicas, en la historia burocrática más bien. Es decir, lo personológico, nuestras voluntades estilísticas o autores de la cultura venezolanas, está fraguándose al calor de la historia. Nuestro autor asimismo se deslizaba hacia el asunto de las infraestructuras políticas, esencial en su interpretación marxista. Finalmente, las tecnologías y las burocracias le eran esenciales.

(4) Así, Sanoja escribe respecto a este vector de la historia intelectual y que va del "ciclo terrible del escritor venezolano formado en el clima asfixiante de las dictaduras", "Blanco Fombona como figura modélica de la literatura bélica": "el modelo referencial de quienes construyen una personalidad por encima de escuelas y partidos y a la postre sólo tienen ese *yo* para defenderse", hasta la situación actual de Sanoja, lo que llama *el intelectual de hoy*, inmerso en una maquinaria burocrática:

> El intelectual de hoy tiende a ocupar su puesto en la sociedad con la perfección de una pieza de maquinaria. La eclosión de las clases medias, acá en Venezuela, desmontó la sociedad de hace cincuenta y más años, como la fotografiada en *El hombre de hierro* y *El hombre de oro* con una eficiencia crítica asombrosa. El luchador individual, el del grito bohemio, el de la hombría a toda prueba que finalmente debía transigir secretario, cónsul —lamepatas—, o morir en la cárcel o en el destierro, ha sido suplantado por el militante intelectual de izquierda (o de centro) que impugna al sistema, al gobierno y a Dios mismo si bajara del cielo, pero que marcha acompasadamente dentro de los mecanismos institucionales: profesor de universidad, asesor de ministerio, jefe de planificación, ficha ejecutiva y gerencial, hombre de TV, burócrata con garantía de futuro, y líder político con renta, vacaciones y homenajes. En la era de Blanco Fombona, quien como Díaz Rodríguez tenía hacienda, aunque podía dejar

> de tenerla, el intelectual enfrentaba el destino como un azar, jugaba a todo o nada, y se mantenía con dignidad irreprochable, pero solitaria, o se vendía cínicamente. La seguridad funcional de la economía petrolera ha eliminado el riesgo de ayer. Un Blanco Fombona pegando gritos ultramarinos resulta, con democracia o dictadura, inimaginable. Incluso los engranajes de denuncia están aceitados. El comité impera, nacional e internacional. Ha desaparecido la personalidad, el yo, el maestro. No existen los discípulos. Ni hay lectores de un solo libro (OLIVERO, 2014, p. LIV-CIII)[13].

Entonces, estos 4 aspectos o características en las que dividí mi lectura del principio de procedencia, específico de finales del XIX en sociedades como la alemana: 1) la búsqueda topográfica y no semántica de las evidencias; 2) el vitalismo o la evidencia orgánica al tiempo perdido; 3) la producción de burocracia propia del archivo y su extrañificación a partir de atascamientos y laberintos de papeles; y 4) el ego vertical, ético y positivo del archivista, aplicados al caso de Sanoja Hernández, nos conducen a un archivo patriarcal a pesar de las criptas y de la inmersión en la naturaleza, en la matriz nativa desde la cual irrumpe Sanoja y a la que siempre regresa.
(...).

BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN, Walter. *Crónica de Berlín (1931)*. En *Escritos autobiográficos*. Madrid: Aliaza Universidad, p. 221-223, 1996.

DELEUZE, Guilles y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. José Vázquez, trad. Valencia: Pre-textos, 2000.

IGLESIAS, Karem. *Caracas y lo momentáneo: panorámica ensayística de*

13 SANOJA HERNÁNDEZ, 1981.

Jesús Sanoja Hernández. Informe de Pasantía. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, Caracas, p. 140, 2014.

JIMÉNEZ, Rosselim. *Hemerografía de Jesús Sanoja Hernández en el Papel Literario, Siete Días y Cuerpo C de El Nacional*. Informe de Pasantía. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, Caracas, p. 45, 2016.

OLIVERO, Daniela. *Jesús Sanoja Hernández: La libertad en la palabra escrita*. Informe de Pasantía. Instituto de Investigaciones Literarias/Escuela de Letras UCV, Caracas, 2014, CXIV.

PULGAR, Camila. "*1967* — El proyecto: Caracas en la poesía". Tesis doctoral, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2018. Disponible en <https://archivosanoja.wixsite.com/jesussanojahernandez>. Consulta 6 oct., 2019.

SANOJA HERNÁNDEZ, Jesús. Pról., de *Antología poética* de Salustio González Rincones. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.

_____. "Blanco Fombona y el país sin memoria". En *Ensayos históricos* de Rufino Blanco Fombona. Rafael Ramón Castellanos, sel., pról., y cron. Caracas: Ayacucho, 1981.

_____. José Rafael Pocaterra, prol., sel., y cron. *Memorias de un venezolano de la decadencia*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990.

SEKULA, Allan. "The Body and the Archive". En *October* Vol. 39, Winter, 1986, The MIT Press, 10.

SPIEKER, Sven. *The Big Archive*. Cambridge: MIT University Press, 2008.

_____. *The Big Archive*. "Introducción", Camila Pulgar y Wilfredo Hernández, trad. En *Cuadernos de Literatura*. Revista del Departamento de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá: n. 41. Disponible en <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/19365>. Consulta 6 oct., 2015.

ZARAZA, Juan E. (Seudónimo de Sanoja Hernández). "Adriano, la otra generación". En *El Nacional*, 05/03/1968, Cuerpo p. A, 4.

"Relatarlo todo en esta pobre lengua viva": narrativas de autoras latinoamericanas y caribeñas de la primera mitad del siglo XX[1]

Natalia Cisterna Jara

En 1925, el erudito venezolano Lisandro Alvarado publicó su artículo "Una opinión sobre *Ifigenia*", sumándose con ello a una serie de voces críticas que, desde distintas tribunas, emitía juicios valóricos acerca de la primera novela de Teresa de la Parra, *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1924). De acuerdo con Alvarado, los dichos y el comportamiento de la protagonista adolescente del relato daban cuenta de una moral equivocada, influenciada por modas europeas liberales (ALVARADO, 1980, p. 17). El episodio del enfrentamiento que sostiene la joven, María Eugenia Alonso, con su abuela permitía a Alvarado exponer algunas de sus principales ideas. Señala el crítico sobre este conflicto:

> Son, pues, dos mujeres las que aquí representarán un conflicto doméstico, que sencillamente se reduce al proselitismo de las creencias filosóficas contemporáneas, limitado en este caso a un osado feminismo y a las reacciones violentas de la moda.

Llama la atención que, si bien para Alvarado la discusión entre

1 Este artículo surge en el marco del proyecto: "Connected Worlds: the Caribbean, Origin of Modern World", financiado por el programa de investigación e innovación de la Unión Europea Horizonte 2020, bajo el convenio Maria Sklodowska Curie, Nº 823846.

las dos mujeres tiene una raíz ideológica, azuzada por la defensa impetuosa que hace la protagonista de lo que él llama ideas foráneas como el feminismo, finalmente escoja reducirla a un "conflicto doméstico", despojándola de su carácter político. La descripción que hace Alvarado a este episodio sitúa en un lugar de inferioridad intelectual los debates entre mujeres. La tesis que se desprende de las palabras del crítico es que todo lo concerniente a los sujetos femeninos, incluso sus inquietudes por mayores derechos —inquietudes que están en el fondo del reclamo que hace la joven Alonso a su abuela— se limita y explica a partir de existencias confinadas al mundo privado. Así, para Alvarado ese "osado feminismo" de la protagonista, aun cuando sea producto de la importación de ideas extranjeras como él señala, obedece finalmente a enredos familiares menores de carácter doméstico. La lectura que hace Alvarado a esta escena de la novela recoge todos los estereotipos y prejuicios que abundaban en la crítica literaria masculina sobre la literatura de mujeres. En otras palabras, lecturas que destacaban en las obras de las autoras su capacidad para referir a elementos autobiográficos y la ausencia de ideas, debates y propuestas estéticas de mayor complejidad, por lo que el análisis a las mismas no debiera perder el tiempo en buscar un sustrato político oculto en ellas. Al respecto, sobre la segunda novela de Teresa de la Parra, *Las memorias de Mamá Blanca*, Luis Eduardo Nieto Caballero (1953, p. 218) señalaba:

> Aquí ya no hay problemas, ni conflictos, ni ideas que se presenten a disputa. Es un libro diáfano. Se trata de contar la vida de seis niñas, la tercera de las cuales tiene cinco años. Viven en una hacienda con sus padres [...] juegan, corren, pelean, sufren castigos [...] Aquí no pasa nada. Todo es idílico, sencillo, con olor a azucena.

Este esfuerzo por leer esta novela de Teresa de la Parra como un concierto inocente de aventuras infantiles como también la jibarización a simples problemas domésticos que hace Lisandro Alvarado respecto a la discusión entre las protagonistas en *Ifigenia*, les permite a ambos neutralizar la capacidad crítica de los textos y así omitir toda dimensión política de los mismos. En el caso de Alvarado, es evidente que para el crítico las "modas ideológicas", que identifica en la novela, ameritan no sólo su atención, sino también su preocupación, preocupación que no será aislada. En efecto, la novela de Teresa de la Parra no pasó inadvertida en círculos culturales y políticos de Venezuela, Colombia y otros países de la región. Abundaron en la prensa de la época diatribas anónimas contra la autora (BOSCH, 1980, p. 5) y columnas que apuntaban a una supuesta decadencia moral de las nuevas generaciones de mujeres, representadas en el personaje de María Eugenia Alonso. La reacción que despertó la novela era esperable. Teresa de la Parra, a partir de la voz de una joven de familia acomodada, se había atrevido a discutir uno de los pilares fundamentales de la constitución del sistema sexo género: el matrimonio. María Eugenia Alonso reclamará contra el conservadurismo de una sociedad caraqueña que condenaba a las mujeres a un casamiento, generalmente arreglado, y que no ofrecía para ellas otros horizontes que las paredes de la casa familiar.

La columna de Alvarado no fue indiferente para la autora, la que se dará el tiempo de contestar con ironía y de paso ofrecernos una de las respuestas más interesantes y punzantes de una autora a la crítica de su época. Aprovechando que en su afán de erudición Alvarado se enredaba a ratos en un lenguaje incomprensible, Teresa de la Parra escribirá:

> Recibí [...] el juicio crítico del doctor Lisandro Alvarado, tan erudito y filósofo como incomprensible. [...] ¿Por qué no lo escribiría en griego de una vez? No nos hubiéramos comprendido

> mutuamente, él por hablar demasiadas lenguas muertas; yo, por relatarlo todo en esta pobre lengua viva con que pedimos y comemos el pan nuestro de cada día (BOSCH, 1980, p. 175).

Me aventuro a pensar que en la oposición "lenguas muertas" versus "lengua viva", Teresa de la Parra no sólo está cuestionando una retórica letrada incomprensible, propia del campo cultural de su tiempo, sino la distancia que existe entre ese leguaje formal (y el mundo institucional que representa) y una vida que transcurre entre privaciones y exclusiones, que ese espacio letrado, anclado en aparatosas convenciones lingüísticas, es incapaz de reconocer e interpretar. Sin embargo, esa *vida otra*, ajena al mundo de Alvarado, en ningún caso carece de espesor simbólico, por el contrario, dará lugar a formas propias de expresión, en palabras de Teresa de la Parra, a una *pobre lengua viva* que la escritora se esmeró en traducir literariamente en su obra[2]. De este modo, la escritora venezolana en su respuesta a Alvarado revela una clara conciencia de que no se puede escribir sino desde ese lugar de fragilidad en el que se está, para ser más precisa, y en su caso particular, desde ese lugar en el que ella como mujer lesbiana habitaba en la década del veinte del siglo pasado.

2 Al respecto, uno de los pasajes más interesante en *Las memorias de Mamá Blanca* es aquel en el que la narradora reflexiona sobre cómo reproducir la vitalidad del lenguaje oral en la escritura: "Si yo fuera novelista de talento (dos humildes suposiciones) impondría la siguiente innovación en la novela: antes de comenzar un diálogo cualquiera tendería un pentagrama sobre mi página. A la izquierda, como de costumbre: clave, tono y medida; luego, los compases con notas y accidentes; y abajo, el texto: lo mismo que para el canto. Con un poco de solfeo que supiera el lector, no tendría sino que tomar el libro en la mano izquierda, llevar el compás con la derecha canturreando y ¡listo! El personaje habría hablado de veras.

Acabo de darme cuenta que estoy ideando una tontería. Perdónenmela. El escritor que tal hiciera, al pecar por exceso de verosimilitud o claridad, se vería cubierto de desprecio" (DE LA PARRA, 1997, p. 75).

En la respuesta de Teresa de la Parra a Lisandro Alvarado queda de manifiesto, entonces, una voluntad estética e ideológica que se puede rastrear en sus ficciones, cartas y ensayos y que, con obvias diferencias y resultados artísticos diversos, es compartida por parte importante de las escritoras latinoamericanas y caribeñas de la época. En otras palabras, el ejercicio escritural es asumido por ellas como una posibilidad de poner en circulación inquietudes y/o enfoques que problematizaban el mandato sexo género que las obligaba a roles domésticos y que ponía en entredicho su instalación en los campos culturales en cuanto autoras. Con esto no quiero señalar que sus escrituras pueden ser leídas como un conjunto de tomas de posición política, manifiestos explícitos y conscientes sobre la situación del sujeto femenino. Más bien estamos frente a un corpus variado que, con distintos grados de claridad y compromiso, expondrá su disconformidad con la ideología de género sexual dominante y las formas de representación de la misma en los textos literarios.

En las páginas siguientes me interesa observar, a partir de algunas obras narrativas latinoamericanas y caribeñas, de la primera mitad del siglo XX, precisamente cómo las escritoras pusieron en tensión, desafiaron y/o discutieron los parámetros sexo género. Al revisar los relatos de la venezolana Teresa de la Parra, la uruguaya Paulina Medeiros; las chilenas Marta Brunet, María Luisa Bombal y Mercedes Valdivieso; la brasileña Clarice Lispector, la mexicana María Enriqueta, la puertorriqueña Carmela Eulate Sanjurjo, la cubana Graziella Garbalosa, la argentina Norah Lange y la costarricense Yolanda Oreamuno —por mencionar algunos nombres dentro de un conjunto significativo de escritoras— se hace evidente que estamos frente a proyectos estéticos y decisiones artísticas distintas. Cada una de ellas, a través de recorridos intelectuales y creativos singulares, determinados por experiencias, lecturas e influencias propias fueron construyendo obras únicas y perfilando a su manera sus autorías. Sin embargo, el análisis que me propongo acá es atender menos a

esa singularidad y mucho más a los vasos comunicantes que hay entre sus narraciones. En otras palabras, me interesa trabajar las preocupaciones y los recursos estéticos comunes entre las narradoras de este período, que nos permiten configurar un mapa escritural de mujeres con temas y estrategias compartidas. Al respecto, me interesa en ahondar en esta oportunidad en dos dimensiones: La primera de ellas es cómo las escritoras pensaron, a través de sus ficciones, su integración en campos literarios androcéntricos; campos que en muchos aspectos replicaban las operaciones de exclusión de la sociedad patriarcal. La segunda dimensión sobre la que me detendré es en la constitución de los espacios privados y públicos, especialmente cómo las autoras representaron las formas de habitar y desplazarse en estas esferas de las mujeres en ese contexto.

Comunidades letradas de mujeres

En los años que escriben y publican las autoras mencionadas antes, los roles de género sexual y, específicamente, la identificación exclusiva de la mujer con actividades asociadas al mundo doméstico estaba en crisis producto, en gran medida, a una mayor presencia de mujeres en el espacio público, ejerciendo labores tradicionalmente asignadas a los varones. En las primeras décadas del siglo XX, en diversos países de Latinoamérica, los procesos modernizadores, que requerían más mano de obra, y el aumento significativo del costo de la vida, empujó a un número creciente de mujeres, de sectores populares y medios, a emplearse en distintos ámbitos productivos. La mayoría de estos trabajos en talleres y servicios, como el transporte, generalmente eran mal pagados, se desarrollaban en condiciones insalubres y exponían a las trabajadoras a largas y extenuantes jornadas laborales. Sin embargo, el ingreso al espacio público como asalariadas, posibilitó que las mujeres tuvieran una mayor autonomía económica y social que sus antepasadas, lo que llevó a constituir diversas agencias sociales y políticas. Las mujeres forma-

ron e integraron organizaciones políticas y culturales, demandaron derechos laborales y aumento en sus remuneraciones, exigieron derechos civiles y políticos (LAVRIN, 2005) y fundaron medios de prensa (MONTERO, 2018) destinados a poner en circulación sus preocupaciones y reflexiones sobre la desigualdad de la mujer.

En este contexto, marcado por la activa participación femenina en los distintos ámbitos públicos, emerge la figura de la autora profesional la que, a diferencia de las escritoras del XIX —que contaban con muchos menos estímulos y oportunidades para dedicarse a sus distintos proyectos creativos—, centrará su quehacer escritural en modelar un programa estético propio y participar activamente en todos los espacios que se le abran para divulgar su obra y construir su trayectoria. Las escritoras latinoamericanas y caribeñas, de las primeras décadas del siglo XX, entenderán que para publicar y alcanzar reconocimiento como literatas no sólo deben intentar incorporarse a los campos literarios, sino también conocer sus códigos internos de organización y elaborar estrategias para ser validadas en estas esferas predominantemente masculinas. Asimismo, comprenderán la importancia de impulsar espacios de colaboración propios, desplegando diversos núcleos de contacto entre pares de género sexual, redes creativas e intelectuales que les daba la posibilidad de ser editadas y leídas.

Esta necesidad de construir espacios colaborativos entre mujeres, no estará ausente en gran parte de las ficciones de las escritoras del período. En sus relatos, los lazos femeninos marcados por la complicidad creativa, intelectual y afectiva llegarán a ser determinantes en las vidas de las protagonistas. Este es el caso de las novelas *Más arriba está el sol* (1931) de la cubana Graziella Garbalosa y *Las que llegaron después* (1940), de la uruguaya Paulina Medeiros, en las que sus protagonistas se encuentran por casualidad con otra joven que las arranca del aislamiento en el que se han ido sumergiendo por la agotadora vida laboral. En *Las que llegaron después*, el trabajo

de traductora de Leila la obliga a estar sola por horas en su cuarto de pensión, en donde tiene como única compañía su instrumento de trabajo: una máquina de escribir. En una escapada a una librería conocerá y trabará amistad con la vendedora. Al igual que Leila, la dependienta, llamada Rebeca, se pasa el día en el negocio totalmente dedicada a su trabajo, limpiando los estantes, separando las hojas de los libros y atendiendo a los pocos clientes con los que rara vez cruza una palabra. La amistad entre Rebeca y Leila les brinda a ambas una esfera de confianza y sororidad en la que pueden compartir sueños, distracciones, proyectos y mitigar en algo los sinsabores de la precaria vida que llevan.

En la novela de Graziella Garbalosa, la comunicación que establecen los dos personajes femeninos centrales será el comienzo de la construcción de una memoria personal y colectiva. En efecto, en *Más arriba está el sol*, Adelaida joven guitarrista que se presenta con éxito en la noche de la bohemia mexicana, encuentra en Jacinta, una escritora también joven, a una oyente a la que puede compartir su historia marcada por los sufrimientos que vivió estando casada y por sus esfuerzos para alcanzar la ansiada emancipación. Jacinta no sólo escuchará atentamente el testimonio de supervivencia de su amiga, también se encargará de transcribirlas y darles forma narrativa. En la novela de Garbalosa, el relato de Adelaida a Jacinta se despliega como una puesta en abismo de un proceso de producción escritural femenino de carácter colectivo, en donde aquella que toma notas del testimonio se anima a intervenir el relato con la aprobación de su amiga. Algo similar ocurre con la segunda novela de Teresa de la Parra, *Las memorias de Mamá Blanca*. En el apartado inicial, una editora nos cuenta que siendo niña recibió el manuscrito de una anciana en el que ésta relata su infancia, en una hacienda venezolana, a mediados del siglo XIX. La novela se inicia, de este modo, presentando una amistad inesperada entre una anciana de setenta años y una niña de menos de once. Entre ellas no hay vínculo sanguíneo. Mamá

Blanca y la niña, cuyo nombre no se menciona, forjan una relación fraternal sostenida en "misteriosas afinidades espirituales" (DE LA PARRA, 1997, p. 5). En algún momento, durante estos encuentros, Mamá Blanca le comunicará a la niña que ha decidido heredarle su cuaderno que contiene sus memorias y que seguía escribiendo en la época de sus encuentros. La narradora confesará que, para poder publicar los recuerdos de la mujer, tuvo que intervenir el manuscrito, podarlo para que así pudiera ver la luz como libro. La novela no nos revelará qué partes la narradora terminará cambiando del legajo, cuáles fueron eliminadas, conservadas y reelaboradas para su publicación final. Las memorias de la anciana, que aparecerán en los capítulos siguientes, se desplegarán, entonces, como una serie de momentos en los que la presencia de la narradora se entrelazará con los recuerdos infantiles de Mamá Blanca.

En gran parte de las ficciones de mujeres de este período, no es frecuente encontrar imágenes que remitan a su experiencia en los campos culturales[3]. Las negociaciones para publicar con las editoriales y revistas, sus esfuerzos para alcanzar reconocimiento en el espacio cultural, las frustraciones que experimentaban en los circuitos literarios con predominación masculina, las precariedades materiales que las obligaba a suspender sus trabajos literarios para desarrollar labores remuneradas en el mundo editorial, periodístico, docente o diplomático no suelen encontrar en sus narraciones espacio de representación. Al respecto, Francine Masiello (1985, p. 812) señalará:

> [E]n las novelas de Teresa de la Parra, Norah Lange o María Luisa Bombal las mujeres quedan fuera del mundo de trabajo.

3 Sobre este tema ahondé anteriormente en mi artículo, "Ceremonias letradas: representaciones del campo cultural en la narrativa de las autoras latinoamericanas y caribeñas de la primera mitad del siglo XX" (CISTERNA, 2016, p. 151-167).

> Ellas están relegadas a la vida de la imaginación, en cuanto ellas mismas están excluidas de la productividad laboral. Aun cuando sean artistas o escritoras [...], el arte no ofrece a estas mujeres ninguna solución totalizante. Más aún, ellas no se consideran grandes artistas ni esperan de su producción artística ninguna recompensa pública. Es decir, su creatividad es asunto privado; escriben sin que nadie las lea, visualizan sin pintar.

A mi modo de ver, esta ausencia en los relatos a la experiencia de la integración de las mujeres en el mundo cultural y literario se tradujo a formas particulares e indirectas de representación de su actividad cultural. En otras palabras, y tal como se podía observar en los ejemplos anteriormente mencionados, en un número importante de obras de autoras de aquellos años que exhiben una intimidad intelectual y creativa entre mujeres en la que tiene lugar la producción y resignificación de relatos. En las narraciones se muestran circuitos femeninos de lecturas compartidas y de configuración de lenguajes e imágenes de mundo propios, situados al margen de otros espacios de sociabilidad. Las narrativas de mujeres a través de escenas de amistad femenina, de relaciones fraternales entre madres, hijas o hermanas o bien a partir de diálogos casuales entre mujeres fueron visibilizando un complejo ecosistema de producción simbólica del que participaban las escritoras y que prácticamente no fue advertido por la crítica y la historia literaria. Ana Pizarro definirá esta red artística de mujeres del período como *invisible college*, afirmando que esta esfera de comunicación no siempre dejó registros de encuentros culturales o proyectos artísticos en común. Muchas veces este *invisible college* operó "más allá de los contactos" presenciales (PIZARRO, 2004, p. 169), dejando sus huellas en imágenes, estilos literarios e inquietudes comunes que daban cuenta de un tejido de lecturas e influencias femeninas.

Habitando cuartos, recorriendo calles: los espacios del sujeto femenino

En las primeras páginas de *La última niebla* (1934) de María Luisa Bombal, observamos a la protagonista llegar por primera vez a la que será su casa matrimonial, situada en las tierras del marido. La protagonista nos describe el lamentable estado de la casa: ha llovido recientemente y el agua se filtra por las innumerables grietas del caserón. Más adelante la casona será descrita por el personaje como un lugar oscuro y húmedo, si a eso sumamos una servidumbre que no había sido informada de su llegada y mucho menos de que el dueño de casa ha contraído nupcias, la joven inicia su vida de casada en una atmósfera inhóspita y desconcertante. En las narrativas de escritoras latinoamericanas y caribeñas, las casas familiares están muy lejos de constituirse en espacios de cobijo y protección. La casa opera más bien como un componente de la agencia sexo género que define a la mujer en roles asistenciales y que condiciona su carácter pasivo. En la novela *La ruta de su evasión* (1949) de Yolanda Oreamuno, la casa familiar, escasamente iluminada, llena de polvo, repleta de muebles viejos y objetos que han ocupado el mismo lugar durante años da cuenta de una vida familiar marcada por el abandono y la ausencia de lazos afectivos. La casa deteriorada metonímicamente nos remite a los efectos de la violencia patriarcal ejercida por el marido, y padre de familia, Vasco. En esa casa devenida en mausoleo, la madre recuerda desde su lecho de moribunda, una vida de sacrificio, víctima permanente de las humillaciones provocadas por el esposo. No deja de ser revelador que sólo cerca de la muerte y libre de todas obligaciones domésticas, Teresa, la madre, puede por primera vez recordar y elaborar un juicio crítico a su matrimonio que la condenó a una existencia indigna.

En las narraciones de escritoras de este período serán pocas las protagonistas dueñas de un espacio propio, un cuarto personal

en el que puedan libremente disponer de su tiempo, alejado del mandato patriarcal. En ocasiones la posibilidad de tener esa esfera de tiempo personal, en el interior de la casa, se debe simular dentro de ámbitos autorizados para las mujeres, vinculados a sus tareas hogareñas. En *Cuaderno de infancia*, de Norah Lange, el cuarto de costuras de la madre será más que un lugar destinado a reparar la ropa o hacer nuevas vestimentas para los integrantes de la familia. A diferencia del escritorio del padre, con sillones fríos, muros cubiertos de mapas y en el que sólo se conversaban "cosas serias", la pieza de costura de la madre será un lugar cálido; el único lugar de la casa en donde se le puede conversar de todo y ella se muestra especialmente dispuesta a escuchar a quien entre en la habitación. Además, el cuarto de costura es el espacio en donde la madre puede forjar libre y en soledad su mundo interior:

> Todas las veces que yo la vi aislarse en esa pieza, para coser cosas chiquititas, tenía esa mirada un poco agrandada y triste, de tanto mirar hacia adentro, como la que he visto, después, en los que han estado mirando el mar (LANGE, 2005, p. 381).

En la novela *Ifigenia*, de Teresa de la Parra, la protagonista encontrará en un rincón de la sala de lavados, de la casona de la abuela, una zona libre de la vigilancia de la octogenaria. El lugar, oculto entre sábanas y ropa tendida, se abrirá como un remanso que le permitirá dormir y soñar sin necesidad de tener que justificar ni dar explicaciones por no estar dedicando su jornada a tareas domésticas.

El cuarto de costura y el de lavado al ser espacios en los que tienen lugar actividades hogareñas, no revisten de riesgos para el sistema sexo género, más aún son funcionales a este al reafirmar la identidad femenina en los parámetros de la domesticidad. Las autoras, sin embargo, introducen en estas esferas cronotopos ocultos,

que no sólo admiten sino también estimulan actividades y formas de comportamiento que estimula el desarrollo de una subjetividad independiente y que, por tanto, contradicen el modelo de femineidad tradicional. De este modo, si bien las casas familiares se presentan como espacios que restringen el desarrollo individual de los sujetos femeninos, en los que se despliegan controles y mecanismos de disciplinamiento sobre los cuerpos y las actividades de las protagonistas, también se abren zonas de mayor libertad para las mujeres, aunque esto no se materialice finalmente en la autonomía total. En efecto, ni la madre, de *Cuaderno de infancia*, ni María Eugenia Alonso, de *Ifigenia*, podrán alcanzar una emancipación que les permita decidir sobre sí libremente más allá de estos espacios/tiempos camuflados de la vigilancia patriarcal. Asimismo, de no existir estas frágiles y reducidas esferas personales, es posible hipotetizar que las protagonistas no podrían hacerse parte de manera eficiente del sistema sexo género. En otras palabras, las zonas ciegas al mandato doméstico, en muchos relatos de escritoras, parecen ser funcionales a dicho mandato. De no existir estos pasajes de tiempo propio, las protagonistas se sumergirían en estados que las llevaría a poner en crisis los parámetros que las constituyen en roles asistenciales.

En *La última niebla*, María Luisa Bombal pone en escena a una protagonista que encuentra en los terrenos de la imaginación la posibilidad de escapar, momentáneamente, al tedio matrimonial y a un marido indiferente que apenas advierte su presencia. Al inicio de su matrimonio, la inesperada aparición de un desconocido con el que tiene un fugaz e intenso encuentro amoroso hace que sus días dejen de parecerles un ciclo homogéneo de acontecimientos. Durante años, esperar el regreso del amante o imaginar teatrales encuentros románticos le permitirán sobrellevar una anodina existencia y soportar una frustrante vida matrimonial. En la novela de Bombal, el desacato a los votos matrimoniales ocurre exclusivamente en el espacio controlado de la imaginación. Así, el mundo de los sueños

y la fantasía lejos de ser amenazante para el sistema sexo género, aparece complementándolo. Al respecto, Lucía Guerra-Cunningham (1982, p. 6), refiriéndose a las heroínas de las narrativas de autoras chilenas de ese período, señalará:

> Como ciudadana de segunda categoría condenada a las cuatro paredes de una casa, como ser alienado en la rutina y monotonía del hogar, su acto de subversión no es más que una incursión en lo amoroso, una sublimación en su contacto con la Naturaleza de la actividad erótica reprimida por el código moral, intentos que deben claudicar ante la fuerza poderosa de las convenciones sociales.

En el cuento "Soledad de la sangre" (1943), Marta Brunet nos muestra qué ocurre cuando ese espacio de imaginación, funcional al *statu quo,* es violentamente interrumpido. En el relato, la esposa, sometida a un ciclo sin fin de rutinas domésticas, es autorizada por el marido a escuchar, en una hora determinada de la semana, la vitrola. Con los primeros compases del vals que salen del aparato, la mujer se traslada mentalmente de la casa familiar a un tiempo pasado. Quedan, así, momentáneamente suspendidas sus responsabilidades domésticas, para entrar a la época de una adolescencia despreocupada y feliz, en la que podía pasear libremente por la plaza junto a sus amigas y en donde conocería a su primer y único amor. La música la hace viajar no sólo al pasado, sino también a un mundo muy distinto del encierro familiar en el que está. La casa correctamente decorada, anclada en medio de la soledad del paisaje rural, es reemplazada por el espacio público, pletórico en actividades, repleto de paseantes, desconocidos que visten a la moda y el eterno cuchicheo y risas de sus amigas. La noche en la que escucha la vitrola constituye un tiempo ritual, autorizado por el hombre, en el que ella mecánicamente realiza los mismos pasos para poder

escuchar las notas que salen de la vitrola. El peligro de que la vitrola se estropee por el inesperado e irresponsable comportamiento de un invitado del marido y la posterior rotura de la máquina provocará que la pasiva y sumisa dueña de casa, ataque sin miramientos al causante del estropicio, desobedezca al marido y, por primera vez, se replantee su situación de sometimiento.

> Terminar con todo. No esforzarse más por saber qué característica tuvo tal día, empecinada en sacar de la suma de nebulosas una fecha para diferenciarlo. No vivir mecanizada en el trajín y en el tejer esperando que llegara el sábado para comer el mendrugo de recuerdos incapaz de saciar la angurria de ternura de su corazón ... No encallecerse las manos majando trigo, ni con los ojos llorosos al humo del horno, ni sintiendo la cintura dolida frente a la batea del lavado... Nunca. Ni nunca más sentirlo volcado sobre ella, jadeante y sudoroso, torpe y sin despertarle otra sensación que una pasiva repugnancia. Nunca (BRUNET, 2017, p. 293).

Con la destrucción del fonógrafo, se ha roto también el sofisticado artificio de control que anclaba a la mujer a un espacio de deseos regulado. Si bien la protagonista de "Soledad de la sangre" retornará a su casa, ella sabe que ya no podrá ser igual a la existencia que tenía antes. En el pasaje final del cuento la vemos erguirse y avanzar, pero no al pasado de mansedumbre, tampoco a un mundo edulcorado de fantasías románticas que surgían con la música de la vitrola, y que le permitirán seguir rindiendo en el sistema doméstico. Por el contrario, la protagonista avanza para preservar su memoria y su identidad: "Quería la vida, quería su sangre, la ramazón de su sangre cargada de recuerdos" (BRUNET, p. 296).

En estas narrativas, la posibilidad de tener un cuarto propio para las protagonistas, un cuarto del que poder disponer con autonomía, termina siendo una conquista, un deseo por el que se lucha. En otra novela de Marta Brunet, *La mampara*, Nina, una joven univer-

sitaria, crítica a las convenciones sociales de su familia, discutirá la decisión de su madre de hacerla compartir un cuarto con su hermana. Nina exigirá su derecho a tener una habitación en la que poder estudiar y recibir a sus amistades con libertad. Para Nina el cuarto dispuesto para ella no es personal: está obligada a estar con su hermana y, además, está decorado de acuerdo con los gustos pequeñoburgueses de la madre. Nada de lo que ahí existe, la representa o se relaciona remotamente con sus intereses. En *Ifigenia*, la protagonista convierte su cuarto en el último reducto de defensa de su individualidad. En la casa de la abuela, le asignan a María Eugenia Alonso la habitación que perteneció a la tía. El lugar sin adornos u objetos personales da cuenta de la personalidad sumisa de su antigua dueña. El cuarto despierta el rechazo de la protagonista que, tras su breve estadía en París, había dejado atrás el estilo recatado que le había sido inculcado en el internado de señoritas. María Eugenia Alonso renovará completamente el cuarto y, al terminar, señalará: "...había logrado imponer mi gusto moderno y algo atrevido, sobre el gusto rutinario, simétrico y cobardísimo de tía Clara. Sin herir susceptibilidades la obra primitiva se encontraba ya reformada" (DE LA PARRA, 1960, p. 39-40). La renovada habitación, que proyectará el *yo* atrevido y creativo de la protagonista, será uno de los pocos lugares de la casona familiar en el que María Eugenia Alonso se sentirá cómoda y podrá dedicar tiempo a actividades ajenas a sus obligaciones de género sexual, como leer, pensar e imaginar. Fuera de las fronteras del cuarto, la joven Alonso no tendrá posibilidades de ser dueña de su tiempo y mucho menos podrá decidir sobre su futuro.

Tener un espacio personal que no necesite ocultarse ni sea una ínsula extraña y frágil dentro de la casa familiar depende, en los relatos, de la independencia económica de las protagonistas. En la novela *El asombroso Dr. Jover* (1930), de Carmela Eulate Sanjurjo, una joven y exitosa pediatra es dueña de una enorme y lujosa casa en la que no sólo vive sino también mantiene su consulta médica. La

casa con varias habitaciones, y decorada de acuerdo a los gustos artísticos de la doctora, es el lugar de remanso, pero también el espacio en donde la protagonista realiza con gusto la profesión que escogió. La casa, en definitiva, espejea la personalidad de la mujer: una joven moderna, excéntrica y que entiende su profesión y el ejercicio de la misma como parte fundamental de su desarrollo y de su identidad.

En la novela *La brecha* (1961) de Mercedes Valdivieso, la protagonista, después de divorciarse del esposo y vislumbrar un camino de independencia junto a su hijo, alquila un departamento en el que iniciará una nueva vida. Al igual que otras narrativas de autoras latinoamericanas previas, la novela de Mercedes Valdivieso asigna a la soledad un carácter emancipador que permite a su protagonista redescubrirse, explorar en su memoria los momentos determinantes en su vida y elaborar proyectos propios. El departamento que comparte con su hijo se convertirá en el espacio en el que pueda agenciar un tiempo personal, en el que ella evaluará su actual situación e imaginará su futuro.

En las novelas de Carmela Eulate Sanjurjo y Mercedes Valdivieso, el tener un trabajo remunerado en la esfera pública será determinante para la emancipación de ambas protagonistas. Asimismo, es precisamente el trabajo una de las razones que las lleva a incursionar en los espacios colectivos y transitar por ámbitos tradicionalmente no considerados como propios para una mujer. La doctora en *El asombroso Dr. Jover* gracias a su profesión se podrá desplazar por ámbitos académicos e interactuar con otros profesionales. Sus publicaciones en el ámbito de la medicina serán reconocidas y tendrá prestigio en las esferas científicas. El personaje central de *La brecha*, conocerá de cerca el tráfico callejero en horas laborales, entrará sola a una fuente de soda para reponerse de la extensa jornada de trabajo y viajará a los EE.UU., con fines económicos. Atrás queda la vida doméstica, predecible y sin grandes sobresaltos, junto a un marido que ya no amaba.

Sin embargo, no siempre esos desplazamientos a lo público de las protagonistas, de la narrativa de mujeres, se traduce en una mayor autonomía y en el surgimiento de una conciencia crítica de la sujeción en la que se encuentra la mujer. En la novela *Jirón de mundo* (1919) de María Enriqueta, la protagonista, una estricta institutriz formada en un convento, es incapaz de adecuarse y entender el movimiento urbano. Las calles repletas de sujetos anónimos, el ruido del tráfico y el ritmo trepidante de una ciudad que no se detiene la aterrorizan: "Caminaba precipitadamente; le parecía que todos la miraban, y hasta cuando había ya pasado, creía sentir que alguien la seguía por detrás con los ojos" (ENRIQUETA, 1919, p. 140).

En la novela de Clarice Lispector, *La ciudad sitiada* (1949) la historia nos presenta a Lucrécia Neves, una joven que sueña con vivir en una ciudad plenamente modernizada y dejar definitivamente el pequeño poblado de S. Geraldo. Sin embargo, Lucrécia no observa en la esfera pública moderna un espacio productivo para su desarrollo en cuanto sujeto, más bien lo entiende como un ámbito que le ofrecerá un abanico más amplio de nuevos pretendientes. Así, Lucrécia hace del matrimonio el objetivo de su existencia, el deseo que impulsa cada una de sus acciones y que le permite darle un sentido a su paseo urbano. Sin embargo, en la medida que Lucrécia reduce la esfera pública a un simple mercado matrimonial, la calle pierde significado para ella apenas el objetivo de conseguir un esposo se cumple. La ciudad no sólo deja de serle útil, sino también se convierte en una entidad extraña que no reconoce y no se reconoce ella. Lispector se encarga, así, de mostrarnos un personaje completamente a la deriva en medio de las arterias urbanas, confundida y asistida permanentemente por el marido que debe guiarla por la gran ciudad.

En la novela *La mampara* (1946) de Marta Brunet, volvemos a encontrar a un personaje femenino que no logra integrarse plenamente ni comprender la vida urbana y sus espacios productivos. En

efecto, el inicio de la jornada laboral de Ignacia Teresa y, por ende, su ingreso al espacio público es sentida por ella como una acción violenta, que interrumpe el estado de sosiego del sueño y la aleja de la protección que le brinda la madre. El espacio público se le presenta como un orden mecánico, estructurado en tiempos y tareas precisas e imperiosas que no le ofrece otra cosa que una rutina de labores desgastantes. Para Ignacia Teresa la ciudad está lejos de ser una esfera estimulante, que abre la posibilidad de establecer redes con otras mujeres y que le brinde la oportunidad de desarrollarse de manera autónoma. La joven terminará su día laboral, refugiada en una fuente de soda, anhelando la protección masculina.

En *Jirón de mundo*, *La ciudad sitiada y La mampara* los valores más tradicionales no están sólo fuera de la conciencia de la protagonista, representados por un contexto social atado a las convenciones de género sexual propios del siglo XIX, sino que son asumidos plenamente por ellas. Las protagonistas se ven obligadas (en el caso de *Jirón de mundo* y *La mampara*) —o bien asumen de manera frívola (*La ciudad sitiada*)— a incorporar en su modelo identitario aspectos de una mujer moderna: salen de casa para trabajar o pasear y reconocen que sus vidas deben desplegarse más allá del encierro doméstico. Sin embargo, asumen cualidades propias de una identidad femenina tradicional. En estos personajes no encontramos ningún atisbo de problematizar los modelos identitarios que las han definido en roles asistenciales y las han obligado a asumir lugares secundarios. En este sentido, la ciudad no puede leerse de acuerdo con las claves más emancipadoras de la sociedad moderna.

Algunas palabras de cierre

Al inicio de este artículo comentábamos la columna de Lisandro Alvarado a la novela *Ifigenia*, y su intento de reducir la discusión entre dos de sus personajes a un conflicto doméstico, vaciando el carácter político que tiene el alegato de la joven Alonso y dejándolo como una discusión menor entre mujeres. Esa operación desideo-

logazadora no es aislada, las obras literarias de mujeres suelen ser leídas como expresiones sentimentales, generalmente de carácter autobiográficas, ajenas a debates políticos y artísticos. Lorena Amaro, en su prólogo a la *Obra narrativa* de Marta Brunet, apuntará precisamente a este tipo de lecturas del campo cultural, centrándose en el discurso fúnebre a Marta Brunet leído por el filósofo Luis Oyarzún. En esa oportunidad Oyarzún indicó que la obra literaria de Brunet carecía de programa estético y que su "arte de vivir se afirmaba en la bondad". Amaro señalará, al respecto:

> Parece injusto, revisando el cuidado y a veces incluso ambicioso montaje de los textos brunetianos... plantear su 'falta de programa', en curiosa conjugación con su bondad personal y la esteticista "desideologización" de su escritura... Por cierto, casi se desconocen los textos en que ella aborda cuestiones como la democracia, el feminismo y el americanismo. Y el silencio de la crítica frente a los temas más crudos de su producción: violación, incesto y homosexualidad ha sido, por cierto, largo y obstinado (AMARO, 2017, p. 32-33).

La insistencia de despolitizar las escrituras de las autoras de la primera mitad del siglo XX, se contrapone a la insoslayable visión política presente en sus textos. Las obras revisadas en este artículo dan cuenta de ello. Sus representaciones a la integración de las mujeres en los espacios culturales y sus desplazamientos en los ámbitos privado y público evidencian un grado importante de reflexión sobre los límites que enfrentan las mujeres en la esferas colectivas, los obstáculos que experimenta para ingresar a las escenas letradas, sus estrategias para poner en circulación sus producciones simbólicas, la construcción de sus propias redes intelectuales y artísticas, la relevancia que le dan al mundo del trabajo en el proceso de emancipación femenina, como también al espacio y tiempo personal dentro del ámbito privado.

En definitiva, estamos ante corpus literarios de mujeres que van más allá de los límites que impone el sistema sexo género; corpus que, usando los recursos propios del quehacer estético, ahondan en preocupaciones y vivencias asociadas a la desigualdad de su género. Retomando las palabras de Teresa de la Parra, son textos en los que se desea relatar *todo* desde ese lugar de subalternidad en la que están las escritoras, relatar *todo* en esa *pobre lengua viva*.

BIBLIOGRAFÍA

AMARO, Lorena. "'En un país de silencio': Narrativa de Marta Brunet". *Obra narrativa. Cuentos. Tomo II*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.

ALVARADO, Lisandro. "Una opinión sobre Ifigenia". En Velia Bosch, comp. *Teresa de la Parra ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1980.

BOMBAL, María Luisa. *La última niebla*. En *Obras completas*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1996.

BOSCH, Velia. "Esta pobre lengua viva". *Teresa de la Parra ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1980.

_____. *Teresa de la Parra en la Biblioteca Nacional: exposición fotográfica y bibliohemerográfica*. Caracas: Biblioteca Nacional, 1990.

BRUNET, Marta. "Soledad de la sangre". *Obra narrativa. Novelas. Tomo I*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2014.

_____. "Soledad de la sangre". *Obra narrativa. Cuentos. Tomo II*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.

CISTERNA, Natalia. "Ceremonias letradas: representaciones del campo cultural en la narrativa de las autoras latinoamericanas y caribeñas de la primera mitad del siglo XX". *Taller de letras* 59, p. 151-167, 2016.

DE LA PARRA, Teresa. *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba*. Lima: Antártica, 1960.

_____. *Las memorias de Mamá Blanca*. Santiago de Chile: Universitaria, 1997.

ENRIQUETA, María. *Jirón de mundo*. Madrid: Editorial América, 1919.

ENRIQUETA, María. *Jirón de mundo*. Madrid: Editorial América, 1919.

EULATE SANJURJO, Carmela. *El asombroso Dr. Jover*. Barcelona: Editoria Juventus S.A., 1930.

GARBALOSA, Graziella. *Más arriba está el sol*. La Habana: P. Fernández y C.a., 1931.

GUERRA-CUNNINGHAM, Lucía. "Feminismo y subversión en La brecha de Mercedes Valdivieso". *Literatura chilena. Creación y crítica*. 21, p. 5-9, 1982.

LANGE, Norah. *Cuaderno de infancia. Obras completas*. Rosario: Beatriz Vitterbo, 2005.

LAVRIN, Asunción. *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay (1890-1940)*. Santiago de Chile: Lom, 2005.

MASIELLO, Francine. "Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia". *Revista Iberoamericana*, 132-133, p. 807-822, 1985.

MEDEIROS, Paulina. *Las que llegaron después*. Montevideo: Editorial Claridad, 1940.

MONTERO, Claudia. *Y también hicieron periódicos. Cien años de prensa de mujeres en Chile, 1850-1950*. Santiago de Chile: Hueders, 2018.

NIETO CABALLERO, Luís Eduardo. "Teresa de la Parra". En *Epistolario íntimo*. Caracas: Ediciones Aeropostal Venezolana, 1953.

PIZARRO, Ana. "'El invisible college'. Mujeres escritoras en la primera mitad del siglo XX". *El sur y los trópicos. Ensayos de cultura latinoamericana*. Alicante: Universitat d'Alacant, 2004.

VALDIVIESO, Mercedes. *La brecha*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1961.

4

CONSOLIDACIÓN DE LAS LETRAS CONTEMPORÁNEAS

Maestros de la novela en Latinoamérica. Un género tardío

Arturo García Ramos

El desarrollo de la novela o de la ficción en general en Latinoamérica es una historia llena de misterios, sorpresas y contradicciones; un laberinto de situaciones *sui generis* que hacen considerar a quien quiera acercarse a ella que deberá sortear trampas poco previsibles cuando dibujamos el recorrido del género, las tendencias y los rasgos en la historia de la narrativa francesa o española, o rusa, o cualquier otra en la que la práctica del género ha tenido sus fases de desarrollo completas, sin interrupciones, como oleadas o corrientes que han ido llevando las obras artísticas dominantes en cada período de aquí para allá y en las que viéramos más bien un fluir, no exento en ocasiones de bruscos virajes, pero sí una proyección larga de suaves modulaciones que nos convencen de una idea de continuidad.

Por comenzar por uno de sus enigmas, suele señalarse que el inicio de la novela latinoamericana fue tardío y en justificación de ello, el genial Henríquez Ureña proponía que la primera aparecería al tiempo de la guerra de independencia con el título de *El Periquillo Sarniento*, en 1816. Citaba luego otras del mismo autor (*La Quijotita y su prima*, 1831; *Don Catrín de la Fachenda*, 1832, esta última cuando ya había muerto su autor). Fue seguido por Mármol y su *Amalia* (1851), y se atrevía a mencionar dentro del género la novela corta de Echeverría, *El Matadero*, aparecida poco antes. Comenzaba

así un hecho singular: que en América Latina la narrativa larga iría a la par de la breve, y que serían parejas en importancia, lo que vendrá a subrayar la seriedad con que el escritor se acercaba a la narración corta, al poder de sugerir con poco espacio, a la concentración. El siglo XX será testigo de esos vasos comunicantes entre novela y cuento, en todas sus variedades y con todos los riesgos creativos.

En sus *Apuntaciones sobre la novela en América*, Henríquez Ureña nos recuerda las causas de ese retraso; las disposiciones de la corona imperialista española negaban el derecho a hacer ficción y a leer ficción: *que ningún español o indio lea... libros de romances, que traten materias profanas y fabulosas, e historias fingidas, porque se siguen muchos inconvenientes*. Y en su pesquisa nos ilustra sobre los modos en que se violaron las leyes para nutrirse el espíritu de ficción los habitantes de América a quienes se les negaban las historias fingidas: los contrabandos de libros que, hubieron de cesar con la independencia y, fueron seguidos por una sed de novelones, de traducciones francesas e inglesas, en buena medida con el propósito de extender la virtud entre las jóvenes —muy al contrario de lo que pensaban los primeros prohibidores—.

Henríquez Ureña no tuvo oportunidad de vislumbrar lo que vendría a mediados del siglo XX, pero algo intuyó al subrayar la importancia de *Don Segundo Sombra,* de R. Güiraldes, un título fundacional, como vendrá a observar más adelante Alejo Carpentier.

La tardía aparición del género novelesco se prolongó durante el siglo XX, pero en los años 60 se produjo un fenómeno de internacionalización, la novela alcanzó una importancia como nunca antes en Latinoamérica y ese impulso creador persiste en nuestros días. Para la interpretación de esa historia de la expansión de la novela en América son fundamentales las aportaciones de algunos de sus protagonistas. Y, dicho sea de paso, no puede dejar de mencionarse el aporte de los narradores a la prosa ensayística: las “inquisiciones”, no sólo las de Borges, son numerosas y algunas de las más impor-

tantes afectan a la estética y principalmente a la novela. Fueron los propios creadores los que se interesaron por reflexionar sobre el arte de narrar, lo que en época muy temprana fue notado como una ausencia en la crítica y el ensayo por Borges (1980, p. 172):

> El análisis de los procedimientos de la novela ha conocido escasa publicidad. La causa histórica de esta continuada reserva es la prioridad de otros géneros; la causa fundamental, la casi inextricable complejidad de la trama.

Es lo que dice en el pionero y fundacional "El arte narrativo y la magia", que incluye en *Discusión* en 1932. El hecho es fundamental: el creador reflexiona sobre su propio arte, el novelista se interesa por indagar sobre el propio novelar, el cuentista sobre la denominada poética del relato. La importancia del hecho está en que el género se ha convertido en algo problemático, no tiene una forma acabada, sino que para el creador narrar es búsqueda, indagación, experimentación. Recordemos algunas de las aportaciones más interesantes de las que se publican hacia la época de la denominada internacionalización de la narrativa latinoamericana, que a veces se conocerá con el efímero concepto del *Boom,* que será sustituido por estos novelistas por el de "Nueva novela" (las etiquetas son siempre superficiales y, casi siempre prescindibles).

Renovación y desarrollo crítico

Es Carlos Fuentes quien primero publica un libro titulado *La nueva novela hispanoamericana* (1969). Consciente de que en esa década se está viviendo una renovación radical en el género, traza algunas diferencias importantes respecto a las obras que anteceden al cambio: observa que hasta los años 40 las novelas más destacadas oponían al ser humano una naturaleza amenazadora, la novela emblemática será *El mundo es ancho y ajeno,* que Ciro Alegría

publicó en 1941. Siguiendo la antítesis o dicotomía del argentino Sarmiento encuentra otro conflicto fundamental de la novela, el que oponía civilización y barbarie. El modelo lo encuentra ahora en Rómulo Gallegos, en *Doña Bárbara* (1929). Repasa a continuación la serie narrativa que se centró en la Revolución Mexicana y observa cómo en *Los de abajo, La sombra del Caudillo, Si me han de matar mañana*... va a ir cobrando importancia una perspectiva nueva: la ambigüedad. Se abre así paso una idea más amplia de la realidad, y en consecuencia la noción de lo real se vuelve más inestable. Aunque se trata todavía de novelas en que la importancia principal es la finalidad testimonial que todas ellas tienen. Dos autores vendrán a cambiar los valores: Agustín Yáñez, con *Al filo del agua* y, sobre todo, Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, quienes darán a la narrativa una dimensión significativa nueva que la emparenta con el mito y su riqueza expresiva se amplía poderosamente. ¿Y de dónde procede ese cambio? Muy especialmente, Carlos Fuentes subraya que lo que se ha transformado y ha transformado la novela es el lenguaje. Siguiendo el ejemplo de la poesía latinoamericana, de Neruda o Vallejo, por ejemplo, la prosa comenzó a experimentar con el lenguaje, que cobró entonces tanta importancia en la creación de la narrativa como la realidad misma, el humor, el calambur, el juego alusivo y polisémico dieron a la narrativa latinoamericana una perspectiva crítica novedosa sobre aquello que constituía su materia. El lenguaje dejó de ser instrumento funcional para transformarse en sustancia misma creativa.

Casi al mismo tiempo, en 1969, Mario Vargas Llosa, cuya precocidad sorprende a sus colegas en todas las facetas, también como ensayista sobre su generación, publica un ensayo titulado "Novela primitiva y novela de creación en América Latina". Y al año siguiente, "En torno a la nueva novela latinoamericana". Su aportación contiene algunas ideas fundamentales para concretar el cambio que se está experimentando. En primer lugar, propone que la cifra o clave

del nuevo ejercicio de novelar se apoya en la importancia que estos creadores conceden a la estructura ("la autenticidad de una ficción no depende de su anécdota, sino de la manera cómo ésta se encarna en una escritura y en una estructura" (VARGAS LLOSA, 1974, p. 234). Coincide con Carlos Fuentes en que el interés de la novela latinoamericana se ha ido desplazando desde la naturaleza hacia el ser humano ("Son los problemas, las pesadillas y los sueños humanos la materia de estas ficciones, en vez de las pampas, las punas o los cañaverales, como ocurría en la novela primitiva" (FUENTES, 1969, p. 161) y destaca la importancia que va cobrando la ciudad como escenario, tanto que algunos crean, como Faulkner, ciudades imaginarias. Pero además subraya un hecho fundamental sin el que no es posible interpretar la novedad y la originalidad de esta "nueva novela". Según el escritor peruano —ya en 1969— un rasgo que identifica la narrativa que se está haciendo en esos años es el de que se *ensancha la noción de lo real*, que el mundo subjetivo, el de los sueños, el de la imaginación, va a pasar a formar parte de concepción de la realidad en que se asienta la narración —aquí se vuelven a anudarse el destino del cuento y el de la novela, y tal vez quepa decir, que es el cuento el que primero aporta esta visión para irradiarla luego a la novela—. El hecho es trascendental, porque apunta directamente a una de las definiciones que con mayor o menor precisión han tratado de formularse para singularizar esta narrativa: el denominado "realismo mágico" y sus concomitancias con la corriente fantástica que fluye por las venas literarias del escritor latinoamericano y cuya encarnación primera —en el momento al que nos ceñimos aquí— es Jorge Luis Borges.

Es justo decir que Fuentes y Vargas Llosa coinciden en su interpretación: a la importancia que ambos atribuyen a la dimensión formal de la narrativa que practican, y que desemboca en la construcción de ficciones ambiciosas, totalizadoras, postulan un mundo imaginario que se desprende de su sometimiento al mundo

real para erigirse de forma autónoma junto a él (Comala, Santa María y Macondo, son ejemplos muy evidentes). Las novelas adquieren entonces una dimensión fundacional, como si persiguiesen contar ese mundo desde el origen, desde su descubrimiento (una idea recurrente será la de que se cuenta y descubre lo que hasta entonces no había sido contado ni descubierto). Ambos añaden como factor fundamental para la renovación un entronque con las corrientes internacionales más influyentes de la narrativa europea y norteamericana: Faulkner, Joyce, Kafka, Proust, Herman Broch, Robert Musil... Se excluye con toda intención, la posible conexión con la tradición, es decir, con la novela española, porque la autonomía de la novela en Latinoamérica significará, desde luego, una independencia cultural respecto a España, en tanto que cultura colonizadora. Con cierto orgullo, sostienen que, gracias a ellos, la novela latinoamericana se ha actualizado para ponerse al día respecto a las corrientes novelísticas más recientes. La novela latinoamericana se ha vuelto internacional y los latinoamericanos participan en el diálogo estético del mundo entero. Ya no siguen los dictados estéticos de las corrientes o tendencias internacionales, no son meros imitadores, sino que asimilan las tendencias y participan en su orientación incorporando las influencias, para transformarlas con originalidad. Con cierta arrogancia, Vargas Llosa (1974, p. 98), culmina así uno de sus ensayos: "Edmond Wilson se vanaglorió hace algunos años de no haberse interesado jamás por la novela latinoamericana: ¿repetiría hoy ese exabrupto con la misma convicción?". A decir verdad, no les faltaría alguna razón cuando, en el presente, el canónico Harold Bloom ha reconocido la importancia de la novela latinoamericana en el canon actual y ha afirmado incluso que la literatura hispanoamericana del siglo XX es "más vital que la norteamericana". Los años 60 y las décadas ulteriores del siglo XX supusieron un vuelco en la consideración de la narrativa en Latinoamérica, es un hecho indudable.

En 1979, en una conferencia en la universidad norteamericana de Yale que titula "La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo", Alejo Carpentier se detiene sobre el proceso y la evolución del género en América Latina. Reflexiona sobre las dificultades que han debido superar los escritores de novelas, la ausencia de una tradición, que han debido forjarse. Establece además algunas fechas y nombres significativos. El siglo XIX se explica, según él, por la aparición de tres obras: *Los capítulos que se olvidaron a Cervantes* de Juan Montalvo; *Ariel* de J. E. Rodó; y *Las prosas profanas* de Rubén Darío. Ninguna de esas obras trata sobre América, están alejadas de su realidad, incluso de su lenguaje (la obra de Juan Montalvo, nos dice, "está escrita en un idioma que jamás se habló en América Latina" (CARPENTIER, 1981, p, 101). El primero continúa la tradición de *El Quijote*, el segundo apela al magisterio de Shakespeare, el tercero es un escritor parisino. Señalemos, pues, que para Carpentier la novela latinoamericana tiene que tratar ineludiblemente de su realidad: con los paisajes, las gentes y el idioma o los rasgos idiomáticos americanos. Creyó ver en los años 20 un giro importante en tal dirección con la publicación de tres grandes novelas: *Don Segundo Sombra, La vorágine* y *Doña Bárbara*. Y señalaba que suponían una vuelta a los orígenes, una fundación de la novela hispanoamericana. Entre los años 20 y 50 se continuó prestando atención a la realidad americana con narraciones que él denomina nativistas, pero escasa atención a las técnicas narrativas que experimentaron un cierto estancamiento. Había en esas novelas un "aire de familia" que desaparece cuando entre los años 50 y los 70 surge la renovación novelística, a la que Carpentier pertenece. Estos escritores, para los que emplea el término comodín de "boom", aunque con escepticismo, si bien distintos entre sí, mantienen algunas constantes: aceptan ya los giros americanos del lenguaje, para incorporar así los rasgos peculiares que son propios de cada país o de cada modelo cultural; aceptan incluso los extranjerismos,

cuando estos les son precisos, pues no se someten a la norma lingüística hispánica (una libertad que habrá que notar se corresponde con las influencias confesadas por todos ellos, mayoritariamente correspondientes a idiomas como el inglés o francés). Nuevamente vemos en Carpentier una conciencia fundacional, como antes señalaba para las novelas que devolvían la narrativa a las esencias o los orígenes latinoamericanos, *estamos forjando el español de América*, proclama con orgullo. Incluye una característica singular, la de que el novelista hace acopio de una cultura cada vez más vasta, lo que habrá que identificar con el afán totalizante que han destacado los dos autores que hemos repasado, y que tiene que ver también con su conciencia de estar erigiendo algo desde su comienzo, como si se tratase del Descubrimiento o la Conquista. Por eso señala, que el novelista latinoamericano debe orientar su labor hacia la crónica, debe ser un nuevo Cronista de América. Por último, su propuesta es normativa, señala unas reglas poéticas que deben seguirse (no es de menor importancia considerar que Carpentier es ya en esa fecha un defensor a ultranza de la Revolución Cubana y de Fidel Castro, por lo que ciertas ideas están, sin duda, acomodadas a las circunstancias): se debe conmover a través del argumento melodramático, es imprescindible presentar los hechos con claridad sobre ellos, lo que él denomina ser maniqueo y que podríamos decir consiste en que el escritor tome partido en lo que relata, porque su última consigna es la de que el escritor debe estar comprometido con la realidad que describe y con la propia situación política de su sociedad.

Los tres acercamientos a lo que llamaríamos la *poética* de la narrativa que prevaleció desde mediados del siglo XX contienen rasgos comunes. Cada cual acerca a su propia visión de la novela algún aspecto, pero en conjunto, arrojan luz sobre el modo en que debe interpretarse y comprenderse el desarrollo de la novela latinoamericana en fechas tan recientes a la de la publicación de las novelas más importantes. No debe extrañarnos que en ocasiones

pueda surgir cierta confusión, cierta inseguridad en las afirmaciones sobre el valor de algunos autores, la trascendencia de algunas obras. Entre lo que podríamos destacar como efímero y superficial, está el nombre con el que se conoció a un grupo de estos autores: el "boom" de la narrativa latinoamericana.

El "boom"

El chileno José Donoso ha descrito en *Historia personal del "boom"* (1972) algunos de los avatares que les acompañaron. Generosamente sincero al señalar las limitaciones y alcance de lo que confiesa, se pregunta sobre la importancia y trascendencia de cuánto se escribió en aquellos años de fértil creatividad narrativa en Latinoamérica y, esto es algo que subraya numerosas veces, de inusual repercusión internacional de los escritores y sus obras. Concluye con modestia:

> sí, probablemente resultará a la larga que la novela hispanoamericana contemporánea —y los novelistas que mayor figuración tienen en ella— no es la mejor ni la más grande de nuestro tiempo. Pero no importa: la aventura valió la pena. Sólo quisiera alegar que durante la década de los sesenta la novela fue la forma de quehacer artístico que caracterizó a Hispanoamérica (DONOSO, 1972, p. 85).

¿Quiénes fueron los escritores de aquella internacionalización y quiénes los que han resistido el paso del tiempo? Con amplitud, quizá con el deseo de no dejar a nadie fuera de la *fiesta* (el título del libro muy bien hubiera podido corresponder al de Hemingway sobre la "Generación perdida") nombra un núcleo inicial (Fuentes, Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa), al que habrían venido a sumarse los que denomina "protoboom", correspondientes a generaciones anteriores, pero que indudablemente participaron del mo-

vimiento general (Borges, Rulfo, Carpentier, Onetti, Lezama Lima), a los que se suman los nombres de los que no quisieron aproximarse al círculo (Sábato y Cabrera Infante), para terminar con otros que merecerían estar (Roa Bastos, Puig, Benedetti, Edwards...). Hoy, quizá, tenemos una perspectiva más objetiva para establecer cuáles han sido los de mayor influencia. Rosario Castellanos, Vicente Leñero, Enrique Lafourcade, David Viñas, Adriano González León, Salvador Garmendia han sido relegados a los especialistas. Algunos han alcanzado importancia y renombre con posterioridad: Sergio Pitol, Alfredo Bryce Echenique, Antonio Skármeta. Donoso registra hasta un *petit-boom* argentino (Mújica Láinez, Bioy-Casares, Bianco, Beatriz Guido).

Este simple resumen anticipa ya que el criterio de los años del "boom" ha ido variando, pero algo es indiscutible aún hoy: el cambio que se operó en la narrativa entonces no es comparable a ninguna otra renovación o corriente, ni antes ni después de esos años 50, 60, 70. Y, además, los grandes narradores de los últimos años sólo pueden entenderse en relación a aquellos padres fundacionales de la narrativa. Es decir, que, finalmente, sí parece haberse cumplido el plan de Alejo Carpentier: fundar una tradición, una lengua o muchas, una continuidad cultural o muchas.

El "realismo mágico"

Pero antes de compilar la lista de quienes participaron en el movimiento, es preciso tratar de acuñar un concepto que ha acompañado a la renovación de la narrativa latinoamericana: "el realismo mágico". El concepto ha sido tan revisado como la citada etiqueta de "boom" para clasificar a estos escritores. Sin embargo, tiene una relevancia mayor para comprender qué es lo que singulariza esta narrativa. Ahora no se trata de un mero cliché, sino de una modificación o una ruptura con la tradición del género de la novela, que tiene vínculos una vez más con el desarrollo cuentístico.

Los intentos de precisar el significado del concepto, de buscar su fundación y de limitar el alcance de su significado son muy numerosos. Podemos, limitarnos a una aportación fundamental que resume el fenómeno: la del ensayista Emir Rodríguez Monegal. En el ensayo "La narrativa hispanoamericana. Hacia una nueva poética", rastreó la aparición de la expresión "realismo mágico" y señala que su primera aparición tiene lugar en un texto de Arturo Uslar Pietri (*Letras y hombres de Venezuela*, 1948):

> Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1987, p. 38).

Uslar Pietri hace uso de esa fórmula para oponer su poética a la del realismo tradicional, nativista o regionalista que había predominado hasta entonces en la narrativa de Hispanoamérica. Su fórmula le permite desligarse de las estrecheces de esa visión de la realidad que se refleja en la novela. Rodríguez Monegal destacará que no se trataba de negar el realismo, sino de darle una concepción más amplia, de superarlo.

El término que emplea el venezolano procede a su vez de un artículo de Franz Roh, quien lo empleó para caracterizar el arte alemán post-expresionista ("Realismo mágico. Post-expresionismo") publicado en la *Revista de Occidente* en fecha tan temprana como 1927. El arte trataría, según el artículo, de penetrar en la realidad de una manera mucho más profunda, buscaba una superación de la descripción mimética de la realidad y descubrir más allá de la apariencia cotidiana de las cosas su dimensión más honda. En esa misma dirección, el italiano Massimo Botempelli difundía en el París de los años 30 (en el que convivía con Uslar Pietri) su concepto del

"realismo mágico" para defender que el arte debía realzar la realidad cotidiana sin escapar de la realidad racional.

Aplicar a la narrativa de los años 60 ese proto-concepto europeo no dejaba de ser tentador para la crítica. La fórmula triunfó porque en la definición de las artes pictóricas cabía ver alguno de los procedimientos más relevantes de lo que estaba sucediendo en la narrativa latinoamericana. Debe notarse, sin embargo, que aunque muy erudito no deja de ser espurio.

A ese antecedente vino a sumarse la teoría de lo *real maravilloso* que en el prólogo de *El reino de este mundo* desarrolló Alejo Carpentier (1949). Como justificación de su novela, el cubano, deslinda el concepto de lo maravilloso que predomina en la tradición europea —especialmente en el surrealismo de A. Breton— porque se trata de un procedimiento meramente formal, artificial, sin fundamento real; a diferencia de esa magia viva que puede identificarse en la realidad americana. Puede decirse que en buena medida, las teorías de Carpentier justifican su propia poética, como las de Borges la suya (y las de Fuentes, Cortázar, Vargas Llosa). Los ejemplos de lo que entiende por *real maravilloso* pueden identificarse en los argumentos de *Los pasos perdidos* o en la novela ya mencionada *El reino de este mundo*. Carpentier, no obstante, no dejaba de ser tan artificioso como los surrealistas, salvo en un hecho, había una realidad sustentando la visión "real maravillosa"; es decir, estaba descubriendo una poética nueva para una realidad que no podía ser contada con la misma perspectiva que se adoptaba en otras tradiciones literarias, específicamente la europea.

Rodríguez Monegal fue muy crítico con la visión de Carpentier, a quien acusa de cierta visión europeísta que desenfocaba su mirada de la realidad americana, y el crítico uruguayo pretende enfocar el concepto como un procedimiento que aporta verosimilitud a la narrativa. El desarrollo de ese concepto lo encuentra en Borges.

Repasa concretamente los ensayos de "El arte narrativo y la magia", el prólogo que escribe para *La invención de Morel* para su amigo y discípulo Bioy-Casares y las ideas vertidas por el autor de *Ficciones* en una conferencia a la que de manera privilegiada Monegal asiste en Montevideo, el 2 de septiembre de 1949. De todo ello concluye que para el narrador argentino la narración es, principalmente, artificio, y le niega, por tanto, su capacidad para representar el mundo real que, a ciencia cierta, no sabemos qué sea. Es partidario de que el texto esté férreamente gobernado por una poética estricta, en la que todo hecho se justifique por lo que le antecede o le sucede (*todo episodio... es de proyección ulterior*) y, subraya, que esto es tanto más necesario cuando se trata de una narración que se opone al realismo, pues sólo así se logrará la *suspensión de la duda*, como proponía el romántico inglés S. T. Coleridge, es decir, la verosimilitud del texto basada en las propias reglas de la escritura, en sus artificios o procedimientos. Al final de "La postulación de la realidad" (*Discusión,* 1931) ejemplifica así esos procedimientos "verosimilizadores":

> Así *El hombre invisible*. Ese personaje —un estudiante solitario de química en el desesperado invierno de Londres— acaba por reconocer que los privilegios del estado invisible no cubren los inconvenientes. Tiene que ir descalzo y desnudo, para que un sobretodo apresurado y unas botas autónomas no afiebren la ciudad. Un revólver, en su transparente mano, es de ocultación imposible. Antes de asimilados, también lo son los alimentos deglutidos por él. Desde el amanecer sus párpados nominales no detienen la luz y debe acostumbrarse a dormir con los ojos abiertos. Inútil asimismo echar el brazo afantasmado sobre los ojos. En la calle los accidentes de tránsito lo prefieren y siempre está con el temor de morir aplastado. Tiene que huir de Londres. tiene que refugiarse en pelucas, en quevedos ahumados, en narices de carnaval, en sospechosas barbas, en guantes, *para que no vean que es invisible*. Descubierto, inicia en un villorrio de

> tierra adentro un miserable Reino del Terror. Hiere, para que lo respeten, a un hombre. Entonces el comisario lo hace rastrear por perros, lo acorralan cerca de la estación y lo matan (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1987, p. 52).

Aunque simplemente hayamos apuntado las directrices que sigue cada uno y es indudable que la realización y los procedimientos van a ser muy diferentes entre los distintos creadores; lo que podemos entender sencillamente porque el uno es preferentemente novelista y el otro exclusivamente cuentista y no todos los artificios son intercambiables, sino que hay algunos que son propios del género. No obstante, lo singular es el cambio que se ha producido en la orientación de esta narrativa respecto a otras tradiciones anteriores y, lo que no deja de ser importante, que esta narrativa deja de ser gregaria de otras poéticas —como la del realismo europeo, o el surrealismo, por ejemplo, para forjar su propia poética o sus poéticas—.

¿Qué podemos concluir hasta aquí? Se aplique el nombre que se quiera (hablar del "boom" parece poco apropiado, exacto o significativo) cabe hablar de un nuevo modo de novelar en Latinoamérica que obtuvo como repuesta una atención internacional hacia esa literatura. Hoy podemos, con cierta perspectiva, ratificarlo en la influencia que algunos de estos narradores ejercieron en la literatura europea o norteamericana. Esa renovación va a tomar direcciones muy diferentes, en algunos casos opuestas y por ello se han señalado a menudo parejas dicotómicas o antitéticas que pretenden abarcarlas (se opondrían así localismo/internacionalismo, individuo/sociedad, historia/presente, las parejas de opuestos son interminables) pero hay un aspecto que sobresale por encima de todas esas novedades, tanto en la novela como en el cuento: el plano imaginario va a formar parte de la realidad, bien sea a través del subjetivismo con el que se presenta la historia, como de los procedimientos fantásticos o de la realidad maravillosa que se describe o con todos estos elementos

integrados —como ilustraría un repaso de los mismos en *Cien años de soledad*—. Esa es una aportación nueva a la novela como género, que se desenlaza así de las estrecheces del realismo. El proceso se ha dado en otras literaturas, pero en ninguna de forma tan decidida ni tan extensiva como en la latinoamericana. Desde el punto de vista del lector en español puede señalarse la importancia de esta nueva perspectiva porque, escasa de títulos en que predomine o se imponga la imaginación y la fantasía, la nueva novela vino a ensanchar la noción de lo real y a completar un espacio vacío hasta entonces. Aún cabe señalar otro aspecto notable: la novela latinoamericana inició un proceso de descubrimiento, refundación y si se quiere de autoafirmación. Lo logró haciendo que imperase en la literatura la unidad cultural que los países latinoamericanos no alcanzaron en la política.

Sin embargo, esa unidad no se resuelve en uniformidad, como presumía Carpentier al decir que entre ellos no había un "aire de familia". En el fondo de todos ellos parece evidente que hay una búsqueda de la identidad cultural, ya sea a través de la experimentación artística, de la visión crítica de la sociedad, de la reinterpretación de la historia, de la reinterpretación de las raíces antropológicas. A veces esas intenciones no se dan de forma individual, sino sumadas unas a otras. La novela latinoamericana refleja desde mediados del siglo XX la variedad y la complejidad que se corresponden con las de sus sociedades y, en realidad, con la complejidad a la que se ve abocado el mundo presente. Carlos Fuentes, magnífico sintetizador de ese crisol cultural que es Latinoamérica, ha querido representarlo diciendo que es preciso hablar de una sociedad que suma aportaciones culturales y tradiciones y propone el neologismo "indo-afro-ibero-americano" que, a pesar de todo, quizá sea aún limitado y excluyente, porque no debe olvidarse que este mundo americano es ancho y no es ajeno, es el nuestro, es el mundo al que pertenecemos, por lo que generará nuevas síntesis, nuevas creaciones culturales —pensemos en la mixtura y fusiones que se producen en estas sociedades complejas,

por ejemplo en el crecimiento de una literatura hispana o latina en Estados Unidos—. El filósofo antillano Édouard Glissant ha anticipado la complejidad "rizomática" que inevitablemente sobrevendrá en América y en el mundo.

Direcciones de la narración

Decir quiénes son los protagonistas esenciales del proceso es siempre una labor arriesgada e, indudablemente, subjetiva. Pero es imprescindible para poder orientarse en la vorágine y la fertilidad selvática de esta suma de movimientos y culturas de todo un inmenso continente cultural. Atendiendo a un criterio cronológico podríamos diferenciar: I) Fundadores de la renovación (Borges, Asturias, Carpentier, Onetti, Rulfo); II) los narradores del "Boom" o "la nueva novela" (Cortázar, García Márquez, Sábato, Vargas Llosa, Lezama Lima, Cabrera Infante, Donoso, Roa Bastos, Fuentes, Arguedas); III) la generación "Post-boom" (Puig, Bryce-Echenique, Sarduy, Arenas, Edwards, del Paso, Ramón Ribeyro); los que prolongan la renovación hacia el presente (Saer, Piglia, Allende, Skármeta, Ramírez, Sada... Roberto Bolaño). Es difícil acotar e incluso las dudas nos asaltan cuando incorporamos a un escritor en un grupo u otro. Pero las clasificaciones son meros recursos de ordenamiento, lo interesante es ir diferenciando los vínculos que van trazándose hasta formar una red inextricable de nudos y relaciones que da idea de la consistencia cultural, de su riqueza, de su variedad. Un escritor sólo no funda un movimiento, subrayaba Carlos Fuentes. Lo que habla claramente de la riqueza narrativa que hoy puede encontrarse en Latinoamérica, de la que los nombres mencionados son el principio que nos permite intuir un continente inagotable de creadores y tendencias.

Hay una línea que parte de Borges y se ramifica hacia la novela o hacia el cuento. En el cuento es visible su continuación en Cortázar, en Arreola, en Monterrosso, en la corriente fantástica o neofantástica del relato que tuvo un arraigo especial en El Río de la Plata (Lugones, Hernández, Ocampo, Bioy-Casares, Bianco) y que

acaso llega hasta nuestros días en cuentistas como Shúa, Schewblin, Nettel, Rosero. Una sub-rama del cuento dio origen al micro-cuento y la fábula —los ejemplos han proliferado a lo largo de las últimas décadas siguiendo la maestría de Arreola o Monterrosso—.

Sigue luego una rama experimental, vanguardista —nunca se dará suficiente importancia a la influencia del surrealismo en este sentido, aunque Carpentier renegara de su concepto de lo maravilloso por artificial y postizo— que determina al escritor a la búsqueda de experimentos estructurales y verbales que acusan la influencia de James Joyce o Herman Broch, y que son el epítome de la modernidad al tiempo que del deseo de transformación. Uno de los más resonantes iniciadores es Cortázar, y se une en esto a Cabrera Infante, a Severo Sarduy, al Fernando del Paso de *Palinuro de México*, y acaso también a Salvador Elizondo, al Bolaño de *2666*, a la literatura de Alberto Ruy Sánchez, de Rodrigo Fresán, de Damiela Eltit.

Pronto se reveló una línea barroca que, a menudo, se cita con la revisión histórica de la Conquista o el Descubrimiento y de la Independencia o la Revolución Mexicana (cuyo ciclo se continúa hasta nuestros días después de las novelas publicadas antes de la renovación narrativa), que está en sus inicios formulada y capitaneada por Carpentier (y Uslar Pietri) es asimilada inmediatamente por Carlos Fuentes y más tarde por García Márquez. El barroquismo deja su huella hasta el presente en creadores como Daniel Sada, Ramírez Heredia. La revisión histórica tiene una pléyade enorme de adeptos: Posse, del Paso, Saer, Esquivel, Ospina, Boullosa. Esa revisión ha tenido un tema predilecto en las novelas del poder usurpado, de figuras dictatoriales, y fue originada tal vez ya en la obra de Martín Luis Guzmán (podrá señalarse a Valle-Inclán como anticipador de la misma), y entre los fundadores están Asturias y Carpentier, seguidos por Roa Bastos —que escribe acaso la novela más importante sobre el tema—, y participaron García Márquez, Vargas Llosa, Luisa Valenzuela, Sergio Ramírez, Tomás Eloy Martínez.

La visión de América ha desempeñado un enfoque constante en la historia de la literatura latinoamericana. Fue anticipada por Güiraldes, José Eustasio Rivera o Rómulo Gallegos, como recordó Carpentier. Luego o paralelamente las literaturas indigenista o nativista (Alegría, Icaza) pondrían el acento en la antropología, en la búsqueda de las raíces profundas. En este punto debe citarse a un importante disidente del "Boom": José María Arguedas, quien expresó sus diferencias en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, esencial para entender que la renovación tiene a veces direcciones muy distintas, e incluso opuestas. En su dimensión más intensa, esa literatura centrada en la visión hacia dentro o centrípeta, tiene su mejor fruto en la dimensión de epopeya o significación mítica que inició extraordinariamente Juan Rulfo. Las fábulas de ese mundo original entroncan con los mitos intemporales y conceden universalidad a argumentos que, sin embargo, tratan de plasmar leyendas muy americanas.

La intención totalizante, la novela compleja y abarcadora que persigue la creación de todo un mundo autónomo descrita desde sus primeros escritos por Vargas Llosa tiene su mejor ejemplificación en *Cien años de soledad,* a la que podríamos considerar síntesis de cuantas direcciones hemos señalado hasta aquí (incorporación de la fantasía, visión legendaria, dimensión histórica, concepción barroca de la expresión artística, reivindicación social, todo está en ella). Fue esa dimensión totalizante la que pretendió el propio Vargas Llosa en algunas de sus más importantes novelas (*La casa verde, Conversación en La Catedral*). A veces, ese propósito totalizador puede serle atribuido a todo un ciclo narrativo, como sucede con las novelas de Onetti. No es ajena a estos intentos la influencia de Faulkner y la fascinación que produce su inventada Yoknapatawpha, su condado de Jefferson, el mapa de un mundo imaginario con su geografía, sus estirpes, su historia (¿cabe alguna duda de que entronca con la

próvida imaginación de Tlön en los escritores hispanoamericanos?). Borges está en el origen de casi todo: abre perspectivas, propone poéticas, difunde los modelos (suya es la traducción de *Las palmeras salvajes* y *Orlando,* cuya influencia es innegable).

Las direcciones no acaban aquí. Esta no pretende ser una lista cerrada, solamente señalar algunas de las vías que se vislumbran más fructíferas para abordar la interpretación de todo un proceso narrativo que cumple ya más de medio siglo. Habrá que deslindar temas y formas para juzgar el alcance de lo iniciado en aquellos años del siglo XX, habrá que matizarlo por la creación de nuevos movimientos, de nuevas formas e influencias. La postergación hoy de los maestros de entonces es también la de las influencias internacionales que estos tuvieron. Joyce, Faulkner o Kafka han sido quizá suplantados por Thomas Pynchon, Toni Morrison, Paul Auster o Haruki Murakami; la literatura que se escribirá en el futuro —señalaba hace décadas el británico John Forsyth— estará moldeada por las formas de entretenimiento que hayan enraizado en los lectores de entonces (los juegos tecnológicos, la música, la televisión e internet). Los autores del "boom" vivían aún en un mundo cultural sostenido esencialmente por la palabra y creían en la literatura como un arte verbal, a veces como un arte moral capaz de influir y hasta de interponerse en el río del tiempo que desemboca en el olvido.

Los maestros

Seleccionar los que podríamos considerar los nombres mayores de la narrativa hispanoamericano supone siempre un grado de subjetividad. Es cómodo y vuelve manejable un compendio de "literatura portátil", como lo llamaría un novelista de nuestros días. Hablemos de los hitos de esta literatura y corramos el riesgo de equivocarnos, de tener que rectificar, de ampliar una y otra vez el juicio sobre los autores y las obras. Las convergencias y divergencias son lógicas y forman parte del quehacer humanístico.

Borges, entre Zenón y Kafka

Quizá es Borges el escritor que más adhesiones suscita cuando hablamos de maestros y literatura perdurable. Los ensayos que hemos repasado de Vargas Llosa y Carlos Fuentes insisten en su poder fundacional, en lo ejemplar de su actitud y de su literatura. Borges es el primer escritor latinoamericano universal para ambos, capaz de formar parte del diálogo con Homero, con Virgilio, con Shakespeare. Discute sobre las traducciones de la *Ilíada* o la *Odisea,* fundamenta la probable inexistencia de Homero, juega con su biografía hasta convertirlo en personaje de sus ficciones ("El inmortal"), es decir, hasta hacerlo materia imaginaria. A eso mismo se atreve con Shakespeare que pasa de ser "alguien" a ser "nadie" por las diversas versiones que se han trazado a lo largo de la historia. ¿Cabe irreverencia mayor? Debe su universalismo, en primer lugar, a su saber enciclopédico, legendario. Ha sido, por otra parte, el guía de influencias y direcciones estéticas. Ha escrito una obra de un alcance simbólico tan extenso que algunas de sus ficciones constan al lado de la literatura clásica. Su influencia y el poder contaminante de sus imágenes o de sus ideas han marcado una etapa más allá de las fronteras del idioma español y su literatura. Recorrer hoy la huella de su literatura sería tarea imposible. George Steiner situó a Borges entre los tres escritores más importantes a finales de los años 60. Posiblemente es el que más ha perdurado de los citados (los otros dos eran Nabokov y Burgess).

Aunque la literatura fantástica contaba ya con la aportación de escritores que lo precedieron, como su admirado Leopoldo Lugones (al que, no obstante, acusaba de querer escribir con todas las palabras del diccionario), es él quien encauza esta tendencia y a él se debe que haya toda una generación de cuentistas de tendencia fantástica: Bianco, Ocampo y Bioy-Casares (por sólo fijarnos en los escritores que se agrupan en torno a la revista *Sur*). Cortázar será

también poderosamente alcanzado por su influencia (valga el título *Todos los fuegos el fuego*). La literatura fantástica da con él un giro completo en su pretensión de alcanzar a ser verosímil. Hasta que Borges publica, el cuento fantástico se ha empeñado en alcanzar la verosimilitud mediante la explicación (en ocasiones de forma muy teórica o pseudocientífica, como en el caso de Lugones), porque basaba su credibilidad en el empeño por *demostrar* que lo fantástico era un suceso real, incluso con la incorporación al relato de narradores que actúan de testigos. A Borges eso se le antoja insuficiente, torpe, una ingenuidad impropia del lector moderno. El escepticismo conduce a Borges a adoptar un camino opuesto. Crítico radical con la capacidad del ser humano por alcanzar el conocimiento, y crítico aún más estricto sobre la posibilidad de que la realidad pueda ser expresada con palabras, mediante un idioma —cualquier idioma—, que no es otra cosa que un mecanismo formado por una veintena de fonemas —o gruñidos— gobernados por unas pocas reglas y cuyo significado es tan arbitrario e inclasificable como el idioma que trató de codificar John Wilkins, llega a la conclusión de que —como Calderón en *La vida es sueño*— es plausible y más fácil de demostrar que la realidad no existe, que el mundo de los seres reales es un mundo de fantasmas, que lo imaginario forma parte de nuestra concepción de la realidad y por tanto, desvanece lo real. Desde este punto de vista, su literatura cobra una dimensión subversiva porque la ciencia se vuelve tan fantástica como la filosofía o la teología y el mundo entero es una encarnación metafísica. Naturalmente se trata de un juego, de un artificio, para decirlo con uno de sus términos predilectos. Borges ama las explicaciones irrefutables que conducen a una conclusión absurda o contraria a nuestra experiencia real. Su biblioteca infinita, su lotería infinita, su mundo de Tlön semejan las aporías de Zenón de Elea y el ser humano es visto como el insensato Aquiles tratando de alcanzar la revelación final de lo que somos y de lo que es el universo. La literatura, el juego borgiano de simulaciones, es una suerte

de convención sujeta a unas reglas que aseguran lo que Coleridge llamó "the suspension of disbelief". No puede proponerse transmitir la realidad o representarla, no está a su alcance. Puede en cambio hacernos dudar de lo que somos o de si somos verdaderamente: si hay historia o es todo una pura invención, si podemos confiar en el yo o la identidad es una mera apariencia. Si admitimos la noción de infinito como parte de nuestra concepción del mundo real, lo que llamamos realidad se *afantasma* y desvanece. En ese principio de infinito o de concepto del infinito estaba la clave de las aporías de Zenón. Por otra parte, en la noción de infinito encuentra Borges una llave maestra para expresar la "totalidad" (advirtamos que el castigo por intentarlo será convertir lo total en la nada: lo que es todo termina siendo nada, ya sea el individuo que es todos los individuos o el mapa que es tan exacto como la realidad). Expresar la "totalidad", ser capaz de representarla, es una de sus utopías de la representación imposible. Quiere un universo que sea una infinita esfera cuya circunferencia imposible tendría el centro en todas partes ("La esfera de Pascal"), desea escribir un libro que contenga todas las cosas, de modo que será el libro de los libros, que sea "todo para todos" ("Del culto de los libros"). ¿No fue esa la magia del lenguaje?: *Veintidós letras fundamentales: Dios las dibujó, las grabó, las combinó, las pesó, las permutó, y con ellas produjo todo lo que es y todo lo que será*.

Esas ideas se reiteran en sus ensayos de *Discusión* y *Otras inquisiciones*. Pero están en la base de la poética que rige en sus mejores relatos. En "Tlön, Uqbar, Orgis Tertius" nos dice que la totalidad de los libros de ficción contiene un único argumento, pero con infinitas variaciones. El propio "Tlön" acabará suplantando con su ficción la realidad a la que pertenecemos. En "El inmortal" cuenta la historia de un hombre que es todos los hombres. En "La biblioteca de Babel" de una biblioteca que es también el universo. En "La lotería de Babilonia" el infinito sucederse de causas y efectos regidos por una lotería infinita equivalen al azar que nos domina. La

sed de eternidad, la memoria absoluta, el deseo de alanzar el saber total, son impulsos humanos que se vinculan a la noción de infinito y colisionan con nuestra razón.

A pesar de que sus invenciones son aporías fantásticas, las ficciones de Borges producen una fuerte sensación de verosimilitud. En "La postulación de la realidad" (*Discusión*) defiende que la ficción representa el mundo real mediante una serie de artificios o convenciones, mediante unas reglas. La que él prefiere es la que denomina "la invención circunstancial", es decir, referir pequeños pormenores que tienen, sin embargo, "larga proyección", o una cascada de consecuencias. ¿Qué consigue con ello? Que se produzca una fuerte impresión de causas y consecuencias cuya finalidad es la suspensión de la duda o, para decirlo con sus palabras: "El menor de los hechos presupone el inconcebible universo, e inversamente [...] el universo necesita el menor de los hechos" (BORGES, 1980, p. 47). El laberinto es el símbolo visible de esa idea, un laberinto infinito es un universo sometido a un orden, a unas reglas que lo hacen creíble.

Los mejores relatos de Borges, "Las ruinas circulares", "El Aleph", "El jardín de senderos que se bifurcan", "Funes el Memorioso", obedecen a ese principio de emplear "rasgos circunstanciales" que generen una larga cadena de consecuencias. Como modelo más acabado puede citarse la extraordinaria descripción de "El Aleph", de ese mundo que cabe en dos o tres centímetros.

El laberinto intelectual de Zenón dotó a Borges de la llave maestra para interpretar el universo, el infinito; pero le descubrió que el universo que trataba de conocer tan absolutamente era irreal:

> ...sólo en la [doctrina] que formuló Schopenhauer he reconocido algún rasgo del universo. Según esa doctrina, el mundo es una fábrica de la voluntad. El arte —siempre— requiere realidades visibles. Básteme citar una: la dicción metafórica o numerosa y cuidadosamente casual de los interlocutores de un drama...

> Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen ese carácter. Las hallaremos, creo, en las antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón (BORGES, 1980, p. 323).

No es difícil ceñir los temas y procedimientos característicos de Borges. Como los grandes autores su expresión y sus temas se vuelven contaminantes y en seguida se reconoce algo escrito bajo su influencia. Mencionemos que su literatura ("fantástica") no pretende ser evasiva (por lo que no es de extrañar sus concomitancias con el "realismo mágico", aunque se constaten diferencias notables en ocasiones, como las que encontramos entre lo extraño, lo fantástico, lo legendario o lo maravilloso, pero en su formulación más amplia, el denominado "realismo mágico" no renuncia a ninguna de estas variedades. Entre sus temas preferidos (a los que quizá se podría acusar de ser librescos, artificiales o intelectuales, como reprochaba Carpentier a los surrealistas): la obra dentro de la obra ("Pierre Menard autor del *Quijote*"), la contaminación de la realidad por el sueño ("Las ruinas circulares"), la alteración del tiempo ("El milagro secreto"). Sus símbolos preferidos son el espejo y el laberinto. Su poética era partidaria de la obra corta, bien vigilada por el autor, pero eso no impedirá que puedan rastrearse muy concretamente alguna de sus formas y obsesiones en los autores de la "Nueva Novela".

Carpentier: nuevo cronista de América

La obra de Carpentier comienza con la publicación en 1933 de *Ecué-Yamba O*, escrita en la cárcel por haber firmado un manifiesto contra el dictador cubano Machado. Para el novelista cubano Leonardo Padura, quien ha propuesto una división en etapas de la narrativa de Carpentier, esta sería la obra significativa de la primera, caracterizada por el deseo de alcanzar una visión de lo americano como distinto del mundo occidental. Por el intento de superar el

realismo fotográfico y —a finales de los años 40— los comienzos de una narrativa que participa de lo sobrenatural (*El viaje a la semilla*). Es un relato de denuncia, que señala ya el interés por despertar la conciencia sobre las injusticias sociales que inspirará toda su obra. Borges miraba hacia la literatura europea —y universal—, Carpentier propone una mirada hacia América, hacia lo que él consideraba las "esencias" americanas. En su empeño de recontar con mirada original, de acercarse a las culturas olvidadas desarrollará ideas enormemente fecundas de las que aún pueden encontrarse herederos y continuadores.

Es en la novela *El reino de este mundo* (1949) donde encontramos al Carpentier que ha experimentado la revelación de lo que es América y del modo en que el escritor de su época debe acercarse a ella. En el prólogo contará su descubrimiento de las ruinas de La Ferriére, Sans Souci, en Haití, y cómo se siente impelido a escribir la historia de Ti Noel (el único personaje ficticio en la obra), esclavo negro cuyo concepto de la realidad y de la historia choca con la concepción lineal del tiempo. La historia se vuelve circular, hechos semejantes se repiten con variaciones de forma cíclica. La realidad americana le fascina porque ofrece ejemplos de esa alteración temporal y de una rica heterogeneidad en la que simultáneamente pueden reunirse América y Europa, la prehistoria y el mundo moderno, el americano originario y el africano trasplantado, dando lugar a una mezcla y un abigarramiento que no es posible relatarse desde perspectivas artísticas europeas clásicas (como la novela realista), hay que proponer una mirada nueva, que el denominará "lo real-maravilloso" y que ha ido gestándose sucesivamente en sus ficciones y en sus ensayos.

Las intuiciones que le han llevado a escribir *El reino de este mundo* se ratifican y profundizan en *Los pasos perdidos* (1953). También parte aquí de una experiencia vivida. Llega a Caracas en 1945 y realiza un viaje por la selva que —como al protagonista, se

le revelará como un viaje en el tiempo, además de en el espacio—. Y, en el preciso momento de su escritura, está también escribiendo su ensayo *La música en Cuba*, de forma semejante al estudio que el protagonista lleva a cabo sobre los instrumentos musicales. El argumento es perfecto para ilustrar esa presencia viva de lo "real maravilloso" en el prístino escenario americano. Un musicólogo, buscando explicar los orígenes de la música y comisionado para recoger muestras de primitivos instrumentos viaja a una populosa capital americana desde la que iniciará un viaje remontando el río para adentrarse en la selva. A medida que asciende por la corriente se va dando cuenta de que retrocede en las etapas de la civilización: el siglo XVIII, el mundo colonial, la América anterior a la conquista española, la civilización prehistórica. La búsqueda de un tiempo primordial, el intento por alcanzar una mirada completa, es decir, por "descubrir" una América que no había sido descubierta, actúa en *Los pasos perdidos* de un modo semejante a como antes lo había hecho en la poesía en "Alturas de Machu Pichu" Pablo Neruda, o en *Leyendas de Guatemala* M. A. Asturias. Es interesante observar que las novelas de Carpentier giran su mirada hacia el pasado sin desligarse del presente. Es más, el pasado es la memoria de la que procede la verdad de lo que somos, es una suerte de revelación, de conocimiento primordial, pero de ningún modo nos está permitido refugiarnos en él, es decir, evadirnos del presente. En *Los pasos perdidos* el protagonista cree haber encontrado una salida a la insatisfacción intelectual que siente, pero la naturaleza le cerrará el paso cuando intente regresar de nuevo al tiempo original, los caminos del río-tiempo se inundan y el rastro se pierde. Hay que volver de nuevo al presente, cambiado, con la revelación que ha proporcionado el conocimiento de aquellos tiempos remotos, pero para cambiar el presente, para renovar el tiempo en que nos ha correspondido vivir.

Los pasos perdidos, como también *El siglo de las luces*, tiene un aire alegórico que acaso lastra su fuerza narrativa. Los personajes

son emblemáticos, desde el músico (que representa al hombre desorientado posterior a la Segunda Guerra Mundial), hasta el Adelantado o el fray Pedro que vive entre los indios. También son simbólicos los nombres de los territorios, la alusión a las diversas etapas de la historia. Es cierto, sin embargo, que todo ello está magistralmente integrado en una concepción completa de la historia, la cultura, la música, la naturaleza. Esa elaboración, ese intelectualismo, marcará la trayectoria de Carpentier, y es más evidente si cabe en *El siglo de las luces* (1962). El tiempo y la historia vuelven a ser vertidos sobre el presente.

En el volumen *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos* pueden leerse los aspectos que subraya el escritor respecto a la novela y el novelista latinoamericano. Observa que la novela debe estar comprometida socialmente (Carpentier manifestó abiertamente su entusiasmo con el régimen revolucionario de Castro) y reflejar la lucha de clases, que la novela, aun volviéndose urbana, no debía abandonar el paisaje y la naturaleza americanos; que el idioma en el que se expresaba el escritor debía aceptar los giros propios de las variedades del español de América; que el novelista debía exhibir cada vez una cultura más vasta para hacer brotar de ese intelectualismo, de ese enciclopedismo la comprensión completa, específica, de la realidad de sus países. Defendía también que el modo expresivo predilecto era el estilo barroco, que él definía como un estilo atemporal, no como una prolongación de la corriente hispánica. Había que aprovechar la plasticidad, la complejidad, el abigarramiento barroco para dotar a la cultura americana de la mejor herramienta para manifestarse en toda su autenticidad. Proponía, además, que el novelista se asignase la tarea de ser un nuevo cronista de América, una renovación de lo que habían sido Bernal Díaz del Castillo o el Inca Garcilaso de la Vega. Era partidario de presentar acciones melodramáticas —al modo en que lo hacía Faulkner— y con fronteras bien establecidas sobre la posición del escritor —*hay*

que ser maniqueo—. Carpentier no cumple del todo lo que dice en sus novelas mayores —excepto en la panfletaria *La consagración de la primavera*—. Y, sin embargo, su ejemplo es uno de los que más huella han dejado en la novela hispanoamericana. Muchas de las mejores novelas siguen sus consignas principales: revisan críticamente la historia, se formulan y estructuran en complejas construcciones barrocas y en un estilo abundante y alusivo, difícil y rico, y en ellas adivinamos la indagación o búsqueda intelectual de creadores cuyo acopio de cultura es apabullante. Son muchos los ejemplos que de ello pueden ponerse: toda la obra de Carlos Fuentes, pero de forma destacada *Terra Nostra*, que el propio Carpentier cita, la más amplia y compleja, probablemente de cuantas se han escrito en esta dirección de panculturalismo o sincretismo. Bajo esa caracterización podríamos citar *Yo el Supremo* —una de las mejores si no la mejor de las novelas sobre el tema del dictador—, *El general en su laberinto*, del García Márquez más previsible; *Zama*, de Di Benedetto; *Margarita, está linda la mar*, de Sergio Ramírez; o todas las novelas sobre conquistadores escritas por Saer, Arenas, Ospina, Solares. Los ejemplos son innumerables —y dejamos fuera intencionadamente aquellos títulos que tienen que ver con la Revolución Mexicana—. En cuanto al estilo barroco, Lezama Lima, en *La expresión americana*, confluye con Carpentier: *Sólo lo difícil es estimulante*, asegura el autor de *Paradiso,* y Severo Sarduy escribirá agudos y profusos ensayos sobre el estilo barroco, sin duda inspirado e influido por ambos. Hay pues una línea barroca ligada a argumentos históricos que tratan de hacer una crónica nueva de los momentos más significativos de la historia de América: el Descubrimiento o la Conquista, la Independencia, la presencia en el poder de un dictador excéntrico (como el Dr. Francia en Paraguay). La historia de América, epopéyica, desmesurada, imprevisible, es una fuente inagotable de ficciones hasta en nuestros días.

Carpentier marcó el camino y tal vez lo consagró en su mejor novela, *El siglo de las luces*. La novela transcurre en el siglo XVIII porque en las preocupaciones y contradicciones de aquella época (que llevó a América al mismo tiempo la carta de los derechos del hombre, la libertad de los esclavos, el instrumento mortífero de la guillotina —como nos muestra la primera y ejemplar primera página del libro—) un paralelismo con la época del período del siglo XX entre las dos guerras mundiales (la necesidad de una revolución, el estallido del romanticismo y del surrealismo, especifica Carpentier). Para representar esa nueva mirada sobre la historia escoge un personaje histórico extraordinario, Victor Hugues, discípulo de Robespierre, que llevó la Revolución Francesa al Caribe y acabó convirtiéndose en un Robespierre él mismo. Comparte el protagonismo con dos personajes completamente ficticios, Esteban y Sofía, dos hermanos, cuya participación en la peripecia es emblemática. Sofía representa un espíritu menos intelectual pero capaz de entender las razones profundas de la revolución. Esteban la renovación de la lucha tras entender el fracaso del primer intento revolucionario. La cultura que exhibe Carpentier es apabullante: historia, filosofía, arquitectura, pintura, literatura y, cómo no, música, siempre se consideró un musicólogo y a través de sus estudios musicales amalgama todo con su estilo complejo, magistral, dotado de inmensos recursos y lastrado, en ocasiones por la simbología excesiva, por cierta tendencia al alegorismo y la explicación.

Carlos Fuentes: la unidad cultural de dos mundos

Pero posiblemente, la ficción más ambiciosa que sigue las pautas prescritas por Alejo Carpentier no fuera escrita por el propio Carpentier, sino por Carlos Fuentes. Autor de toda una obra organizada en torno a la historia de México, desde sus raíces precolombinas hasta la descripción de la sociedad mexicana de los años 60, se aproximó a la Revolución Mexicana con *La muerte de Artemio*

Cruz, en la que exhibía nuevos recursos técnicos narrativos que fue manejando con maestría a lo largo de cinco décadas publicando decenas de novelas. Aspiró a crear una serie de ficciones cuyas dimensiones tempo-espaciales semejan los frescos de sus admirados muralistas Orozco, Siqueiros o Rivera. La obra mayúscula de Fuentes fue *Terra Nostra*:

> Veo en esta novela de una difícil lectura, una grandiosa empresa de anexión de los factores determinantes, clásicos y modernos, de la cultura hispánica de todos los tiempos, por un autor latinoamericano moderno. Ningún otro autor español se ha atrevido hasta ahora a realizar un tan monumental trabajo de compactación de todos los componentes de la cultura que engendró la nuestra (CARPENTIER, 1981, p. 183).

Si la literatura y la historia cumplen el designio de revelarnos quiénes hemos sido y quiénes somos, como ha formulado Carlos Fuentes en tantas novelas, esa búsqueda se emprende en *Terra Nostra* con dimensiones colosales. Su trama abarca cinco siglos de la historia de España y América, desde el Descubrimiento hasta la víspera del año dos mil; sus personajes se multiplican con proliferación miliunanochesca, para analizar críticamente la relación entre las dos orillas del Atlántico. Monumental revisión histórica de la España que desembarcó en América con extrema libertad en el manejo de innumerables procedimientos narrativos. Lo objetivo y lo subjetivo, la vigilia y el sueño, la realidad y la fantasía, lo narrativo y lo poético, todo forma parte de nuestra idea del mundo, de la realidad. Ningún otro autor en nuestra lengua, como afirma Carpentier, ha llevado a cabo una empresa de tal magnitud: ensamblar todos los aspectos que configuran lo *afro-indo-hispano-americano* (según el neologismo que a él le gustaba emplear) en su sentido más amplio y universal.

La creación de mundos imaginarios: Santa María, Comala, Macondo

La invención de la realidad que supone la ficción, por más que esté anclada en la observación directa del mundo, o aunque se proponga el retrato mimético del mundo de la experiencia, pocas veces construye un mundo imaginario completo. Suele conformarse con la creación de personajes, de psicologías, de argumentos. Los datos históricos cumplen a menudo una función ancilar en las ficciones, como proponía el sabio Alfonso Reyes. Otras veces esa era una función que recaía sobre la ciencia, o la filosofía. Sin embargo, hay tres grandes creaciones de mundos autónomos en la novela latinoamericana. Onetti, Rulfo y García Márquez son deudores de la obra del norteamericano William Faulkner, siquiera en el ejemplo que representa su empeño. Pero no debe olvidarse que el novelista persigue ser creador de un universo propio y, por tanto, eso es lo que le incita a inventar ficciones.

Antes del magisterio de Faulkner, Borges ya había apuntado esa creación de otro mundo autónomo del nuestro y lo había bautizado Tlön. Son muchas las ideas seminales del autor de *Ficciones* y *El Aleph*. Suele considerársele introductor de Faulkner en la literatura hispanoamericana merced a su traducción de *The wild palms* y nos da la clave de la importancia de estas magnas creaciones de universos completos en un breve ensayo de la obra de C. S. Lewis, *Out of the silent planet,* de la que dice que le asombra *la infinita probidad de esa imaginación, la coherente y minuciosa verdad de su mundo fantástico*. Cabe decir lo mismo respecto a Yoknapatawpha, Santa María, Comala o Macondo; todos ellos son mundos coherentes y minuciosos.

Aunque los citemos juntos, son en realidad muy disímiles entre sí. El de Onetti es el infierno del fracaso de la modernidad, del progreso, de la urbe. Comala es una metáfora o representación del abandono y el olvido del mundo rural mexicano. Macondo una sín-

tesis de la historia de la América Hispánica. Onetti y García Márquez tuvieron la necesidad de destruir la obra que habían erigido después de décadas de trabajo. El primero en *Dejemos hablar al viento,* el segundo al final de *Cien años de soledad*. Juan Rulfo construyó un mundo que nació muerto: Comala está, como Luvina, en algún lugar del más allá, de la nada, y tras su creación, el autor cayó en el silencio más sonoro de la historia de la literatura en América Latina.

Onetti, el infierno interior

Ningún escritor latinoamericano puede compararse con Juan Carlos Onetti en la descripción de las profundidades del ser interior. Ni siquiera Cortázar. Pudiera aproximársele Sábato. Sus personajes están plagados de minuciosas sensaciones, de misteriosas trascendencias, de un interior que es, como el título de su primera novela, un *pozo* sin fondo por el que bucean tratando de encontrar el sentido a su existencia. Para lograr dar veracidad a su escritura, el escritor uruguayo trató de dotar a su escritura de una radical sinceridad, se negó a la retórica formal que disfrazaba de literatura el texto y señaló una dirección confesional en sus escritos. Su propósito era entender al ser humano sin filtros ni atenuaciones y descender hasta lo más abyecto y vil del ser humano. Como hemos repetido anteriormente, novela y cuento van de la mano en muchos de estos escritores. Los relatos más celebrados de Onetti señalan el envilecimiento o la infinita tristeza de sus personajes: "El infierno tan temido", "Bienvenido, Bob" y "Un sueño realizado" son ejemplos supremos del mundo torturado que el autor construye con minuciosa coherencia. El último, escrito tal vez bajo la influencia de "Una rosa para Emily", de Faulkner, ha sido citado por Cortázar como uno de los ejemplos supremos de la narración corta.

Una de las peculiaridades de la región imaginaria de Santa María que Onetti construye es que ha sido elaborada en distintas novelas (no en una sola como en Rulfo o García Márquez) que dis-

tan entre sí décadas para su elaboración. Así, *La vida breve*, la que da origen al mundo onettiano de Santa María, se publica en 1950, pero en una de las escenas finales de la novela, el protagonista, Brausen, se cruza con "Junta", el protagonista de *Juntacadáveres*, en el momento en que es expulsado de la ciudad —es decir, el final de la novela que se publica 14 años después—. En medio, 1961, Onetti publica *El astillero*, quizá la más perfecta de la serie, su obra maestra. Un incendio apocalíptico acaba con la región imaginaria en 1979 en *Dejemos hablar al viento*. La persistencia del mundo de Onetti es asombrosa.

El segundo rasgo interesante es que este mundo imaginario es creado en la vigilia. Los personajes de Onetti sueñan despiertos ("Un sueño realizado"). Así es como crea Brausen Santa María en *La vida breve*, ese espacio creado por su imaginación será luego el camino de su huida dando el salto desde una irrealidad a otra. Hay una página memorable en *La vida breve* que ilustra el mundo obsesivo que conforma su obra, su peculiar visión de la existencia, de la realidad. El protagonista de la novela piensa en Gertrudis, su mujer, a quien han extirpado un pecho. Sus pensamientos pasan de la morbosidad a la destrucción de todo cuanto ha sido su vida hasta entonces y la trayectoria de encanallamiento posterior del personaje será la consecuencia de esa obsesión perversa.

Rulfo: el infierno de Comala

Todo lo que rodea a Rulfo es misterioso: cómo alcanzó a construir el acabado mundo de Comala sin apenas antecedentes en que pueda rastrearse, la simbología clásica y casi mítica de su argumento edípico, el extraordinario estilo lacónico y poético a un tiempo, pero de singulares resonancias rítmicas, de una musicalidad ritual. El silencio pertinaz del autor una vez publicada su única y perfecta novela. La creación de ese mundo completo y apartado se vio precedida por la colección de cuentos *El llano en llamas* (1953) en el que es reconocible la

aridez física y espiritual del escenario y los personajes, el dramatismo trágico de esas vidas que son vidas de muertos vivientes, el abandono de una sociedad apartada sobre la que hasta el momento nadie había posado la mirada. El mundo de *Pedro Páramo* está anunciado ya en el relato "Luvina". Una vez más, no se insistirá bastante, cuento y novela van de la mano y, en este caso, el cuento anticipa caminos imaginarios que serán plasmados luego en la novela.

La economía expresiva del estilo de Rulfo facilitó que se encontrara en él una ambigüedad muy sugerente para aceptar lo sobrenatural. En su obra no hay explicaciones, los hechos se presentan con la sobriedad y la naturalidad de un mito clásico. El tono profético, la emblemática representación de toda una estirpe a través de los personajes a los que no se describe físicamente, la aceptación de lo sobrenatural como natural. Todo culminaba en la interpretación de la obra como si fuera un mito. Del mismo modo que Kafka pudo relatar con la mayor impasibilidad que una mañana Gregorio Samsa se despertó transformado en un espantoso insecto, el autor de *Pedro Páramo* relata que su protagonista va en busca de su padre a quien no conoce, lo recibe un arriero que es también hijo suyo y le informan sobre la vida y gente de Comala las almas, los muertos del lugar que se remueven en sus tumbas. Como ninguna otra novela, tal vez, *Pedro Páramo* encontraba la estructura y el estilo perfectos para reflejar el mundo que se proponía. La forma de la novela era extraordinariamente novedosa: una sucesión de fragmentos de simetría casi perfecta (70 secuencias con dos partes, la primera hasta la 36, la segunda desde la 37 hasta la 70), "sin beneficio de argamasa", como si se tratase de una construcción romana, sin unión entre las partes, sin explicaciones que sirvieran para aclarar los enigmas, las interrogaciones, las dudas. El esfuerzo suplementario del lector avanzaba enormemente para lograr la coherencia de la novela. Su poética era la de una obra abierta, como formularía el ensayista Umberto Eco. Se ha dicho que Juan Rulfo narra callando; diciendo lo justo para

que nuestra propia impaciencia nos vaya haciendo indagar en las alusiones del texto para adivinar lo que sucede por nosotros mismos.

Sábato: el descenso al Infierno

Sobre héroes y tumbas (1961) no propone la creación de un universo imaginario completo, como las novelas de Onetti (con las que tiene evidentes lazos) pretende explorar las regiones más abyectas de la condición humana, como la obra de Rulfo nos adentra en un territorio que si no es el infierno, es su antesala. A diferencia del escenario que propone el mexicano, aquí nos encontramos en el mundo *aculturado* de la ciudad, del vacío existencial del ser humano al final de la modernidad o como muestra del extravío de la modernidad. En este sentido encuentra sus concomitancias con las narraciones de Santa María que propone Onetti. Si este prefería como personajes protagonistas a seres que representaban al "indiferente moral", los "héroes" de Sábato son radicalmente amorales o inmorales, son el resultado de una civilización perversa, son la malformación de la modernidad. Su obra es fruto de la angustia existencial que siguió a la Segunda Guerra Mundial y que en Europa estuvo filosóficamente representada por Jean Paul Sartre. Literariamente, se ha destacado que *El túnel* fue acaso la obra maestra de la tendencia existencial. Pero en *Sobre héroes y tumbas,* Sábato va más lejos, ya no se limita a exponer las interioridades de un loco, sino que retrata un mundo en tinieblas, nos alerta sobre la deriva monstruosa del mundo en que vivimos.

Con diversos planos narrativos, *Sobre héroes y tumbas* vuelve a ser una novela de estructura compleja y de diferencias de tono y de escritura muy notables entre las diversas partes que la componen. La historia comienza en 1953, en Buenos Aires y va precedida de una noticia del periódico en que se nos dice que Alejandra Vidal Olmos mató a su padre y se suicidó luego provocando un incendio. Su monstruoso padre, Fernando Vidal, es el autor de la parte más

famosa del libro, el *"Informe sobre ciegos"*, el descenso a las cloacas de lo humano, la visión paranoica del infierno de sociedad que hemos construido, la pesadilla sobre el mal que el lector no podrá olvidar una vez haya ingresado en sus perversas peripecias. No es fácil ensamblar las partes que anteceden y se posponen al *"Informe"*, nada tienen que ver en el tono, en el argumento, en el tipo de personajes, como no sea la participación de Alejandra, protagonista del preliminar periodístico, y de Bruno, amigo de Martín que a su vez sirve de enlace con la historia de los Vidal. Alejandra y Martín, los adolescentes protagonistas que enmarcan la pesadilla infernal del *"Informe"* representan el mundo nuevo al que se impide ser porque arrastra la carga de un pecado original, porque la esperanza en el mundo descrito en la novela es menos que un sueño. La ciudad de Buenos Aires, la historia de Argentina, son puntos de partida de una ficción que irradia su significado de un modo más general y expansivo. La pesadilla es universal, el infierno que describe Sábato ha sido parangonado en ocasiones con el de Dante, si es así, se trata de un infierno más amargo, aquí no hay justicia divina, ni posibilidad de alcanzar el Paraíso, huir o inmolarse parece el destino de quienes quieren salir del Infierno.

García Márquez; en el núcleo del "realismo mágico"

La publicación de *Cien años de soledad* en 1967 es la culminación de las búsquedas de García Márquez, pero también la fórmula en la que cuaja una poética nueva en la historia de la narrativa latinoamericana. El carácter sumario y enciclopédico de la novela lo describió Vargas Llosa en su estudio *Historia de un deicidio*. Allí habla de un concepto sobre el que habrá que volver y que tiene que ver con los mundos completos que hemos descrito en Onetti y en Rulfo: la novela total. Abarcarlo todo desde todos los puntos de vista para representar un mundo acabado, digamos un mundo que no sea dependiente de la realidad. El escritor peruano lo explica así: por la

materia que cuenta, integra las ficciones anteriores escritas por el autor en un proceso de *canibalización* de la propia obra narrativa (nuevamente el cuento fertiliza el género novelístico); aglutina las ficciones a través de su vertebración en la historia de una familia (los Buendía), une el realismo y la fantasía (diferenciada en lo mágico, lo milagroso, lo mítico, lo fantástico). La novela es total también por el modo o la forma de ser narrada: en rizos temporales (al modo en que lo hace Faulkner) que subrayan el dominio del narrador sobre la historia completa, como un dios contempla la realidad emanada de él mismo sin sucesión, de forma simultánea, lo que le permite aproximar elementos distantes en el tiempo y establecer las relaciones más insospechadas (o extrañas, o mágicas) entre los mismos. Y todo eso lo hace aprovechando, como no puede ser de otro modo en cualquier creador, la propia experiencia personal, la autobiografía. García Márquez lo integra todo, lo reúne todo: lo que les sucedió a sus abuelos cuando se enamoraron, lo que sucede a otros personajes de algunas de las ficciones de las que estamos hablando (alude en un juego de "metaficción" al protagonista de *El siglo de las luces de* Carpentier, a la muerte de Rocamadour en *Rayuela*, Cortázar) y se incluye como personaje dentro de la propia novela vagando por París. La obra de García Márquez tiene algo de culminación de aquello que hemos ido viendo hasta aquí en temas y en formas, es como la finalización de una búsqueda. Las obsesiones borgianas más importantes tienen en *Cien años de soledad* su reflejo. Pueden citarse algunos fenómenos fantásticos: la contaminación de la realidad por el sueño, el viaje en el tiempo, la obra dentro de la obra. Esos eran los tres temas más importantes que el autor de *El Aleph* enumeró en una famosa conferencia sobre literatura fantástica que dio en Montevideo. Pero pueden igualmente identificarse los temas y orientaciones de Carpentier: la narración histórica a modo de nueva crónica revisando el pasado para descubrir las esencias latinoamericanas, o la expresión barroca.

Al tratar de definir el concepto de "realismo mágico" se alude siempre a un conjunto de mecanismos (la fusión de lo real y lo imaginario contemplado en un mismo plano, la mirada impasible sobre lo extraordinario, o su reverso, la mirada extrañada que describe como extraordinario lo ordinario, la descripción hiperbólica, etc.). Seymour Menton ha descrito con minucia los procedimientos. Pero la importancia de la obra de García Márquez va más allá de la creación de una retórica (que se repetirá hasta el cansancio, como reprocha al escritor colombiano Francesco Varanini), reside en haber sabido conciliar tendencias anteriores, casi podríamos decir, todas las tendencias anteriores, en una fórmula nueva, de estilo barroco, como proponía Carpentier. El resultado es trascendente y marca la seña de identidad de la narrativa del período y aun podríamos decir que se mantiene como el modelo de narración canónico en Latinoamérica. El realismo, las sagas familiares, la nueva crónica de la conquista que proponía una revisión histórica de la misma, la exploración de la naturaleza, la historia mítica que enlaza con el relato bíblico la materia novelística, el relato de denuncia social, la novela que muestra la lucha por el poder y el extravío de los principios ideológicos o el retrato del dictador. Las múltiples tendencias que estaban hasta entonces presentes en la narrativa de Hispanoamérica se engarzan aquí en una novela nueva y completa. Esa facilidad para unir y contar historias ha hecho que el libro se describa como obra de un nuevo contador al modo de *Las mil y una noches*.

Probablemente no hay otro escritor hispanoamericano que esté tan próximo a Faulkner como García Márquez. Su influjo es múltiple: la historia de Macondo sigue los pasos de la de Yoknapatawpha. El crítico Malcolm Cowley adivinó cómo se ensamblaba la historia de esa región imaginaria que se diseminaba en un mosaico de novelas. Michael Milgate descubrió las incoherencias que se le habían escapado al creador, y Cleanth Brooks apuntó que las novelas integraban una historia completa del Sur de Estados Unidos.

A lo largo de quince novelas y varias decenas de cuentos Faulkner fue desarrollando la historia de Yoknapatawpha desde 1820 hasta 1945, más o menos. Se cuenta la historia de los primeros pobladores indios; de Moketubbe, quien se escapa del primitivo territorio para acompañar a un aventurero francés (como José Arcadio se va con los gitanos de Melquíades), para regresar a bordo de un barco que será su hogar después de deslizarlo en tierra sobre unos troncos. Luego van poblando el lugar los primeros campesinos blancos (Sartoris, Compson); fundan Jefferson. Será el coronel Sartoris el que haga llegar el ferrocarril y Jefferson será ocupado e incendiado por los yankis durante la guerra civil. Faulkner no se limita a una sola estirpe (como Márquez con los Buendía), por sus novelas pasan los Snopes, los Sutpon, los Mac Caslin... a cada una dedica por lo menos una novela.

La excepcionalidad mágica, la construcción paralelística de la frase, el vínculo entre el antes y el después visto como una pura revelación o con esa mirada deicida, hasta el ambiente, el pueblo cerrado en el que todos se exponen al comentario de los demás... todo eso y más estaba en Faulkner precediendo a García Márquez. El estilo ampuloso y barroco (Faulkner afirmaba que quería decirlo todo en una sola frase cuando escribió el relato *El oso*, en el que hay frases que ocupan varias páginas), tan distinto del laconismo de Rulfo, hacen deudor al colombiano del norteamericano. Pero dicho esto, hay que reconocer que su inteligencia deslumbrante le permitió recoger formas, tonos y temas para crear algo personal. Flotaban en el ambiente cuando él llegó. Sólo él supo aglutinar los elementos para hacer de ellos algo personal y original.

Pero, al mismo tiempo, no hay tampoco un escritor latinoamericano que acusase más el magisterio de Hemingway. El colombiano ha reconocido su admiración por el autor de "El gato bajo la lluvia", "Tres días de vendaval", "Colinas como elefantes blancos". Sorprende, porque la denominada "teoría del iceberg"

del norteamericano está en la línea opuesta de la retórica del autor de *Cien años de soledad,* partidario en sus novelas de una frase ampulosa, de un estilo barroco que amplificaba, que desbordaba. Pero es, por el contrario, escueto y elíptico en sus relatos de "La siesta del martes", "La viuda de Montiel" y en sus novelas *La mala hora, La hojarasca* y *El coronel no tiene quien le escriba*. Incluso para las influencias que nutren su obra, es García Márquez un autor sumario capaz de englobar los aspectos más disímiles.

Cortázar: mundos abiertos y cerrados

La variedad de la ficción latinoamericana tiene un autor ejemplar en Julio Cortázar. En la novela deslumbró con una obra imprescindible: *Rayuela*. Fue al mismo tiempo autor de un puñado de los mejores relatos que se han escrito en nuestra lengua. *Jano bifronte*, Cortázar presenta dos caras muy distintas desde el punto de vista formal, aunque no tanto por sus preocupaciones temáticas o metafísicas. De un lado tenemos al narrador lúdico, vanguardista, renovador, partidario de lo que él mismo ha calificado de una poética más abierta. Baste para ejemplificarlo el propósito de titular *Mandala* a la que luego se denominó *Rayuela*, o la admirable obra de arte que para él era un mural en el que se iban pegando los carteles en una calle. El objeto artístico era, por tanto, algo inacabado e inacabable, sometido a las leyes trascendentes del azar, creado con la colaboración del lector —un lector activo, a cuya colaboración él apelaría como nadie hasta entonces lo había hecho—. A partir de él el novelista se permitió correr muchos más riesgos formales, descubrió un arte que se ensanchaba, que podía permitirse, y debía, atentar contra las normas, los moldes o los cánones de la novela. De hecho, fue su influencia la que difundió el concepto de *antinovela*. Pueden citarse múltiples ejemplos que llegan a nuestros días que, aunque no sean consecuencia directa de la novelística de Cortázar, nunca hubieran sido posibles antes de su irrupción: desde *Palinuro*

de México de Fernando del Paso hasta *Mantra* de Rodrigo Fresán los ejemplos son numerosos. Si nos planteamos qué pudo contribuir a desatar la narrativa de sus reglas tradicionales, sin duda hay que mirar a las vanguardias y, particularmente, al surrealismo. El irracionalismo, la necesidad de alcanzar a liberar a la expresión de sus hábitos, de las inercias que lastran la palabra como un bien de consumo, el propósito de alcanzar una libertad integral para el ser humano (social, personal, artística). El compromiso político y la exaltación de la revolución (particularmente en América), la libertad erótica o sexual, el experimentalismo lingüístico y estructural están vinculados a ese propósito de transformación integral con un inconfundible halo de utopía que siempre caracterizó a Julio Cortázar. Sábato nos transfiere a realidades infernales, Cortázar nos ilusiona con un optimismo utópico infrecuente que nos hace pensar de él lo que decía Borges de Óscar Wilde, que podría haber escritores mejores en inglés, pero ninguno tan encantador.

Pero la otra faz de Cortázar tiene rasgos muy distintos. Su práctica del cuento, del que recoge la tradición de Poe —al que tradujo admirablemente— y las preocupaciones metafísicas de Borges —con el que está emparentado en muchos de sus temas— han dado lugar a una de la obras más brillantes en el género que viene a ser una culminación semejante a la que representa García Márquez en el caso de la novela. Por una parte, su obra está en consonancia con las publicaciones del grupo de la revista *Sur*, por otro, se continúa en las experiencias narrativas de Arreola o de Monterrosso. Sin olvidar a escritores singulares como Felisberto Hernández a quien explícitamente admiraba. El resultado de este conjunto de nombres es el de haber logrado para la literatura en lengua española la mayoría de edad de un género siempre preterido en la historia literaria.

Cortázar modernizó el cuento fantástico: subrayó la ambigüedad de los procedimientos para perturbar al lector con la insinuación de lo fantástico en un escenario cotidiano, sustituyó la pormenori-

zada explicación que tanto gustaba a Borges por la "intuición" o el "sentimiento de lo fantástico", sensaciones suficientes desde Calderón para *sentir* que no estamos del todo o que algo extraño se abre en el seno de lo ordinario o cotidiano para sugerir una realidad que trasciende lo racional. Para romper el círculo vicioso de lo racional experimentó la influencia del surrealismo, pero no perdió nunca el instinto de narrar con el propósito de que lo contado fuera verosímil, forzando al lector a aceptar lo imposible o a sentirse tambalear ante lo extraño de sus ficciones. "Continuidad de los parques", "Casa tomada", "Las babas del diablo", "La noche boca arriba" son ficciones dignas de cualquier antología universal del género.

Guillermo Cabrera Infante o el fin del "boom"

La narrativa hispanoamericana del "*Boom*" encontró los modelos de su renovación en la literatura de lengua inglesa. Cabrera Infante vino a incorporar a las influencias de Faulkner o de Hemingway la de James Joyce. Entre el irlandés y el cubano hay profundas similitudes de concepción poética, de recursos estilísticos, de experimentación formal. Dublín y La Habana son los laberintos que exploran a través de un eros verbal que asocia las palabras en ecos paronomásicos, de imágenes que remiten al mito, de la desacralización a través de la parodia.

Si para otros escritores el modelo fue Faulkner (a partir de la traducción de *The wild palms* por Borges), el autor de *Tres tristes tigres* —culminación del virtuosismo estilístico de Cabrera Infante— se decanta por el magisterio de Joyce, a quien traduce hacia 1970 (*Dubliners*). Si Dublín es el epicentro de *Ulysses*, La Habana lo es de *Tres tristes tigres*, y principalmente el barrio de El Vedado. Una de las singularidades de la obra de Cabrera Infante es su travestismo formal, la proliferación de un lenguaje que quiere destruir las reglas para fundar de nuevo la expresión. Para ello se vale de la asociación onírica, irracional, del calambur, la paronomasia, el retruécano, del

mestizaje expresivo que es reflejo del mestizaje cultural caribeño. Cabrera ha explicado su afición a la parodia en *Cómo escribir en un trapecio sin red, Ñico Saquito y el sentimiento paródico* y *ARS poética o el oro de la parodia*. El personaje que encarna su estética es Bustrófedon, nombre ya paródico que el griego nos explica como el tipo de escritura que se lee a la manera en que aran los bueyes. Cazador de la palabra y imitador burlesco de estilos literarios, su única lectura la constituyen los diccionarios, que fatiga a la búsqueda de un término que dinamite las conexiones entre los vocablos y despliegue un vocabulario nuevo a base de des-leer y reconstruir, de deshacer y rehacer, ensamblando los nombres en un *matrimonio* nuevo que les devuelva la vida, es decir, la *dádiva ávida*. Su juego libérrimo inspira a los "tristes tigres" de su novela (Arsenio Cué, Silvestre Isla, Eribó y Códac), en quienes descansa la función de narrar e imaginar aprovechando las enseñanzas de Bustrófedon. La identificación más próxima de Cabrera y Joyce la encontramos en el tramo final de *Tres tristes tigres*, en la sección del libro titulada "Bachata", cuyo nombre alude al arte de la fuga de Bach y al significado de broma que este cubanismo tiene. Narra la delirante fuga en un vehículo que Arsenio Cué conduce temerariamente por las avenidas del barrio de El Vedado. Viaja y hablan sin parar de la escritura, de la fuga interminable de las palabras, como si fuera un nuevo sistema de notación musical que al modo de la fuga de Bach crea un ritmo a través de la repetición y la variación. Cué conduce y Silvestre Isla narra. Discuten de literatura, teorizan, se cuentan sus sueños, discuten de su filosofía de la vida, se embriagan. Esa borrachera justifica la mezcla, lo irracional, la que llama su maestro *aleataratura* o "literatura aleatoria". En su recorrido nocturno habanero apenas sucede nada extraordinario fuera del lenguaje: teorías literarias y juegos lingüísticos son la verdadera trama de la obra. En la estela de Stephen Dedalus, quien en el capítulo VI de *Ulysses* formula su excéntrica teoría sobre el espectro del padre de Hamlet.

Arguedas o la autenticidad: "yo no soy un aculturado"

La publicación de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* puso de manifiesto que la concepción de la nueva narrativa no estaba exenta de disidentes. Arguedas o Asturias fueron los más importantes. El primero fue autor de una narrativa realista ajena a la noción mágico-realista imperante y en *Los zorros* se situó voluntariamente al margen de la moda del "Boom". Esto impidió que su obra fuera juzgada con equidad y valorada de acuerdo a la importancia que merecía. Fue, algo después, cuando el juicio crítico vino a señalar que *Los ríos profundos* era una obra mayor en la narrativa latinoamericana, merecedora del prestigio de las grandes obras que hemos mencionado.

Su propuesta estética pasa por la transformación de la lengua con, por ejemplo, el intento de trasponer la sintaxis del quechua al español, lo que derivó en un estilo tan original como el que originaron las búsquedas formales vanguardistas, pero con una realidad y una autenticidad tales como perseguía Carpentier para "lo maravilloso americano". Su búsqueda fue alcanzada tras décadas de pacientes esfuerzos a partir de materiales humildes, de rastreos e investigaciones antropológicas, folklóricas. Arguedas tenía el propósito de dar veracidad a la lengua de los indígenas y, al mismo tiempo, de dignificar literariamente dicha lengua. Pero más allá de representar una búsqueda estética, la colisión entre el español y el quechua es fruto de una experiencia vital en el escritor, que aprendió el español ya de adulto, y conservó siempre el quechua como la lengua propia que mejor traducía sus emociones más íntimas o inexpresables. Y ya de adulto, se propuso conscientemente dotar al indígena y al entramado social humilde del Perú de la voz que lo expresase. Le hizo protagonista de sus novelas, pero todavía es más importante advertir cómo le dotó de una voz original que participaba de la música de los

huaynos, huaylas y harahuís. El protagonista de *Los pasos perdidos* buscaba las relaciones de la música con la naturaleza, aspiraba a encontrar el trino primordial que demostrara su elaborada y sofisticada teoría occidental. Arguedas sólo tuvo que poner —y por otra parte, no hizo nada menos que poner— en relación los instrumentos ancestrales (*zumbayllu*) con la algarabía de sonidos que vientos, árboles, pájaros acudían a su música para cifrar de significados sus narraciones. Así fue llevando a cabo su labor transcultural: rescatando el pasado indio a través de la creación literaria. El escritor es, bajo esta perspectiva, el aedo, el "haravec" en el imperio Inca. Su materia no es un canto individual, sino colectivo, los diálogos, en que múltiples voces expresan las inquietudes de la sociedad, es un recurso privilegiado:

> El lenguaje inventado de los indios de *Yawar Fiesta*, de sintaxis desgarrada, intercalado de quechaunismos, de palabras castellanas que la escritura fonética desfigura, en el que abundan los diminutivos y escasean los artículos, no expresa a un individuo, siempre a una muchedumbre, la que, a la hora de comunicarse, lo hace con voz plural, como un coro (VARGAS LLOSA, 1996, p. 87).

La obra de Arguedas devolvía a la narrativa emergente que le rodeaba hacia los olvidados y los vencidos. Se justificaba así aquel principio de que la crónica de la Conquista o del Descubrimiento se estaba, en realidad, escribiendo en aquellos años, de que el Descubrimiento estaba produciéndose entonces.

Vargas Llosa o la novela total

No deja de ser paradójico que fuera Vargas Llosa quien comenzó, siquiera anecdóticamente, el denominado "*Boom*" y que sea también él quien vaya a cerrarlo y finiquitarlo. El reconocimiento de *La ciudad y los perros* dio origen a una de las novelísticas más prolijas de un escritor en Hispanoamérica. A pesar de esa producción

prolija, la obra de Vargas Llosa se ha atenido a unas constantes, las que le sirven para definir lo que él mismo ha denominado "la novela total", un concepto que ha encontrado pertinente para describir algunos de los ejemplos que le sirven de modelo: *Madame Bovary, Cien años de soledad* e incluso, *Tirant lo Blanc*. Sumariamente, podríamos resumir que se trata de un tipo de novela capaz de crear un mundo autónomo, propio, en el que la materia se agota desde todos los puntos de vista posibles, con un narrador que está en todas partes pero no es visible en ninguna, que no omite nada, porque su propósito es alcanzar una creación abarcadora y completa.

En la creación de esa utopía novelística, que nos recuerda la "probidad" de los mundos imaginarios que admiraba Borges, tiene una importancia primordial la búsqueda formal y estructural. José Miguel Oviedo sistematizó algunos de sus procedimientos: la relación entre momentos diferentes de la narración a través de vasos comunicantes, la estructura narrativa de la narración dentro de la narración como si se tratase de un "caja china", los cambios de perspectiva del narrador a través de lo que denominaba "muda", los "diálogos telescópicos" y algunos otros. Lo interesante de este propósito formal era el salto hacia la complejidad que proponía. Su finalidad es la de escapar del significado maniqueísta o simplista y, como hemos apuntado para Cortázar, la incorporación del lector en la consecución y acabamiento de la obra artística haciendo de él un factor activo y no un mero receptor. El resultado es el de una narración fragmentaria, pero no caleidoscópica, donde todo converge y se explica sin que queden cabos sueltos. Se trata de una obra vigilada y pensada y lo deslumbrante es la capacidad del escritor para crear la impresión de complejidad sin que el fruto final de su creación deje margen al azar. Eso no quiere decir que no sea ambigua la explicación de sus ficciones, la hay porque en el fondo mismo de lo que se quiere transmitir la verdad absoluta no existe y la proliferación interpretativa es uno de los propósitos del autor. Cuando explicó la obra más famosa de

Flaubert, destacaba que no había propósito moralizante y eso mismo es lo que genera la ambigüedad en sus obras, la omisión del mensaje directo, de la interpretación unívoca. La narrativa de Vargas Llosa fue en grado de complejidad creciente hasta la publicación de *La guerra del fin del mundo*, la primera de las novelas que escribió sobre una trama no peruana; hasta entonces se había limitado a la historia y la geografía de su país y a partir de ese momento comenzó una internacionalización de sus temas, ejemplificó así mejor que nadie la contemporaneidad del escritor hispanoamericano para el que nada le era ajeno pues, aunque ha seguido atento a lo que mejor conoce —la política, la historia y las sociedades latinoamericanas—, estos temas se han ido completando con asuntos contemporáneos ubicados fuera de América. Fue, además, su primera novela histórica, escrita a raíz de la impresión que le causó la lectura de *Os Sertões,* de Euclides da Cunha. Se da así un paso significativo hacia la unidad de la literatura en Latinoamérica, superando la barrera que las lenguas representan.

De esta narrativa y más allá

Acotar el territorio imaginario es arriesgado. Identificar a los maestros de ese territorio conlleva siempre un altísimo grado de subjetividad y hay que contar con él. Los actores de la puesta en escena de la narrativa son muchos más que los descritos aquí y su tiempo rebasa los límites del siglo XX. A pesar de las disidencias, las corrientes creativas dan en América una profunda idea de unidad sin que se resienta la diversidad de direcciones. Para adivinar los caminos que explorará la novela presente y futura hay que pensar en la importancia que cobrará la narrativa autobiográfica (Sergio Pitol, Ricardo Piglia), en la experimentación exhaustiva de nuevas formas (Mario Bellatin, Roberto Bolaño), en la narrativa filosófica (Fogwill), científica (Volpi). Habrá que contar también con las formas populares, desde los relatos orales a los productos generados por los *mass media*. Tras estos maestros y más allá de ellos, la narrativa

latinoamericana *cuenta,* y lo que se escribe en Latinoamérica debe situarse junto a lo que se publica en cualquier lugar del planeta, en cualquier lengua, porque sus creaciones gozan de un nivel estético extraordinario y merecen el interés de cualquier otra literatura (Sergio Ramírez, Juan José Saer, Tomás Eloy Martínez, Fernando Vallejo, Diamela Eltit...).

BIBLIOGRAFÍA

AINSA, Fernando. *Las trampas de Onetti*. Montevideo: Arca, 1970.

_____. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos, 1986.

ALAZRAKI, Jaime, comp. *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, 1976.

BARRENECHEA, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Paidós, 1967.

BORGES, Jorge Luis. "El arte narrativo y la magia". En *Discusión*. *Prosa completa,* vol. 1. Barcelona: Bruguera, 1980.

CARPENTIER, Alejo. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Madrid: Siglo XXI, 1981.

CABRERA INFANTE, Guillermo. *Infantería*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

DONOSO, José. *Historia personal del "boom"*. Barcelona: Anagrama, 1972.

FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.

GIACOMAN, Helmy F., comp. *Homenaje a Juan Carlos Onetti: Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Anaya-Las Américas, 1969.

HARSS, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. "Apuntaciones sobre la novela en América". En *La utopía de América*. Caracas: Ayacucho, 1978.

IRBY, James E. *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*. México: UNAM, 1956.

MENTON, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

RAMA, Ángel. Pról., a la segunda edición de *El pozo*. Montevideo: Arca, 1965.

_____. *La crítica de la cultura en Latinoamérica*. Caracas: Ayacucho, 1985.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. *Narradores de esta América*. Montevideo: Alfa, 1961.

_____. "La narrativa hispanoamericana. Hacia una nueva poética". En *Teoría de la novela*, Sanz Villanueva y Barbáchano, comp. Madrid: SGEL, 1976.

_____. *Borges. Una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

ROA BASTOS, Augusto: "Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual". En *Novelistas Hispanoamericanos de hoy*. J. Loveluck, comp. Madrid: Taurus, 1976.

RUFINELLI, Jorge. *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*. México: Premia, 1985.

RULFO, Juan. *Toda la obra*. Claude Fell, comp. Madrid: Colección Archivos, 1997.

VARANINI, Francesco. *Viaje literario por América Latina*. Barcelona: Acantilado, 2000.

VARGAS LLOSA, Mario. "Novela primitiva y novela de creación en América Latina". En *Revista de la Universidad de México* XXIII. n. 10. México, 1969.

_____. "En torno a la nueva novela latinoamericana". *Río Piedras*. n. 1. Puerto Rico, 1972. Reproducido en *Teoría de la novela*. Germán y Agnes Gullón, comp. Madrid: Taurus, 1974.

_____. *La utopía arcaica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Roberto Bolaño e a literatura como forma de utopia

Jáder Vanderlei Muniz De Souza

O romance e a história

É notória a relação que a ficção hispano-americana empreende com a história dessa região. Desde muito cedo, a narrativa, e posteriormente o romance como gênero estabelecido, aproximam-se do conhecimento histórico e dele subtraem matéria essencial para sua construção. Está claro que este apelo à história tergiversa por diferentes nuances e é motivado pelos mais variados interesses, conforme a etapa que atravessa a literatura ou o projeto a que se propõe determinado autor. De um modo geral, esse empreendimento sempre esteve motivado pelo desejo de um mundo novo e em constante construção, por significar-se e dar sentido à própria história, um desejo de utopia que encontrou no romance ambiente extremamente propício, realizando-se a partir daí, e em contato com a história, num exercício bastante profícuo. Este

> sería el punto a que una cultura ha llegado para verse a sí misma en la realización de uno de sus principios más caros o el mejor vehículo que ha creado para entender la articulación entre realidad empírica y realidad simbólica (JITRIK, 1995, p. 55).

A fecundidade que a relação entre literatura e história encontrou no romance hispano-americano proporcionou o amplo

desenvolvimento daquilo que uma longa tradição ocidental, cristalizada desde Europa, já havia fixado sob o rótulo de "romance histórico".

A tradição desse tipo de literatura na América Hispânica adquire tal relevância que a prática termina por configurar um gênero cujo desenvolvimento se confunde com a própria consolidação do romance, sobretudo naqueles países em que a novelística e uma sólida tradição literária iriam se desenvolver. Enfim, rever a trajetória do romance histórico enquanto tradição na literatura hispano-americana é percorrer também o itinerário da produção romanesca no continente e do amadurecimento de uma literatura com profundo senso de identidade. Esses processos que terminam por fundir-se em um só, numa relação mais do que incestuosa, atingem seu auge ao longo do riquíssimo século XX. Isso permitiu "a las novelas históricas trabajar sobre tales contradicciones para situarse en la problemática presente del poder y socavar el poder que la historiografia defiende de manera imperfecta" (JITRIK, 1995, p. 84).

Itinerário da utopia: um posfácio à história

¿Qué hay detrás de la ventana?
Los detectives salvajes

A noção de utopia nasce como a concepção de uma sociedade justa, mais especificamente uma cidade, na qual existe um princípio de alteridade em que as coisas encontram seu correto lugar de convivência. Esse conceito, tal como a conhecemos hoje, trilhou um largo percurso de descartes e incorporações de sentido ao longo da história de sua manipulação semântica nas linguagens políticas dos homens e mulheres que porventura a tenham empreendido em seus discursos. Tais transformações a delinearam, especialmente, como um termo de cunho predominantemente ideologizado, sendo ora reivindicada, ora rejeitada pelos arrojadores de um texto,

que apelavam a certas nuances lexicais do termo em detrimento de tantas outras possíveis, a fim de corroborarem, de acordo com interesses intrínsecos à linguagem, com a configuração precisa da mensagem que almejavam comunicar.

É princípio básico desse ideário a negação do lugar existente e a projeção do novo; aponta sempre para o futuro. O termo criado por Thomas More[1] insufla um apelo constante à imaginação e reivindica a necessidade de pensar um todo que se harmonizaria, possibilitando a formação de uma sociedade tida por ele como ideal.

É interessante notar que essa fantasia é inspirada, sobretudo, pelas grandes navegações do século XV e pela possibilidade de descoberta de novos lugares e de povos que reuniriam, para a cultura europeia, as condições para a formação de uma outra sociedade. Esse lugar seria encontrado por um viajante que se surpreende com o novo mundo, detentor de todas as condições para tanto. O apelo à imaginação contido nas propostas mais primitivas acerca do termo *utopia* diziam respeito, em muito, às experiências adquiridas pelos europeus quando da ocorrência dos processos de expansão ultramarina que eclodiram no século XV e perpassaram as perspectivas dos coetâneos dos séculos seguintes.

A partir do contato com diferentes gentes e espaços, alguns homens e mulheres imiscuídos na estrutura mental desta cultura europeia "tardo-feudal" e "proto-moderna" se viram diante da possibilidade de ficcionalizar a respeito de sua própria sociedade com base em relatos que desembarcavam no *Velho Continente* através das penas dos viajantes e dos relatos de mercadores e traficantes. Possuindo o *Novo Mundo* como panorama inspirador, muitos foram os discursos que incorporaram aportes *utópicos* a descrições ou formulações do cenário europeu, tendo em vista o que se lia e o que se ouvia a respeito do "paraíso", todavia não desbravado em além-mar.

---

1 *Utopia*. São Paulo/SP: WMF Martins Fontes, 2009.

A transformação do conceito de *utopia* fez com que o termo, fortemente questionado por Marx e Engels no século XIX, adquirisse sentido concreto, sendo, mais adiante, apropriado pela própria esquerda marxista, passando a designar esse lugar, ainda no futuro, mas todavia possível. A *utopia* deixou de ocupar um posto epistemológico necessariamente relacionado ao *ideal*, ao *fantástico* e ao *intangível* –ainda que tais evocações não tenham sido de todo eliminadas de sua polissemia, mas tenham tido seu potencial semântico reduzido em detrimento de outras categorias que passaram a ser apeladas com mais recorrência pelos discursos da época– e passou a figurar, a partir de calendários de ações gestados pela própria militância, num horizonte de expectativas exequíveis. Para a filósofa Marilena Chauí[2], é nesse momento que "a utopia deixa de ser um jogo intelectual para tornar-se um projeto político, no qual o possível está inscrito na história".

Se, como propunha o crítico uruguaio Ángel Rama, a América Latina é o espaço da *utopia*, não é absurdo intentar compreender a partir de sua literatura[3] a trajetória de um projeto utópico que nasceu, reformulou-se, adquiriu diferentes matizes a cada século, entrou em crise e pode encontrar novo sentido agora, nas décadas iniciais do século XXI.

A própria concepção de um mundo novo fez com que aqui se pudesse pensar a possibilidade de construção de uma *pátria grande*, na qual se forjaria uma sociedade avançada. No entanto, o que dá fôlego a essas proposições é uma visão de conjunto, insistente, apesar das infindáveis diferenças entre os povos da região. Essa vontade de enxergar a América Latina enquanto conjunto e pensá-la como uma grande sociedade que pode assumir seu destino, perseguiu —notadamente entre os séculos XIX e XX— os escritores e intelectuais

2 Notas sobre utopia. Ciência e Cultura, São Paulo/SP, p. 7-12, jul., 2008.
3 Aqui acatamos a proposição do crítico, quando este apontava para a existência de um sistema literário supranacional nesta parte do mundo.

da região, e foi por eles perseguida. A partir daí a possibilidade de pensar esse conjunto a partir de uma veia utópica fez-se plausível, tornando-se recorrente em uma série de discursos que se propõem a tratar da unicidade da América Latina como "una sola cosa". Pedro Henríquez Ureña (1978), por exemplo, em 1925, evocava a figura do libertador Simón Bolívar para sugerir que, após as independências, *debíamos seguir nuestras vidas de naciones hasta llegar a la unidad sagrada*.

Essa utopia, que apontava para a organização de uma grande nação em que diversos povos se veem interligados e constroem uma democracia autônoma em relação ao grande vizinho do norte e às nações do velho continente, jamais foi alcançada plenamente. Seu auge acontece nas décadas de 1960/70 do século XX, quando o advento da revolução cubana e um grande número de insurgências daí fomentadas fez com que se encarasse a ideia como um espectro fortemente verossímil[4].

Esse movimento, obviamente, contamina a literatura, como algo peculiar ao jogo intelectual da região. A vontade de transformar a realidade política e social adere à escritura como uma de suas armas mais notórias e eloquentes, que acompanha intensamente seu apogeu nas mencionadas décadas e vive o sabor de sua crise, na virada de século e início do novo milênio.

---

4 Num primeiro momento, com o triunfo socialista em Cuba e a eclosão de uma série de insurgências daí derivadas e por Cuba fomentadas, muitos acreditaram que os ideais utópicos perseguidos desde meados dos oitocentos, que apontavam para a organização de uma grande nação latino-americana em que os diversos povos que nela habitavam estariam interligados e aptos à construção de uma democracia autônoma, sobretudo em relação ao grande vizinho do norte e às nações do Velho Continente, estavam finalmente sendo alcançados. Com o tolhimento da Revolução sem que o projeto jamais fosse consumado integralmente, a pátria grande latinoamericana retornou ao seu lugar de utopia, tendo incorporado, dentre tantos outros termos, as categorias de frustração e trauma ao seu panorama lexical.

Nesse sentido, as décadas de 1990/2000 marcam a explosão de uma época de crise, impulsionada, no plano político, pelas grandes derrotas das décadas anteriores e pelo predomínio, a partir daí, de um descrédito de valores e ideais que naqueles anos anteriores tinham estado envoltos em esperança e certezas. Essa crise de paradigmas reflete-se naturalmente no comportamento e na atuação de intelectuais, artistas e escritores, que já não se impõem a necessidade de se agrupar ou de afinar a construção de ideias em uma direção semelhante.

É a partir desse momento que ganha força a literatura de Roberto Bolaño, cuja obra adquire corpo sólido no referido período. O romance que o projeta, *Los detectives salvajes*, publicado em 1998, traz de volta a ideia de *romance total* e convida a uma nova leitura da América Latina, que segue seu périplo, um itinerário pelo qual se defronta com estilhaços de uma batalha perdida e que já não pode levar a um desfecho redentor – embora ainda se caminhe, como faz García Madero e seus pares, como fez Aureliano Buendía.

Dono de uma obra que se prometia ainda mais frutífera, Bolaño tem em *Los detectives salvajes* uma de suas maiores realizações. É possível entrever, inclusive, que seu romance vem preencher um espaço permeado de perguntas que a América Latina e os cultores de sua literatura e sua cultura começam a se fazer a partir dos anos 1990, e que de algum modo era esperado, como uma necessidade a ser satisfeita: para o crítico Leonardo Tarifeño (2009), o impacto de sua obra só é comparável àquele que um dia exerceu García Márquez. *Los detectives salvajes* floresce numa América especial, talvez tanto quanto aquela dos anos 1960/70, embora por motivos distintos. Sua concepção é o enfrentamento a um desafio estético e político, e seu alcance o impõe como o romance de uma época, cuja leitura e entendimento podem ser ferramentas úteis para aqueles que, apesar de tudo, não abandonam a ideia de pensar esta região como um conjunto que ainda caminha rumo a

algum lugar. Nesse contexto, o romance de Bolaño parece fechar um ciclo que, reivindicando a palavra como lugar, funciona como uma espécie de posfácio à história.

Aqui, é preciso reconhecer a adesão do escritor, ainda que por um viés progressista, à ideia de que a luta de classes como fundamento da história teria perdido validade no início dos anos 1990. A partir deste marco, sua obra reformula um projeto literário e passa a cumprir um papel de recolhimento e reelaboração dos valores da etapa anterior. O romance é, assim, o espaço possível para a realização dessa tarefa.

Atuação dentro de uma tradição

> Um romancista não se parece nada com Adão; não é aquele que, como imaginou o poeta romântico, despertou e foi dando nome às coisas, criando palavras virgens para coisas virgens. O romancista existe dentro de uma literatura; falando abstratamente, diríamos que ele nasce dentro dela, nela se forma e desenvolve, com ela e contra ela faz sua criação. E por isso mesmo é herdeiro de uma tradição e criador de tradições (ÁNGEL RAMA)[5].

Quando Ángel Rama afirma que um escritor em nada se parece com Adão, quer dizer também que este apenas pode existir dentro de uma literatura, que com ela e contra ela imagina sua criação. Como Rama propôs, após a modernidade, para ninguém é possível deparar-se com uma realidade virgem e a partir daí tomar para si a função de nomear as coisas. O escritor existe dentro de uma longa tradição, na qual se insere, a ela aderindo ou negando-a. É verdade também que o verbo criar pressupõe a instauração do novo, de uma

5 Tese defendida por Rama em um texto já clássico: Dez problemas para o romancista latino-americano. Aqui fazemos referência ao "quarto problema", onde o crítico discute a relação do escritor com as literaturas nacionais.

construção e, porque não dizer, de um grau mínimo de originalidade. Esse advento da novidade que apenas um *escritor* no sentido mais amplo do termo é capaz de apontar é o que dá dinamismo a uma literatura e a faz caminhar, amadurecer ou desenvolver-se, dependendo do estágio em que se encontre o sistema literário em que se insere aquele que escreve.

A partir daí temos em jogo uma série de escolhas e opções no caminho a ser percorrido. Se escrever é vincular-se a algo, pertencer a uma história literária é também definir um itinerário próprio dentro dessa literatura, outorgando a ela a sua contribuição e reivindicando, dessa maneira, um espaço particular. Ao eleger um caminho, o escritor anuncia também qual é o lugar que deseja ocupar. Percorrer o caminho escolhido é, portanto, enfrentar-se com o já estabelecido, buscando transformá-lo ou então legitimá-lo, mas sempre propondo uma ressifignicação das obras, lugares, gêneros e ideias legados pela tradição da qual o escritor se aproxima ao aceitar a tarefa da criação literária.

Um discurso da desconstrução

> O que se precisa hoje é de histórias sóbrias e desintoxicadas que evidenciem a multiplicidade e complexidade da história, sem permitir que se conclua que ela progride de forma impessoal, de acordo com regras determinadas ou pelo divino ou pelos poderosos.
>
> Edward Said

Um Roberto Bolaño questionador, irônico ou contundente, defronta-se de modo recorrente com os nomes mais canônicos da literatura latino-americana, compondo uma espécie de cânone particular, no qual nomes igualmente consagrados pela crítica, pelo mercado ou por um amplo público leitor, ocupam lugares distintos

ou são mesmo excluídos de sua biblioteca. Sua predileção por autores como Jorge Luís Borges e Júlio Cortázar, declarada em seus ensaios, entrevistas, discursos ou depoimentos, aparece também em suas escolhas estéticas, vinculando-o a uma tradição mais extensa que aquela que projetou a literatura hispano-americana em décadas mais recentes. Perseguir a longa e estreita senda de referências que se abre na poética de Bolaño é tarefa quase que interminável, e que exige, obviamente, muito mais que um périplo pelos países dessa região.

A esse respeito é de grande interesse uma conversação via correio eletrônico realizada entre Bolaño e o escritor argentino Ricardo Piglia. A troca de ideias foi promovida pelo jornal *El país* e no Brasil republicada pela *Folha de São Paulo*. No amistoso diálogo entre os dois afloram referências a autores de todo o mundo e de diversas épocas. A *Folha* chegou a elaborar um pequeno glossário, oferecendo informações como data de nascimento (e morte quando era o caso), nacionalidade e a principal obra dos autores mencionados na conversa. Lá aparecem, entre outros, o irlandês Laurence Sterne (1713), o francês Marcel Schwob (1867-1905), o mexicano Julio Torri (1889-1970), além de nomes mais recentes como o espanhol Javier Marías, nascido em 1951, e o norte-americano Don DeLillo (1976).

Por outro lado, é interessante notar como essa ampla formação intelectual, alimentada pela prática compulsiva da leitura, fornece os alicerces para uma peculiar relação com a literatura produzida na América Latina, que em certa medida nunca deixou de ser passional. Em um documentário intitulado *Bolaño cercano*, a viúva Carolina López guia uma breve visita pela biblioteca do autor, falando sobre o modo como cuidou de seus livros após seu desaparecimento em 2003. Nesse momento Carolina apresenta uma pequena estante que desde a morte de Bolaño estaria intocada. "Estes", aponta ela, "são os livros que Roberto mais lia e relia". Ali estão, entre outros, Vicente Huidobro, Octávio Paz, Enrique Lihn e, curiosamente, Pablo Neruda.

A postura que define o autor de *Los detectives salvajes* o coloca em confronto, por exemplo, com a própria essência de instauração de uma história da literatura. Posições como as apontadas anteriormente norteiam a construção de sua ficção, num esforço por pensar os lugares absolutos, outorgados por um cânone que se tece nas mais distintas relações, muitas vezes alheias à própria literatura. É nesse momento que a obra de Roberto Bolaño adquire um caráter fortemente político, indissociável de seu desenvolvimento contingente.

É possível afirmar, e vale a pena aclarar, que esse é um debate no qual o escritor adentra com razoável lucidez, construindo uma ideia coerente acerca da prática da literatura e da institucionalização de obras, autores e tendências. Institucionalização essa influenciada de modo decisivo pelos poderes político e econômico. Daí o interesse constante por uma reflexão sobre o comportamento de escritores, sua relação com o poder e os limites éticos e morais, observados ou não por quem faz literatura. Aqui aparece certamente a noção de que a literatura enquanto instituição ignora ou não necessariamente adere a esses valores. Essa abordagem é explorada à exaustão em obras como *2666*, *La literatura nazi en América* e *Nocturno de Chile*:

> Así se hace la literatura en Chile, pero no sólo en Chile, también en Argentina y en México, en Guatemala y en Uruguay, y en España y en Francia y en Alemania, y en la verde Inglaterra y en la alegre Italia. Así se hace la literatura. O lo que nosotros, para no caer en el vertedero, llamamos literatura (BOLAÑO, 2000, p. 147).

O cerne dessa reflexão atinge seu ápice quando a prática literária vislumbra-se em momentos de exceção. É aí que os mencionados limites veem-se na berlinda e mantém uma relação consequente com desdobramentos maiores, nos quais a literatura por si só já não redime, tornando inevitável a apropriação da história, em tentativas de enquadramento e resistência a discursos que desconstroem. Se

o passado e as práticas que constroem o meio em que atuam esses personagens os condena, é preciso tomar mais uma vez a pena, assumir a palavra e escrever a história. Aqui podemos afirmar que Bolaño se propõe aquela tarefa descrita por Edward Said:

> O primeiro é proteger contra e impedir o desaparecimento do passado, que na rapidez da mudança, da formulação da tradição e da construção de blocos simplificados de história, está no cerne da disputa descrita por Benjamin Barber como a "Jihad contra o McMundo". O papel intelectual é, antes de mais nada, o de apresentar leituras alternativas e perspectivas da história outras que aquelas oferecidas pelos representantes da memória oficial e da identidade nacional (SAID, 2005, p. 38-39).

O que fica, adquire legitimidade e ecoa no imaginário coletivo é aquilo que é dito por quem tem esse poder. Esse discurso procura projetar-se como história, num registro que superaria o processo mesmo de sucessão dos acontecimentos.

É, no entanto, da tarefa de descontrução que o autor mais se aproxima. Bolaño vai de encontro não apenas a um discurso pretensamente oficial, mas também em contra àquele que se coloca como alternativa a este, pondo a nu o descrédito de uma disputa que, em seu entender, já não se sustenta, não se justifica, ou mesmo inexiste.

Narrativa e desdobramento

> El nuevo texto [Amuleto] saquea al anterior, lo desmenuza y en el mismo acto lo reconstruye; realiza un deslinde, asimila y amplía restos y detalles con los que construye una nueva textualidad que consigue recuperar zonas ocultas o escondidas en el fragmento original; un procedimiento que a su vez ilumina una nueva lectura de *Los detectives salvajes* (MANZONI, 2003, p. 176).

É recorrente no universo de Roberto Bolaño o desdobrar de um episódio, seja ele central ou não em determinada obra, em outra narrativa, em outra obra. É estratégia do autor retomar suas "estórias" e construir uma obra subsequente, na qual um tema abordado anteriormente aparece com mais fôlego. Um de seus livros mais importantes, *Los detectives salvajes* (1998), que conta a saga de sua geração, extremamente jovem nos anos 1970, é anunciando bem antes, na coletânea *Los perros románticos* (1995), uma reunião de poemas de sua juventude, na qual os mesmos personagens que irão viver a saga poética do grande romance têm suas aventuras e ilusões contadas em versos carregados pelo tom passional da época. Algo semelhante acontece, por exemplo, com o romance *Estrella distante* (1996), texto que retoma um dos episódios contados anteriormente em *La literatura nazi en América* (1996).

Assim, fruto de estratégia semelhante, nasce o romance *Amuleto* (1999). O texto retoma a narrativa de Auxilio Lacouture, que ocupa cerca de dez páginas em *Los detectives salvajes*, onde é, por sua vez, depoimento que se soma ao de aproximadamente 50 outros narradores[6].

O trânsito de uma obra a outra confere a Auxilio um protagonismo antes negado pelo autor, já que na primeira obra é "apenas" a possibilidade de acrescentar algo à biografia de Arturo Belano e Ulises Lima que autoriza sua voz. Esse é o papel cumprido não apenas por Auxilio, mas também pelos demais narradores da segunda parte de *Los detectives salvajes*, obra que é um mosaico de narrativas a partir do qual se constrói a história daqueles personagens. Em *Amuleto*, Auxilio Lacouture volta a narrar e assume agora todas as atenções, sendo a única narradora.

---

6 Ao todo, o romance *Los detectives salvajes* (1998) possui 53 narradores. Dessa profusão de vozes emerge a trajetória de Arturo Belano e Ulises Lima, amigos inseparáveis até o final da década de 1970.

> Lo que sí puedo decir es mi nombre.
>
> Me llamo Auxilio Lacouture y soy uruguaya, de Montevideo, aunque cuando los caldos se me suben a la cabeza, los caldos de la extrañeza, digo que soy charrúa, que viene a ser lo mismo aunque no es lo mismo, y que confunde a los mexicanos y por ende a los latinoamericanos.
>
> Pero lo que importa es que un día llegué a México sin saber muy bien por qué, ni a qué, ni cómo, ni cuándo (BOLAÑO, 1999, p. 11-12).

Os episódios e dilemas de sua existência anunciados anteriormente desdobram-se, ocupando espaço importante e dividindo atenções com as peripécias de Arturo Belano e de outros personagens que, como o *alter ego* de Bolaño, também transitam entre o real e a ficção. Trata-se, como o definiu Celina Manzoni (2002, p. 174), de "un trabajo meticuloso que opera sobre la zona de riesgo que de manera casi necesaria se establece en las relaciones entre escritura y reescritura".

Se Belano possui no relato uma presença transversal, desaparecendo e reaparecendo constantemente nas elucubrações da narradora, figuras como Remedios Varo, Lilian Serpas e seu filho, Carlos Coffen Serpas, aparecem em episódios relativamente fechados, como se fossem digressões que, por outro lado, ganham certa autonomia em relação à narrativa central. Se em *Los detectives salvajes* sua narrativa é pautada pela expectativa sobre o que Auxilio pode acrescentar à história de Arturo, no novo texto (*Amuleto*), quando seu relato adquire independência, naturalmente se amplia e lhe permite contar anedotas que vão do vivido ao imaginado e nas quais esses personagens figuram como protagonistas em relação direta com a narradora.

Esse texto novo permite a Auxilio um relato de si e os personagens que nele desembarcam circundam ao seu redor, ganhando vida numa narrativa que se alimenta de lembranças desordenadas

a partir do trauma de 1968, quando esteve isolada durante 13 dias num banheiro da Faculdade de Filosofia e Letras, enquanto os militares ocupavam a universidade após violar sua autonomia: "Y mis recuerdos que se remontan sin orden ni concierto hacia atrás y hacia adelante de aquel desamparado mes de septiembre de 1968 [...]" (BOLAÑO, 1999, p. 98).

Por outro lado, pode se dizer que o relato de Auxilio Lacouture é um só, para o qual Roberto Bolaño oferece duas versões. A primeira serve à construção de um ambicioso romance, legando à empresa uma contribuição específica. A segunda, tanto ou mais que relato deslocado e ampliado, que se justifica pela referência explícita ao primeiro texto, é um novo romance. Assim sendo, esta segunda versão das lembranças da uruguaia pode, a critério do leitor, dispensar a referência anterior e ser acessada como um texto autônomo, no interior do qual é possível perseguir, sem o risco de qualquer prejuízo semântico, as prováveis chaves para sua compreensão. Aqui, ao contrário do que faz na nota que emite ao apresentar *Estrella distante*, Bolaño não recupera diretamente o vínculo com o texto anterior, tampouco o faz por meio de sua narradora. O relato que aqui se amplia assemelha-se a uma explosão, contida pela estrutura de *Los detectives salvajes* que, ao abrir um mosaico de narrativas, não outorga a todas as vozes um espaço que poderíamos chamar de próprio[7]. Auxilio não oferece satisfações ao leitor de Bolaño e anuncia de imediato o que tem a contar, não a história de Arturo Belano, e sim aquela que não parecerá, por ser ela quem conta, mas que é, no fundo, a história de "un crimen atroz" (BOLAÑO, 1999, p. 11).

7 Exceção óbvia feita a Juan García Madero, narrador que na primeira e última partes do romance divide o protagonismo com Arturo Belano e Ulises Lima.

Auxilio Lacouture e Arturo Belano

> Uno de ellos era Arturito Belano.
>
> Yo lo conocí y fui su amiga y él fue mi poeta joven favorito o mi poeta joven preferido, aunque él no era mexicano y la denominación "poeta joven" o "joven poesía" o "nueva generación" se empleaba básicamente para referirse a los jóvenes mexicanos (BOLAÑO, 1999, p. 55).

Protagonista em *Los detectives salvajes*, Arturo Belano é o amigo a quem a narradora Auxilio Lacouture mais se refere também no romance *Amuleto* (1999). Provavelmente, é com quem ela mais se identifica entre seus jovens amigos. Imigrante uruguaia, Auxilio constrói na Cidade do México dos anos 1960/70 um ciclo de amizades e convivência composto em grande medida por jovens candidatos a poeta que acreditavam/pretendiam formar uma nova vanguarda[8]. É dessas relações que ela extrai boa parte de suas estórias e é na companhia dessa juventude que experimenta o México efervescente dessas décadas[9].

8 Em um momento posterior ao narrado por Auxilio, Belano irá se engajar na construção de um movimento que chamará de Real Visceralismo. Sobre o contexto de que se origina vale destacar duas coisas: 1. A iniciativa do movimento poético no romance é inspirada na organização do movimento infrarrealista, do qual o próprio Roberto Bolaño participou nos anos 1970; 2. O fato de que nunca se configurou no México uma cena vanguardista como tal, sendo o movimento desses jovens poetas inspirado em duas iniciativas da década de 1920, o Estridentismo (anexo 2), liderado por Manuel Maples Arce, e o grupo que ficou conhecido como los contemporâneos por editar uma revista de mesmo nome entre 1928 e 1931.

9 É necessário contextualizar que a etapa narrada se dá no período da presidência de Luis Echeverria (1970-1976), que pretende fomentar as atividades culturais entre a juventude, numa tentativa de dissociar-se dos acontecimentos de 1968 que culminaram no massacre de Tlatelolco, perpetrado pelo governo de Gustavo Díaz Ordas, do qual Echeverria fazia parte.

> [...] ese cielo que yo conocía tan bien, ese cielo revuelto e inalcanzable como una marmita azteca bajo el cual yo me movía feliz de la vida, con todos los poetas de México y con Arturito Belano que tenía diecisiete años, dieciocho años, y que iba creciendo mientras yo lo miraba. ¡Todos iban creciendo amparados por mi mirada! Es decir: todos iban creciendo en la intemperie mexicana, en la intemperie latinoamericana, que es la intemperie más grande porque es la más escindida y la más desesperada (BOLAÑO, 1999, p. 42-43).

Auxilio, como seus amigos, se vê diante de acontecimentos que iriam mudar a história e intimamente sonha protagonizá-los ou deles tomar parte mais diretamente. No entanto, no episódio que motiva sua narrativa, tanto em *Los detectives salvajes* como em *Amuleto*, fica claro que o único que logra é não converter-se em uma vítima direta da violência que assola a universidade e logo a Praça de Tlatelolco. Se não se converte em uma vítima fatal desses acontecimentos, certamente a narradora guardará sequelas que a acompanharão posteriormente e cujo reflexo será notado na construção de seu discurso ao longo da narrativa. Traços que se tornam mais visíveis no desdobramento e na expansão do relato no romance *Amuleto*.

Nesse sentido, podemos afirmar que Auxilio encarna

> essa linguagem entravada [que], por outro lado, só pode enfrentar o 'real' equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduziblidade pode ser desafiada —mas nunca totalmente submetida— (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 47).

Salvar a própria pele, o que significa ultrapassar com vida aqueles dias, é o grande feito da narradora, que se delicia posteriormente com a repercussão do caso e com as múltiplas versões que a história ganha:

> Y eso es todo, amiguitos. La leyenda se esparció en el viento del DF y en el viento del 68, se fundió con los muertos y los sobrevivientes y ahora todo el mundo sabe que una mujer permaneció en la Universidad cuando fue violada la autonomía en aquel hermoso y aciago año. Y yo seguí viviendo (pero faltaba algo, faltaba lo que había visto), y muchas veces escuché mi historia, contada por otros, en donde aquella mujer que estuvo trece días sin comer, encerrada en un baño, es una estudiante de Medicina o una secretaria de la Torre de Rectoría, y no una uruguaya sin papeles y sin trabajo y sin una casa donde reposar la cabeza. Y a veces ni siquiera es una mujer sino un hombre, un estudiante maoísta o um profesor con problemas gastrointestinales. Y cuando yo escuchaba esas historias, esas versiones de mi historia, generalmente (sobre todo si no estaba bebida) no decía nada. ¡Y si estaba borracha le quitaba importancia al asunto! Eso no es importante, les decía, eso es folclore universitario, eso es folclore del DF [...] (BOLAÑO, 1999, p. 148).

Auxilio, imigrante ilegal, que não tem residência e trabalho fixos na Cidade do México, alimenta-se das estórias que consegue contar, estórias que contam, sobretudo, aquilo que ela não foi, muitas vezes realizando num plano verbal as experiências que ela de fato não vivenciou. Apresenta-se, antes de mais nada, como a mãe da poesia mexicana e de todos os jovens poetas daquele momento. Atribui-se, assim, um status mítico, numa cena literária imaginária na qual seus imberbes amigos seriam senhores de um cânone vanguardista que, na prática, tentava derrubar a gritos toda uma tradição até então estabelecida[10].

10 O principal alvo dos jovens poetas, que neste momento ainda não são aqueles liderados por Arturo Belano e Ulises Lima, são os escritores estabelecidos e que mantinham uma relação pacífica com o establishment da época. Esses escritores se faziam simbolizar nas figuras de Carlos Monsiváis e Otávio Paz, este o principal alvo das críticas e dos ataques do grupo.

> Y lo que los poetas jóvenes o la nueva generación pretendía era mover el piso y llegado el momento destruir esas estatuas, salvo la de Pacheco, el único que parecía escribir de verdad, el único que no parecía funcionario. Pero en el fondo ellos también estaban contra Pacheco. En el fondo ellos tenían necesariamente que estar contra todos (BOLAÑO, 1999, p. 56).

Estes não alcançariam tornar-se mais que lembranças muitas vezes opacas na memória eventualmente frágil daqueles que tentam recuperar os passos de Arturo Belano e Ulises Lima. Auxilio Lacouture, no entanto, é amiga de um Belano anterior à parceria com Lima. Um jovem que ainda não havia empreendido a viagem de regresso ao Chile natal, numa experiência que se tornaria um divisor de águas em sua biografia e depois da qual, ao retornar ao México, conheceria Ulises e se afastaria completamente de Auxilio.

A história como referência

> Me puse a pensar en cosas que tal vez a ustedes no les interese de la misma manera que ahora me pongo a pensar en Arturo Belano, en el joven Arturo Belano al que yo conocí cuando tenía dieciséis o diecisiete años, en el año de 1970, cuando yo ya era la madre de la poesía joven de México y él un pibe que no sabía ni beber pero que se sentía orgulloso de que en su lejano Chile hubiera ganado las elecciones Salvador Allende (BOLAÑO, 1998, p. 194).

Arturo Belano, como os demais *alter egos* de Bolaño[11], que aparecem em seus contos e em romances como *Putas asesinas, Llamadas telefónicas, Estrella distante* e *Nocturno de Chile*[12],

11 Ver nota anterior.

12 Em *Nocturno de Chile* não nos encontramos com Arturo Belano ou B, por exemplo, mas com um enigmático joven envejecido cujas características

reflete-se em Auxilio Lacouture na medida em que ambos formalizam uma busca por ser parte de acontecimentos decisivos para a história recente da América Latina. Bolaño projeta em seu(s) *alter ego(s)* e em alguns de seus narradores uma versão de si mesmo frente à história. Aqui vemos a necessidade de passar a história a limpo e refletir não apenas sobre o significado da mesma, repensado nas obras, mas, sobretudo, acerca do impacto por ela causado naqueles que ultrapassaram os anos mais difíceis, havendo ou não protagonizado-os. Os personagens de Bolaño não são, nesse sentido, atores dos grandes acontecimentos, mas figuras impactadas pelos mesmos. Coadjuvantes na história, protagonistas de uma literatura que se alimenta, sobretudo, de uma espécie de frustração ou fatalismo diante de derrotas coletivas. Aqui é preciso entender que Bolaño, ou o *alter ego* nele inspirado, não protagonizou ou esteve diretamente envolvido em nenhum evento histórico decisivo para a sociedade de sua época, amplamente falando, a América Latina, e, mais especificamente, o Chile e o México dos anos 1960/70.

O chileno Arturo Belano, ainda adolescente, chega à Cidade do México com sua família em 1968, ano de convulsões estudantis em diversas partes do mundo. A Cidade do México, por sua vez, seria marcada pelo massacre perpetrado pelas forças do presidente Gustavo Díaz Ordas contra centenas de estudantes reunidos na praça das três culturas, em Tlatelolco, em outubro daquele ano. Esse acontecimento abala, evidentemente, toda uma geração de jovens e estudantes. Belano, que não participara dos motins de Tlatelolco, irá conviver a partir daí com uma geração forjada pelo impacto de 1968.

> Y entonces yo llegué al año 1968. O el año 1968 llegó a mí. Yo ahora podría decir que lo presentí, que sentí su olor en los bares, en febrero o en marzo del 68, pero antes de que el año 68 se con-

---

também se cruzam com o perfil de Roberto Bolaño, como apontamos em capítulo anterior.

> virtiera realmente en año 68. Ay, me da risa recordarlo. ¡Me dan ganas de llorar! ¿Estoy llorando? Yo lo vi todo y al mismo tiempo yo no vi nada. ¿Se entiende? Yo estaba en la facultad cuando el ejército violó la autonomía y entró en el campus a detener o a matar a todo el mundo. No. En la universidad no hubo muchos muertos. Fue en Tlatelolco. ¡Ese nombre que quede en nuestra memoria para siempre! (BOLAÑO, 1998, p. 192).

Uma derrota política dessa magnitude afeta não apenas os mais diretamente envolvidos ou vitimados pela violência, mas intervém na dinâmica que norteia as relações estabelecidas nessa sociedade a partir de então. O Estado, a sociedade e a juventude de esquerda assumem seus papéis na direção de um restabelecimento da vida social e política e constroem uma nova correlação de forças. Para o "novo" governo, que sucede àquele responsável pelo massacre, interessa um novo pacto social, onde os jovens e a sociedade acatem a nova conjuntura, usufruindo das possibilidades de atuação cultural e política que este oferece e formulando um imaginário que isola os acontecimentos de Tlatelolco num lugar do passado. Para este propósito a cooptação de representantes da alta cultura foi uma primeira estratégia, como esclarece o historiador José Agustín (1992, p. 17):

> Luis Echeverría fue el primer presidente mexicano que se acercó a los intelectuales, pues, antes de él, sólo Miguel Alemán había mostrado aprecio hacia los artistas. Echeverría, sin embargo, comprendió que en el nuevo contexto post 68 la alta inteligencia del arte, el pensamiento y la investigación vestiría muy bien a su gobierno y la cautivó.
>
> Uno de los primeros éxitos del presidente en este terreno fue la conquista fácil de Carlos Fuentes, quien no sólo se adhirió al nuevo mandatario sino que incluso hizo un gran proselitismo a su favor al compás del lema "Echeverría o el fascismo".

No entanto, para os jovens ativos na vida política e cultural nesse DF do entre décadas (1960/70), mesmo em um ambiente que se amplia a partir daí, não é possível apagar as sequelas de Tlatelolco, uma vez que todos estão ligados de algum modo àqueles que se perderam na tragédia. Assim,

> Aquellos jóvenes que no confiaron en el "nuevo estilo democrático del PRI" o bien se marginaron del sistema para criticarlo desde fuera o extremaron sus posturas políticas con la guerrilla. El movimiento del 68 había dejado claro que los jóvenes no eran escuchados por el gobierno sino aplastados por este, por lo tanto la manera de comunicar su descontento no estaba en la tradicional huelga, ni estaba en hacer una declaración pública de sus molestias y exigencias: para los automarginados estaba en la calle, en el rock, en la autogestión y los colectivos [...] (MADARIAGA CARO, 2010, p. 24).

Nesse sentido, o acontecimento histórico funciona como referência para a construção de uma narrativa que não necessariamente dá conta desse acontecimento. Esta é uma estratégia presente na obra de Bolaño, recorrente também em outros de seus textos[13]. Para falar especificamente dos romances *Los detectives salvajes* e *Amuleto*, entende-se o massacre da Praça de Tlatelolco, ocorrido na Cidade do México em 2 de outubro de 1968, como o marco histórico determinante nas narrativas de Auxilio Lacouture. O acontecimento em si não é tratado em detalhes em nenhuma das narrativas, mas funciona como ponto de partida para a voz que conta[14]:

13 Em seu livro póstumo *2666*, por exemplo, a segunda guerra mundial é uma forte referência para a formação do personagem central Benno Von Archimboldi, mas não necessariamente objeto da narrativa.

14 Essa voz "Mantiene el carácter repetitivo, obsesivo y redundante que se atribuye al discurso psicótico, pero también lo expande en un juego de sueños, pesadillas y visiones al que el texto se aproxima en un movimiento

> Pensé: estoy en el lavabo de mujeres de la Facultad de Filosofía y Letras y soy la última que queda. Iba hacia el quirófano. Iba hacia el parto de la Historia. Y también pensé (porque no soy tonta): todo ha acabado, los granaderos se han marchado de la Universidad, los estudiantes han muerto en Tlatelolco, la Universidad ha vuelto a abrirse, pero yo sigo encerrada en el lavabo de la cuarta planta [...] (BOLAÑO, 1999, p. 127-128).

A partir daí o marco histórico converte-se em divisor de águas para a geração de Arturo Belano, que vive em um México posterior ao massacre, mas igualmente se alimenta da vontade de fazer história. Assim, é de suma importância também uma experiência posterior do jovem chileno. Auxilio nos conta que Belano parte ao Chile em 1973 com o intuito de se juntar aos apoiadores de Salvador Allende e "fazer a revolução". O jovem Arturo é surpreendido pelas circunstâncias do golpe de Estado naquele país e tampouco pode ser efetivo em seu apoio ou em qualquer movimento de resistência, retornando ao México pouco depois. A narrativa tenta dar à viagem um tom épico, que termina por situar-se entre o irônico e o patético, juvenil. A experiência funciona para Arturo Belano como um ritual de iniciação à vida adulta e o reintroduz à cena mexicana com uma dupla sensação: por um lado, a de dever cumprido frente à história, por outro, a de detentor de autoridade moral para levar a cabo a organização de seu próprio movimento político/poético.

No entanto, essa experiência promoverá mudanças profundas e ajudará a forjar a personalidade de Belano. É esse jovem poeta que aderirá a um novo ciclo de amizades, afastando-se, inclusive, e como já mencionamos, da própria Auxilio e empreendendo uma mudança drástica nas formulações de suas ideias e em seu projeto

---

que el propio texto prefigura" (MANZONI, 2002, p. 177).

de vida. Profundamente impactado por derrotas políticas que põem em xeque seu horizonte utópico, tanto em sua vivência mexicana, neste que se tornara, até então, seu lugar no mundo, como em sua condição de chileno. Após ter cumprido seu dever com a pátria, Belano forjará um novo caminho, no qual a poesia ocupa esse horizonte utópico e não se realiza sem a obediência a uma máxima por ele adotada: a fusão entre ética e estética[15].

> Auxilio Lacouture nos confirma que cuando B[16] regresó de su aventura chilena se había transformado en alguien completamente distinto del que saló del DF. Consideraba haber cumplido su destino histórico con aquel intento de cooperar con la revolución en su país de nacimiento; ya podía tener tranquila la conciencia.
>
> En realidad, desde ese momento se marcó un profundo cambio en B, que tiene que ver con su asunción de la literatura como modo de vida. Descartó todo cuanto se podía oponer a ese objetivo. Su paso por Chile le permitió abandonar un lastre que pesaba en su historia: el deseo de participar en las lides revolucionarias latinoamericanas, las guerras floridas, como le gustó llamarlas después. Asumió, a partir de entonces, su derrota político-existencial y la convirtió en un motor fundamental de su escritura (MARRAS, 2011, p. 63).

Os acontecimentos ficam como fantasmas e são repensados nas obras com uma eficácia que as ações ou tentativas de intervenção não possuíram. Fica ao final o legado da memória, do testemunho e a autoridade da palavra convertida em literatura. Bolaño e seus narradores se confundem e fertilizam sua obra, espaço no qual sua

15 Problemática importante na forjadura do perfil de Belano e de seu realismo visceral. Retomaremos mais adiante neste trabalho.

16 Sergio Marras, ao fazer um mapeamento da construção desse alter ego de Bolaño opta por referir-se sempre a esse referente do autor com o termo B.

fixação pela história ganha sentido, alimentando e sendo alimentada. É possível perseguir esses personagens e entender de onde vêm e como se constroem, porém, para além disso, fica o fracasso como matéria, a história como referência e, por fim, uma literatura própria.

Das sombras aos desertos: a poesia como horizonte

> Y mi mirada rielaba como la luna por aquella intemperie y se detenía en las estatuas, en las figuras sobrecogidas, en los corrillos de sombras, en las siluetas que nada tenían excepto la utopía de la palabra, una palabra, por otra parte, bastante miserable. ¿Miserable? Sí, admitámoslo, bastante miserable (BOLAÑO, 1999, p. 43).

> Pero la poesía (la verdadera poesía) es así: se deja presentir, se anuncia en el aire, como los terremotos que según dicen presienten algunos animales especialmente aptos para tal propósito. (Estos animales son las serpientes, los gusanos, las ratas y algunos pájaros) (BOLAÑO, 1998, p. 15).

Quando o relato de Juan García Madero desata, abrindo o romance *Los detectives salvajes*, Arturo Belano[17] não demora em converter-se em uma sombra[18], uma figura que, desprovida de qualquer glamour que possa rondar o termo, forja-se como um mito não materializado: é referido por todos, mas poucas vezes se deixa encontrar. Apresenta-se, no entanto, como a principal referência para

17 Nesse sentido, a trajetória de Belano é indissociável de sua parceria com o amigo Ulises Lima. No entanto, optamos neste momento por seguir a pista de Arturo Belano sozinho, como alter ego do autor. Ficapara um momento posterior, uma abordagem mais detalhada acerca do caráter e da perspectiva de Lima, para além de sua relação com o co-protagonista chileno.

18 Nos referimos exclusivamente à primeira parte do romance, ao longo da qual Belano e Lima permanecem semiocultos, aparecendo apenas eventualmente. Essa condição será diferente nas outras duas partes da obra, especialmente na terceira, quando é retomado o diário de Juan García Madero.

a "pandilla[19]" que se configura ao redor de sua ausência autoritária. É ele o principal mentor do grupo neovanguardista que professa o realismo visceral e, como tal, articula a confecção de uma revista e a publicação de uma antologia, promove/autoriza a inserção de novos membros no grupo, bem como o banimento daqueles que já não se encaixam no mesmo.

> Todos temen encontrarse aquí con Arturo Belano, temor por lo demás infundado pues el chileno no aparece desde hace días. Según Requena (que de los real visceralistas sin duda es el más flemático), Belano ha empezado a echar a más poetas del grupo. Ulises Lima se mantiene en un discreto segundo plano, pero por lo visto apoya las decisiones de Belano. Le pregunto quiénes son los purgados en esta ocasión. Me nombra a dos poetas que no conozco y a Angélica Font, Laura Jáuregui y Sofía Gálvez (BOLAÑO, 1998, p. 100-101).

Dado o caráter elíptico desse líder, as informações sobre os rumos que segue o real visceralismo são coletadas a partir de rumores que o mais recente poeta a integrar essa tendência transformadora da poesia mexicana capta em suas peripécias pelo DF e registra em seu diário, sendo este a primeira fonte que a obra oferece ao leitor/detetive.

Esse agitador, que logo irá oscilar entre as sombras, é aquele que acende o estopim da narrativa ao convidar cordialmente o estudante de Direito, Juan García Madero, a integrar as fileiras do novo movimento literário. Deslumbrado, o jovem poeta[20] compra a ideia da existência de um movimento poético com pretensões vanguardistas e celebra sua ascensão a esse círculo tão seleto.

---

19 Termo que no português coloquial praticado no Brasil significa "gangue".
20 Juan García Madero, que tem apenas dezessete anos de idade quando se depara com Arturo Belano e Ulises Lima, passa a ser o mais jovem integrante do grupo. Terminará trocando a carreira de Direito pela poesia...

Juan García Madero, que sequer precisa apresentar a seus líderes qualquer credencial que o habilite a juntar-se a um grupo dessa natureza, assume a condição de poeta real visceralista como lugar de enunciação e, por consequência, acata e projeta as imagens de Arturo Belano e Ulises Lima como referência e símbolo de liderança, numa configuração que se assemelha com a organização células políticas.

> Más tarde llegaron otros poetas, algunos real visceralistas, otros no, y la barahúnda se hizo imposible. Por un momento pensé que Belano y Lima se habían olvidado de mí, ocupados en platicar con cuanto personaje estrafalario se acercaba a nuestra mesa, pero cuando empezaba a amanecer me dijeron si quería pertenecer a la pandilla. No dijeron "grupo" o "movimiento", dijeron pandilla y eso me gustó. Por supuesto, dije que sí. Fue muy sencillo. Uno de ellos, Belano, me estrechó la mano, dijo que ya era uno de los suyos y después cantamos una canción ranchera. Eso fue todo. La letra de la canción hablaba de los pueblos perdidos del norte y de los ojos de una mujer. Antes de ponerme a vomitar en la calle les pregunté si ésos eran los ojos de Cesárea Tinajero. Belano y Lima me miraron y dijeron que sin duda yo ya era un real visceralista y que juntos íbamos a cambiar la poesía latinoamericana. A las seis de la mañana tomé otro pesero, esta vez solo, que me trajo hasta la colonia Lindavista, donde vivo. Hoy no fui a la universidad. He pasado todo el día encerrado en mi habitación escribiendo poemas (BOLAÑO, 1998, p. 10).

A partir daí, após franquear a entrada de García Madero ao círculo, as aparições de Belano são eventuais e esporádicas e especula-se entre os integrantes do grupo as prováveis razões de seu sumiço.

> A primera hora vinieron a visitarme Requena, Xóchitl, Rafael Barrios y Bárbara Patterson. Les pregunté quién les había dado

> mi dirección. Ulises y Arturo, dijeron. O sea, que ya han aparecido, dije. Han aparecido y han vuelto a desaparecer, dijo Xóchitl. Están terminando una antología de poetas jóvenes mexicanos, dijo Barrios. Requena se rió. No era verdad, según él. Lástima: por un momento me sentí esperanzado de que incluyeran textos míos en esa antología. Lo que están haciendo es juntando dinero para marcharse a Europa, dijo Requena. ¿Juntando cómo? Pues vendiendo mota a diestro y siniestro, dijo Requena. El otro día los vi por Reforma con un morral repleto de Golden Acapulco. No lo puedo creer, dije yo, pero recordé que la última vez que los vi llevaban, en efecto, un morral. Me dieron un poco, dijo Jacinto, y sacó algo de hierba. [...] Arturo y Ulises no están ahorrando dinero, dijo [Xóchitl] (aunque también están juntando una reservita, para qué lo vamos a negar), sino dándole los últimos toques a un asunto que va a dejar a todos con la boca abierta. La miramos esperando más noticias. Pero Xóchitl se quedó callada (BOLAÑO, 1998, p. 115).

A ausência física de Arturo (que não deixa de ser evocado pelos demais componentes do movimento, sendo, inclusive, razão de divergências entre eles) sugere um caráter virtual ao grupo, do qual uma atuação concreta não pode ser vislumbrada. O sumiço de Belano coincide com a inoperância do real visceralismo, ainda que, entre outras coisas, especule-se que nas sombras ele trabalhe em prol das ambições do movimento, como sugere o final da fala da personagem Xóchitl García, citada acima (o tom irônico aqui está sempre no entredito).

O caráter desse Belano impalpável, que apenas emerge em definitivo ao final da primeira parte de *Los detectives salvajes*, parece, no entanto, bem definido. Leitor voraz, crítico contundente, provocador intratável, é por fim um empreendedor poético que, oculto, cimenta o caminho de um projeto que, ao contrário do que acreditam seus exíguos seguidores e a lenda que se propaga nesse

círculo diminuto, não possui uma dimensão coletiva, mas é compactuado apenas por seu inseparável Ulises Lima.

Esse projeto, que apenas por essa parceria não se resume à esfera do pessoal, tem em certa medida um traço intimista e busca na literatura uma saída, um norte que seja alternativa ao fracasso precoce de todas as ilusões políticas. Belano e Lima, sem explicitar isso aos demais pares do grupo, buscam as condições para possibilitar sua épica: perseguir México adentro o destino que teria tomado a precursora/inspiradora de seu movimento, Cesárea Tinajero, de quem logram acessar um único poema... *Sion*. Uma aventura que dá ao seu projeto um caráter predominantemente de busca, mais que de construção. Tinajero é a um tempo o horizonte e o fim do Real Visceralismo, que irá se esgotar com sua segunda e definitiva desaparição.

Cesárea Tinajero e a última janela

> Todo el realismo visceral era una carta de amor, el pavoneo demencial de un pájaro idiota a la luz de la luna, algo bastante vulgar y sin importancia.
>
> Pero lo que quería decir era otra cosa (BOLAÑO, 1998, p. 149).

Na primeira parte da narrativa de Juan García Madero, menciona-se Cesárea Tinajero apenas cinco vezes, menções essas que não vão além de especular que Arturo e Ulises estariam buscando pistas de uma poeta. Se não se sabe onde estão e se a retomada do diário de Madero, na última parte do romance, não faz referências à ausência dos líderes do realismo visceral até aquele momento e tampouco esclarece às razões para a (aparentemente) súbita partida rumo ao norte do México, dependemos das informações que são fornecidas na série de depoimentos que intercalam esse diário.

Esses relatos dão conta dos rumos da dupla após a aventura nos desertos de Sonora e também de sua peregrinação pregressa pelo DF que culminaria na partida a bordo do Impala de Quim Font. É interessante notar que esses movimentos todos da dupla, pelo submundo e por uma geografia marginal da Cidade do México imprimem um significado patético, rebaixado a toda essa coreografia, servindo, inclusive para atacar a aura da literatura. Vale pensar, por exemplo, no que propõe por Luckacs, em sua concepção de anti-herói moderno.

A arquitetura de Bolaño, mais que construir um todo diretamente acessível, fornece peças ao leitor, que não raro é convertido em detetive. Se desconsiderado o parêntese que se abre à narrativa de Juan García Madero, a mesma pode ser lida como um texto de sentido completo. Descobrimos, por outra parte, que a série de relatos que a intercalam servem à sua elucidação, dando às razões que levam o grupo à peregrinar com o carro de Quim, na terceira parte, e explicando o sumiço de Belano e de Lima, na primeira.

As peças que Bolaño fornece, em *Los detectives salvajes* e em outros textos, possibilitam, se quisermos, uma organização cronológica da trajetória de seu *anti-herói*, permitindo-nos perseguir os passos de Arturo Belano, desde sua fracassada tentativa de somar-se à resistência chilena nos momentos prévios ao golpe de Estado de 1973, até o desenrolar de sua busca em um México profundo por aquela que seria a personificação de sua utopia literária, em outras palavras, o centro de seu cânone particular, a autora do poema *Sion* e fundadora do realismo visceral que ele agora reivindica. Assim, "Poesía y revolución son las líneas que permiten ordenar la cronología para recomponer las temporalidades que el texto quiebra" (CARRAL e GARIBOTO, 2008, p. 163).

Esse Belano já convicto de onde quer chegar, levando ao extremo a fusão ética/estética[21] de seu movimento, busca no passado

21 Neste mesmo sentido Carral e Gariboto (2008, p. 169) corroboram, ao afirmar que "la poética de los realvisceralistas se sostiene sobre su modo

a sustentação de seu projeto. A poesia e os poetas que um dia se pretenderam vanguardistas, e que não lograram converter-se em tradição, serão suas referências, forjando sua relação com a literatura, a partir daí convertida em utopia.

Amadeo Salvatierra

Os detetives Lima e Belano parecem oferecer um novo sopro de vida ao esquecido poeta Amadeo Salvatierra, um suposto remanescente do estridentismo, ao tentar recuperar as páginas do movimento encerrado no tempo. Salvatierra é surpreendido pelos novos real visceralistas e levado a desenterrar suas lembranças, abrindo a eles um tesouro ao qual já não atribuía nenhum valor além do sentimental. Fornece, dessa forma, as ferramentas que serão a um tempo a justificava e o estopim para sua épica. A visita noturna que embriaga Amadeo Salvatierra ressuscita Cesárea Tinajero e dá início ao périplo que a levará a morte.

O antigo poeta Salvatierra deposita em mãos de Belano e Lima a revista criada por Tinajero, documento que materializa a gênese do realismo visceral: *Caborca*. Com a revista, o poema *Sion*. Amadeo, simplesmente Amadeo, como deseja ser tratado pelos jovens, não conseguira, em mais de quarenta anos a criação de Cesárea. Ficará a cargo dos novos líderes de aclarar todas as dúvidas com a "exegese definitiva":

> El poema es una broma, dijeron ellos, es muy fácil de entender, Amadeo, mira: añádele a cada rectángulo de cada corte una vela, así:
>
> ¿Qué tenemos ahora? ¿Un barco?, dije yo. Exacto, Amadeo, un barco. Y el título, Sión, en realidad esconde la palabra Navegación. Y eso es todo, Amadeo, sencillísimo, no hay más misterio, dijeron los muchachos [...] (BOLAÑO, 1998, p. 376).

---

de comportamiento: ética e estética se funden en un solo plano, y en esta fusión se cifra su apuesta subversiva".

A busca

Juan García Madero, por sua vez, embarca sem convite e de modo abrupto no Impala que levará Belano e Lima na busca fatal que se sucede à noite com Salvatierra. A fuga da prostituta Lupe, que supostamente justifica a viagem, se revelará no caminho como a obsessão de Belano e Lima pela criadora de *Caborca*, possibilitada, como fica entendido, pelo mecenato de Joaquín Font e Álvaro Damían.

> Sorprendentemente quien llevaba la voz cantante era Álvaro Damián. Se había sentado en la silla de Quim (éste permanecía de pie en un rincón) y firmaba varios cheques al portador. Belano y Lima sonreían. Lupe parecía preocupada, pero resignada. María le preguntó al padre de Laura Damián qué se traían. El padre de Laura Damián levantó la mirada de su chequera y dijo que había que solucionar el asunto de Lupe a la brevedad posible.
>
> —Me voy al norte, mana —dijo Lupe (BOLAÑO, 1998, p. 135).

Uma busca que se assemelha a princípio a uma investigação historiográfica, ou mesmo policial, como se o que estivesse em jogo fosse o desvendar de um crime ou a construção de um quadro capaz de contar a história. Arturo Belano, o copiloto do carro dirigido por Ulises Lima, busca, no entanto, pela autora de um único poema do qual se tem registro, uma poeta que ele converteu no centro de seu cânone, na razão de ser de sua literatura, a referência possível para os novos poetas do México. Aqui realiza-se um movimento semelhante ao empreendido pelos quatro professores de *2666*, à procura, também no México, do escritor alemão Beno Von Achimboldi, que nunca aparece, podendo até mesmo ser considerado inexistente. Tudo isso como uma espécie de paródia da crítica literária, e da própria literatura como uma instituição.

> En la novela de Bolaño los jóvenes aprendices de escritores viven en la periferia de una vieja semiosfera; hallar a Cesárea significa crear la propia al colocar a un otro escritor en el centro de su semiosfera, es decir, sustituir a Octavio Paz (MADARIAGA CARO, 2010, p. 15).

Nessa direção, o drama de Lupe, a prostituta convertida em amante de Madero e perseguida no deserto por seu antigo cafetão, atravessa o caminho dos detetives selvagens e termina por vitimar também seu projeto. Uma Cesárea prosaica e marginalizada, tal uma Dulcineia del Toboso, ingressa na aventura que corre paralelamente à busca utópica do real visceralismo por suas origens, dando à mesma um desenrolar que funde o trágico e o banal. Se a única forma de salvar Lupe e livrá-la de seu perseguidor é matá-lo, a intervenção da poeta é fatal, terminando essa também por vitimar-se, num desfecho que não deixa a Belano e Lima outra alternativa a não ser recolher os corpos.

> Cuando se inclinó al lado del cadáver de Cesárea me di cuenta que le sangraban la nariz y los labios. ¿Qué vamos a hacer ahora?, pensé, pero no dije nada. [...] Oí que Belano decía que la habíamos cagado, que habíamos encontrado a Cesárea sólo para traerle la muerte (BOLAÑO, 1998, p. 605).

A utopia literária, que se convertera em sua forma de fazer política, ocupando no pensamento do poeta chileno o lugar daquela outra utopia que pretendia intervir na história, é vencida pelos fatos. A morte de Cesárea Tinajero esvazia o cânone de Belano e lhe deixa uma última tarefa: apagar os vestígios e desfazer-se dos corpos. É nesse momento que, outra vez derrotado, Arturo finalmente assume a direção do Impala de Quim e desaparece, obrigando-nos outra vez a investigar suas pistas e a quem sabe encontrá-lo de um outro lado dessa última janela que é oferecida.

BIBLIOGRAFIA

AGUSTÍN, José. *Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1982 a 1994*. México: Debolsillo, 1992.

BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.

_____. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.

_____. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.

CHAUÍ, Marilena. *Notas sobre utopia*. Ciência e Cultura, São Paulo/SP, p. 7-12, jul. 2008.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *La utopía de América*. Caracas: Ayacucho, 1978.

JITRIK, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1995.

MANZONI, Celina. *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

MADARIAGA CARO, Montserrat. *Bolaño Infra, 1975-1977: los años que inspiraron* Los detectives salvajes. Santiago de Chile: Ril, 2010.

MARRAS, Sergio. *El héroe improbable. (Como Arturo Belano siempre quiso ser Benno Von Archimboldi)*. Santiago de Chile: Ril, 2011.

MORE, Thomas. *Utopia*. São Paulo/SP: WMF Martins Fontes, 2009.

RAMA, Ángel. *La novela em América Latina: panoramas 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual*. São Paulo/SP: Companhia das Letras, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

TARIFEÑO, Leonardo. *Roberto Bolaño: el crimen perfecto del detective salvaje*. La Nación, Buenos Aires, 19 de sept., 2009.

Teatro latinoamericano: procesos y divergencias

Sara Rojo

> *(...) La memoria está en el aire que respiramos. Ella, desde el aire, nos respira. Es contradictoria, como nosotros. Nunca está quieta. Con nosotros, cambia. A medida que van pasando los años, y los años nos van cambiando, va cambiando también nuestro recuerdo de lo vivido, lo visto y lo escuchado. Y a menudo ocurre que ponemos en la memoria lo que queremos encontrar, como suele hacer la policía con los allanamientos.*
>
> GALEANO, 2019, p. 11.

Escribo desde Brasil. Investigo y dirijo teatro como una chilena que vive en Belo Horizonte. Es decir, con una memoria transformada por el paso de los años en otro país. Específicamente, en Minas Gerais. Un Estado conservador tanto en el campo político como de sus costumbres. En mis prácticas teatrales, que nacen en los lejanos años de la dictadura en Chile, lo que he intentado es coordinar investigaciones, ideas e intentar trasmitir algunas percepciones del mundo. Ese proceso se parece mucho a lo que un profesor puede hacer en una sala de clases. La búsqueda utópica (y por lo mismo imposible en su plenitud) es alcanzar una horizontalidad en que todas las funciones sean respetadas. Pienso que esa forma de funcionamiento permite el surgimiento de nuevas conceptualizaciones y creaciones que intento plasmar en mis textos críticos y/o en las obras que dirijo.

El dispositivo de la representación, mecanismo fundamental del teatro, es un artificio. Jean-Louis Comolli plantea: “los sistemas de representación están en la articulación del poder político y de la

conciencia subjetiva"[1] (COMOLLI, 2008, p. 99). Entonces, es en esa dinámica que debemos producir. No es posible centrarse en sólo uno de esos polos (el poder político o la conciencia subjetiva), menos aún en los tiempos que vivimos. Necesitamos articular ambos aspectos y tener la dimensión de la representación como un artificio que comporta un grado de "realidad". Asumiendo, a su vez, que "lo real" contiene un grado de artificio.

La hipótesis es que la cultura es una batalla de posiciones y divergencias, no podría dejar de serlo en el campo teatral que es constitutivamente social, inclusive, entre el centro y la periferia. La conciencia de esta situación en el campo del arte y de la imagen determina muchas cosas, pues significa entrar de frente en los embates contra el control de los cuerpos provenientes de los lugares de poder y en las exigencias de que el arte responda a ese control. ¿Qué se puede decir en cada momento y cómo se puede comunicar lo que nos interesa? Realizar ese movimiento de creación, en función de la necesidad, de la urgencia que el contexto nos impone, implica en aceptar que existen contextos sociales involucrados en el proceso de creación; pero eso no puede significar determinar todos los procesos experimentales en función del contexto. Debiésemos mantener una dialéctica entre las zonas de conflicto del proceso creador, tal vez esa sea la única característica común que debamos imprimir a las diversas producciones artísticas de este Cono Sur marcado, en algunos países, por su vuelta al pasado.

Si los contextos están presentes en la creación, es interesante que nos refiramos a ellos. En primer lugar, los períodos represivos son repeticiones anunciadas en la construcción de nuestros países y no sólo en el período de las dictaduras militares más duras del Cono Sur. Nuestro arte ha tenido que convivir con esos contextos y, más aún, responder a su agresión de forma crítica. Y como si esto fuese

1 "Todas las traducciones son de mi autoría. "os sistemas de representação estão na articulação do poder político e da consciência subjetiva".

poco, ha tenido que convivir con una segunda camisa de fuerza que abarca tanto los períodos autoritarios como los períodos democráticos. América Latina durante mucho tiempo fue entendida y medida dentro de los parámetros europeos. Según Gabriel Matharan (2016, p. 34), "la importancia de este modelo no fue sólo cognitiva sino también política, en la medida en que se tradujo en políticas científicas", y yo diría, también, en políticas culturales.

Dentro de ese modelo, no se propician producciones que contengan una perspectiva dialéctica que parta de nuestros lugares de enunciación, entendiendo por este término las condiciones del sujeto que está enunciando y qué posición toma desde allí. Se entiende que debemos consumir la creación de las metrópolis y eso desemboca en imitación y subordinación. Por cierto, a lo largo de nuestra historia, siempre hubo grupos y artistas que imprimieron un sello diferencial, pero esa no es la propuesta que ofrece el modelo económico neoliberal. Esta reflexión nos lleva a preguntarnos si esa lógica también se reproduce entre el centro y la periferia de cada país, planteo estos términos dentro del campo geográfico-político. ¿En qué medida internamente reproducimos lo que se nos ha impuesto desde el mundo globalizado? ¿En qué medida creemos, los que estamos en la periferia geográfico-política, que nuestras producciones artísticas deben contener lo que se hace en los centros? Para responder esta pregunta es interesante recordar esta tesis: "en el arte, como en la política, las apariencias no se copian, las apariencias se fabrican. Y esta fabricación no es nada menos que ideológica" (SARRAZAC, 2011, p. 11).

Por lo tanto, lo que hagamos o no hagamos en el campo del arte, depende de la perspectiva estético-política que adoptemos y, por lo tanto, de la posición o partido que escojamos. A propósito de Walter Benjamin y Bertolt Brecht, Didi-Huberman distingue tomar posición de tomar partido en *Cuando las imágenes toman posición* (2008). En el primer caso el artista se sitúa y decide su postura

frente a lo mirado, en el segundo caso, una colectividad (partido) decide cual es la posición que sus miembros tendrán frente al objeto observado y el creador se adecúa a ello.

Desde los años sesenta, en América Latina, se implementaron las que se denominaron políticas "desarrollistas" y que llevaron a pensar el continente en sí. Según el propio Matharan, se escribió por primera vez sobre la relación sociedad-ciencia en el libro *La Ciencia Periférica en Venezuela* (1983). Es interesante ese dato porque nos sitúa el momento en que los sujetos latinoamericanos buscan especificar, de forma más expresiva, la dinámica existente desde sus propios contextos con relación a las metrópolis. Lo que no significa que se reflexione sobre las diferenciaciones y necesidades propias de cada región que compone ese contexto. Matharan problematiza el concepto de ciencia periférica por su carácter estático, sustituyéndolo por ciencia en la periferia que lo que hace es situar geográficamente, pero no definir el objeto. Siguiendo esa línea de raciocinio, denominaremos prácticas en la periferia a las prácticas teatrales realizadas fuera de los centros urbanos de Latinoamérica.

El concepto de periferia permite dilucidar tres situaciones diferentes: América Latina con relación a Europa, Estados Unidos o China, el centro político cultural de un país con relación a sus regiones y de las diversidades de la ciudad propiamente tal. En este sentido, es interesante detenernos en las palabras de Luis Ramos-García cuando analiza el trabajo del grupo teatral peruano Yuyachkani:

> La dificultad para establecer un equilibrio entre lo propio y lo extraño estriba, según *Notas sobre el itinerario y aportes del teatro popular en Latinoamérica y Perú, desde los años '70,* (1986) en estimar la distancia entre la cultura de origen y los productos culturales —el teatro entre ellos— que se filtran a través de los seminales conductos canónicos (...) De manera análoga, se hace evidente que para Rubio "el trabajo teatral está inscrito

> en la formación, defensa y desarrollo de una cultura nacional" que no podría desarrollarse si es que el país continuara en una situación permanente de dependencia, semicolonia y subalternidad (RAMOS-GARCÍA, 2001, p. XIV).

Esa toma de posición sobre la importancia de lo propio en aquellos lugares llamados periféricos, le permitió al grupo teatral asumir desde una perspectiva concreta el dolor de las víctimas del conflicto armado y de la violencia sexual así como la importancia del mundo indígena. Desde su nombre, Yuyachkani se posicionó; Yuyachkani es una palabra Quechua que significa 'estoy pensando, estoy recordando'. Si bien el significado nos remite a la memoria, también lo hace a una estructura de pensamiento no occidental. Yuyachkani y su director, Miguel Rubio, vinculan su práctica en diversos registros (performance, teatro, talleres de trabajo) a las culturas indígenas.

Me parece fundamental para la construcción de una memoria histórica del teatro latinoamericano, reconocer estos grupos fundacionales que asumieron las luchas sociales. Entre ellos, está La Candelaria en Colombia (1966-) que desde su nacimiento ha estado vinculado a la cultura popular. De hecho, La Candelaria nació como un centro cultural popular y, luego, fue un teatro independiente. El colectivo, fundado por un grupo de artistas e intelectuales que practicaban el teatro experimental y participaban del movimiento cultural, tuvo como sus principales fundadores integrantes a Santiago García (nombre relevante dentro del método de creación colectiva) y a Patricia Ariza (futura ministra de cultura en el gobierno del presidente Gustavo Petro).

El método de creación colectiva, impulsado principalmente desde Colombia por Santiago García y Enrique Buenaventura, les permitió, a los grupos latinoamericanos, exponer conflictos sociales que las restricciones políticas implementadas por gobiernos auto-

ritarios impedían que tuviesen otros palcos. La creación colectiva posee un proceso de construcción en que el texto dramático nace, conjuntamente, con los otros lenguajes escénicos y en pie de igualdad. El texto dramático es resultado de los procesos escénicos de un grupo acompañados o no por un dramaturgo. El grupo chileno Ictus (1955-) creó, durante el período dictatorial chileno, con un lenguaje cifrado que funcionó como un resguardo contra censura, *Lindo país esquina con vista al mar* (1979). Esta obra dramática fue el resultado de la dramaturgia de Marco Antonio de la Parra, Darío Osses y Jorge Gajardo, pero a partir del trabajo colectivo del grupo Ictus.

El trabajo de la memoria siempre ha sido uno de los pilares constitutivos de los grupos teatrales históricos, uno de ellos es Malayerba, en Ecuador. El dramaturgo argentino Arístides Vargas (1956-) funda este grupo en Quito (1979), a partir de su experiencia en el exilio. Una de sus obras más conocidas es *Nuestra señora de las nubes* (1999) que aborda el tema del exilio a partir de sujetos ficcionales y de artistas que han vivido esa experiencia de desarraigo. En uno de sus parlamentos se lee:

> Los exiliados somos gente triste, propensos a imaginar cosas que nunca pasan, a recordar hechos que nunca sucedieron, y un día nos sorprende la muerte en un país extranjero del cual sólo recordamos que había un hombre que tocaba el piano... (VARGAS. *In*: PROAÑO y GEIROLA, 2010, p. 568).

El tema del exilio en el arte ha sido ampliamente tratado en la crítica literaria y teatral, pero es importante detenerse en él porque conlleva una de nuestras lacras: la falta de democracia que es la causa principal del desarraigo.

El tema anterior adquiere un tinte diferente en la dimensión teatral por su carácter social y por su material de trabajo, la imagen. Imagen que incorpora diversos parámetros que no pueden obviarse:

> No hay ninguna duda que la imagen involucra, al mismo tiempo, miradas, gestos y pensamientos. Las miradas pueden ser ciegas o penetrantes; los gestos, brutales o delicados; los pensamientos, ineptos o sublimes, depende de cada caso. Pero una imagen que sea mirar en estado puro, pensamiento absoluto o simple manipulación, eso no existe[2].

El exilio en *Nuestra señora de las nubes* es un lugar síntesis de injusticias, pero también lugar creado imposible de situar de forma exacta. Pero no todo el teatro latinoamericano parte de tópicos sociales. Existe una gran diversidad de focos.

En esa línea, podemos detenernos en el trabajo de *Oficcina Multimédia*, en Belo Horizonte.

Imagen del espectáculo *Boca de Ouro,* del *Grupo Oficina Multimédia,* Galpón del grupo, *Belo Horizonte-MG.* Fotografía de Netun Lima, 2018.

2 "Não há sem dúvida, nenhuma imagem que não envolva, ao mesmo tempo, olhares, gestos e pensamentos. Os olhares podem ser cegos ou penetrantes; os gestos, brutais ou delicados; os pensamentos, ineptos ou sublimes, depende do caso. Mas uma imagem que seja olhar em estado puro, pensamento absoluto ou simples manipulação, isso não existe".

Este grupo abrió las puertas hacia un teatro que incorporó, como eje central, la experimentación y, como su propio nombre lo indica, enfatizó su quehacer escénico en los múltiples lenguajes que componen un texto espectacular. Creado en 1977 por el compositor argentino Rufo Herrera, tiene, en su cierne, la música, la plástica y el movimiento. Hoy, dirigido por Ione Medeiros, continúa con experimentaciones en esas líneas. En su último montaje, *Boca de ouro* (2017), del dramaturgo brasileño más conocido y polémico en el país, Nelson Rodrigues (1912-1980), se desplazaron hacia la interpretación desde diversos ángulos. Varios actores interpretando el mismo personaje con tonalidades que se reproducían como simulacros del anterior. Un sujeto-personaje que se reproduce a sí mismo desde voces diversas y gestualidades semejantes.

Después de dirigir alrededor de 15 obras en Belo Horizonte (la mayoría del *Mayombe Grupo de Teatro* y en los últimos años de *Mulheres Míticas*) y, antes, otras tantas en Chile, pienso que cada montaje (y aquí en el sentido estricto de la palabra) es una construcción de lo que logramos visualizar de lo real; pero lo que llevamos al escenario es una imagen que supera y se resiente frente a esa visualización. Esta condición inexorable provoca un conflicto dentro del proceso de creación: ¿Cómo podemos producir imágenes capaces de estimular en el espectador una actitud emancipada frente a lo que se muestra y que no lo encierren en significaciones únicas? Esta pregunta nos lleva a otra, la planteada por Didi-Huberman a propósito de Farocki: "(...) Como dar conocimiento a alguien que no quiere saber de nada? *¿Cómo abrir sus ojos?* ¿Cómo desarmarlo de sus murallas, sus protecciones, sus estereotipos, su mala fe, su política de avestruz?"[3] (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 90-91). Lo

3 "(...) Como dar conhecimento a alguém que não quer saber de nada? *Como abrir seus olhos?* Como desarmá-lo de suas muralhas, suas proteções, seus estereótipos, sua má-fé, sua política de avestruz?" La letra cursiva está en el original.

concreto es que son preguntas retóricas, pues cada montaje no responde sólo a lo que deseemos. En él hay fuerzas que dicen relación con los signos de los tiempos, con las inquietaciones de diferentes personas y con lecturas que pueda hacer el público.

En el caso del teatro, la relación entre el artista que enuncia a partir de un género, grupo generacional, clase, raza y la recepción de ese enunciado, es muchas veces el eje de entendimiento de un montaje. Una misma obra es producida y valorizada de forma diferente según el momento histórico y el dispositivo que se utilice. Es el caso de *La muerte y la doncella,* editada por La Flor en 1992, de Ariel Dorfman (1942-). La obra establece la acción dramática a partir de la relación entre una víctima y su torturador. Los diversos montajes que el texto dramático suscitó tuvieron diversos enfoques y también recepciones disimiles.

En esta ocasión nos referiremos a tres: el primer montaje en Santiago de Chile (Dir. Anita Reeves, 1991), la versión cinematográfica (Dir. Roman Polanski, 1994) y el montaje belorizontino (Dir. Wilson Oliveira, 2016). Sabemos que todos los componentes son importantes y que el lenguaje teatral es diferente del fílmico, pero en este caso lo que queremos enfatizar es el peso del contexto histórico. Cada uno de los montajes, citados anteriormente, se situó en contextos espaciales y políticos propios. El primero en un Chile que recién salía de la dictadura militar y que deseaba olvidar lo vivido, el segundo no era enfocado para un público de un país determinado (el filme tenía como foco el suspenso más que la política) y el tercero fue realizado después del *impeachment* de la Presidenta Dilma Rousseff en Brasil en una ciudad periférica en relación a los grandes centros brasileños (São Paulo y Rio de Janeiro). Los contextos históricos y espaciales definieron variantes específicas que aparecen en los textos espectaculares, aunque el texto dramático sea el mismo. Por ello, es importante entender que lo que cada puesta en escena de un texto dramático muestre o substraiga a la mirada no es gratuito, el

proceso envuelve desde una ética de la creación hasta cuestiones de producción. Si el primero remitía al miedo de lo vivido, el segundo se centraba en el suspenso y el tercero en el presente que determinaba un giro político-social en Brasil.

La ética nos permite reflexionar sobre el concepto de montaje como una experiencia de mirar, reflexionar, desarticular y remontar las construcciones simbólicas de una obra y lo que se está viviendo; las características de la producción nos permiten acercarnos a aquellos aspectos relativos a las formas de hacer (emprendimiento individual, colectivo, empresarial, etc.), a los recursos y a los dispositivos empleados. Cuando analizamos estos elementos tanto como el público al cual se direcciona una obra, vemos la importancia de estos aspectos paratextuales para el estudio que realicemos.

El proceso por el cual un texto dramático se convierte en una producción espectacular es necesario incorporarlo como material de análisis crítico. Las intenciones éticas, estéticas o políticas de los productores de una obra teatral determinan tipos de vivencia artística entre los miembros de un colectivo o equipo de trabajo. Por lo tanto, la experiencia de un todo sensible compartido (RANCIÈRE, 2009) no depende sólo de estructuras sociales o de relaciones subjetivas, y sí de la interacción, en todos los campos, de todos esos elementos. Los dispositivos utilizados para presentar las obras son complejos e involucran cuestiones enmarañadas entre el lugar que establece la obra por su historia y las micro y macro-historias que ella contiene relativas al proceso y a su resultado.

El punto crucial y que debemos asumirlo en toda su complejidad, es que la cultura, y por lo tanto, también el arte, es una batalla de sentidos simbólicos que no podría dejar de estar presente en el campo teatral. El fabricar una imagen, al montar una pieza teatral, es entrar en la batalla de los sentidos simbólicos. Bernardo Subercaseaux plantea:

> La cultura artística —y en general los distintos campos artísticos— se interrelaciona y tiene rasgos consanguíneos, afinidad que se explica porque tienen un sustento común con la cultura entendida desde un punto de vista antropológico, y también porque en todos los campos artísticos se realiza una elaboración de sentidos simbólicos, sentidos que tienen un piso común en el imaginario social y en la cultura considerada como un *campo de disputa* (SUBERCASEUX, 2004, p. 174).

Pero lo que teóricamente deseamos no siempre lo conseguimos. ¿Cómo pasar del concepto a la materialización de la imagen dentro de ese campo de disputas? Quizás la respuesta nos la da Georges Didi-Huberman cuando afirma: "No se debe olvidar de hacer que el *pathos*, como experiencia sufrida, el *logos*, como discurso construido, se critiquen mutuamente"[4] (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 199). Los sentidos que se crean al interior de una obra, aunque sean fundamentales en la construcción de los imaginarios sociales, no podemos controlarlos racionalmente, suelen desbordarse y no dependen exclusivamente de nosotros. Por otro lado, esa materialización se complejiza aún más, si observamos que hay otro aspecto que debemos aceptar. El hecho que frente a la experiencia de la imagen que nos interpela "estamos ante todo desamparados, y desposeídos de nuestra seguridad"[5] (ALLOA, 2015, p. 15).

Los seres humanos tomamos posiciones desde nuestros lugares de enunciación, pero dentro del campo artístico eso implica sinuosidades impensables en otros tipos de discursos. Quizás la única forma de buscar ese control, que no encontraremos, sea potencializar al máximo la presencia del *pathos* y del *logos* e intentar que ellos se miren mutuamente. Que no se anulen. No es fácil, pues

4 "Não se deve esquecer de fazer com que o pathos, como experiência sofrida, o logos, como discurso construído, se critiquem mutuamente".

5 " (...) estamos ante tudo desamparados, e despossuídos de nossa segurança".

a veces queremos preservar nuestro objeto y/o preservarnos, pero el riesgo es inevitable:

> Prefiero no ver completamente la mariposa, prefiero que ella continúe viva. Esa es mi actitud ante el saber. Yo la veo aparecer y tanto por mi mirada, en palabras, en frases. Pero esa es una mirada tan frágil y furtiva como lo son mis frases; si ellas fuesen impresas, durarán para bien o para mal. Sea como sea, es inevitable que la mariposa desaparezca, ya que es libre para ir donde lo desee, y no me necesita para vivir su libertad. Al menos yo la habré alcanzado en pleno vuelo, sin guardar sólo para mí, un poco de su belleza[6] (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 62).

El teatro es un arte de convivencia y la forma de realizar los papeles está determinada por construcciones ideológicas y sociales de un colectivo de personas que no necesariamente piensa lo mismo. Hay imaginarios de mundo en juego y formas de presentar y ver la "mariposa". Cuando el director y dramaturgo Santiago García, en el histórico grupo colombiano La Candelaria, firmaba como uno más del equipo y no se atribuía las autorías, buscaba aproximar la práctica artística de un ideal político socialista que compartían los integrantes de su grupo. Colectivizar el trabajo es una forma de ver la "mariposa".

En *A mulher que andava em círculos,* de Mayombe Grupo de Teatro (1995-2016), trabajamos con la dramaturgia de Éder

6 "Prefiro não ver completamente a borboleta, prefiro que ela continue viva. Essa é minha atitude ante o saber. Eu a vejo aparecer e tanto pôr meu olhar, em palavras, em frases. Mas esse é um olhar tão frágil e furtivo quanto são as minhas frases; se elas forem impressas, elas durarão para bem ou para mal. Seja como como for, é inevitável que a borboleta desapareça, já que é livre para ir onde bem quiser, e não precisa de mim para viver sua liberdade. Ao menos eu terei apanhado em pleno voo, sem guardar apenas para mim, um pouco de sua beleza".

Rodrigues, interferida por textos de Marina Viana (la actriz del monólogo) y por mi dirección. Esas interferencias, muchas veces para enfatizar un pliegue del texto o para diluir una imagen que creíamos que apuntaba en otra dirección, implicaban un construir colectivo. De esa forma, surgieron en la escena, particularidades inexistentes en el texto inicial y se perdieron otras. Esas constataciones nos permiten reflexionar sobre el proceso creativo como un todo e incorporar la relevancia de la toma de posiciones del grupo para el resultado obtenido.

Imagen del espectáculo *A Mulher que andava em círculos,* de Mayombe Grupo de Teatro. *Projeto Solo de Quintal.* Dourados-MS. Fotografía de Raique Moura Dias, 2017.

El dramaturgo y director Cesar Brie (1954-), inspirador del primer montaje del grupo belorizontino Quatroloscinco, tiene una historia relevante con relación a tomar posiciones. Este director, después de un largo exilio en Italia y Dinamarca, fundó en Yotala--Bolivia, en 1991, Teatro Los Andes. De esta forma, unió su práctica en la antropología cultural, estudiada con Iben Nagel Rasmussen, a la vivencia en este país sudamericano, creando un tipo de diá-

logo estético entre mitologías diversas y preocupaciones sociales latinoamericanas. Lo que distinguió y potencializó su quehacer escénico en Yotala, por 19 años. Quatroloscinco es un grupo que ya cuenta con quince años de palco marcados por un fuerte diálogo con nuestros vecinos argentinos. Este colectivo estrenó, en 2007, con una performance, *Descaminho*. En 2008 con *É só uma formalidade,* inspirada en *Solo los giles mueren de* amor (2005), del dramaturgo argentino César Brie, al que hacíamos referencia. Este montaje dio el puntapié inicial a una intensa actividad que se ha destacado por su vocación latinoamericana.

Imagen del espectáculo *É só uma formalidade,* de Quatroloscinco – Teatro do comum. Mostra de Teatro de Grupo da Paraíba. Fotografía de Rafael Passos.

El campo teatral es quebradizo y transitorio, pues depende no sólo de la creatividad o de las fuerzas subjetivas. Son también fundamentales cuestiones externas a la obra de arte, como las políticas públicas. Por ejemplo, la creación del curso de artes escénicas de la

Universidade Federal de Minas Gerais, en 1999, produjo un movimiento en el quehacer teatral de Belo Horizonte sin igual. Políticas públicas, como esa, generan cambios teatrales y su ausencia también. La experimentación artística, a la que me refería en los primeros párrafos, se reducen, en las manos del mercado, y se convierten en una búsqueda para obtener el producto que vende más. Esta dinámica se ha dado en diferentes partes de América Latina, es el caso del surgimiento de los teatros universitarios en Chile en los años cuarenta que significó un avance sustantivo en la escena nacional y su repliegue con la clausura y persecución que las universidades y, por lo tanto, sus teatros vivieron durante la dictadura militar.

El dramaturgo, guionista y director Guillermo Calderón (1971-) es uno de los artistas actuales más exitosos de Chile y América Latina, quizás por su capacidad de llevar, con un lenguaje rápido y apelativo, al texto espectacular o cinematográfico temas candentes de la sociedad. Su forma de escritura aborda los conflictos existentes en sus múltiples contradicciones y los dinamiza en un diálogo sin respiros. En 2008, después de las manifestaciones de los estudiantes secundarios por una educación pública de calidad, creó una obra focalizada en un profesor amargado y una alumna, que no fue a la manifestación. Ese diálogo atraviesa distintas temáticas. Entre ellas, distopía, educación castradora y choques generacionales.

El montaje de Mulheres Míticas, *Clase,* del chileno Guillermo Calderón, fue realizado en 2019. Contó con un equipo de personas realizando las varias etapas del trabajo de forma solidaria con la propuesta. Desde la traducción lingüística y cultural a la creación de los diferentes lenguajes. Palabra, iluminación, música, escenario y actuación construyeron escenas que cuestionaban, a partir de una sala de clases, la desesperanza y la crisis educacional que se agudizó en Brasil a partir del *impeachment* de la Presidenta Dilma Rousseff. Fueron esas pérdidas las que atrajeron a un público ávido de escuchar lo que los actores presentificaban en el escenario. El objetivo del gru-

po belorizontino era entrar en un proceso artístico que atravesase y convocase al público a reaccionar en un minuto de retroceso y dolor. En Brasil, la obra de teatro en cuestión, fue conocida después de la traducción-publicación y montaje del Grupo Mujeres Míticas en 2019. Participé de este proceso en dos papeles: traductora y directora. Procesos intensos que culminaron en un montaje y en una publicación.

Un dato interesante es que el autor escribió un nuevo desenlace para la publicación que realizamos de este texto. Ese nuevo desenlace nació a partir de su vivencia en el estallido social chileno de 2019. En esta segunda versión, el profesor escucha las reivindicaciones de los jóvenes y entiende la fuerza de las calles. Esta dimensión performática (móvil-dinámica-modificable) del texto marca la diferencia entre un teatro escrito en un escritorio y otro que se dinamiza y se transforma en cada presentación. El dramaturgo y premio nobel italiano, Darío Fo (1926-2016) reescribía sus textos de acuerdo con las nuevas vivencias y contextos que los atravesaban.

Imagen de divulgación del espectáculo Classe. de Mulheres Míticas, Centro Cultural de la Universidad Federal de Minas Gerais. Fotografía de Raquel Carneiro, 2019.

Este tema nos lleva a reflexionar la fuerte presencia de la dramaturgia performática en América Latina, que podemos definir como aquella que se transforma en la escena y a veces en la publicación. Este tipo de creación es más accesible dentro de un grupo teatral, pero la observamos en diferentes autores (incluso el propio Cesar Brie citado anteriormente). En la dramaturgia performática, además del movimiento, hay una fuerte presencia de los lenguajes escenográficos, de iluminación, vestuario y banda sonora. Todos ellos se interconectan permitiendo escrituras y actuaciones más abiertas y generosas. En definitiva, ser miembro de un proyecto estético de un colectivo no es lo mismo que participar de una empresa, pues posibilita intercambios impensables dentro de una estructura de venta de servicios. Sólo que la precarización del arte que se vive en América Latina coloca la mera existencia del trabajo grupal en peligro. Como dice Guillermo Calderón, el autor chileno de *Clase:* "La vida es totalmente real. Y hay que comer" (CALDERÓN, 2012, p. 164).

El arte no debería ser un producto de transacción, sujeto a la cotización del mercado, pero dentro de un sistema capitalista lo es. Los esfuerzos de los artistas logran que, en algunos períodos democráticos, las reglas se modifiquen dotando al arte de algunas plataformas de apoyo. Por otro lado:

> El simple hecho de presentar colectivamente una acción escénica inusitada no se constituye por sí sólo en una acción con efecto transgresor en una sociedad en que la diversidad y la individualidad son trazos que agregan valor a los objetos, espacios y sujetos como mercancías, dotados de capital cultural[7] (COSTA DE LIMA y BAUMGÄRTEL, 2017, p. 161).

7 O mero fato de apresentar coletivamente uma ação cênica inusitada não se constitui por si só como uma ação com efeito transgressor numa sociedade em que a diversidade e a individualidade são traços que agregam valor aos objetos, espaços e sujeitos como mercadorias, dotados de capital cultural.

El tema es complejo, pero necesario de abordar dentro de una manifestación artística que es, por definición, colectiva.

En el campo teatral latinoamericano, otro tema que no podemos dejar de abordar es el de la traducción español/portugués para el palco (en algunos casos culmina en publicaciones), pues constituye una forma de establecer puentes artísticos y culturales entre nuestros países. Para este cometido debemos considerar, además de las habilidades lingüísticas que requiere cualquier traducción, algunos aspectos específicos:

- El texto de origen y el de llegada deben ser entendidos como campos referenciales, pero es necesario otorgarle, a este último, el sentido de presente que el teatro necesita para existir. La traducción sin la contextualización necesaria a la cultura de llegada, aleja el texto dramático del público.
- La traducción teatral debe tener la fugacidad de un texto espectacular, aunque esté escrito, pues existen especificidades en el uso del lenguaje y de las imágenes que necesitan responder a los parámetros del contexto del espectáculo teatral.
- Traducir para el palco es un acto que requiere, además de las habilidades técnicas y conocimiento de las lenguas en juego, una capacidad creativa y un dominio del campo teatral.
- Analizar el público para el cual será direccionado el espectáculo, las capacidades del equipo de reproducir los sonidos, ritmo y dispositivos presentes en la obra. El diálogo y el contacto cultural son las fuentes para mantener el ritmo de las escenas.
- Observar los elementos extratextuales, que van desde cuestiones formales, como tipos de expresiones, palabras,

a estructuras que apuntan al contenido, a subjetividades en juego.

Clase, la obra a la cual hice referencia anteriormente, sitúa ciertos acontecimientos en los años ochenta, pero en ese período en Brasil no estaban sucediendo algunos de los hechos históricos relatados. Constado esto, mantuvimos el hecho sin la referencia temporal; lo que permitió mantener el sentido original.

Uno de los últimos textos dramáticos que traduje para publicar (con Jéssica Ribas y Luisa Lagoeiro) y que luego dirigí para un video-teatro fue el texto de 2013 de la dramaturga chilena Isidora Stevenson (1981-), *Hilda Peña*. Este texto parte de un hecho histórico, el asalto del Movimiento Juvenil Lautaro al Banco O'Higgins, que en Brasil no se conoce. Por ello, con la autorización de la autora agregamos algunos datos históricos en la presentación del vídeo. Esto permitió situar de mejor forma al público frente a la fábula. Una mujer adopta informalmente, casi sin darse cuenta, un niño de la calle como su hijo. En un proceso paulatino, el adolescente va ocupando espacios materiales y de afecto dentro del hogar hasta que juntos llegan a constituir una familia: Hilda Peña, el joven y su pareja. En la víspera de navidad, la madre está haciendo el almuerzo y por medio de una noticia televisada se entera que lo mataron en un asalto político a un banco. La pieza es la descripción subjetiva de Hilda Peña sobre lo que sucedió desde la adopción hasta su muerte. El personaje va lentamente introduciéndonos en las razones que la llevan a realizar a un ritual de muerte que consiste en ir al cementerio para ver el cuerpo todos los días, aunque para eso tenga que pagar a los cuidadores con sexo oral. Traducir esta obra teatral y montarla era un desafío artístico y de género porque muchas mujeres pierden en Brasil, sus hijos, como Hilda Peña, en manos de agentes del estado.

BIBLIOGRAFÍA

ALLOA, Emmanuel. *Pensar a imagen. Entre a trasparência e a opacidade – o que a imagen dá a pensar*. Carla Rodrigues, trad., e coord. Belo Horizonte/MG: Autêntica, p. 7-18, 2015.

CALDERÓN, Guillermo. *Teatro 1*. 1. ed. Santiago de Chile: Lom, 2012.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Cesar Guimarães y Rubem Caixeta, orgs. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixera y Rubén Caixeta, trads. Ed. Belo Horizonte/MG: Ed. UFMG, 2008.

COSTA DE LIMA, Fátima; BAUMGÄRTEL, Stephan Arnulf. "O flashmob e o rolezinho: considerações sobre a construção estética de um corpo político coletivo num espaço de ostentação capitalista". *In*: PROAÑO-GOMEZ, Lola; VERZERO, Lorena. *Perspectivas políticas de la escena latinoamericana. Diálogos en tiempo presente*, comps. Buenos Aires, Los Ángeles: Argus, p. 160-172, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Inés Bertolo, trad. Madrid: Machado Libros, 2008.

_____. a. *Remontagens do tempo sofrido. O olho da história, II*. Márcia Arbex y Vera Casa Nova, trad. Belo Horizonte/MG: Ed. UFMG, 2018.

_____. b. *Atlas ou o gaio saber inquieto. O olho da história, III*. Márcia Arbex y Vera Casa Nova, trad. Belo Horizonte/MG: Ed. UFMG, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Lom, 2009.

DIÉGUEZ, Ileana. *Prácticas de visibilidad. Ethos, teatralidad y memoria en Miguel Rubio. Cuerpo ausente*. Perú: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008.

GALEANO, Eduardo. *Memorias y desmemorias. Episodios históricos*. Santiago de Chile: Aún creemos en los sueños, 2019.

MATHARAN, Gabriel. "La dinámica centro-periferia en el estudio de la Ciencia en América Latina: notas para una reflexión historiográfica sobre la Argentina". En *El hilo de la Fábula. Revista anual del Centro de Estudios comparados*. Facultad de Humanidades y Ciencias. 14, p. 33-47, 2016.

MENCARELLI, Fernando. *Coletivos teatrais, performance e micropolíticas*. *In*: Gloria Reis, Françoise Jean de Oliveira Souza, Leônidas José de Oliveira, orgs. *A Arte e a cidade: lugares e expressões teatrais de Belo Horizonte*. Belo Horizonte/MG: Fundação Municipal de Cultura, 2015.

VARGAS, Arístides. "Nuestra señora de las nubes". *In*: Proaño Gómez, Lola y Geirola, Gustavo. *Antología de teatro latinoamericano*. Tomo 2. (1950-2007). Buenos Aires: Instituto Nacional del teatro, p. 555-583, 2010.

RAMOS-GARCÍA, Luis. "Introducción. Las notas de Miguel Rubio. Teatralización en el imaginario social peruano". En Miguel Rubio Zapata. *Notas sobre teatro*. Lima-Minnesota: Yuyachkani, 2001.

SARRAZAC, Jean Pierre. *Juegos de sueños y otros rodeos: alternativas a la fábula em la dramaturgia*. Víctor Viviescas, trad. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato: Gobierno del Estado de Chiguagua: Instituto Chiguaguense de la Cultura, 2011.

Sitios de internet de los grupos citados:

GALPAO. <http://www.grupogalpao.com.br/>. Consulta 29 oct., 2020.

ICTUS. <https://www.teatroictus.cl/>. Consulta 30 oct., 2020.

MAYOMBE GRUPO DE TEATRO. <https://www.facebook.com/mayombe.teatro/>. Consulta 29 oct., 2020.

MULHERES MÍTICAS. <https://www.facebook.com/mulheresmiticasteatro/>. Consulta 29 oct., 2020.

5

DISCURSO AFROLATINOAMERICANO

Cimarronaje cultural e identidad afrolatinoamericana. Reflexiones acerca de un proceso de autoidentificación heterogéneo

Franklin Miranda Robles

Reclamar por la invisibilidad o por la mirada superficial-folclórica que padece la cultura afrodescendiente en la mayoría de nuestras naciones latinoamericanas y denunciar la discriminación y marginalidad socioeconómica que sufre este pueblo en nuestro subcontinente, no constituyen acciones distintas, sino que componen la doble dimensión de una misma crítica. Ligadas íntimamente, ambas condenan el no reconocimiento de la pluri/interculturalidad sobre la cual se han construido históricamente, y en desmedro de las pretensiones excluyentes de las hegemonías, nuestras totalidades nacionales y/o regionales.

Sin duda, la opresión (neo)colonial, que se extiende por más de cinco siglos, ha hecho que los múltiples encuentros culturales (indígena, afrodescendiente, blanco-occidental, etc.) en América Latina estén marcados por una desigualdad sociocultural generada en el ejercicio del poder. Al respecto, es elocuente que los continuos intentos de negación identitaria del otro no-blanco y su explotación socioeconómica por parte de las hegemonías blanca-mestizas hayan sido inseparables, interdependientes, a lo largo de la historia latinoamericana. No obstante, hay que advertir que en esas mismas circunstancias aquellas culturas construidas como subalternas en relación al orden establecido, no sólo han sobrevivido, recreando o

conservando contradictoriamente su sustrato identitario propio, sino que además en esa multiplicidad de (des)encuentros históricos han logrado modificar la identidad sociocultural de los otros subalternos, de las hegemonías y de la totalidad.

Dentro de esta historia, por lo tanto, cada ejercicio de resistencia identitaria "subalterna" puede ser entendido como la reivindicación de una otredad cultural de precaria pero indefinida supervivencia. Estas constantes resistencias, en conjunto, aluden a un proceso de autodeterminación que no claudica en el tiempo y que, en tanto devela la real complejidad sociocultural múltiple del sistema total, propugna, en última instancia, el cambio de la situación de desigualdad en la que se han construido dichas identidades. En otras palabras, el auto-reconocimiento de la existencia e importancia de una cultura marginada por el orden hegemónico, apunta tanto a la descolonización de ella misma como a la de la totalidad pues exige real democracia o el único ámbito de universalidad humana: el diálogo horizontal desde la diferencia. De ahí la relevancia que tiene el problema de la identidad para los pueblos afrolatinoamericanos en su lucha por terminar con el confinamiento socio-cultural promovido por la oficialidad de nuestros estados-naciones.

Heterogeneidad en construcción

En general, la comprensión y reivindicación cultural afrodescendiente en América Latina[1] ha estado obstaculizada por la incapacidad de asumir el proyecto de autoidentificación afrolatinoamericano como un proceso complejo. Esto quiere decir que, en su mayoría, los intentos de auto-enunciación afrodescendiente no sólo han pasado por alto que las identidades (individuales y colectivas), lejos de ser dadas y cerradas, se construyen en la relación con

1 Este modo de nombrar al subcontinente no atiende tanto a la etimología como al sentido sociocultural, histórico y político del término. Esta opción apunta al proyecto anticolonial martiano de Nuestra América.

los otros según situaciones histórico-sociales concretas[2]; sino que, además, han olvidado que aquello implica una profunda y radical dialéctica.

Al analizar la cultura afrolatinoamericana desde la idea de proceso, o sea de manera contraria a las explicaciones esencialistas, homogenizantes, atemporales o universalistas (negrismo, indigenismo haitiano, negritud, mesticisismo, créolité o criollidad, etc.)[3], se revela que este pueblo, en realidad, se crea y re-crea a partir del continuo choque y contradicción, no exclusiva síntesis, sincretismo o hibridación, de culturas en un contexto colonial o neo-colonial latinoamericano (CORNEJO POLAR, 1982, p. 2003)[4]. En otras palabras, en tanto heterogénea (ni autónoma, ni asimilada absolutamente, tampoco mezclada armónicamente), la identidad afrolatinoamericana evidencia la reconstrucción constante de una matriz cosmogónica africana a través de una dinámica de resistencias y apropiaciones conflictivas de las culturas (occidental, indígena, etc.) con las que se encontró históricamente. Esta conflictividad se produce porque la contradicción inicial de los contactos culturales no desaparece y, además, porque estos encuentros se hallan marcados por un devenir histórico concreto de opresión y desigualdad (neo-colonialismo) que intenta superarse dentro del camino de la autodeterminación. Cabe

2 No cabe duda que estos proyectos, en tanto inseparables de su tiempo, forman parte del proceso mismo de autoidentificación afrolatinoamericana en su despliegue histórico. Esa constatación no impide, sino que hace necesaria la revisión de las nociones estético/culturales que han tratado de dar cuenta de esta realidad afrodescendiente. La tarea consiste en responsabilizarse de la tradición crítica para, entre la aceptación y el deslinde, tratar de expresar y construir, según las claves que el presente de ese proceso nos entrega, una idea de identidad afrolatinoamericana cuya configuración sea honesta con la realidad vital de ese pueblo.

3 Para una crítica más completa de estas nociones identitarias afrodescendientes revisar Miranda (2005, p. 20-29).

4 No sólo seguimos la noción de heterogeneidad de Cornejo Polar, sino que la ampliamos.

añadir que la heterogeneidad afrolatinoamericana no sólo explica una identidad propia y un modo de articulación con los otros, sino que, por eso mismo, permite pensar en totalidades (nación, región o subcontinente) constituidas por diálogos pluriculturales donde lo afrodescendiente es fundamental.

Ahora, entender este proceso de autoidentificación como heterogéneo no implica renunciar, paradójicamente, a la historicidad concreta de los distintos pueblos afrolatinoamericanos, en favor de una nueva definición identitaria única, estable y sempiterna. En verdad, cada comunidad afrodescendiente en América Latina se construye culturalmente a partir de su relación particular con las hegemonías y subalternidades locales inmediatas. No obstante, las fuertes similitudes estructurales que guardan entre sí estas singulares construcciones van creando niveles de identificación nacionales y regionales que, en última instancia, demuestran la existencia de una cultura mayor afrolatinoamericana (totalidad no indiferenciada signada por una historia común)[5]. A la luz de este antecedente, la heterogeneidad resulta ser, entonces, una manera propia y rigurosa para describir las comunes formas históricas de subjetivación colectiva que posibilitan hablar, por lo menos hasta hoy, de una realidad afrodescendiente subcontinental[6].

Pero lo más interesante de esta reflexión acerca de la abierta

5 Acosadas por el fragmentarismo y la movilidad posmoderna (que anuncian las penas del infierno para quienes piensan en identidad y en totalidades), las nociones que acertadamente han reparado en las dinámicas socioculturales afrodescendientes y su anclaje histórico, generalmente no han logrado concretar y ampliar sus aciertos teóricos más allá de las consideraciones nacionales o pequeño regionales (antillanidad, poética de la relación, *Nation Language*, entre otras).

6 La identificación de una totalidad afrolatinoamericana implica no sólo un honesto compromiso sociocultural, sino también político. Como afirmaba Franz Fanon (1963), existe la urgencia de conocer primero nuestra realidad histórica (identitaria) para después poder dialogar con otros pueblos y exigir respeto.

y dialéctica identidad afrolatinoamericana es que para que exista la mencionada configuración heterogénea necesariamente debe haber un mecanismo sociocultural que, por su presencia en todos los subsistemas culturales afrodescendientes en cuestión, la posibilite. Es decir, un mecanismo de autoafirmación que, debido al contexto histórico neo-colonial en el que se elabora y reelabora constantemente esta cultura, se haga cargo de la resistencia y apropiación productiva en relación a la cultura hegemónica y a los otros, así como de los obstáculos o reminiscencias internalizadas de la colonización que esas recreaciones intentan superar.

Tomando en cuenta lo antes mencionado, nuestro ensayo, a través de una relectura crítica, pretenderá demostrar que el cimarronaje constituye no sólo la fuga de esclavos negros de las plantaciones y minas en la época colonial, sino, un mecanismo de reconstrucción y autodeterminación sociocultural cuya reelaboración estructural permanente en los diversos ámbitos y momentos de la vida de este pueblo lo convierte en una génesis identitaria relacional desde la que se puede advertir una historia común subcontinental y, por lo tanto, pensar en una totalidad afrolatinoamericana heterogénea.

Núcleos simbólicos en la identidad relacional

El trauma de la esclavitud provocó un quiebre irreparable hasta hoy en la sana continuidad cultural de los pueblos africanos. Este asunto se volvió dramático para los millones de afrodescendientes que fueron trasplantados a América Latina pues junto con ser desarraigados a la fuerza de su tierra, tuvieron que enfrentarse, desde el principio y simultáneamente, a la imposición cultural del colonizador blanco-occidental (particular en cada región: español, portugués, francés, inglés, holandés), a la agrupación racial arbitraria que no tomaba en cuenta las diferencias entre las distintas nacionalidades africanas y a la convivencia igualmente forzada con

los pueblos indígenas americanos dentro de un territorio nuevo que era de propiedad ancestral de éstos últimos.

Con la llegada a América, entonces, las equilibradas identidades africanas se alteraban profundamente. Por un lado, porque el mundo original con el que el negro se relacionaba de modo autónomo y al que refería su cosmovisión quedaba atrás. Por otro lado, porque se rompía el vínculo directo con la tradición que era conservada y transmitida oralmente por los ancianos (no incluidos en los viajes negreros). De ahí que, como señala Ana Pizarro (2002, p. 17), uno de los núcleos de densidad simbólica de la identidad afrolatinoamericana sea la trata de esclavos. Esta implicó la muerte de enormes contingentes de seres humanos, pero sobre todo, produjo el trágico debilitamiento cultural de los pueblos trasplantados.

Junto a la memoria de la esclavitud, el otro núcleo simbólico, ligado al anterior, se concentra en la búsqueda de libertad y autonomía que se expresaba en las resistencias culturales de los esclavos. En los desesperados suicidios o amotinamientos en los barcos negreros, en la destrucción de las herramientas y la ralentización del trabajo, en las desventajosas y débiles negociaciones con la cultura del colonizador dentro del sistema, en las efímeras rebeliones y, especialmente, en los cimarronajes que desembocaban en la construcción de palenques o quilombos y la reducción o alianza indígena, se manifestaba la negación a desaparecer como cultura y se adelantaba el único horizonte identitario posible en esa situación: la supervivencia a través de la re-construcción en algo que no era lo original, ni lo(s) nuevo(s), ni la mezcla de ambos (todos los) componentes.

Por esta razón, Edouard Glissant[7], al caracterizar las zonas afrodescendientes del Caribe y del sur de Estados Unidos como Neoamérica, afirma que dichos pueblos se forjan a partir de vestigios de una cultura africana que el trasplantado no pudo conservar ple-

7 Ver la lectura que de Glissant hace Eurídice Figueiredo (1998, p. 93).

namente y que al entrar en contacto con otros elementos culturales propiciaron nuevas creaciones identitarias. De igual modo, Pizarro (2002, p. 29) indica que las identidades afrocaribeñas se enuncian "a partir de un trasplante, de un descentramiento del sustrato cultural básico que entrega el lugar de origen en el momento de plasmación de nuevas formas identitarias".

Glissant considera, entonces, que de la situación de opresión colonial vivida por los afrodescendientes (del Caribe, para nosotros de América Latina), surge una cultura compuesta que se desenvuelve en un constante y abierto devenir, que responde a una complicidad relacional con los otros y que mientras no supere el signo colonizador de la desigualdad, conservará un residuo amargo. A diferencia de los colonizadores pueblos europeos quienes durante siglos sedimentaron los variados aportes culturales dentro de una misma tradición que, sin serlo, aparece como uniforme[8], quienes, por lo tanto, desarrollaron una relación segura con su espacio vital pues pudieron, por distintos motivos históricos, legitimar una sola y misma génesis; las heteróclitas culturas afrolatinoamericanas poseen una relación problemática con la idea de raíz única pues la esclavitud y la neo-colonización dejan en evidencia no sólo la multiplicidad cultural nunca armonizada de esa identidad, sino el trauma y las resistencias que dieron origen a tal pluralidad. En consecuencia, para Glissant, más que un mito fundador exclusivo-excluyente desde donde se origina este pueblo afrodescendiente, existe una génesis trunca relacional que hasta hoy se re-elabora en cada nueva expresión identitaria, o sea, que liga el presente a un pasado original[9].

8 Seudo-uniformidad que hoy se ve fuertemente amenazada con las migraciones masivas de los habitantes de las antiguas colonias africanas, asiáticas y latinoamericanas.

9 Génesis compuesta que, según Glissant (FIGUEREDO, 1998, p. 95-96), se recrea en el encuentro de la oralidad y la escritura, propio de la literatura antillana.

Siendo específicos, cuando Glissant (PHAF, 2005, p. 121) llama la atención acerca de la unidad del hombre con la naturaleza en la literatura afrocaribeña (acaso ese aspecto común y vestigio sobreviviente de las cosmovisiones africanas), observa que estos pueblos viven en/de dos grandes variantes naturales: el mar de donde llegaron los afrodescendientes para vivir la esclavitud y la selva o montañas a donde cimarronearon para ser libres. Es entre estos dos extremos donde tienen históricamente que manejar la libertad.

De manera similar, Pizarro (2002, p. 19) manifiesta que esta cultura afrodescendiente responde a un proceso de reelaboración simbólico del imaginario africano a partir de los referentes de la esclavitud y el cimarronaje[10]. Estos núcleos de la memoria colectiva, que se reconstruyen perpetuamente en los espacios del mar y la selva, permiten la asunción de una productividad cultural que toma distintas direcciones a lo largo de la historia.

Si bien estos estudiosos no se equivocan al plantear que en la situación colonial, el mar y el monte, la esclavitud y las resistencias son las instancias relacionales opuestas desde las que se re-crea, por primera vez, la identidad afrodescendiente latinoamericana, ninguno se detiene a examinar en detalle el papel central que tiene el cimarronaje como mediador de esos dos extremos, de esa dialéctica identitaria sin síntesis (negación y conservación), como mecanismo en el que realmente se "resuelve" esa contradicción cultural (múltiple) y, en última instancia, como principal estrategia de autodeterminación.

Para avanzar en el proceso de autoidentificación afrolatinoamericana no basta el reconocimiento por separado de los estadios de opresión (debilitamiento) y rebeldía (autoafirmación) en los que se re-elabora esta cultura. Al no analizar cómo se ligan las dos

10 Por un lado, Pizarro (2002, p. 19) toma las imágenes ambivalentes del mar y el monte de Martín Lienhard. Por otro lado, para ella, la esclavitud es el principal núcleo simbólico de construcción identitaria (2002, p. 17).

esferas y sus efectos trascendentales en la identidad, se corre el riesgo de simplificar la intrincada realidad histórica y de no ver la decisiva y particular instancia en la que, según esa historia concreta, se recrea la identidad de este, y no otro, pueblo afrodescendiente. Este proyecto, entonces, exige la aprehensión del modo en que convergen y se articulan históricamente dichos estadios en un mecanismo específico de construcción identitaria que, por ser tal, dé cuenta de la búsqueda de autodeterminación. Considerando todo eso, el cimarronaje practicado por los esclavos, resultaría ser el primer núcleo compuesto o heterogéneo desde el que se construye la cultura afrolatinoamericana debido a que, por un lado, hace referencia a la esclavitud, la colonización y sus consecuencias, a través de la lucha por el fin de una opresión que atenta contra su vida física y cultural, y por otro lado, valida la reconstrucción identitaria en su complejidad histórica, en su multiplicidad y desigualdad, es decir, desde la resistencia de un sustrato propio que para sobrevivir incorpora contradictoriamente los elementos extraños y origina una cultura otra, nueva. En breve, el cimarronaje como estrategia identitaria y libertaria, incorporaría los dos extremos relacionales de la creación cultural afrolatinoamericana en una dialéctica que, a propósito de un ejercicio de poder, no tendría síntesis: evitaría la negación cultural absoluta de la esclavitud, pero no garantizaría el retorno real a África. El cimarrón lograría superar (sin vencer) la opresión colonizadora y sobrevivir culturalmente construyendo una identidad que, en su búsqueda de autonomía, tomaría, según necesidades propias, aspectos de otras culturas. La falta de horizontalidad de este proceso impediría la armonía identitaria.

Para una relectura del histórico cimarronaje afrolatinoamericano

Para entender todo lo anterior, se debe recordar las condiciones sociales e históricas en las que nace el cimarronaje en América Latina y sus características concretas: en verdad, el desarraigo pro-

vocado por el trasplante daña profundamente la continuidad cultural de los afrodescendientes en el subcontinente. No obstante, el quiebre se consolida en el asentamiento forzado en la tierra extraña para el trabajo en las plantaciones y la minería, más que en la captura y el barco negrero. Esto debido a que en tierras americanas, el negro debía enfrentarse ya no sólo a la sostenida cosificación ejercida por el amo blanco, sino que a la imposición de un orden socio-cultural que además de negarlo sistemáticamente como diferente, lo obligaba a someter su "resto de humanidad" (que según esa misma norma era igual en todas las nacionalidades africanas e inferior a la del blanco y a la del indígena) a un modo específico de vivir el nuevo mundo natural así como la relación con los otros. Se trataba, en ese momento, del modo occidental del colonizador, el único que garantizaba "el ser", la verdadera humanidad por "civilizada" y "católica".

En esa situación, las fugas de los esclavos de las plantaciones y de las minas constituyen acciones de rebeldía a ese orden opresor, pero al mismo tiempo se vuelven proyectos de supervivencia y construcción cultural que toman en cuentan las nuevas condiciones naturales y humanas, esta vez, desde el ejercicio de una libertad precaria que, aunque permite una autodeterminación de igual característica, no deja de ser tal. Y es que el cimarronaje, que empieza en la aprehensión parcial del sistema (sus debilidades y elementos reutilizables), no concluye en la huida, se completa en la creación de palenques o quilombos, espacios selváticos autónomos por el difícil acceso que ofrecían a los amos blancos y otros extraños, en los cuales se recuperaba el imaginario africano debilitado y se re-producía la vida comunitaria.

Esto no implica que el cimarronaje se reduzca a un lugar. Después del estremecimiento, violento o no, del escape, los cimarrones tienen la tarea de desbrozar un camino o hacer senderos propios para llegar a ese lugar adecuado en la selva, cuya inaccesibilidad les brinde defensa. Luego, la independencia que logran los huidos

es inestable, pues el sistema colonial no dejaba de existir por la creación de los palenques, sino que más bien prohibía, perseguía y buscaba exterminar estas sociedades. En esas circunstancias, la libre vida cimarrona no podía sostenerse a través del encierro absoluto en el espacio autónomo. Los negros, amenazados por el ejercicio de poder colonial (que no cesaba, sino que al acercarse se sofisticaba) y condicionados, también, por la urgencia y capacidad para defender la frágil continuidad cultural, constantemente regresaban a las plantaciones o minas para robar, según las necesidades internas, herramientas y productos occidentales (o ayudar a escapar a otros/as negros/as esclavizados/as) que les pudieran brindar una cada vez mejor forma de supervivencia independiente.

No obstante, debido al gran control interno para no ser descubiertos, al principio "pocos eran los que tenían el secreto y la autorización para entrar y salir [del palenque]. Sólo podía salir de allí después de un largo tiempo de prueba" (PIZARRO, 2002, p. 18). Lo cual indica dos hechos interesantes: 1) La existencia de sujetos adelantados al resto que se configuraban como líderes socioculturales de la comunidad[11]; 2) Las entradas y salidas no sólo eran múltiples, sino que se daban a lo largo del tiempo de formación. Cada nueva salida implicaba una entrada distinta al palenque y viceversa. Con la primera huida y la creación del quilombo, el sistema del colonizador y su amenaza cambian. Por lo tanto, cada nuevo contacto del cimarrón con ese mundo conlleva el asalto de elementos diferentes, adecuados a su realidad afrodescendiente. Estos le permiten resistir a la novedad desafiante, pero a la vez, re-construir contradictoriamente la realidad total del palenque. Como se aprecia, en ese movimiento, los caminos vuelven a adquirir relevancia, pues se modifican cada vez y en ambas direcciones. En consecuencia, los senderos, (MÉNIL, 2005), además del palenque,

11 Este dato relevante también es anotado por Jesús García (2006, p. 37-38).

resultan fundamentales en el cimarronaje pues evidencian que se trata de un mecanismo complejo, dinámico y continuo de resistencia y proposición cultural.

Otra característica especial de este cimarronaje, como núcleo original de construcción identitaria afrodescendiente, es que, además de la relación con el colonizador, implica el contacto casi simultáneo con los otros, subalternos o no al orden. Como este encuentro se da dentro de la misma situación colonial de desigualdad, las dinámicas de re-creación cultural que presenta son parcialmente similares. Es decir, concomitantemente se "cimarronea" del Otro y de los otros. En el caso de las distintas nacionalidades africanas, si bien el palenque se creaba y trataba de funcionar dentro del vestigio de una única cosmovisión africana[12], la realidad del trasplante esclavista donde no fueron respetadas las diferencias culturales, pero también la necesidad de supervivencia, obligaba a flexibilizar dicho principio. Así ocurría que el cimarrón diferente debía articular su visión de mundo y su experiencia americana colonial al imaginario "homogéneo" que reglaba el palenque. No por eso desaparecía su cosmovisión propia, sino que se re-elaboraba de modo contradictoria y en ese proceso modificaba conflictivamente el sistema socio-cultural de la comunidad cimarrona, ya que este último lo incorporaba de acuerdo a sus intereses internos.

En el caso de los indígenas americanos, tanto la ideología original de la colonización (que iguala al negro y al indio), como su siniestra transformación (que crea un sistema de castas donde

12 En los lugares de larga y fuerte esclavitud generalmente fue más visible la exclusión interafrodescendiente. Hubo grupos cimarrones que, una vez "consolidado" el palenque y "reconocida" su autonomía por la colonia, capturaban y entregaban a los nuevos fugados africanos o negros criollos. Aunque, esta "alianza" era más beneficiosa para el colonizador que para los cimarrones, hay que entenderla, según las condiciones en que se da, como un modo dramático de utilizar las herramientas del colonizador para continuar con la autonomía.

el negro ocupa el lugar más bajo de la sociedad y se le prohíbe las relaciones con los indios), promueven en el cimarronaje dos modos distintos de contacto entre estos subalternos[13]: 1) Reducción indígena auto-motivada. El escape y la búsqueda de un lugar adecuado para vivir libremente obligan al cimarrón a ocupar un territorio cuyos propietarios originales, los aborígenes, no están dispuestos a dejarse arrebatar. En ese conflicto, los fugados, que no están interesados en caer en una nueva opresión, enfrentan, reducen al otro subalterno y establecen un palenque intercultural donde la cosmovisión africana se vuelve "homogenizante"; 2) Alianza interétnica (menos frecuente y más efímera). Después de la fuga y durante la exploración de la selva, el miedo del indio a una aparente fuerza superior del cimarrón o la imposibilidad de que uno de los dos grupos en disputa logre vencer definitivamente y las ventajas adicionales que brinda la unión para resistir al colonizador, impulsa a los negros e indígenas a crear una comunidad amplia basada en el sistema de parentesco donde los mutuos intercambios culturales son más horizontales. Si bien en estas dos dinámicas, el mestizaje físico es decisivo, lo que realmente importa es que en ambos casos, la cultura afrodescendiente, según las necesidades que le impone la opresión colonial y las que le exige su cosmovisión resistente, no se mantiene inmutable, no se asimila, ni

13 Hay dos variantes más: a) La reducción motivada por el colonizador para el control del indígena y su tierra, a cambio del "respeto" de la autonomía del cimarrón. Aquí, la colonia, a través del sistema de castas, manipula las diferencias creando enfrentamientos, odios y desconfianzas entre los subalternos. Si bien esto es útil para el sistema pues evita una alianza desestabilizadora del orden, hay que entender la acción negra, en el contexto de la época, como un intento de autodeterminación que usa las herramientas a su alcance; b) El grupo cimarrón puede ser derrotado por los indios o un cimarrón individual puede ser aceptado por los indígenas para labores como esclavo o no. En ambos casos, el encuentro modifica la cosmovisión del negro, sin embargo, estas dinámicas tienen más relevancia para el mundo indígena y desde ahí deben ser evaluadas.

se mezcla armónicamente con el otro. Acontece, en verdad, que toma aspectos culturales del indígena para hacerlos propios dentro de un sustrato identitario que no desaparece pero que al re-elaborarse, por ese motivo, evidencia contradicciones. Se debe anotar, por último, que esta relación se despliega dentro de un proceso múltiple que se mueve en el tiempo, por consiguiente, cada contacto entre ellos, aunque se dé al inicio de la formación del palenque, siempre será distinto y nuevo. Por otra parte, violenta o pacíficamente, el indígena se articula a esta comunidad "homogénea" desde su otredad irreductible, creando para sí una identidad propia conflictiva y modificando, como ya se dijo, la totalidad afrodescendiente.

Revisadas estas aristas básicas[14] de su ejecución histórica, se puede señalar, que si bien el cimarronaje dejaba atrás, impugnaba y desestabilizaba la forma jerárquica colonial-esclavista de relacionarse con el blanco y los otros subalternos (así como con la nueva tierra[15]), no traía consigo la definitiva horizontalidad de las

14 Existen otros casos que influyen en el cimarronaje. Aunque no se dan en el momento de la creación del palenque, a veces contribuyen a la consolidación del mismo. Se trata de las alianzas con los enemigos (locales —colonizadores que pugnan por alcanzar el poder del grupo colonial hegemónico— y extranjeros —piratas que acosan y debilitan el orden de la hegemonía—) de la autoridad o con esta misma para combatir a los anteriores (a cambio del "respeto de la autonomía"). Pese a que parecería que el nuevo o el viejo colonizador son los únicos que sacan provecho de esta manipuladora relación, el apoyo afrodescendiente a estos grupos apunta de todas maneras al hallazgo de herramientas, adecuadas a su realidad histórica, para seguir autodeterminándose.

15 Aunque el cimarrón recobra el vestigio cultural africano de la unidad del hombre con la naturaleza, esta recuperación se hace en un contexto que obliga a re-elaborarlo: el nuevo espacio es distinto al mundo específico de los imaginarios africanos, por tanto su adaptación a él es relativamente libre y libertaria. La libertad está constreñida porque la naturaleza extraña ha sido impuesta por la fuerza (trasplante). Por otro lado, es una apropiación libertaria porque la cosmovisión recuperada le permite decirse otro en relación a la idea colonizadora de la naturaleza (lugar del trabajo forzado, medio de acumulación o paisaje). Además, la huida a la selva convierte al espacio

relaciones. Pese a su precariedad, el ejercicio cimarrón demostraba ser una propia y efectiva manera de alcanzar la continuidad cultural y la libertad pues en él se recuperaba un imaginario africano para re-crear, desde la multiplicidad americana, una identidad diferente y nuevamente resistente.

Cimarronaje cultural como noción crítica

Ahora bien, no es la mera descripción de las características históricas, sino el análisis de los alcances socioculturales[16] del cimarronaje lo que explica su decisivo estatus de núcleo relacional simbólico de la identidad afrodescendiente en América Latina.

1) Proyecto dialéctico y creativo. El barco negrero, el mar, la esclavitud son núcleos relacionales y simbólicos reales pero aluden a la represión del ser afrodescendiente o a la nostalgia identitaria de África. Por lo tanto, condensan la construcción del negro casi exclusivamente desde la imposición del orden colonial y el debilitamiento cultural propio. Si en los galeones (suicidios y amotinamientos) y en el inicio de las plantaciones y minas (sabotaje de herramientas y producción, alzamientos violentos) existen resistencias excepcionales, éstas son apenas reacciones desesperadas o espontáneas de la irreductibilidad cultural. Eso no significa que sean irrelevantes (de hecho anuncian y preparan socioculturalmente al posterior cimarronaje), sino que resultan ser limitadas como instancias trascendentes de autoidentificación afrolatinoamericana porque, realizadas en el contexto de una sujeción directa al orden blanco-occidental anta-

natural en un arma de defensa física-cultural. Pese a aquello, la amenaza colonial precariza su carácter libertario. El negro ejecutaría, entonces, un cimarronaje múltiple de la naturaleza.

16 Como plantea René Depestre (1986, p. 73-74), la acción socio-política y la cultural son concomitantes, por lo que, en última instancia, se puede catalogar este mecanismo como cimarronaje cultural. En ese sentido, Jesús García (2006) habla de una mentalidad cimarrona en el proceso de autodeterminación afrodescendiente.

gónico, apuntan a una re-creación cultural del disminuido sustrato desde la simple negación (del y al Otro)[17].

La diferencia del cimarronaje, como mecanismo de re-construcción, es que supera la reacción para convertirse en acción cultural. El cimarrón, al tiempo que resiste la esclavitud y sus consecuencias mediante la búsqueda explícita de autodeterminación en la fuga y el palenque, propone una re-elaboración identitaria propia a través de esa autonomía precaria e inestable, pero real. En ese sentido, Depestre (1986, p. 11) asegura con razón que los afrodescendientes

> sometidos a las limitaciones de los poderes coloniales (...) tuvieron que recurrir a la cimarronería para desbaratar los mecanismos de asimilación que conspiraban contra su humanidad. La operación de la cimarronería permite al hombre colonizado servirse del propio dinamismo de su sufrimiento sin fin para remontarse hacia el sentido de la dignidad y libertad.

El haitiano, al final, acierta en describir el cimarronaje como "una facultad muy sabia de resistencia y adaptación eminentemente creadoras" (DEPESTRE, 1986, p. 75), donde la herencia africana no se mantiene inmutable, sino que se reestructura conflictivamente a causa del contexto colonial que pesa sobre ella. Así se inventan nuevas reglas de vida y una sociedad distinta.

Esta complejidad dialéctica y creativa de la re-construcción identitaria[18], se evidencia por primera vez en este histórico proceso

17 No concordamos con García (2006, p. 19) en calificar estas rebeliones como cimarronas. Pese a que el cimarronaje y estas resistencias comparten la lucha contra la opresión y la imposibilidad de mantener al sujeto inmutable o asimilado al sistema, son estructuralmente diferentes.

18 La estructura dialéctica del proceso cimarrón de las plantaciones se repite en los otros cimarronajes sean estos individuales o colectivos, realizado por mujeres, desde otros centros esclavistas o a otras geografías no selváticas,

cimarrón. Sin embargo, dado que la estructura de este procedimiento es similar a la de las recreaciones culturales afrodescendientes en todos los ámbitos (social, religioso, artístico, etc.) y momentos de su historia en una América Latina marcada por el (neo)colonialismo, se puede concluir que el cimarronaje se configura como el principal núcleo cultural simbólico o génesis relacional de este pueblo.

2) Multiplicidad y anclaje histórico. La trascendencia y particularidad del cimarronaje en Latinoamérica no se reduce a su articulación dialéctica de la opresión y la resistencia. Es cierto, como dice Depestre (1986, p. 91-92), que pese a la diferenciación nacional, hay una unidad histórica que se refleja en unas maneras propiamente antillanas y latinoamericanas de cimarronear la común opresión. Sin embargo, esta homología en los modos de ser afrodescendiente en Nuestra América es posible porque, más allá del orden blanco-occidental, el cimarronaje, como mecanismo común de re-creación cultural, se realiza a partir de una peculiar multiplicidad cultural y de una historia colonial específica[19].

El hecho de que las comunidades cimarronas aparezcan por primera vez en la historia en los asentamientos españoles y portugueses en América, no es suficiente motivo para pensar en este

más o menos negociados. Incluso, en los cimarronajes culturales que no implican escape físico.

19 Depestre, al no detenerse lo suficiente en las causas identitarias que relacionan el cimarronaje inicial con las posteriores recreaciones culturales, fragmenta la idea de proceso de autoidentificación común. Su entendimiento bilateral del cimarronaje (blanco-negro) pervierte el origen de la identidad afrocaribeña. Aunque el encuentro con los indígenas en el Caribe fue débil, debido su cuasi-exterminio, la multiplicidad originada por el contacto colonial con otros subalternos existe y se re-crea con la presencia de esclavos africanos de otras nacionalidades, la introducción de "trabajadores" asiáticos (hindúes, chinos, etc.) y, a fines del s. XIX y principios del XX, con la migración forzada de negros hacia el Caribe centro y sudamericano. La limitación en su visión del cimarronaje, invalida su aplicación a toda la realidad afrolatinoamericana.

mecanismo identitario como particular de los afrolatinoamericanos. Por el contrario, omitiendo esa circunstancia, si se concibe a los afrodescendientes del mundo como un todo sociocultural esencial y uniforme marcado por la tragedia de la esclavitud colonial, sin duda, esa igualdad también estaría atravesada por el cimarronaje entendido indistintamente como estrategia de resistencia o como modo de re-elaboración cultural[20].

No obstante, las identidades se construyen en relación con los otros dentro de contextos históricos concretos. Por lo tanto, más que un homogéneo y universal negro (FANON, 1974, p. 123-124), lo que existen son pueblos afrodescendientes que comparten un origen y trauma sociocultural similar que se singulariza de acuerdo a su desarrollo diferenciado en la historia. Eso no impide una solidaridad social y un mutuo reconocimiento cultural afrodescendiente, sino que exige un conocimiento de la identidad de cada comunidad antes de (para sobre ello) reivindicar una totalidad cultural mayor (FANON, 1963, p. 214-216).

En consecuencia, la peculiaridad del cimarronaje en América Latina aparece a la luz de los múltiples factores sociales y culturales que, dentro de una historia (neo)colonial, condicionan la construcción identitaria. Gracias a ellos se puede notar un carácter restrictivo que aleja, sin separar del todo, al afrodescendiente

20 Atendiendo a una sola de sus características, el cimarronaje evidenciaría un irresponsable alcance universal: como resistencia, toda rebelión negra anterior al palenque sería un ejercicio cimarrón. Como apropiación cultural del colonizador occidental, los esclavos negros instalados en Europa antes del trasplante y los negros ladinos que llegan durante y después de la conquista a América serían cimarrones culturales. Como huida del esclavismo y defensa en la selva, sería la misma táctica cultural-militar usada en África antes del trasplante y en contra de los negreros. Finalmente, si se anota que durante la colonia en el sur de los Estados Unidos hubo cimarrones multiculturales, el cimarronaje trascendería a América Latina.

latinoamericano de otros en el mundo[21]. Pero también, observar uno asociativo que, pese a las diferencias específicas nacionales, agrupa, según una historia común, las realidades menores dentro de una mayor.

Al reconsiderar el proyecto cimarrón más allá de la relación bicultural colonial (blanco-negro) y geográfica marítima con la que usualmente se lo ha querido entender en la cultura afrocaribeña, se hace justicia, por una parte, con la verdad histórica multicultural de esa región y, por otra, con la realidad de los esclavos que también se re-crearon desde ese mecanismo, pero que fueron trasladados hacia el interior de nuestro subcontinente donde la pluralidad inicial era mayor[22]. Con esto no se pretende negar el carácter traumático y las características socioculturales dadas al cimarronaje por la relación del esclavo negro con el amo blanco[23]. Tampoco se quiere plantear que el recuerdo del mar, como esclavitud y retorno a África, no exista simbólicamente en los negros que fueron trasplantados, por ejemplo, a los valles cordilleranos andinos. Lo que de buena ley se quiere establecer es que el cimarronaje afrolatinoamericano alude a

21 El cimarronaje en Estados Unidos, como núcleo identitario, es limitado y diferente al de Latinoamérica debido al modo en que esa nación se configuró como totalidad: alta segregación cultural, instalación exitosa de un capitalismo uniforme, temprana acción neocolonialista, etc. Puesto que estas distintivas bases de la actual situación sociocultural afroestadounidense se establecieron durante el esclavismo, se puede asegurar que este pueblo se desarrolla en un estado paracolonial (CÉSAIRE, 2006, p. 45-46). Dicho estado lo re-integra a la histórica diáspora negra, pero lo diferencia de los contextos del sur del mundo. En realidad, el cimarronaje afrolatinoamericano estaría más cerca de las autoidentificaciones africanas con las cuales comparte no sólo la multiculturalidad (heterogeneidad interna del continente), sino también una opresión neo-colonial.

22 La historia particular de los cimarronajes configuraría las diferencias nacionales.

23 Esto porque Occidente es quien oprime y a quien enfrenta el negro para sobrevivir. Luego, porque el encuentro con los otros subalternos no es tan perturbador debido a la similitud última de sus cosmovisiones.

un proceso complejo en el que se descarta, por imposible, el retorno físico a África (condensado en el mar), y se propone el regreso cultural mediante la precaria, pero "libre", recuperación en el palenque de los vestigios africanos. Recuperación no pura, sino catalizada por la incorporación de lo otro plural (occidental, indígena, etc.) a ese sustrato, aunque sea en las condiciones conflictivas de la situación colonial. Así, el cimarronaje se convierte en el núcleo relacional de re-construcción cultural que permite hablar, pese a las disimilitudes, de realidades nacionales o regionales, como la afrocaribeña, y de una totalidad subcontinental afrolatinoamericana.

3) Apropiación contradictoria. Ahora bien, es necesario recalcar que el contacto múltiple y la adaptación de los elementos culturales de los otros para reelaborar los propios tiene un carácter contradictorio en el cimarronaje.

> Existen formas específicas de apropiación que desarrolla nuestro discurso en tanto plasmación del imaginario de un continente periférico en conflictiva relación con los centros culturales hegemónicos, frente a los cuales inventa mecanismos de 'cimarronaje' —el término es de René Depestre—, de cimarronaje cultural, que es huida, transformación, descentramiento (PIZARRO, 1994, p. 32).

Esta explicación presenta, desde una visión general latinoamericana, al cimarronaje como estrategia de autoidentificación latinoamericana común en, las que para Pizarro son, sus dos operaciones básicas: transculturación o apropiación. No obstante el inicial énfasis bicultural, la estudiosa no se equivoca al describir ambos procesos como mecanismos de cimarronaje pues, según ella, construyen unas culturas y una totalidad latinoamericanas diferentes a la hegemonía, internamente plurales, pero, sobre todo,

contradictorias[24]. Esto último debido a que, en medio de una opresión colonial, las estrategias de construcción y autodeterminación identitaria articulan la pluriculturalidad de manera conflictiva.

En ese sentido el cimarronaje afrolatinoamericano, como instancia de resistencia y re-elaboración cultural, resulta ser elocuente pues no oculta la situación de desigualdad (como lo hace el mestizaje o la transculturación entendida estrechamente) en la que se construye esta identidad plural: el ejercicio de poder del colonizador condiciona la relación del negro cimarrón con la cultura blanco-occidental, pero también determina el vínculo del afrodescendiente del palenque con los otros subalternos al orden, puesto que tampoco es posible entre ellos el contacto sociocultural en libertad. Todas las otras culturas entran en contacto con la del cimarrón y contribuyen al proceso de re-construcción de la cosmovisión africana no desde una igualdad de condiciones, sino desde el choque, desde la apropiación contradictoria, que requiere la supervivencia dentro de un sistema opresor. El cimarronaje, al ser consecuente con la realidad colonial y explicitar la oposición inicial de los encuentros múltiples, resulta ser el mecanismo adecuado para dar cuenta de las re-creaciones culturales posteriores de los afrodescendientes en una América Latina aún (neo)colonizada.

Pese a lo anterior, el cimarronaje demuestra ser un mecanismo propio de autoidentificación, precario pero exitoso, porque al mismo tiempo constituye una estrategia de autodeterminación

24 Pizarro, en principio, sigue la línea del cubano Fernando Ortiz y del uruguayo Ángel Rama para definir la noción de transculturación en América Latina. Es decir, lo entiende como un proceso de pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones entre dos culturas, a partir del cual se construye una identidad otra que no es la original, ni la nueva, ni la mezcla mestiza de ambas. Aunque no critica la armonización cultural que subyace en la idea de Rama, al acercar su interpretación a la heterogeneidad de Cornejo Polar, o sea, al no despojar el proceso de su carácter conflictivo, supera el problema del uruguayo (PIZARRO, 1994, p. 56-59).

inestable pero indefinida. Si no esconde la desigualdad es porque lucha constantemente contra ella y durante ese proceso en el que alcanza la autonomía de supervivencia, llama la atención sobre la necesidad de romper con la opresión[25]: al dejar en evidencia que la oposición inicial de las apropiaciones culturales no desaparece en el contexto neo-colonial, el cimarronaje exige el reconocimiento de la irreductibilidad cultural afrodescendiente y de los otros, por lo tanto, reclama el fin de la desigualdad en que la se han desarrollado los encuentros culturales dentro de la cultura propia y de la totalidad[26].

Es decir, el cimarronaje no disimula las contradicciones de la multiculturalidad afrolatinoamericana, al contrario, las hace visible. Al hacerlo alude a una realidad colonial, pero también a la construcción de relaciones nuevas, descolonizadas, donde la diferencia cultural irreductible no se deba re-construir desde el cimarronaje, sino desde el libre y democrático contacto socio-cultural, donde, como señala Depestre (1986, p. 114-115) las otredades puedan vivirse como dichosas diferencias dentro de una misma condición humana.

4) Supervivencia. Cuando se dice que el cimarronaje permite la supervivencia sociocultural de los afrolatinoamericanos, en ningún caso se está hablando de una fragmentaria, inorgánica, casual, patológica o insignificante conservación de elementos culturales esenciales africanos dentro de un mundo occidental u occidentalizado. Sobrevivir culturalmente a través del cimarronaje tiene que

25 Esto es tan importante para la propia cultura afrodescendiente como para la totalidad.

26 Aunque ningún cimarronaje logró el fin real de la colonización, no es menor que negros esclavos y libertos, liderados por cimarrones intelectuales del sistema, hayan precipitado, entre 1791 y 1804, la independencia de Haití, convirtiéndola en la primera república en América Latina (JAMES, KLEIN y VINSON III, DEPESTRE). Esta sociedad libre fue clave, simbólica y materialmente, en las emancipaciones americanas bolivarianas. Por esta misma razón, no se debe olvidar tampoco que la posterior neocolonización haitiana influye y se vuelve paradigmática para el resto de Nuestra América.

ver con la imposibilidad de que el afrodescendiente sufra una aculturación absoluta dentro del sistema colonial, gracias a un proceso de autodeterminación propio, complejo, consciente, activo y creativo de resistencia de su sustrato cultural y de recreación identitaria conflictiva y heterogénea a partir de este último. Es decir, el ejercicio cimarrón demuestra una continuidad cultural en la mutación.

Pero, el cimarronaje también alude a supervivencia porque se realiza en condiciones negativas que dan resultados precarios: por un lado, la reconstrucción cultural se hace desde una innegable disminución identitaria provocada por el trasplante y la esclavitud. Por otro, su autonomía es inestable porque el cimarronaje, aunque impugna, amenaza y causa estragos, no logra destruir al sistema opresor, ni acabar con su desigualdad. De algún modo a eso se refiere Depestre (1986, p. 12) cuando aclara que "el motor de la cimarronería ha tenido, sin embargo, sus fallas en todas las etapas del proceso de descolonización".

Ahora, no es que el cimarronaje en sí mismo sea una opción de autodeterminación errada. El problema que enfrenta este mecanismo, como otros, es que está inserto y se desarrolla en un sistema colonial tan dinámico como él mismo: entre colonización y autonomización existe una dialéctica de apropiaciones culturales mutuas con distintos intereses. Cuando el colonizador irrumpe en el otro, identifica y aprovecha los elementos del otro que puedan validar y soportar su intervención. Es decir, la colonización no ocurre por una simple imposición mediante la fuerza, sino por una utilización opresiva de los componentes socioculturales del colonizado para el provecho del colonizador[27]. No obstante, es imposible conocer al otro completamente. En esa situación, el colonizado, a través de sus elementos no conquistados, evita y escapa a la reducción absoluta del orden. Esa resistencia no se hace desde la exclusiva negación

27 Aunque el proceso supera las nociones fijas de colonizador-colonizado, las usamos para fines explicativos.

del colonizador, sino también desde el uso libertario y con sentido cultural propio de sus herramientas. Como el conocimiento del Otro también va a ser parcial y como éste último no está dispuesto a perder los beneficios de la opresión, acosa la autonomía del colonizado y reinicia el proceso.

El cimarronaje afrodescendiente describe, desde la óptica del subalterno, lo anterior: inicialmente se activa gracias a una irreductibilidad cultural que, al mismo tiempo, adquiere vida y se renueva tanto en el escape como en las recreaciones del nuevo contexto. Por otra parte, con cada cimarronaje, el sistema opresivo, en vez de retirarse, se reconfigura para poder seguir ejerciendo un poder. O sea, se "perfecciona" para re-capturar a los cimarrones haciendo precarias sus autonomías. De algún modo, la hegemonía se apropia de los cimarronajes para re-colonizar al subalterno. Pese a ello, la re-colonización nunca es definitiva porque los cimarronajes no son simples escapes y encierros, sino procesos de entrada y salida del sistema. Esto implica que cada vez que el orden hegemónico se modifica, el cimarrón también lo hace, pues toma, según necesidades internas, nuevas herramientas del sistema para resistir a los continuos intentos de asimilación.

De esta manera, la relación entre cimarronaje y colonización le da al proceso de autoidentificación afrodescendiente un movimiento indefinido y espiral. Junto con la opresión sofisticada, en cada momento histórico regresan los mecanismos de resistencia renovados. En esas coyunturas, el radio del ciclo se agranda. Sin embargo, cada vuelta mayor no implica un estado superior al previo (de progreso lineal como se podría pensar en Occidente). El retorno ampliado, más bien, habla de una complejización identitaria del subalterno debido a la profundización de las contradicciones socioculturales en su relación con el sistema hegemónico. Si por un lado, todo esto es auspicioso porque evidencia un proceso continuo de autodeterminación, también es desalentador porque demuestra,

como dice Fanon (1963), que pese a los mejores intentos de libertad, la descolonización no llega, no es válida, ni definitiva, cuando se la consigue unidireccionalmente[28].

Pese a todo, insistir en la dialéctica, o en la cara negativa, de la supervivencia expresada en el cimarronaje, no implica creer que éste comporta una derrota anunciada. Al contrario, más que una visión pesimista, la exploración honesta de esta realidad espirada, pretende señalar los modos mediante los cuales el pueblo afrolatinoamericano puede transformar otra vez, y de manera definitiva, "el drama existencial en explosión de sanidad creadora" (DEPESTRE, 1986, p. 74). Si se examina el pasado así descrito y su continuidad en el presente, es para dar cuenta del proceso[29] a través del cual esta sociedad equilibrada (libre en su relación con el mundo) es desestabilizada por la imposición de un orden colonial externo y cómo ese mismo pueblo colonizado logra un reequilibrio contradictorio, precario pero propio. Glissant indica que, al responsabilizarse del pasado para desenmascarar lo oculto por la Historia y construir un futuro, de una vez por todas, emancipado, se revela una "visión profética del pasado"[30]. A eso apunta el reconocimiento de la línea espirada de este proceso continuo de colonización y autonomías: no se trata de celebrar el cimarronaje como estrategia inequívoca para la descolonización. Tampoco, de lamentarse creyendo que la identidad

28 La independencia no es real cuando es entregada voluntariamente por el colonizador (en ella se prepara una neocolonización), ni cuando se la alcanza mediante la violencia espontánea y el deseo unilateral del colonizado. Para ser definitiva, la autonomía tiene que elaborarse desde un proyecto que prevea, junto a la descolonización del subalterno, la sanación de la enfermedad colonizadora de la hegemonía (CÉSAIRE, 2006).

29 Se trata de entender un proceso histórico, no de recuperar una identidad esencial inmutable.

30 Glissant no se refiere directamente al cimarronaje en este proceso. No obstante, conceptos como "Retorno en espiral", "opacidad", etc., se enriquecen con esta noción. Ver Figueiredo (1998), Glissant (1989) y Benavente (2005).

afrodescendiente está condenada a ser espiral, por la incapacidad del proyecto cimarrón para alcanzar la libertad. Ocurre, en verdad, que al entender la complejidad del cimarronaje, como relativamente exitoso mecanismo de autoidentificación en una historia colonial, se puede acceder a las claves para romper efectivamente esa situación de opresión.

Ni cimarrona, ni espiral, ni de una vez y para siempre, la identidad afrolatinoamericana llega a ser en el tiempo y el cimarronaje habla de los modos reales en que puede hacerlo dentro de una historia concreta. La esclavitud o la simple rebelión, son cruciales como momentos de construcción identitaria para el afrodescendiente, sin embargo, más lo es el cimarronaje pues hace converger y articula tanto la opresión del orden como la resistencia a él, pero, sobre todo, porque evidencia la constante reconstrucción identitaria relacional, producto de esa dialéctica. Mientras se logra un cimarronaje que implique una descolonización definitiva, es decir, uno que, gracias a la conciencia plena de los modos históricos en que se establece la opresión y los mecanismos de resistencias, impida el retorno de la desigualdad o establezca la horizontalidad de las relaciones y por eso mismo deje de ser supervivencia; mientras se logra eso, el cimarronaje, pese a su precariedad, seguirá siendo un mecanismo válido y propio de autoidentificación afrodescendiente.

En conclusión, por sus características especiales, el cimarronaje de las plantaciones y minas se configura como la principal génesis compuesta dialéctica o el primer y particular mecanismo de construcción exitoso que tiene el afrolatinoamericano para elaborar y re-elaborar permanentemente su identidad relacional y buscar su autodeterminación, de acuerdo a las contradictorias condiciones coloniales y culturales múltiples que encontró y encuentra aún hoy en nuestro subcontinente.

Coda final

En la búsqueda afrolatinoamericana de autoafirmación y justicia socio-cultural, el cimarronaje constituye una estrategia que sobrepasa la idea de un proyecto de momentos fijos con un resultado identitario acabado. Es tal el dinamismo y continuidad que tiene como núcleo simbólico que su estructura no sólo puede homologarse a la de los variados modos de construcción identitaria que, en distintos ámbitos, han tenido los pueblos afrodescendientes a lo largo de sus historias en América Latina, sino que además, o por eso mismo, se puede transpolar, entendiendo que en última instancia estas comunidades comparten un devenir común, al andamiaje del proceso histórico de autoidentificación de una totalidad afrolatinoamericana que se elaboraría de constantes y acumulativos cimarronajes o de un gran cimarronaje[31] aún en ejecución.

Si el particular ejercicio cimarrón que se origina de las plantaciones y minas puede convertirse en una noción que concentra la génesis relacional afrolatinoamericana es debido a que en él por primera vez se hace consciente y evidente la estructura de la compleja, continua y real re-elaboración cultural y autodeterminación social de los afrodescendientes en Nuestra América. Eso no quiere decir que en algunos modos de re-construcción cultural que se daban al mismo tiempo y estrictamente al interior del sistema esclavista y colonial (del ingenio, la mina, los pueblos regidos por el orden blanco-occidental), como por ejemplo en la evangelización, no se repitiera la estructura dialéctica y creativa del cimarronaje. Lo que ocurre es que, en tanto la *acción* socio-cultural es explícita en este último, el proceso cimarrón se vuelve decisivo y paradigmático para los otros.

31 Pequeño y grande no en el sentido numérico (individual y colectivo), ni en el de intensidad (huida temporal y escape indefinido) (KLEIN y VINSON III), sino en relación al tamaño del proceso. Tampoco se trata de que la parte menor es igual al todo mayor, sino de que hay una estructura continua que puede actualizarse de modo diverso.

No obstante este factor común que permite la extensión cultural del mecanismo a otras instancias, siendo rigurosos, los cimarronajes afrodescendientes podrían dividirse metodológicamente en explícitos e implícitos. En los primeros, el nivel de conciencia del proyecto es alto por lo que la autonomía es mayor y la contradicción en la apropiación cultural de los otros, dramática (por ejemplo, los otros cimarronajes físicos como los de los naufragios, la elaboración de las lenguas *créole*, la revolución haitiana, los cabildos cubanos étnicamente exclusivos del siglo XIX, etc.). En los segundos, la autodeterminación es opaca por la baja conciencia del proceso y la relación cultural con los otros parece más armónica (por ejemplo, los litigios legales de los esclavos, el servicio militar en las guerras de emancipación en el Cono Sur, la religiosidad afroandina).

Es verdad que el mayor autoconocimiento de este mecanismo garantiza, en los explícitos, más posibilidades de alcanzar una sana vida socio-cultural debido a que conlleva una abierta búsqueda dialéctica de libertad y fin de la desigualdad. Sin embargo, también es cierto que la reducción de esas potencialidades y el acercamiento a la asimilación que se describe en los implícitos, no los invalida como estrategias de autoidentificación. Pese a la menor incidencia de los últimos, ambos cimarronajes, explícitos e implícitos, son siempre procesos activos de resistencia y reconstrucción identitaria múltiple y contradictoria. Más aún, pese a las indiscutibles capacidades revolucionarias de los explícitos, la historia neo-colonial latinoamericana demuestra que la dinámica amenaza del sistema de opresión los convierte a ambos en proyectos relativamente exitosos.

En otras palabras, la estructura así como la histórica precariedad y el carácter indefinido que, como proyectos identitarios y de justicia social, comparten ambos cimarronajes hacen que estos puedan ser vistos en el tiempo como realizaciones pequeñas de un mismo y gran cimarronaje afrolatinoamericano desde el cual se

puede re-construir la historia conjunta de autoidentificación de este pueblo y su decisiva influencia en el subcontinente.

BIBLIOGRAFÍA

ANDREWS, George Reid. *Afro-Latin America, 1800-2000*. New York: Oxford University Press, 2004.

BENAVENTE, Carolina. "El original y su traducción: Édouard Glissant y Michael Dash". En Ineke Phaf-Rheinberger, ed. *Memorias de la fragmentación*. Berlín: WVB, p. 33-53, 2005.

BENÍTEZ ROJO, Antonio. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte, 1989.

CÉSAIRE, Aimé. "Discurso sobre el colonialismo", "Cultura y colonización", "Carta a Maurice Thorez" y "Discurso sobre la negritud. Negritud, etnicidad y culturas afroamericanas". En *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal, p. 7-91, 2006.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima-Berkeley: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar" (CELACP), Latinoamericana Editores, 2003

_____. *Sobre literatura y críticas latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982.

DEPESTRE, René. *Buenos días y adiós a la negritud*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas. Cuaderno Casa de las Américas n. 29, 1986.

FANON, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.

_____. *Piel negra, máscaras blancas*, G. Charquero y Anita Larrea, trad. Buenos Aires: Schapire Editor, 1974.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana*. Niteroi/RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1998.

GARCÍA, Jesús. *Caribeñidad: afroespiritualidad y afroepistemología*. Caracas: Ministerio de Cultura Fundación, Editorial el perro y la rana, 2006.

GLISSANT, Edouard. *Caribbean Discourse*, J. Michael Dash, trad. Charlottesville: University Press of Virginia, 1989.

GUILLÉN, Nicolás. *Prosa de prisa*. La Habana: Letras de Cuba, 1987.

JAMES, C. L. R. *The Black Jacobins. Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution*. New York: Random House, 1963.

KLEIN, Herbert y VINSON III, Ben. *La esclavitud africana en América Latina y el Caribe*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2008.

LAROCHE, Maximilien. "El Caribe francófono". En Ana Pizarro, org. *América Latina: palavra, literatura e cultura,* Volumen III: *Vanguarda e modernidade*. São Paulo/SP: Fundação Memorial da América Latina, p. 519-538, 1995.

LIENHARD, Martín. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*. Lima: Horizonte, 1992.

MARTÍ, José. *Nuestra América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.

MÉNIL, René. *Las Antillas. Ayer y Hoy. Senderos*. Margarita Montero, trad. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

MIRANDA ROBLES, Franklin. "Latinoamérica. ¿Híbrida o heterogénea?". En *América Latina y el Mundo. Exploraciones en torno a identidades, discursos y genealogías*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos. Universidad de Chile, p.269-284, 2004.

_____. *Hacia una narrativa afroecuatoriana. Cimarronaje cultural en América Latina*. Quito: ABYA YALA/Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo Esmeraldas, 2005.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

PHAF, Ineke, ed. "Nation language and poetics of creolization. A conversation between Kamau Brathwaite and Édouard Glissant". En Ineke Phaf-Rheinberger, ed. *Memorias de la fragmentación*. Berlín: WVB, p. 115-130, 2005.

PIZARRO, Ana. *De ostras y caníbales. Ensayos sobre la cultura latinoamericana*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1994.

_____. *El archipiélago de fronteras externas. Culturas del Caribe de hoy*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago, 2002.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1987.

RODRÍGUEZ, Emilio Jorge. "Oralidad y poesía: el acriollamiento de la lengua inglesa en el Caribe". En Ana Pizarro, org. *América Latina: palavra, literatura e cultura,* Volumen III: *Vanguarda e modernidade*. São Paulo/

SP: Fundação Memorial da América Latina, p. 539-559, 1995.

ROJO, Grínor; SALOMONE, Alicia; y ZAPATA, Claudia. *Postcolonialidad y nación*. Santiago de Chile: Lom, 2003.

SOBREVILLA, David. "Transculturación y heterogeneidad: Avatares de dos categorías literarias en América Latina". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* n. 54, Lima-Hanover, p. 21-33, 2001.

Manifestaciones afrocolombianas de El Caribe. La creación literaria de Candelario Obeso

Mónica Montes Betancourt

Re toro lo grande y bello
Que er mundo encierra, no etimo
Sino ros cosa, que son
Mi jembra amá y mi arbedrío[1].

CANDELARIO OBESO

En el panorama de las letras colombianas del siglo XIX, la creación literaria de Candelario Obeso (1849-1884) representa un fenómeno singular. Las voces que reproduce, de bogas, mulatos y personajes sencillos del caribe colombiano, horadan los modelos del buen decir con los que se intentaba sustentar entonces el proyecto de nación. La creación de Obeso abre una brecha en las poéticas y en el lenguaje oficial del naciente país que prefería "un acervo de escrituras del orden" para configurar así su identidad (QUICENO, 2015, p. 12).

En estos términos, la escritura de Candelario Obeso desdice esa ilusión ordenadora de las escrituras más promovidas en el siglo XIX entre las que predominan los textos descriptivos, los cuadros de costumbres, los reglamentos, gramáticas, crónicas de viaje y narrativas que hicieran eco de este empeño prescriptivo, protagonizado por las élites blancas, europeas y católicas. Paradójicamente,

1 Para favorecer la lectura fluida de estos textos, reproduzco en las notas al pie las versiones en el uso normativo del español. "De todo lo grande y bello / Que el mundo encierra, no estimo / Sino dos cosas que son / Mi hembra amada y mi albedrío" (OBESO, 2015).

las escrituras posteriores a la independencia en Colombia, como en otros países latinoamericanos, defendieron los modelos establecidos por las culturas que los habían colonizado. "Todos utilizaron esas herramientas para desentrañar las características peculiares de sus regiones nativas y para constituir con ellas esa cosa nueva que habría de ser la nacionalidad" (RAMA, 1983, p. 10).

Obeso inserta un registro que obliga a contemplar la "otredad" de los usos populares de los mulatos de Bolívar, tan distintos de los usos europeizantes que se imponen en el XIX como modelo nacional. Su apuesta resulta aún más provocadora porque elude la construcción de un simple cuadro de costumbres caricaturizado para favorecer, en cambio, la inserción de esa oralidad vigorosa que no sitúa en segundo plano sino que describe con profunda destreza filológica, más allá de las tendencias normativas de la época para asegurar la pervivencia de estos usos y reclamar su reconocimiento entre las voces nacionales.

Candelario Obeso abre intersticios en una configuración de nación que excluye segmentos poblacionales significativos, en especial, las negritudes, los indígenas y la población rural. Su poética participa en las tensiones y forcejeos para erigir conceptos de nación más incluyentes, ampliar los campos de racionalidad desde los que se configura este concepto (ANDERSON, 1997, p. 93) e incorporar registros no letrados que amplían el espectro propuesto por las élites políticas y culturales.

Obeso configura una poética que fija por escrito los registros de la rica oralidad de los bogas afro-descendientes[2] que navegaban

2 Los bogas conducían los champanes que navegaban con cuadrillas de esclavos que durante tres siglos se encargaron de movilizar los champanes, embarcaciones que surcaban el río Magdalena trayendo y llevando mercancías desde las costas al interior del país. Estos personajes eran conocidos porque eran poseedores de una gran destreza y fuerza física, ya que debían navegar el Magdalena en contracorriente, aunque carecían de formación intelectual, por lo que el lenguaje que usaban estaba lejos de parecerse al de los intelectuales de la época.

por el río Magdalena colombiano, el Río Grande, uno de los canales más importantes de comunicación durante el siglo XIX, para transportar mercancía al interior del país. Se caracterizaban por la fuerza y la destreza para navegar este importante y caudaloso río colombiano. Su habla, sin embargo, no se corresponde con los registros formales. En las palabras introductorias que presentan el poemario más célebre del autor, *Cantos populares de mi tierra*, el filólogo Venancio G. Manrique expone lo siguiente:

> He aquí un género de poesía enteramente nuevo en el país, y acaso en la lengua castellana (...) Bajo el disfraz y las figuras del lenguaje vulgar corren ocultas las maneras de decir más puras del idioma, y campean los pensamientos más delicadamente poéticos, expresados con donosura y gracia admirables. Afirmo esto no en razón de mis luces y de mi ingenio (...) para llamar la atención del mundo literario sobre el mérito completo de ellas; y digo que completo, porque no me parece fundado el concepto de los que tachan de exagerada la forma de su expresión, una vez que si así es el habla de la gente no instruida del Estado de Bolívar, tal debe ser sin duda y muy racionalmente el lenguaje que la representa[3] (MANRIQUE, 2015, p. 125-126).

Al decir de Idelber Avelar, la escritura contra-hegemónica y desafiante de Obeso conserva aún su polisemia. "Obeso escoge no ser un clásico: el poeta prevé, anticipa, embute en su poesía los mecanismos que impedirán que se eche a andar el proceso de *clasicización*" (AVELAR, 2015, p. 8). Concede así un espacio a la vitalidad de las voces negras y mulatas en medio del excluyente canon decimonónico regulado por las voces criollas. El reconocimiento de su valor literario es reciente, ya que ni su raza ni los preceptos literarios de la época permitieron que fuese acogido por las élites criollas.

3 El texto original sigue los usos ortológicos de la época que he modernizado para favorecer la comprensión.

> El cerco tendido impidió que su obra fuera reconocida, porque refleja una estética en la que los hablantes líricos, también negros, expresan a través de sus voces un sentir de raza, mediante su idiolecto de bogas y mujeres de escasos recursos que, para la elitista estética de la dominación, debió representar la invasión de lo provinciano en el sacrosanto espacio de lo sublime patriótico. La oralidad, el uso de refranes y dichos populares, se configuraron en una violación de lo escrito en tanto aplicación correcta y formal del lenguaje. Lo sincrético y lo mestizo no harían, por mucho tiempo, parte oficial de la conformación de la nacionalidad (NIEBLES REALES, 2014, p. 60).

Precisamente, Obeso (1950, p. 54), se refiere así a la recepción que han recibido los *Cantos populares de mi tierra* un año después de su aparición: "La terrible miseria en que he vivido, mi triste desamparo, la cutis de mi raza y de mi clima [...] trajeron sobre mí tremendos desengaños", denunciando una exclusión que se extiende durante mucho tiempo ya que la difusión de su obra literaria cobra auge apenas durante las últimas décadas del siglo pasado, en el contexto de las investigaciones sobre el aporte de las negritudes a la cultura colombiana. "Presentada a los letrados, *Cantos* los coloca frente a la desazón de no poder leer (que es la materialización del no querer oír) la voz de sus conciudadanos (...) postula la indisciplina, la diferencia inasimilable, como base de la cultura nacional (MARTÍNEZ PINZÓN, 2013, p. 89).

Autores como Laurence Prescott, uno de los estudiosos más significativos sobre la obra de Obeso, han advertido, sin embargo, que pervive el temor de que los estudios sobre la identidad afrodescendiente induzcan a un sentimiento separatista que reabra viejas heridas, lo que ha ralentizado la difusión de este tipo de legados (PRESCOTT, 1999, p. 554).

Obeso se empeña en permear el canon nacional con elementos de substrato popular en los que no sólo otorga un lugar a este tipo de

registros, sino que enfatiza en los valores y en la rica cosmovisión de los hombres y mujeres de su tierra. La escritura de Candelario Obeso se ubica dentro del proyecto literario colombiano de la segunda mitad del siglo XIX subvirtiéndolo, he ahí su paradoja.

El autor nació en la Villa de Santa Cruz de Mompox, importante puerto comercial, a orillas del río Magdalena, fundada en 1537 por Alonso de Heredia. Su padre fue el abogado liberal criollo Eugenio María Obeso y su madre, María de la Cruz Hernández, una lavandera negra. Fue hijo natural, aunque tuvo una relación cercana con su padre.

Desde pequeño mostró interés por la formación académica. Cuando el colegio en el que estudiaba se cerró por la guerra, su padre lo inició en la formación gramatical, en las matemáticas y en la geografía. Viajó a los 16 años a la capital porque obtuvo una beca para continuar sus estudios, primero en el Colegio Militar fundado por Tomás Cipriano de Mosquera y, después, en la Universidad Nacional de Colombia en la que estudió en la Facultad de Derecho y Ciencia Política. Fue profesor en su pueblo natal, estuvo en prisión, fue cónsul en Tours (Francia), filólogo, gramático, militar y traductor del inglés y del francés.

Sufrió numerosas desilusiones en su vida sentimental. Sus escritos traslucen su interés hacia las mujeres blancas que no le corresponden cabalmente. Esa inclinación hacia ese tipo de relaciones que no prosperan representa también su recurrente sensación de desajuste frente a la vida citadina a la que no pertenece. Lo había expresado así en *Canto der montará*[4]*:* "Eta vira solitaria / Que aquí llevo, / Con mi jembra i con mi s'hijo / I mi perros, /No la cambio poc la vira / Re los pueblos[5]".

4 Canto del montaraz.

5 "Esta vida solitaria / Que aquí llevo, / Con mi hembra y con mis hijos / Y mis perros, / No la cambio por la vida / De los pueblos" (OBESO, 2015).

Murió a los 35 años. Algunos sostienen que se disparó accidentalmente mientras limpiaba un arma. Otros señalan que se quitó la vida por una desilusión afectiva, probablemente, por una señorita bogotana blanca y de una condición social más solvente. Cordovez Moure escribió que, herido de muerte, le dijo a un sacerdote: "le apunté al blanco y le pegué al negro" (1957, p. 485).

> Fuera lo que fuera, es de notar que a los funerales del poeta, celebrados el 4 de julio, concurrieron muchísimos ciudadanos de todas las capas sociales; entre los que figuraban en el séquito que acompañó los restos al cementerio iban los políticos y escritores eminentes Salvador Camacho Roldán y Miguel Antonio Caro. Además, tanto el Senado como la Cámara de Representantes de la República aprobaron unánimemente sendas proposiciones para honrar la memoria de Obeso (PRESCOTT, 2021, p. 54).

Su obra recorre las traducciones, la narrativa, el teatro, escritos políticos y militares, pero el género en el que ha obtenido mayor reconocimiento es la poesía, gracias a sus *Cantos populares de mi tierra* (1877); 16 poemas que recrean la oralidad de los bogas del río Magdalena, con tintes románticos y modernos en los que exalta la belleza del habla espontánea y sencilla de su gente, "una voz deliberadamente descentrada, inclasificable y rara dentro del perímetro de la ciudad letrada romántica en la que Obeso intenta insertarse y que simultáneamente trata de subvertir" (JÁUREGUI, 1999, p. 578).

Obeso abandona posteriormente el proyecto que inició con este poemario de revivir su lengua vernácula, a través de una reproducción fonética fidedigna que no se limita a mostrar cómo es el habla del boga, sino que da cuenta de su musicalidad, fuerza y propiedades poéticas. En las obras sucesivas, no registra de nuevo el habla de sus coterráneos, sino que se circunscribe a los usos normativos del castellano, tal como lo había hecho ya en la novela *La*

familia Pygmaleón (1871). Estos usos del lenguaje, acordes con el uso formal, aparecerán también en las obras posteriores: *Lectura para ti* (1878), la pieza teatral *Don Secundino, el zapatero* (1880) y *Lucha de la vida* (1882).

En su última etapa creativa, incluso, se dedicó a la escritura de gramáticas de otras lenguas. La crítica habla de un "blanqueamiento" de su producción posterior que parece responder a un intento de conciliación para alcanzar el beneplácito de una audiencia "casticista e impaciente", tal como la clasifica Luis Flórez (1949, p. 359).

Cantos representa una apuesta singular por cuanto en estos versos toma distancia de la gramática normativa decimonónica a través de un registro popular que describe con destreza filológica. En efecto, en la *Advertencia del autor* que precede el poemario, Obeso especifica una serie de características del habla de los bogas para facilitar la lectura fluida de los versos. Sus aclaraciones dan cuenta del engranaje culto desde el que enmarca esta *presentación en sociedad*[6] de un registro desconocido entre la sociedad letrada del país.

> La *r* inicial tiene el sonido suave de la no inicial en las voces en que reemplaza a la *d*.
> El sonido *c* es fuerte en las dicciones como éstas: *libectá*, *ficmeza*.
> El de la articulación *j*, cuando suple a la *s*, es por extremo breve y un tanto cuanto oscuro.
> *E* vale como *ej* (es), y muchas veces *re* (de), especialmente en las palabras compuestas (lengua-e-vaca), y cuando así lo requiere la elegancia en la frase o la estructura del verso (OBESO, 2015, p. 15).

El poemario expresa las preferencias que lo ubican al otro lado de la vida citadina. Sirven como ejemplo algunos motivos relevantes en estas páginas, siempre en contraste entre el acá de la desencantada

6 El énfasis es mío

vida en la ciudad y el allá del pueblo natal, como un *locus amoenus,* vida sin artificios. Los motivos que nacen de esta distinción entre la vida en las dos orillas tocan múltiples fibras, como: a) los asuntos sentimentales, en los que enfatiza en las diferencias entre las mujeres del pueblo y de la ciudad y los problemas que experimenta en su relación con las mujeres; b) temas socio-políticos en los que se detiene en el contraste entre las prioridades sobre los que se establece la experiencia vital en estos espacios; y c) la desilusión que le produce el excluyente proyecto de nación.

> Lo que canta Obeso no es una vida salvaje de hábitos indolentes (...) sino una existencia saludable que valora las cosas sencillas y pone más énfasis en ellas, en la felicidad doméstica, en el vivir en armonía con el ritmo de la naturaleza lejos de la agitación urbana y de la agitación política. Lo que expresa el poeta negro es el anhelo mítico del hombre de vida simple, primitiva, tradicional por el Edén perdido (PRESCOTT, 2021, p. 177).

Los temas sentimentales ocupan espacio preponderante entre los versos de *Cantos*, como una manifestación del temperamento sensitivo del autor y de su profunda melancolía. Las relaciones humanas y la dificultad que reviste el encuentro con los demás es una alusión frecuente entre los versos del poemario, pero destaca la conflictiva relación con las mujeres y la búsqueda del amor humano como vía para acallar sus vacíos.

La mujer es misterio y complejidad. Lo expresa así en el poema más difundido de este poemario, *Canción der boga ausente*[7], en el que expresa: "La negra re mi arma mia, / Mientrá yo brego en la má, / Bañaro en suró por ella, / Qué hará? Qué hará?[8]" (OBESO,

7 Canción del boga ausente

8 "La negra del alma mía, / Mientras yo brego en la mar, / Bañado en sudor por ella, / ¿Qué hará, qué hará?".

2015, p. 29). Aparece también en *Cuento a mi ejposa*[9] con los versos "Nunca en la mujeres / Fue efertivo ná; / Toro en ella ej humo, / ¡Toro farserá...![10]" (2015, p. 34) y se reitera también en *A mi morena*: "La mujer e caprichosa, / La mujer e resabiá, / ¡Naire puere aquí en er mundo / Cambiale su naturá[11]" (2015, p. 94).

A pesar de las desilusiones afectivas, el poeta enfatiza en la frescura y la fuerza de las mujeres de su pueblo frente a las de la ciudad: "Mi paisanas son pacdita; / La re ute son colorá; / Ma re aquellaj en er pecho / Jierve er ma[12]" (OBESO, 2015, p. 79). De un modo paradójico, la comparación entre ambos tipos de mujeres no niega, ni en *Cantos*... ni en poemarios posteriores, la fascinación que le despiertan las mujeres blancas, como un símbolo que representa también el anhelo de pertenecer a ese mundo ajeno de la vida citadina en la que no encaja. Se advierte en estos versos del poema *Lucha i conquijta*[13]:

> !Oh¡ branca, branca hecmosa,
> Pocqué me trata asina?
> No sabe que la ejgracia
> Re compasión e rigna?
> (...)
> ¿Pocqué me ve la cuti
> Re la coló e la tinta
> Acaso cré que e negra
> Tamien er arma mia?
>
> (OBESO, p. 79)[14].

9 *Cuento a mi esposa*.

10 "Nunca en las mujeres / Fue efectivo nada; / Todo en ellas es humo, / ¡Todo falsedad...!"

11 "La mujer es caprichosa, / La mujer es resabiada, / ¡Nadie puede aquí en el mundo / Cambiarle su natural".

12 "Mis paisanas son parditas; / las de usted son coloradas; / Mas de aquellas en el pecho / Hierve el mar".

13 Lucha y conquista.

14 "¡Oh!, blanca, blanca hermosa, / ¿Por qué me tratas así?/ ¿No sabes que

Obeso compara también el tipo de relaciones humanas que advierte en esos dos extremos vitales con los que ha entrado en contacto. Lo expresa en el poema "Epropiación re uno corigo[15]", uno de los más interesantes de *Cantos* en tanto da cuenta profunda de sus móviles escriturales y, probablemente, recoge también su arte poética. Despierta interés, por ejemplo, encontrar una versión castiza, en prosa, con la que el autor explica el poema y matiza las licencias poéticas que se ha permitido. Estas dos versiones incitan a adentrarse en los vericuetos de los versos para descubrir ese sentido profundo que el autor intenta velar en su explicación posterior. Sostiene en el poema:

> En ocasione otra cosas
> Ma que la jambre atosigan:
> una inrecencia a rijtiempo,
> La ingratitú inmerecia;[16],
> Que lo que agora é cotante
> E variable a este otro ria;[17]",
> Toro eso, branco, sabré,
> Pero pa sacá la mimas;
> Yo seré siempre er que soi
> Poc ma chajco que reciba...[18]"
> (2015, p. 51-54).

El autor no sólo expresa el sinsabor ante la ingratitud y la mezquindad que advierte en la ciudad, sino que manifiesta también

---

la desgracia / De compasión es digna...? (...) ¿Por qué me ves la cutis / De la color de la tinta / Acaso crees que es negra / También el alma mía...?".

15 Expropiación de unos códigos.

16 "En ocasiones otras cosas / Más que el hambre atosigan: / Una indecencia a destiempo, / La ingratitud inmerecida;".

17 "Que lo que ahora es constante / es variable al otro día;"

18 "Todo eso, blanco, sabré / Pero para sacar las mismas; / Yo seré siempre el que soy / por más chascos que reciba...".

su determinación de disponer libremente de su vida y de cuanto esta le ofrece, sin someterse en todo ni a las reglas ni a los mandatos. Lo traslucen así los versos:

> Conque re toro lo suyo,
> Que me guta y me ra enviria,
> Siempre rijpuse tar cuar
> Re la s´hojas la jormigas...
> Ayer tuve en er Congreso
> Y me rió er dotó Ecamilla,
> Sei volúme pa que a uté
> Se los trujiera enseguia,
> Maj apena lo cojí
> Compré acmiron (meria libra),
> I vine a tapá e mi choza
> Lo juraco i la j´endijas[19]
> (2015, p. 53).

La voz poética concluye que si el interlocutor lo juzga por su comportamiento, el poeta simplemente comprenderá que la amistad tiene límites y pliegues, sin cambiar por eso su manera de ser. La versión castiza explica estas ideas con un matiz sutil que enmascara la intención de los versos en los que el mulato toma lo que necesita y asume que esto es un derecho que no resiste ni el límite ni la censura.

El contraste entre el ritmo vital en el pueblo y la ciudad es más evidente aún en el poema "Arió[20]":

> Ya me voy re aquí eta tierra

19 "Conque de todo lo suyo / que me gusta y me da envidia, / Siempre dispuse tal cual / De las hojas las hormigas... / Ayer estuve en el Congreso / Y me dio el doctor Escamilla / Seis volúmenes para que a usted / Se los trajera enseguida, / Más apenas los cogí / Compré almidón (media libra), / Y vine a tapar de mi choza / los juracos y las rendijas /.

20 Adiós.

A mi nativa morá;
No vive er peje richoso
Fuera ér má.
Siempre er sitio onde se nace
Tiene ciecta noverá; ...
Yo no jallo la alegría
Lejo er má.
La *panela* re ete pueblo
Ej esauta a la re allá
Pero a aquella la meccocha,
L'aire ér má.
(...)
Ete só vive anubláo
Re una eterna ejcurirá;
Aquér só bujca er epejo
Re la má.
(...)
Ya me voi re aquí eta tierra
A mi nativa morá;
Er corazón e ma grande

Junto ar má[21]! (2015, p. 79-80).

El lugar originario despierta su asombro. Es un edén marítimo, punto de partida y de llegada que incita el vaivén de los versos, como olas que reproducen la vitalidad de ese espacio de la epifanía. Tanto en su significado, como en su sonoridad, el mar constituye el motor del poema del que provienen el sentido y la luz. La vida citadina, en cambio, se tiñe de adjetivos oscuros y densos. Obeso critica la ciudad hipócrita y elitista tal como lo explicita en obras pos-

21 Ya me voy de aquí esta tierra / A mi nativa morada; / ¡No vive el pez dichoso / Fuera del mar... // Siempre el sitio donde se nace / Tiene cierta novedad; / Yo no hallo la alegría / Lejos del mar // La panela de este pueblo / es exacta a la de allá / pero a aquella la amelcocha / el aire del mar. // Ya ma voy de aquí esta tierra / a mi nativa morada; / el corazón es más grande / Junto al mar. /.

teriores. En *Secundino, el zapatero* (1880), comedia costumbrista, en tres actos, el autor se refiere a la oprobiosa situación moral de la ciudad. En *Lecturas para ti* (1888), entre tanto, sostiene: "En la *creme* de la *creme* no hay sino cieno, raquitismo, patrañas, gérmenes corrompidos" (VVAA, 2011, p. 299).

La capital, incluso, encarna un proyecto de nación que a Candelario Obeso le resulta ajeno. Lo expresa así en *La lucha de la vida* [1882]: "La patria es una ilusión" (2011, p. 134), un grito sin respuesta, "infamia, desórdenes y ruina" (VVAA, 2011, p. 132).

Martínez Pinzón sostiene que en la poética obesiana se subvierte el orden expansivo con el que se pretendía configurar la identidad nacional, esto es, en un desplazamiento desde el centro hasta la periferia y se opta —en cambio— por un movimiento que se inicia en las montañas, desde el margen, desde la ribera de un río, para dirigirse desde esa zona periférica hacia la capital, con la intención de ampliar los márgenes del discurso de identidad que se estaba configurando.

> Deshace racial y climáticamente los tránsitos propuestos por los fabricadores del mapa ideológico nacional (...) Ahí está su gesto radical máximo, postula la indisciplina, la diferencia inasimilable, como base de la cultura nacional (MARTÍNEZ PINZÓN, 2013, p. 86).

El poeta denuncia que ha sido tomado en cuenta sólo para pelear por un proyecto que los había excluido desde el principio, tanto a él como a los representantes de su raza. "La narración de la nación del siglo XIX está redactada en un discurso que *de dientes para afuera* dice abrazar a todos, sin hacer explícitas las intenciones homogeneizadoras y/o excluyentes del abrazo" (JÁUREGUI, 1999, p. 585, énfasis suyo). Obeso había participado en una guerra civil apenas un año antes de la publicación de *Cantos* y obtuvo el grado de

teniente coronel. Reproduzco algunos versos reveladores del poema titulado *Serena* que revelan matices importantes de su cosmovisión:

> Ricen que hai guerra
> Con lo cachacos,
> I a mí me chocan
> Los zamba-palo...
> Cuando los goros
> Si fui sordao
> Pocque efendía
> Mi humirde rancho...
> Si acguno quiere
> Trepácse en arto,
> Buque ejcalera
> Por otro lao;...
> (...)
> Muchos conojco,
> Probe bardaos
> Que han muecto e jambre
> Rejpué re guapos[22]
> (2015, p. 75).

El autor expresa las calamidades que han padecido quienes asintieron a participar en una guerra que ni les pertenecía ni aseguraba el reconocimiento de los derechos de las negritudes ni de los mulatos o zambos. Son contundentes los versos en los que se pronuncia contra quienes pretenden alcanzar el poder trepando sobre hombros como los suyos. Obeso se niega a ser "carne de cañón para adelantar los intereses ajenos" (PRESCOTT, 2021, p. 89) y evidencia

22 "Dicen que hay guerra / Con los cachacos, / Y a mí me chocan / Los zambapalos... / Cuando los godos / Si fui soldado / Porque defendía / Mi humilde rancho... / Si alguno quiere / treparse en alto, / Busque escalera / Por otro lado;... / (...) Muchos conozco, / Pobres baldados, / Que han muerto de hambre / Después de guapos...

tanto la marginación que han padecido, como el oportunismo de las castas políticas que promueven la inclusión sólo como una estrategia.

A pesar de estas denuncias, Obeso construye imágenes que transigen con el mito de la armonía racial, difundido en novelas colombianas tan célebres como *María* (1867), de Jorge Isaacs, en la que se recrea la relación armoniosa entre los dueños de las haciendas y los descendientes de esclavos que, aunque libres, desempeñan las mismas labores que sus antepasados (RIAÑO PRADILLA, 2011, p. 3). Este tipo de construcciones poéticas facilitan el flujo de sus propuestas transgresoras y revolucionarias en el contexto de la regeneración conservadora colombiana, a finales del siglo XIX. Lo ejemplifica bien en el poema "Epresión re mi amitá[23]" en el que, incluso, pareciera contradecirse con cuanto ha expuesto en otros poemas sobre la injusticia y la desigualdad entre los distintos sectores poblacionales del país. En este poema conciliador sostiene:

En cambio re mi amitá
Solo una cosa le piro,
Conviene a sabé: que apena
Se jalle en su romicilio
Le cuente a toito er mundo
Lo que aquí en Colombia ha vito;
Riga como ciuraranos
Son er negro, er branco, er indio;
Cómo er señó Presirente
Usa re humirde atavíos;
Cómo en raras ocasione
Siendo tan libres toiticos,

23 En cambio de mi amistad / Solo una cosa le pido, / Conviene a saber; que apenas / Se halle en su domicilio / Le cuente a todito el mundo / Lo que aquí en Colombia ha visto; / Diga como ciudadanos, / Son el negro, el blanco, el indio; Cómo el señor Presidente / Usa de humildes atavíos; / Cómo en raras ocasiones / Siendo tan libres toditos, / Ocurre un caso que espante / de un robo o de un homicidio.

Ocurre un caso que espante
Re un robo o re un homicirio
(2015, p. 64-65).

El género en el que se inscribe *Cantos* ha sido catalogado como poesía negra, negrista, negroide o mulata. El interés por las expresiones negras y por la herencia de los pueblos responde a la búsqueda de expresiones más espontáneas y esenciales. La poesía de este tipo se caracteriza por la inclusión de las voces de los negros y la referencia poética a personajes pertenecientes a estas comunidades. Este tipo de poesía se ha caracterizado también por su compromiso social y político (ANDERSON IMBERT, 1966, p. 16), en tanto destaca el habla natural de los negros que viven al margen de la población blanca y conservan sus tradiciones ancestrales (BALLAGAS, 1946, p. 80). En América Latina, las clasificaciones sobre el género demandan incorporar cuanto refiere al mestizaje.

Atendiendo estas singularidades, Prescott se inclina a clasificar la obra de Obeso como poesía negra en tanto exalta la realidad del grupo étnico al que pertenece, celebra las características de ese pueblo negro de la Costa Atlántica, humilde y laborioso, y fija por escrito los rasgos de la expresión libre y natural de las negritudes, de los zambos y mulatos de su pueblo.

La poesía de Obeso, por tanto, se distancia de la poesía negrista que toma al negro como un elemento exótico sobre el que centra su foco, desde una perspectiva plagada de estereotipos. La propuesta de Obeso, en cambio, tiene como eje sus propias vivencias y emociones que ahondan en la intimidad y en los modos particulares de hacer y pensar de sus coterráneos y en la riqueza y plenitud de sus valores. El poeta se propone ampliar los márgenes del relato identitario nacional para nutrirlo con esa dimensión de alteridad que encuentra la esencia humana en el hombre común.

Obeso, pionero en el género de la poesía negra en América Latina, aunque no alcanza la recepción que esperaba con sus *Cantos populares de mi tierra*, consigue en cambio el interés de filólogos como Rufino José Cuervo que encuentran entre sus versos la oportunidad de ampliar sus investigaciones sobre las variedades dialectales del español y la influencia africana en la evolución de la lengua (ALARCÓN, 2014, p. 231).

El logro no resulta desdeñable. El autor equilibró la descripción oficial sobre los bogas con su propia perspectiva humana, personal y plena de matices sensibles. El poemario completa un imaginario injusto y reducido en el que el boga es considerado "tosco, brutal, indolente, semisalvaje (...), con toda su insolencia, con su fanatismo estúpido, su cobarde petulancia, su indolencia increíble y su cinismo de lenguaje, hijos más bien de la ignorancia que de la corrupción" (SAMPER, 1862, p. 11). Sin embargo, cuando Obeso contrapone su propia perspectiva no sólo hace justicia a su raza, su pueblo y sus gentes sino que concede a todos los que habitan en este recién configurado estado-nación completar otros matices que están más allá de la diada inclemente que Samper había establecido para introducir sus crónicas de viaje a Europa: de un lado, los salvajes e ignorantes bogas y del otro, los activos, inteligentes, vibrantes y rápidos europeos. En estos términos, las escenas, matices y consideraciones que pueblan el poemario de Candelario Obeso amplían los márgenes estrechos de un constructo identitario que resulta excluyente para todos.

BIBLIOGRAFÍA

ALARCÓN, Andrea Paola. "Candelario Obeso. El inicio de la poesía negra en Colombia". En *De esclavo a servidor: literatura y sociedad (1825-1930)*. Madrid: Biblioteca nueva, p. 227-235, 2014.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

_____. *Historia de la literatura hispanoamericana*, 5ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

AVELAR, Idelber. "Presentación". En *Cantos populares de mi tierra*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional de Colombia, 2015.

BALLAGAS, Emilio, ed. *Mapa de la poesía negra americana*. Buenos Aires: Editorial Pleamar, 1946.

CORDOVEZ MOURE, José María. *Reminiscencias de Santafé de Bogotá*. Madrid: Aguilar, 1957.

FLÓREZ, Luis. "El habla popular en la literatura colombiana". *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Tomo I. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, p. 318-361, 1945.

JÁUREGUI, Carlos. "Candelario Obeso: entre la espada del romanticismo y la pared del proyecto nacional". *Revista Iberoamericana*. Vol. LXV, Nums. 188-189, jul-dic., p. 567-590, 1999.

MANRIQUE, Venancio. "*Dos palabras*". En *Cantos populares de mi tierra*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional de Colombia, 2015.

MARTÍNEZ PINZÓN, Felipe. "Celebrar la indisciplina: Candelario Obeso, la lengua inasimilable y el ocio productivo". *Afro-Hispanic Review*, Vol. 32, n. 1, primavera, p. 85-98, 2013.

NIEBLES REALES, Eleucilio. *Gramática, educación y modernización en Colombia (1847-1910)*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2014.

NIETO VILLAMIZAR, María Camila y RIAÑO PRADILLA, María. *Esclavos, negros libres y bogas en la literatura del Siglo XIX*. Bogotá: Universidad de Los Andes, 2011.

OBESO, Candelario. *Cantos populares de mi tierra*. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, Ministerio de Educación Nacional, 1950.

_____. *Cantos populares de mi tierra*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional de Colombia, 2015.

PRESCOTT, Laurence E. *Candelario Obeso y la iniciación de la poesía negra en Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2021.

_____. "Evaluando el pasado, forjando el futuro: estado y necesidades de la literatura negra colombiana". *Revista Iberoamericana*. Vol. LXV, Nums. 188-189, jul-dic., p. 553-565, 1999.

QUICENO CASTRILLÓN, Humberto. *La nación imaginada*. Cali: Programa

editorial Universidad del Valle, 2015.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

_____. *La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)* en *Clásicos hispanoamericanos II, siglo XIX*. Valencia: Círculo de lectores, 1984.

RAMOS, Julio. "El don de la lengua". En *Paradojas de la letra*. Caracas: Ediciones eXcultura, p. 3-21, 1996.

SAMPER, José María. *Viajes de un colombiano en Europa. Tomos 1 y 2*. París: Thounot, 1862.

URRUTIA, Jorge y SORIANO-MOLLÁ, Dolores Thion, eds. *De esclavo a servidor: literatura y sociedad (1825-1930)*. Madrid: Biblioteca nueva, 2014.

VARIOS AUTORES. *Candelario Obeso: una apuesta pedagógica, estética y social*. Bogotá: Instituto para la investigación educativa y el desarrollo pedagógico, Alcaldía de Bogotá, 2011.

El testimonio afroperuano. Aportes para la construcción de la memoria histórica

Milagros Carazas Salcedo

El 4 de junio de cada año se conmemora el nacimiento de Nicomedes Santa Cruz (Lima, 1925-1992), distinguido poeta, investigador, periodista y ensayista. Con este motivo, desde hace dieciséis años, se celebra, además en esta fecha, el Día de la Cultura Afroperuana, lo cual es un logro relevante para la valoración de lo nuestro. Sin embargo, pareciera que todo se reduce a ello, a un solo representante emblemático que ha dejado huella en la Historia y cuya extensa obra se mantiene todavía vigente. Sabemos bien que no es así. Entonces, ¿cuáles son las historias de vida de otros afroperuanos en nuestro país?

Hago esta pregunta cuando, en el ámbito exterior, la Asamblea General de las Naciones Unidas ha proclamado el Decenio Internacional para los Afrodescendientes, que comenzó el 1 de enero de 2015 y terminará el 31 de diciembre de 2024, cuyo tema es "Afrodescendientes: reconocimiento, justicia y desarrollo". De modo que el objetivo principal es promover el respeto, la protección y la realización de todos los derechos humanos y libertades fundamentales de los afrodescendientes. En este sentido, el Decenio busca promover su plena inclusión y la lucha contra el racismo, la discriminación racial, la xenofobia y las formas convexas de intolerancia.

Por tanto, el Estado peruano está obligado a adoptar medidas concretas y prácticas que contribuyan en nuestro país a alcanzar ese

objetivo, por ejemplo en lo concerniente al derecho a la igualdad y la no discriminación, el acceso a la justicia, la disminución de la pobreza y el derecho al desarrollo, la educación, la salud, el empleo, la vivienda, etc. Como se aprecia, se trata de una tarea mayúscula que recién empieza y esperamos se cumpla con éxito para el beneficio de los afroperuanos de esta y las próximas generaciones. Aún más, en el Bicentenario de la Independencia del Perú[1], que se ha celebrado el 28 de julio del 2022, y se extiende al 2024.

Ahora bien, nuestra manera de contribuir a lo anterior es por medio de la investigación y la enseñanza en las aulas. Así para responder la interrogante inicial, intentaré describir y hacer una reflexión crítica sobre el testimonio del afroperuano. Pues, el estudio al respecto es limitado y la bibliografía casi inexistente. Lo que sí se puede comprobar, en las ciencias sociales y en el ámbito literario, es que hay una preferencia por el estudio del testimonio andino, al cual me referiré más adelante.

Lo anterior me lleva a preguntar, ¿por qué el testimonio del afroperuano ha sido descuidado durante tanto tiempo? La respuesta puede ser obvia, se trata de la voz y la historia del otro, el llamado subalterno, que no es escuchado ni visible para los sectores hegemónicos que detentan el poder político y económico en la sociedad peruana. Cierto es que se ignora este corpus por completo hasta el día de hoy.

Por tanto, la intención de este ensayo es dar cuenta de los avances de mi investigación alrededor del discurso testimonial del afroperuano, producido entre 1974 y 2022. Para ello, se ha dividido

1 En este contexto, es loable el proyecto *on line* del Ministerio de Cultura, que reconstruye tres historias de vidas de afroperuanos, en el formato de historieta gráfica. Se trata de Abelardo Alzamora. Maestro, campesino y escritor de Yapatera (2021), de Brenda Román y Rodrigo La Hoz; Sarita Román. Ser y hacer en los Barracones del Callao (2021), de César Santiváñez y Luis Morocho Salazar; Joaquín Jayme. Un esclavo liberto en la Lima del siglo XIX (2022), de Jesús Cossio.

el presente texto en tres secciones. La primera se centra en la definición de este género literario y sus rasgos característicos; la segunda realiza un balance de la recepción crítica del testimonio peruano y, por último, la tercera sección está destinada a describir el corpus del testimonio afroperuano, como una primera aproximación.

No es mi objetivo ingresar tardíamente a la discusión sobre el testimonio latinoamericano y su problemática, tampoco lo es realizar un estudio exhaustivo del testimonio peruano en general. Aunque considero que este es un tema inagotable y polémico; me concentraré tan sólo en visibilizar el corpus del testimonio afroperuano, para incluirlo como un tema a ser debatido y estudiado con mayor ahínco en nuestro contexto posteriormente.

1 Rasgos característicos del discurso testimonial

En cuanto al testimonio latinoamericano se ha dicho y escrito demasiado, tanto en las ciencias sociales muchas veces responsables de su publicación, como en las ciencias humanísticas que trataron de analizarlo y comprenderlo. Pasado el entusiasmo casi exotista, que tuvo repercusiones en cada uno de nuestros países, vale la pena volver a este tópico con una mirada más objetiva.

Los antecedentes del género testimonial se remontan a la década de los sesenta, marcada por los ecos de la Revolución Cubana, y se prolongan en los setenta, años de efervescencia ideológica de izquierda, dictadura militar y movimientos sociales, sobre todo en Centro y Sudamérica. Se suele considerar a *Los Hijos de Sánchez. Autobiografía de una familia mexicana* (1961) de Oscar Lewis y *Biografía de un cimarrón* (1966) del cubano Miguel Barnet, como las obras más paradigmáticas e inclusive modélicas. Aunque el texto con mayor polémica de este corpus, es sin duda *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983) de Elisabeth Burgos-Debray, libro que fue traducido a varios idiomas y reeditado masivamente cuando Menchú, una indígena quiché de Guatemala, ganó el Premio Nobel de la Paz en 1992.

Lo que habría que destacar es que del testimonio etnográfico, referido a las ciencias sociales, se dio paso al testimonio como género literario, es decir, entre los 80 y 90, se convirtió en un problema para la teoría literaria y un tema de discusión frecuente en los ámbitos académicos estadounidenses, donde fue bien acogido por los investigadores de izquierda y sometido a severas críticas por los otros. Cualquiera que fuese el caso, convertido ya en moda pasajera, el testimonio fue dejado de lado para finales de la década del noventa. Lo más cuestionable es que, en la fervorosa discusión, nunca se llegó a considerar el aporte de los estudiosos de países hispanohablantes. A pesar de esta miopía académica, el interés por el testimonio no ha disminuido del todo y la producción del mismo continúa alentadoramente en el resto del continente en la actualidad.

En el análisis de los testimonios se comprueba la riqueza discursiva de la oralidad. La gran expresividad del discurso popular se logra debido a que este es original, carnavalesco y hasta desbordante. Existen varios planteamientos respecto a la definición y problemática que ha suscitado el testimonio en América Latina, ya bastantes difundidos en los cuales no voy a ahondar. Interesa saber que el testimonio es considerado, ahora, como un género híbrido dentro del campo literario y un producto sociocultural heterogéneo. Por lo general, es usado como un recurso metodológico para el acopio de información y un recurso narrativo que produce conocimiento.

Además, una característica esencial es que, en esta narración, el testigo (o si se quiere, testimoniante) es quien declara sobre un acontecimiento que presenció o vivió, del cual da cuenta apelando a su propia memoria. Por ejemplo, para nuestro caso del testimonio afroperuano, desarrolla la experiencia personal de la discriminación étnica y el racismo. También puede ocurrir que, a manera de calidoscopio, se trate de varios testigos informando sobre un único hecho del pasado, que es capaz de verificarse. En tal sentido, el testimonio nos da la posibilidad de cuestionar, enriquecer y hasta subvertir la

historia oficial; de ahí, su atractivo para ciertos sectores ideológicos de izquierda. Considerando el testimonio del afroperuano, por ejemplo, se obtiene diferentes versiones de los estragos negativos que el sistema de esclavitud ha producido en nuestro contexto al paso de los siglos.

Pero ¿cuáles son los rasgos que caracterizan al testimonio? Tras el estudio del corpus de los testimonios hispanoamericanos y los aportes de diferentes críticos, el colombiano Francisco Theodosíadis (1996) enumera ciertas características en común. Tomaré la prerrogativa de clasificarlos y comentar cada uno. Así que propongo dividir los rasgos en cuatro grupos bien diferenciados. En primer lugar, señalo el rasgo paratextual. Entiéndase bien, está referido a los componentes no verbales como la imagen en la carátula, las fotografías, las ilustraciones al interior, los mapas, etc., acompañantes de la obra, que ofrecen información adicional sobre el testimonio y su importancia.

En segundo lugar, indicaré los extratextuales o que están fuera del texto, como: a) el carácter contestatario (el testimonio surge para denunciar y contraponerse a la versión oficial de los hechos); b) la intencionalidad del testimonio (el hecho de que el testigo quiera declarar, significa que ya tiene una intención probatoria y hasta política de esclarecer lo sucedido); y c) el valor de praxis inmediata (el testimonio surge como una narración de urgencia durante una crisis para denunciar un hecho que se considera injusto y por lo mismo busca que no continúe o se repita en un futuro inmediato).

En tercer lugar, están los rasgos intratextuales relacionados a la situación comunicativa entre el autor y el lector, a saber: a) la autoría y la mediación (se transita entre el testimonio de autor-testigo y el testimonio mediatizado, en el que el sujeto del enunciado es distinto al sujeto de la enunciación, ya que interviene un mediador (o gestor), aquel que recopila, transcribe y edita el testimonio); y b) el establecimiento del contrato de veridicción (el testimonio establece

una comunicación entre un emisor que busca convencer o persuadir sobre la veracidad de los acontecimientos a un receptor (o lector) que asume la credibilidad de los mismos).

Y, en último lugar, ubicamos los rasgos narrativos como, por ejemplo: a) el carácter colectivizante (pues, no se trata de contar la historia de vida individual sino más bien la que comparte además todo un colectivo); b) los aspectos de identificación biográfica (el testigo da a conocer datos biográficos personales que extrae de su memoria en el marco del acontecimiento social de trascendencia); c) los personajes reales del testimonio (el testigo es un ser real y no ficcional, que ha tenido un papel protagónico o presencial sobre lo cual puede emitir un testimonio); d) la presencia de hechos socio-históricos (el testimonio se refiere a un hecho determinado y fechado con claridad, como una versión opuesta y controvertida a la versión establecida por un sector dominante); y, e) el empleo de marcas de la oralidad (se reproduce el habla del informante así como la presencia de un interlocutor a quien se dirige lo narrado).

Como se aprecia, para entender mejor el discurso testimonial y su complejidad, se hacía necesario desarrollar cada uno de sus rasgos. Ahora, prefiero cambiar de asunto e ir de lo general a lo particular; de modo que nos concentremos en el contexto peruano, es decir, cómo los críticos y los académicos locales han recepcionado la producción del testimonio peruano en general y qué se ha dicho sobre el testimonio que representa al afroperuano en particular.

2 la recepción crítica del testimonio peruano

En cuanto a los críticos literarios que han tratado el tema del testimonio peruano, veremos que estos no son numerosos. Se han publicado propiamente dos libros bastante ambiciosos. Uno es de Andreu (2000), que fue el primero en aparecer en nuestro contexto y arriesgarse a analizar la relación entre el testimonio y las Ciencias Sociales. El otro es posterior y pertenece a Eduardo Huaytán (2013)

que, desde una perspectiva de género, se aproxima al testimonio que rescata voces femeninas en la década del setenta. También puede considerarse importante el libro de Rocío Silva Santisteban (2008), pues dedica un par de capítulos al análisis de testimonios de La Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR).

Después se tienen varios artículos que aparecieron en revistas locales y de especialidad. Algunos autores trabajan este tema de manera muy general, preocupándose de cuestiones teóricas dentro del contexto latinoamericano, como Andreu (2002), Huaytán (2008) y Zevallos (2002). Otros se han concentrado únicamente en los testimonios andinos, el más atractivo de ellos es sin duda *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía* (1977), así es el caso de estudiosos como Díaz (1996), Noriega (1997), Zevallos (1998) y Altuna (2008), entre otros. Unos pocos investigadores hacen referencia a los controversiales testimonios de la CVR, como puede comprobarse con los aportes de Espinoza (2003) y Silva Santisteban (2007)[2]. Para terminar este apretado recuento, en lo referente al testimonio afroperuano, ya se han publicado algunos textos iniciales que merecen ser mencionados, tales como Carazas (2003, 2008 y 2010).

Me parece oportuno también mencionar la existencia de tres tesis universitarias en el ámbito sanmarquino. En primer lugar, Grillo (2006) demuestra cómo los testimonios de informantes andinos dan cuenta de una nación escindida. En segundo lugar, Huaytán (2009) prefiere abordar la representación en los testimonios de artistas andinos. Y, por último, Ramos (2009), se centra en un testimonio de la CVR que narra lo acontecido en Huasahuasi.

Considerando lo anterior y para no extenderme más de lo debido, he preferido centrarme en los dos libros que han intentado analizar el testimonio peruano. Para empezar, Alicia G. Andreu

2 Desde las Ciencias Sociales, los testimonios de la CVR y la violencia política han dado motivo a estudios colectivos como los de Degregori (2000 y 2003), Bracamonte (2003) y Del Pino (2013).

(2000, p. 9) tiene como objetivo el "análisis de la relación entre el testimonio peruano en las últimas décadas y las ciencias sociales responsables de su publicación". Desde la perspectiva de la autora, existe una contradicción ya que, si bien los relatos orales provenientes de testigos migrantes, sirven como ejemplo e ilustran los cambios sociales al investigador, sin embargo su compleja construcción lingüística y estética hacen que desborden sus parámetros científicos establecidos por las Ciencias Sociales.

Se trata de un libro que tiene como contenido una introducción y cinco capítulos, entiéndase bien: uno dedicado al testimonio peruano y los otros al análisis de casos muy concretos. En la introducción la autora propone que existen tres etapas que posibilitaron la formación del testimonio en nuestro continente. En la primera, que se remonta a los inicios, en los años 60, el testimonio se entiende como un producto latinoamericano, cuyos orígenes surgieron en Cuba después de la revolución para manifestarse luego en Bolivia. La segunda etapa se constituye como una respuesta crítica realizada por los progresistas estadounidenses que se interesan por esta literatura. Y, por último, la tercera etapa corresponde a la respuesta de los críticos de origen latinoamericano en EE.UU., que cuestionan la "poética de la solidaridad" de la izquierda y se reafirma el género. Es de mi opinión que Andreu acierta en dividir este proceso en etapas, pero pierde de vista un detalle, que la academia estadounidense se centra al inicio en el estudio del testimonio producido en el Caribe.

Después Andreu comenta lo sucedido con *Me llamo Rigoberta Menchú....*, y la reacción que suscitó en el profesor y antropólogo David Stoll, quien dio a conocer *Rigoberta Menchú and the Story of all Poor Guatemalans* en 1999. Este fue un vano intento por desmentir y desacreditar a la pacifista indígena. El libro de Stoll generó el debate sobre el tema de lo real y la veracidad en el testimonio, creo que hasta agotarlo por completo, por lo menos en ese contexto.

Ahora bien, en el primer capítulo, Andreu revisa los antecedentes del testimonio peruano que se remonta a la crónica de los siglos XVI y XVII. Le interesa también el trabajo realizado por el grupo *Narración* en las décadas de los setenta y de los ochenta así como el aporte de escritores y críticos, como José Carlos Mariátegui, José María Arguedas, Manuel Scorza, Mario Vargas Llosa y Antonio Cornejo Polar, al estudio del indigenismo y la representación de la alteridad. Lo llamativo es que en el corpus del testimonio peruano que menciona con rapidez, parece desconocer la existencia de *Erasmo. Yanacón del valle de Chancay* (1974), cuando este ya es un clásico. Esta es una inexplicable ausencia.

Para terminar, Andreu (2000, p. 12) intenta "esbozar una reflexión en torno a las cuestiones que plantea la presencia de dos discursos culturales distintos en el documento científico: la palabra oral del testigo, y la otra, escrita, del científico". Para lo cual en los próximos capítulos se dedica a la lectura crítica de cinco testimonios, a saber: "18 biografías de pobladores" que aparecen en *Las barriadas de Lima, 1957* (1977) de José Matos Mar; *Madres solteras / Madres abandonadas. Problemática y alternativas* (1990) y *Madres solteras / Madres abandonadas. Testimonios* (1991) de Carmen Tocón Armas y Armando Mendiburu; *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía* (1979) de Ricardo Valderrama y Carmen Escalante; y *Habla la ciudad* (1986). Así ella concluye afirmando que el texto popular termina por subvertir la documentación profesional y la oralidad termina por utilizar la escritura para expresar una sensibilidad independiente.

El siguiente libro a tratar es el de Eduardo Huaytán Martínez (2013). Este está compuesto por una introducción y cinco capítulos bastante extensos. Como se indica al inicio, se plantean tres objetivos: 1) definir y describir el testimonio de mujeres a partir de la crítica del testimonio latinoamericano y la teoría de género; 2) contextualizar el testimonio peruano considerando la

influencia de la literatura, la antropología y el feminismo de la década del setenta; y 3) analizar la representación de las mujeres en el corpus seleccionado.

De esta manera los tres primeros capítulos están dirigidos a desarrollar aspectos teóricos como, por ejemplo: las definiciones y las características de la producción testimonial, el debate sobre el testimonio latinoamericano generado en la academia estadounidense, los postulados de la teoría de género así como la relación del testimonio con la antropología culturalista y el indigenismo en el contexto peruano. Para finalizar, los otros dos capítulos están dedicados a los primeros testimonios de mujeres en nuestro país, publicados en la década del setenta, los que se inscriben en una mayor marginalidad y subalternidad. Ese es el caso del testimonio de mujeres indígenas como el de Agustina Huaquira en *Huillca: habla un campesino peruano* (1974) y Asunta Quispe en *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía* (1977). Además se analizan los testimonios colectivos de mujeres urbanas de clase media, tal como se aprecian en *Ser mujer en el Perú* (1978) y *Cinturón de castidad* (1979), gestados por periodistas y activistas feministas. He ahí la contribución de este libro.

Lo que llama la atención es que el autor al analizar *Ser mujer en el Perú*, destaca la etnicidad como una variable que cuestiona los límites discursivos y temáticos del proyecto gestado, desde una clase media urbana blanca. De los catorce testimonios del libro colectivo, se observa el de Zelmira Aguilar, mujer afrodescendiente, conocida conductora de televisión y modelo en las décadas del setenta y ochenta. Aunque Huaytán realiza un análisis brevísimo de este, apenas una página, señala que a pesar del éxito alcanzado ella debe enfrentar los estereotipos impuestos y reproducidos en los medios de comunicación masiva. En realidad, el libro de Huaytán confirma que todavía está pendiente la representación de las voces femeninas de los sectores más subalternos de la sociedad.

Ahora me referiré a los estudios del testimonio peruano realizados desde las ciencias sociales. Teniendo en cuenta el tema de mi interés en este artículo, sólo mencionaré aquellos que dieron apertura a las voces de afrodescendientes. Para empezar, en 1982, se realizó el Seminario de Investigación "Lima obrera 1900-1930", en la Universidad de Lima, en cuyo equipo participaron tanto profesores como estudiantes de dicha universidad y de universidades estadounidenses. El profesor que organizó y dirigió el proyecto fue el historiador Steve Stein. El objetivo era estudiar cómo Lima se transformó en una ciudad de masas en las primeras décadas del siglo XX, gracias a que en este proceso intervinieron los sectores populares, cada vez más visibles, en el panorama urbano.

Este inicial proyecto dio paso al Primer Seminario de Historia Oral: Metodología y casos, que reunió a investigadores de diferentes disciplinas. El resultado fue la publicación de *Testimonio: hacia la sistematización de la historia oral* (1983), el que reúne las ponencias que se presentaron en el seminario. Posteriormente, para dar a conocer los trabajos del proyecto inicial, apareció *Lima obrera 1900-1930* (1987), cuya compilación estuvo a cargo del propio Steve Stein. En el segundo tomo, se incluye "Etnicidad y clase social: los afroperuanos de Lima, 1900-1930", de Susan C. Stokes. Aquí se demuestra cómo el racismo con la explotación clasista afectó a un sector de la masa popular limeña, que tuvo como identificación colectiva un club deportivo (es decir, Alianza Lima) y una hermandad religiosa (dedicada al Señor de los Milagros). Lo más aleccionador de este estudio es que recurre tanto a fuentes orales como documentales, así se puede acceder al testimonio de varios afroperuanos[3].

3 Aunque se enumera varias personas entrevistadas para la realización de este trabajo, sólo aparecen los testimonios fragmentados de Miguel Rostaing y José María Lavalle (futbolistas y adoberos), Pedro Méndez (trabajador albañil), Enrique Acosta Salas (devoto religioso), Juan y Ricardina Ramírez, así como Elena Tenaud (quienes narran la vida cotidiana de las familias afroperuanas en la capital).

Por entonces, el sociólogo Luis Rocca Torres publicó uno de los más interesantes trabajos sobre una comunidad afroperuana del norte. Se trata del voluminoso libro *La otra historia (Memoria colectiva y canto del pueblo de Zaña)* (1985), que consta de cinco partes, a saber: en las cuatro primeras, se describe con detalle la historia de Zaña, desde tiempos prehispánicos hasta llegar al siglo XX; mientras que la última parte del libro está dedicada a la rica creación artística de sus pobladores, esto es un corpus compuesto por tonderos, yaravíes, coplas y décimas. El mérito de Rocca es haber combinado una metodología que apela tanto al documento histórico, la bibliografía escrita y, sobre todo, el testimonio oral de los habitantes para reconstruir la historia de Zaña[4]. Es así que el libro se enriquece con esta pluralidad de voces y se vuelve un aporte monumental.

En las décadas del ochenta y noventa, se organizaron otros congresos en el ámbito académico, cuyas reflexiones y conclusiones se publicaron como libros. Uno de ellos fue *Actas del Congreso Nacional de Investigación Histórica* (1991), en el que apareció el artículo "Castigos, fuentes orales e historia (aspectos metodológicos y tratamiento)", de José Campos Dávila, Hugo Oyola Ancajima y José Carlos Luciano. Este trabajo tiene por objetivo la recuperación de la historia sobre la esclavitud, a partir de las fuentes orales recopiladas en las poblaciones negras de la costa sur. Así por medio de la entrevista se obtienen los testimonios[5] que evidencian que el castigo, como mecanismo de represión y forma psicosocial de dominación, era una práctica usual y violenta en tiempos de la hacienda.

---

4 Se distingue sobre manera el testimonio de decimistas afroperuanos como, por ejemplo, Cristian Colchado (1910-1979), Hildebrando Briones (1943-), así como del afamado cajoneador Medardo Urbina Sánchez (1916-1993), entre otros.

5 El artículo reproduce parcialmente el testimonio de Valentina de Casalino y Policarpio Cerón (de Chocavento, en Acarí), José Felicito (de San José, en Chincha) y Jillo Panalillo (de San Luis de Cañete).

Más tarde, Jacobo V. Alva Mendo (2003) se ha dedicado al análisis de los testimonios orales en los andes centrales del siglo XX. Ha escrito un artículo extenso y panorámico del testimonio peruano. El antropólogo sanmarquino opina inicialmente que el testimonio oral es un

> recurso narrativo, que construye un discurso coherente en informantes supuestamente provenientes del territorio de sociedades simples para explicitar su inserción en una sociedad compleja, moderna que expresa una lógica posible de construir un mundo propio, dialogante con los procesos de modernización en curso y la apropiación de espacios para la convivencia en la sociedad (ALVA, 2003, p. 65).

Ahora bien, el autor analiza los testimonios orales que han sido motivo de reflexión en los andes centrales que aparecieron en el siglo XX. Este corpus tiene como referente la literatura antropológica. Es decir, ya existe una tradición en la que el investigador usa el testimonio como una fuente de acopio de información y al mismo tiempo se ha convertido en una herramienta metodológica, que por medio de un informante se recoge una visión del mundo y de una cultura. Esta práctica se remite a un antecedente ya conocido, como es la inaugurada, en nuestro continente, por el etnólogo estadounidense Oscar Lewis, quien da a conocer *Los hijos de Sánchez* (1961), obra clásica que reúne el testimonio de una familia mexicana de los años 50.

En cuanto al testimonio oral en los andes, Alva (2003, p. 65) plantea algunas premisas, a saber: "la preeminencia de lo oral en la cultura e historia andinas, la tradición antropológica en las ciencias sociales peruana, las conceptuaciones subyacentes para abordarlas y algunas ideas primarias sobre metodología". En seguida el antropólogo opina que, por entonces, no había un estudio sistemático en las ciencias sociales sobre el testimonio oral.

Es importante que Alva considere con acierto a *Erasmo, yanacón del valle de Chancay* (1974) de José Matos Mar y Jorge A. Carvajal, como uno de los estudios pioneros de las ciencias sociales del Perú. Este testimonio de un anciano afroperuano fue recogido en 1963. Informa sobre la explotación de la tierra por medio del sistema del yanaconaje y la llegada de la reforma agraria. En pocas palabras, es un testimonio oral que recurre a un informante, en este caso don Erasmo Muñoz, para explicitar la vida rural de un valle costeño.

Por último, Alva comenta brevemente cada uno de los testimonios recogidos entre 1974 y 2000, incluso menciona los recopilados por la Comisión de la Verdad y Reconciliación. El corpus estudiado es bastante aleccionador. Se trata de un recuento que cita, desde mi perspectiva, algunos títulos menos conocidos y otros que proceden de provincia. Si observamos con atención, hay una predominancia por los testimonios de informantes artistas (músicos, artesanos o compositores) o dirigentes (obreros, campesinos, etc.). Al final, este es un artículo que sirve para tener un panorama muy general del discurso testimonial en nuestro país.

Finalmente, comentaré el libro *Procesos de descolonización del imaginario y del conocimiento en América Latina* (2004b), de la socióloga Carolina Ortiz Fernández. A partir de categorías teóricas como colonialidad del poder y heterogeneidad, trata de discutir y comprender los testimonios andinos, la autobiografía y los textos entre el testimonio y la ficción. Así el libro dedica varias páginas al análisis de los testimonios de Asunta y Gregorio Condori Mamani y, lo más atractivo desde mi punto de vista, a la autobiografía *María Elena Moyano: en busca de una esperanza* (1993). Como es sabido, esta última fue una lideresa afroperuana de Villa El Salvador. Según Ortiz (2004b), el discurso de Moyano devela un conjunto de prácticas cotidianas y el mundo subjetivo femenino y juvenil de la zona que se constituye en saberes con voluntad descolonizadora

que cuestionan la autoridad estructural e institucional, la violencia política y las organizaciones sociales hegemónicas.

He intentado hasta aquí ofrecer un recuento de la recepción del testimonio afroperuano en el ámbito de la crítica literaria y las ciencias sociales en nuestro contexto. Como ya se habrá notado, se trata de un balance provisorio. Considero que el estudio del testimonio peruano en general es una tarea encomiable que amerita mayor dedicación y, por supuesto, muchas más páginas elaboradas. Lo que no es pertinente hacer ahora dado el poco espacio; por ende, paso a describir el corpus del testimonio afroperuano que se ha venido gestando casi silenciosamente hasta el presente.

3 El corpus del testimonio afroperuano

Como ya lo anuncié con anterioridad, el corpus[6] al que me voy a referir está comprendido en un lapso de más de cuarenta años, entre 1974 y 2015. Se trata de una producción de textos testimoniales e incluso (auto)biográficos que centra su atención total o parcial alrededor de algún afrodescendiente, casi siempre un personaje reconocido a nivel nacional, regional o local, cuya historia de vida es ejemplar.

Si se observa con atención los testimoniantes seleccionados, hombres y mujeres, estos realizan oficios menores o se desempeñan como músicos, cantantes criollos, deportistas, trabajadores de campo, dirigentes sindicales y cocineros. En otras palabras, representan la condición social y económica bastante conocida en que se suele desenvolver el sector étnico afroperuano, según las estadísticas y los

6 No estoy considerando obras publicadas en el extranjero. Ese es el caso de *Oía mentar la hacienda San Agustín* de Elizabeth Lino Cornejo et al. (2007), publicado en Colombia. Se trata de un encomiable texto que ganó el Premio Andrés Bello de Memoria y Pensamiento Iberoamericano 2006. En la numerosa recopilación de testimonios de los pobladores de la ex hacienda San Agustín en el Callao, se comprueba una diversidad étnica y cultural asombrosa. Por ejemplo, se distingue la presencia de los afroperuanos Pablo Prado Castilla (de Chincha) y Norma Gálvez.

estudios de las ciencias sociales. Pero, lo más estimulador es que no sólo se trata de personajes históricos en su mayoría, sino que son, principalmente, los productores y los difusores de la riqueza cultural afroperuana, sea ésta artística, musical, culinaria o literaria.

Para empezar, entre 1960 y 1980, la antropología peruana se interesó por el estudio de áreas como, por ejemplo, el valle de Chancay, donde se buscaba estudiar el yanaconaje, sistema de explotación de las tierras que fue cancelado con la reforma agraria posteriormente. El proyecto estaba dirigido por José Matos Mar y contó con la participación de investigadores del IEP y de la UNMSM. Es en este contexto que, en 1963, Jorge A. Carbajal, joven estudiante entonces, entrevista a don Erasmo Muñoz Zambrano (Chancay, 1895-1966), un anciano de 69 años de la ex hacienda Caqui, para recopilar su biografía por considerarlo un campesino costeño representativo de la región. Pero no será hasta 1974, cuando se publica como libro, que se da a conocer la riqueza cultural del afroperuano de la zona, en lo concerniente a danzas, fiestas locales, tradición decimista, culinaria, gallística, prácticas religiosas, medicina folclórica, etc. Sin lugar a dudas, este es su valor más significativo hasta hoy[7].

Con el objetivo de visibilizar la realidad cotidiana de las mujeres peruanas y denunciar la discriminación a la que son sometidas, dos periodistas y feministas socialistas, me refiero a Esther Andradi y Ana María Portugal; se involucran en un proyecto bastante novedoso, es decir, reunir alrededor de trece testimonios femeninos de diferentes sectores sociales y económicos de la capital. El resultado fue *Ser mujer en el Perú* (1978), en el que destaca la participación de Zelmira Aguilar, por entonces modelo y conductora de televisión. Su testimonio revela lo difícil que es contrarrestar los estereotipos raciales y cómo ella ha asimilado, contradictoriamente, el discurso discriminador de ciertos sectores sociales.

7 Casi no hay estudios sobre esta obra. Ver Carazas (2010 y 2011).

Como parte de un taller surgido en las aulas sanmarquinas, *Habla la ciudad* (1986) es un trabajo colectivo que reúne una diversidad de testimonios con el objetivo de recopilar la historia popular urbana de Lima, contada por sus propios habitantes, sean estos citadinos o migrantes. Aunque el volumen consta de cuatro partes, me concentraré sólo en la primera, ya que está dedicada a la zona del Cercado, en especial Barrios Altos. Sin proponérselo, los recopiladores recogen las historias de Teófila "Coco" Ramírez (Lima, 1920-2004), la mejor intérprete de las composiciones de Felipe Pinglo, y Rómulo Varillas (Callao, 1925 - Lima, 1998), la primera voz y segunda guitarra de "Los Embajadores Criollos". Ambos narran sus vicisitudes y logros en el ámbito artístico limeño. Son testimonios que pasaron desapercibidos en un principio; pero, hoy, pueden ser considerados como una apreciable fuente para la historia de la música criolla en el Perú.

En 1992, con motivo de la conmemoración de los 500 años del descubrimiento de América, la revista *Cuadernos Laborales*, convoca al concurso de testimonios, denominado "La vivencia del racismo". El corpus compilado de veintinueve textos, con el título de *Cuestión de piel. Testimonios de racismo en el Perú* (1993), confirma que el racismo es el principal problema de integración en el país. En cuatro de ello se relata la experiencia del racismo vivido por los afroperuanos. Curiosamente, los testimoniantes no pertenecen a esta etnia y más bien relatan historias ajenas[8].

En medio del período de crisis y violencia política que vivía el país por entonces, la feminista Diana Miloslávich edita *María Elena Moyano: en busca de una esperanza* (1993), como homenaje póstumo a la esforzada lideresa del cono sur de Lima, asesinada

8 Las dramáticas historias corresponden a lo acontecido, al parecer, a Fernando Rivera Cienfuegos (de Sullana) y a otros tres casi anónimos, que responden al nombre de Teófilo (de Piura), Miriam y Manuel. No se da mayor información.

por Sendero Luminoso (SL) un año antes. El trabajo reúne varias entrevistas, una autobiografía y unos cuantos poemas. Es sabido que la autobiografía es un género diferente al testimonio, ya que presenta un discurso escrito muy individualizado. En este caso particular, María Elena Moyano (Lima, 1958-1992) comparte hechos relacionados con su infancia, la vida cotidiana y familiar, el aprendizaje organizacional, la dirigencia vecinal de Villa El Salvador y la violencia política.

A manera de reconocimiento, bajo el auspicio de Telefónica del Perú, se edita el CD *De Cajón*, de Carlos Soto de la Colina (Cañete, 1934 - Lima, 2004), el que viene acompañado de un libro con muchísimas fotografías, que lleva por título *De Cajón Caitro Soto. El duende de la música afroperuana* (1995). Además de los artículos de varios investigadores, este texto proporciona una sección en la que el propio Caitro Soto "relata un acopio de recuerdos" (1995, p. 42). Es decir, ofrece datos biográficos, anécdotas familiares y del mundo artístico, así como importantes comentarios sobre la música y la letra de sus canciones. Esta historia de vida descubre también la penosa situación económica del afroperuano y del campesino en la costa sur y cómo el arte musical suele ser una actividad que posibilita su ascenso social.

Después que la ong Fomento de la Vida organizó la Escuela de Dirigentas Populares en las zonas aledañas a la capital, se editó *Piel de mujer* (1995) de Delia Zamudio (Chincha, 1943-), ex líder sindical de izquierda y actual activista vecinal de San Juan de Lurigancho. Este es un extenso testimonio que develan varios de los problemas de nuestra sociedad, como la migración del campo a la ciudad, las relaciones de género, los conflictos étnicos, el abandono y la marginación de los sectores populares; pero, sobre todo, evidencia la lucha de la mujer afroperuana para sobreponerse al silencio y la invisibilización histórica y social[9].

9 En 2008 se publicó un artículo sobre el tema, una versión más completa

Por iniciativa del Congreso de la República, se reunió a connotados intelectuales y representantes afrodescendientes para reflexionar sobre la influencia de la cultura afroperuana en nuestra sociedad. Fruto de ello es *Lo africano en la cultura criolla* (2000), que está dividido en tres secciones, las dos primeras presentan las ponencias en torno a diferentes aspectos históricos, religiosos y culturales; en cambio, la última se orienta a la historia de vida de un miembro de alguna destacada familia afroperuana. Se aprecia el significativo testimonio del ex futbolista Teófilo Cubillas (Lima, 1949-), la ex voleibolista Luisa Fuentes (Ica, 1954-), el músico Eusebio Ballumbrosio (Chincha, 1963-), el fallecido actor y cajoneador Rafael Santa Cruz (Lima, 1960-2014) y el catedrático y escritor José Campos Dávila (Lima, 1949-). Cada uno describe la experiencia del racismo y su lucha por superarlo, mediante el apoyo familiar y el trabajo tenaz que los llevó al reconocimiento nacional. No obstante una lectura más detallada expone también la difícil situación que vivía el afroperuano por entonces en el país.

Al cumplirse el centenario de la fundación del club Alianza Lima, se suscita un interés por recoger su historia y difundir cómo el equipo del barrio de La Victoria se ha convertido en un signo con múltiples significados y un espacio integrador de diversas identidades en la sociedad peruana. Así pues se publica *En el corazón del pueblo. Pasión y gloria de Alianza Lima 1901-2001*, de Luis Millones, Aldo Panfichi y Víctor Vich. El libro combina el texto y la imagen fotográfica para dar cuenta de la historia de este club deportivo. Su estructura está conformada por algunos ensayos de reconocidos intelectuales y las historias de vida de afamados futbolistas. En particular, interesa mencionar el testimonio de Miguel Rostaing (Lima, 1900-1983), Cornelio Heredia (Chincha, 1920 – Lima, 2004) y Teófilo Cubillas (Lima, 1949-).

---

se incluye en Carazas (2011).

Para cada caso, se ha seguido una metodología que se basa inicialmente en la entrevista y luego opta por presentar el discurso continuo del informante. El objetivo es mostrar la vida cotidiana de cada jugador aliancista. De hecho el texto ahonda en cómo los sectores populares, a los que pertenecían estos jóvenes, buscan integrarse a la modernización del siglo XX y cómo por medio de su lucha personal o colectiva llegan a impregnar con sus valores y cultura afroperuana a todo un país.

En 2002 aparece un modesto volumen titulado *Acuntilu tilu ñao. Tradición oral de Chincha*. El proyecto surgió en las aulas sanmarquinas diez años atrás, y tenía por finalidad la recopilación de textos orales en la provincia de Chincha. El equipo de investigadores estaba conformado por Hernán Becerra, Milagros Carazas, Digmer Justiniano y Antonio Ureta. El resultado fue un libro que logró reunir un corpus plural y rico en el que confluyen, por un lado, adivinanzas, canciones y relatos populares y, por otro lado, el testimonio del entrañable zapateador y violinista Amador Ballumbrosio (Chincha, 1933-2009)[10]. En el fondo, la historia personal dio paso a la historia de la localidad. Es decir, la memoria de un pasado de esclavitud, el sistema de explotación en la hacienda, la reforma agraria, la migración andina y la adversa situación del campesino afrocosteño.

Al interior del país ha habido también un interés marcado por el discurso testimonial. Fue usado como una fuente para recoger información. Esto se aprecia en *De la pampa. La presencia afroperuana en el desarrollo de la agricultura en Cañete* (2003), de Antonio Quispe Rivadeneyra. En el libro se explica que, entre 1900 y 1970, la provincia de Cañete logró un gran desarrollo agrícola, basado en el cultivo de la caña de azúcar y el algodón. La historia oficial lo consigna así pero olvida que esto fue posible gracias al trabajo de, primero, los esclavos y, luego, los asalariados afroperuanos de

10 Una primera versión de este testimonio apareció en la revista Aura. Ver Becerra y Carazas (1998).

la zona. Los testimoniantes[11] inciden en la exclusión histórica en el proceso de la Reforma Agraria, que les negó la posesión de tierras en su localidad. Lo que acentúo más la pobreza en el valle y motivó la migración a la capital.

El prestigioso antropólogo Humberto Rodríguez Pastor publica el libro *De tamales y tamaleros. Tres historias de Vida*, en 2006, como consecuencia de la investigación acerca del tamal y los tamaleros peruanos, por lo que se constituye en un aporte novedoso. Interesa destacar en este trabajo la participación de Magaly Silva Cordero[12] (Lima, 1972-), una tamalera, de elaboración artesanal y tradicional, y Víctor Hugo López Parrillón (Lima, 1965-), un empresario del tamal. El libro recalca que el tamal es más que un simple producto popular de la cocina peruana, por el contrario se presenta como un fenómeno económico, social y cultural. De hecho la tradición del tamal se hereda en el círculo familiar y con su comercialización se transforma en un medio de subsistencia para afrontar la pobreza.

Bajo un título engañoso como lo es *Cantar de golondrino. Testimonio de vida* (2007), el francés Roland Forgues rescata el testimonio de Leoncio Bueno[13] (La Libertad, 1920-), periodista y poeta de la generación del Cincuenta. Este libro es producto de varias sesiones de entrevistas realizadas en la década del ochenta y que, al cabo de muchísimos años, se edita a manera de homenaje.

---

11 Este trabajo presenta varios testimonios, principalmente, de los pobladores afroperuanos más veteranos de San Luis de Cañete, a saber: Basilio Joya Bravo (1920-), Carmen Rivadeneyra López (1929-), Javier Arana Lazarte (1929-), Alberta Dávila Velásquez (1903-), Pedro Genaro Ayaucán Spencer (1922-), Alida Rojas Dávila (1923-), Toribia Cárdenas Quispe (1928-), Matilde Bravo Laguna (1937-), Irene Bravo Laguna (1939-) y Luis Carbonell Ramos (1914-).

12 He de indicar que este testimonio se complementa con otro en Silva (2008).

13 Un testimonio posterior aparece en Bueno (2009).

Tiene una estructura singular compuesta por más de treinta breves secciones e incluye dos cartas y dos poemas. Es un texto que narra cómo un modesto peón de hacienda migra a la capital para convertirse en un escritor con una obra contestataria e irreverente.

También, en ese mismo año[14], el cumananero y poeta Fernando Barranzuela Zevallos (Piura, 1933-2017) publica *Historia de Yapatera*. Este es un testimonio gestado en provincia. Recopila la historia de una de las comunidades afroperuanas más emblemáticas, ubicada en el norte del país, a 5 km de Chulucanas. Para la realización de este trabajo, se ha apelado tanto a la información bibliográfica y documental así como a las fuentes orales. De este modo se recoge las diferentes versiones de los pobladores más ancianos para contar la historia oral del pueblo, principalmente la de Víctor León Cornejo[15]. La voz individual se entremezcla con la de un colectivo para denunciar la invisibilización y la marginación sufrida históricamente.

El periodista Lorenzo Villanueva Regalado, con *Tributo al "Zambo" Cavero. Vida y gloria de un grande* (2009), emprende un proyecto extraordinario que deviene en homenaje póstumo. El voluminoso libro reúne abundante material fotográfico y algunos artículos que tratan de complementar la información sobre el medio musical limeño. Sumado a ello hay referencia a varios autores y compositores que han contribuido a la historia del criollismo.

14 En 2007, el fotógrafo Lorry Salcedo difunde *A la sombra del guayabo*, un libro dedicado íntegramente a la cultura afroperuana, en especial a la comunidad de Chincha. Algunas imágenes se acompañan con microtestimonios, cuya extensión no sobrepasa la media página. Aquí se observa los textos de la coreógrafa Victoria Santa Cruz, la chef Carmen Rosa Paredes, el boxeador chinchano Raúl Zambrano, el comediante y fotógrafo José Luis Ramírez "Toto África", el electricista Lino Pasquel Pérez, el florista Ricardo Ruiz Crisóstomo, la cantante Lucila Campos y la religiosa Magda Caicho.

15 El texto menciona como otros informantes a Dolores Moncada, Francisco Merino, Manuel Cruz, Pedro y Mercedes Ortega, Juan Carrasco, entre otros.

Pero lo más aleccionador es el testimonio del propio Arturo Cavero Velásquez (Lima, 1940-2009), que narra la vida de un sencillo maestro de educación especial y cajoneador que, con el paso de los años, deviene en un indiscutible representante de la música criolla peruana.

En los últimos años, han aparecido otros textos biográficos más[16]. Recientemente, el profesor universitario, guitarrista y decimista Octavio Santa Cruz (Lima, 1943-) dio a conocer *Mi Tío Nicomedes* (2015), el que cuenta con breves ensayos, que ya habían sido publicados con anterioridad, aunque no se precisa la referencia bibliográfica. Por ejemplo, es relevante "Mi vida con los Santa Cruz"[17], en que el propio autor describe, de manera casi confesional, varios acontecimientos relacionados con su vida familiar y artística.

El otro libro de interés, que da luces sobre la historia de vida de la más insigne bailarina de marinera limeña, es *Bartola Sancho Dávila, bailarina de Malambo* (2018), de Luis Rocca Torres. El sociólogo ha sabido combinar las fuentes documentales y la tradición oral para reconstruir la memoria del barrio de Malambo, en el distrito del Rímac, así como la biografía de Bartola Sancho Dávila (1882-1967), quien ganó varios concursos de marinera en las primeras décadas del siglo XX, y se convirtió en parte de la leyenda del mundo artístico limeño.

---

16 Vale la pena mencionar dos libros más. El primero es un homenaje póstumo y se trata de *Teresa Izquierdo en familia. Vida y receta de la "Mamá de la Cocina Peruana"* (2014), de Elena Santos Izquierdo, en el que aparece la historia de vida de la prestigiosa cocinera Teresa Izquierdo. El segundo texto es *Personajes Afrodescendientes del Perú y América* (2015), que compila extraordinariamente cerca de treinta biografías de los más connotados afroperuanos del pasado y sobre todo de los siglos XX y XXI. A no dudarlo, ambas producciones representan valiosísimos esfuerzos por visibilizar el aporte afroperuano a nuestra cultura e historia.

17 Este se publica por primera vez como artículo en la revista *Casa de Cartón de OXY*. Ver Santa Cruz (1998).

Y, por último, en este año, se ha dado a conocer *Yo vengo a ofrecer mi corazón* (2022), de Susana Baca de la Colina (Lima, 1944-), conocida intérprete de música de tradición cultural afrodescendiente, quien ha ganado varios premios, entre ellos tres Grammy Latinos. Aunque se anuncia que se tratan de memorias, se observa un discurso autobiográfico subjetivo escrito en primera persona que cuenta en orden cronológico varios acontecimientos de la historia de vida de la cantante, a una edad bastante avanzada. El hecho es que se apela a los recuerdos para reconstruir anécdotas y hechos en torno a la familia, los estudios, la vida artística y giras, así como se incluyen letras de canciones y fragmentos de cartas o textos de terceros para completar el conjunto, bastante aleccionador.

Hasta aquí el recuento.

***

En resumen, sólo basta decir que el testimonio posee una gran complejidad y varios rasgos que lo definen como un género híbrido en el ámbito literario. En América Latina su producción todavía sigue siendo continua y alentadora. En el contexto local, está todavía por hacerse un estudio completo del testimonio peruano, sólo hay trabajos parciales que se orientan con preferencia a la representación del andino. Se ha generado un corpus de testimonios afroperuanos bastante heterogéneo y enriquecedor, pero se ha descuidado su análisis crítico en los últimos años.

Considerando que la diáspora africana al continente americano tiene más de 500 años y que, en la actualidad, alrededor de 90 comunidades afroperuanas luchan denodadamente para sobreponerse a la pobreza, el desempleo, el racismo y la discriminación étnica; concluyo afirmando que el testimonio (y, por extensión, el discurso (auto)biográfico) es una estrategia alternativa para difundir, valorar y visibilizar la historia del afroperuano y su aporte cultural a nuestro país.

BIBLIOGRAFÍA

Primaria

AGUILAR, Z. "La negra más linda del Perú". En Andradi, E., Portugal, A. M., *Ser mujer en el Perú*. Lima: Tokapu Editores. p. 119-135, 1979.

ASOCIACIÓN LABORAL PARA EL DESARROLLO CUESTIÓN DE PIEL. *Testimonios de racismo en el Perú*. Lima: Asociación Laboral para el Desarrollo Adec – Atc, 1993.

BACA DE LA COLINA, Susana. *Yo vengo a ofrecer mi corazón*. Lima: Editorial Plaza & Janes, 2022.

BALLUMBROSIO, Eusebio. "Mira el negro cómo está en el campo: los Ballumbrosio". En Rostworowski, M., *Lo africano en la cultura criolla*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, p. 169-176, 2000.

BECERRA, Hernán y CARAZAS, Milagros. "Amador Ballumbrosio: 'Nosotros somos yanas'. Testimonio de un músico chinchano". *Aura* 2, p. 3-6, 1998.

BARRANZUELA, Fernando. *Historia de Yapatera*. Piura: Municipalidad Provincial de Piura, 2007.

BUENO, Leoncio. *La guerra de los runas*. En BEDOYA, Susana, coord., y comp. *Coloquio lo cholo en el Perú. Migraciones y mixtura. Tomo II*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, p. 145-152, 2009.

CAMPOS, J. "La familia Campos". En Rostworowski, María. *Lo africano en la cultura criolla*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, p. 187-206, 2000.

CARAZAS SALCEDO, Milagros, ed. *Acuntilu tilu ñao. Tradición oral de Chincha*. Lima: Terramar Editores, 2002.

CAVERO VELÁSQUEZ, A. "Confieso que he vivido". En Villanueva Regalado, L., *Tributo al "Zambo" Cavero. Vida y gloria de un grande* . Consorcio Villacon, p. 36-70, 2009.

CENTRO DE DESARROLLO ÉTNICO. *Personajes afrodescendientes del Perú y América*. Lima: Centro de Desarrollo Étnico, 2015.

CUBILLAS, Teófilo. "Nunca acuné amargura". En Rostworowski, María. *Lo africano en la cultura criolla*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, p. 159-163, 2000.

FORGUES, Ronald. *Cantar del golondrino. Testimonio de vida*. Lima: Editorial San Marcos, 2007.

FUENTES, L. “La africanía no fue un obstáculo para mí”. En Rostworowski, María. *Lo africano en la cultura criolla*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, p. 165-167, 2000.

LEIGH, D. “El universo femenino de Cornelio Heredia”. En Millones, L., Panfichi, A., Vich, V., *En el corazón del pueblo, pasión y gloria de Alianza Lima 1901-2001*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, p. 85-104, 2002.

LINO CORNEJO, E. *Oía mentar la hacienda San Agustín*. Bogotá: Convenio Andrés Bello. 2007.

MATOS MAR, J., CARBAJAL, J., comps. *Erasmo. Yanacón del valle de Chancay*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. 1974.

MILOSLÁVICH, D., ed, comp., y notas. *María Elena Moyano: En busca de una esperanza*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, 1993.

MILLONES, l., LEIGH, D. “Cubillas, o el color de la fama”. En Millones, L., Panfichi, A., Vich, V., *En el corazón del pueblo, pasión y gloria de Alianza Lima 1901-2001*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, p. 105-126, 2002.

QUISPE RIVADENEYRA, A. *De la pampa. La presencia afroperuana en el desarrollo de la agricultura en Cañete*. Lima: Asociación Pluriétnica Impulsadora del Desarrollo Comunal y Social Apeido, 2003.

ROCCA, L. *Bartola Sancho Dávila. Bailarina de Malambo*. Chiclayo: Museo Afroperuano de Zaña, 2018.

RODRÍGUEZ PASTOR, H., SILVA CORDERO, M. Magaly. “Sabores y sinsabores en el mundo del tamal”. En Rodríguez Pastor, H., *De tamales y tamaleros. Tres historias de vida*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, p. 27-250, 2006.

SALCEDO MITRANI, L. *A la sombra del guarango*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú/Banco Central de Reserva del Perú, 2007.

SÁNCHEZ VILLAGÓMEZ, M., CARRASCO ATACHAO, R., LÓPEZ PARRILLÓN, V. H. Víctor Hugo. “La empresa del tamal”. En Rodríguez Pastor, H., *De tamales y tamaleros. Tres historias de vida*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, p. 253-340, 2006.

SANTA CRUZ, O. “Mi vida con los Santa Cruz”. *La Casa de cartón de OXY* 14, p. 77-82, 1998.

_____. *Mi Tío Nicomedes*. Lima: Ediciones Noches de Sol, 2015.

_____. “La familia Santa Cruz”. En Rostworowski, María. *Lo africano en*

la cultura criolla. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, p. 177-185, 2000.

SANTOS IZQUIERDO, E. *Teresa Izquierdo en familia. Vida y receta de la "Mamá de la Cocina Peruana"*. Lima: Revuelta Editores. 2014.

ROCA REY MIRÓ QUESADA, B. *De cajón Caitro Soto, el duende en la música afroperuana*. Lima: Empresa Editora El Comercio S. A, 1995.

SILVA CORDERO, M. "Negritud, endorracismo y desencuentros en mi propia familia". En Rodríguez Pastor, H., *Negritud. Afroperuanos: Resistencia y existencia*. Lima: Centro de Desarrollo Étnico, p. 351-362, 2008.

STEIN, S. "Esquivando los golpes dentro y fuera de la cancha de fútbol. Testimonio de Miguel Rostaing". En Millones, L., Panfichi, A., Vich, V., *En el corazón del pueblo, pasión y gloria de Alianza Lima 1901-2001*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, p. 37-51, 2002.

MUNICIPALIDAD DE LIMA METROPOLITANA. *Habla la ciudad*. Municipalidad de Lima Metropolitana/Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1986.

ZAMUDIO, D. *Piel de mujer. Testimonio de Delia Zamudio*. Lima: Fovida, 1995.

Secundaria

ALTUNA, E. "La partida inconclusa: indigenismo y testimonio". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 68, p. 121-141, 2008.

ALVA MENDO, J. "El testimonio oral en los andes centrales. Travesías y rumor". En Espino Relucé, G., comp. *Tradición oral, culturas peruanas —una invitación al debate—*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, p. 63-90, 2003.

ANDREU, A. G. *El testimonio peruano oral y las ciencias sociales: una problemática postmoderna*. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar. Lima: Latinoamericana Editores, 2000.

_____. *El testimonio peruano oral y las ciencias sociales: una problemática postmoderna*. Lima: *Copé* 30, p. 8-13, 2002.

BRACAMONTE, J., DUDA, B., PORTOCARRERO, G., eds. *Para no olvidar. Testimonios sobre la violencia política en el Perú*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2003.

CARAZAS SALCEDO, M. "Entre la tradición oral y el testimonio,

descubriendo Chincha". En Espino Relucé, G., comp. *Tradición oral, culturas peruanas —una invitación al debate—*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, p. 225-233, 2003.

_____. "Voz y presencia de la mujer afroperuana. El testimonio de Delia Zamudio". En Moromisato, D., ed. *La segunda mirada. Memoria del Coloquio "Simone de Beauvoir y los Estudios de Género*". Lima: Ediciones Flora Tristán/No Evas Editoras, p. 109-117, 2008.

_____. "El caso de Erasmo". *El Dominical. Suplemento de actualidad cultural de El Comercio*, p. 12-13, 28 nov., 2010.

_____. *Estudios Afroperuanos. Ensayos sobre identidad y literatura afroperuanas*. Lima: Centro de Desarrollo Étnico, 2011.

CENTRO DE INVESTIGACIONES ECONÓMICAS Y SOCIALES DE LA UNIVERSIDAD DE LIMA. *Testimonio: hacia la sistematización de la historia oral*. Centro de Investigaciones Económicas y Sociales de la Universidad de Lima/Fundación Friedrich Ebert, 1983.

CONGRESO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN HISTÓRICA. *Actas del Congreso Nacional de Investigación Histórica. Tomo II: Historia oral, historia demográfica*. Concytec, 1991.

DEGREGORI, C. I., ed. *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2000.

_____. Ed. *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003.

DEL PINO, P., YEZER, C., eds. *Las formas del recuerdo. Etnografías de la violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos/Instituto Francés de Estudios Andinos, 2013.

DÍAZ CABALLERO, J. "Para una lectura del etno-testimonio peruano de los años setenta". En Mazzotti, J. A., Zevallos Aguilar, J., coords. *Asedios a la heterogeneidad cultural*. Lima: Asociación Internacional de Peruanistas, p. 339-363, 1996.

ESPINOZA, E. "Con nombres propios. Análisis del testimonio de Liz Valdez ante la comisión de la Verdad". En Espino Relucé, G., comp. *Tradición oral, culturas peruanas —una invitación al debate—*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, p. 217-224, 2003.

GRILLO ARBULÚ, M. T. "Discursos de la nación escindida. Una aproximación al testimonio en el Perú (*Gregorio Condori Mamani. Autobiografía y Huillca: Habla un campesino peruano*)". [Tesis de

Magíster, Universidad Nacional Mayor de San Marcos], 2006.

_____. *Discursos de la Nación pendiente. Reflexiones sobre el testimonio de enunciación andina en el Perú*. Lima: Pakarina Editores, 2016.

HUAYTÁN MARTÍNEZ, E. "El testimonio latinoamericano a partir de su debate y teorización crítica". *Tinta expresa* 3, p. 79-91, 2008.

_____. "El testimonio oral sur-andino: reformulación de la representación de la narrativa indigenista". [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos], 2009.

_____. *La voz, el viento y la escritura. Representación y memoria en los primeros testimonios de mujeres en el Perú*. Lima: Fondo Editorial Universidad San Ignacio de Loyola, 2013.

NORIEGA, J. E. "Propuesta para una poética quechua del migrante andino". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 46, p. 53-65, 1997.

ORTIZ FERNÁNDEZ, C. "El testimonio, ¿un acto de poder? Sobre el proceso de producción del testimonio". *Investigaciones sociales* 13, p. 245-252, 2004a.

_____. *Procesos de descolonización del imaginario y del conocimiento en América Latina. Poéticas de la violencia y de la crisis*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004b.

RAMOS SOLANO, E. G. "Corporificación y testimonio de la CVR en los Andes Centrales: el caso de Huasahuasi". [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos], 2009.

ROCCA, L. *La otra historia (Memoria colectiva y canto del pueblo de Zaña)*. Chiclayo: Instituto de Apoyo Agrario, 1985.

SILVA SANTISTEBAN, R. "El testimonio de Giordina Gamboa. Maternidad y bazurización simbólica en el testimonio de una mujer afectada por crímenes de violencia política". *Lhymen* 4, p. 81-105, 2007.

_____. *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2008.

STEIN, S., comp. *Lima obrera: 1900-1930*. Lima: Ediciones El Virrey, 1987.

THEODOSÍADIS, F. *Literatura testimonial. Análisis de un discurso periférico*. Lima: Cooperativa Editorial Magisterio, 1996.

ZEVALLOS AGUILAR, J. "A propósito de Andean Lives. Gregorio Condori Mamani y Asunta Quispe Huamani. Apuntes sobre la hipercanonización

y negligencias de la crítica del testimonio". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 48, p. 241-248, 1998.

_____. "Historia de vida, etno-testimonio, autobiografía. El largo camino a la autorepresentación indígena en Latinoamérica". *Sieteculebras* 16, p. 67-70, 2002.

6

CULTURA Y EXPRESIONES INDÍGENAS

La voz no silenciada de Pascual Coña: aproximaciones a la representación literaria mapuche[1]

Patricia Péndola Ramírez

El estudio de la literatura latinoamericana queda incompleto si se soslaya o, incluso, se omite el componente indígena, sus tradiciones, sus aportes y el imaginario que se ha construido en torno a dichas culturas. Por distintos factores, no intencionados o simplemente discriminadores, tal tradición suele ser ignorada en los manuales escolares. Por ello, el foco de este texto es la literatura vinculada al pueblo mapuche, quienes habitan los territorios al sur de Chile desde siglos antes de la llegada de los españoles a América.

En esta línea, quizás sea plausible comenzar proponiendo que la fundación del pueblo chileno tiene un origen literario. Los conocidos versos de *La Araucana,* escrita por el poeta-soldado español Alonso de Ercilla y Zúñiga a mediados del siglo XVI, ya ensalzan a los habitantes indígenas del territorio ubicados al sur del Biobío por su valor e independencia. *Gentes que a ningún rey obedecen*, canta las primeras estrofas del poema épico que sirven de fundamento, siglos después, para que O'Higgins promueva la "Logia Lautarina" y, desde ese cimiento, levantar las ideas independentistas. Así también lo propone Lucía Guerra-Cunnigham:

1 Empleamos "mapuche" en singular y plural, en respeto al significado original de la palabra, que designa a una colectividad; pues es un sustantivo colectivo. Mantenemos el uso "mapuches" en las citas de los textos referidos.

> En la gestación de los movimientos de independencia a nivel continental, el texto de Ercilla resultó ser el complemento preciso para el discurso emancipatorio. La lucha épica de los araucanos por defender su patria y su libertad fue una verdadera fuente de inspiración (2010, p.21).

¿Qué ocurre con ese aguerrido pueblo del que orgullosamente los chilenos se declaran descendientes? ¿Los mapuche[2], se transforman en bárbaros en algún momento entre los dos siglos transcurridos entre las luchas de independencia y el siglo XXI? ¿Cuáles son las causas que motivan su devenir de héroes en bárbaros?

Junto con el proceso colonialista y político, también la literatura juega un rol en la percepción ambivalente que ha ido construyendo la sociedad chilena respecto de la mapuche. Tres títulos que se contraponen ilustran muy claramente dicho proceso. El primero corresponde a las *Cartas Pehuenches*, escritas por Egaña y publicadas por entregas entre 1819 y 1820, según el modelo empleado por Montesquieu en sus *Cartas Persas* y Cadalso con sus *Cartas Marruecas*. Al respecto, Lucía Guerra-Cunnigham (2010, p.23), señala:

> Así, en sus *Cartas pehuenches*, Egaña se refiere a la región de la Araucanía como "la dichosa región que desconoce los usos de la Europa y los vicios del gran mundo" habitada por "un pueblo a quien la naturaleza ha favorecido con todos sus privilegiados dones". (BENGOA, 1992, p. 125) De esta manera, se plantea un origen de la nacionalidad chilena afincada en la inocencia y los dones de Dios, como suplemento purificador de la ferocidad de los araucanos ercillianos.

---

2 Mapuche es el nombre con que ellos se designan. Araucanos es el que emplean los españoles y, en el presente, quienes les niegan su calidad de pueblo y cultura.

Como resulta evidente, la representación de los mapuche, pehuenche[3] en este caso, responde a una mirada que alude al mito del "buen salvaje".

La anterior representación contrasta con la que entrega Alberto Blest Gana en su novela *Mariluán*[4]. Publicada en 1862, la trama se desarrolla en torno al protagonista, Fermín Mariluán, hijo de un cacique, y parte del ejército chileno. El protagonista se mueve tras dos sueños. Uno de ellos es el deseo de reivindicar su "raza", vale decir, "los araucanos", producto de la lectura de *La Araucana*. El segundo es el amor por la criolla Rosa Tudela y su propósito de unirse a ella. Fracasa en ambos objetivos. Fracasa también la labor "civilizadora" que lo había convertido en militar chileno. Pues el "indígena civilizado" reniega de su educación occidental para rescatar lo que reconoce como sus orígenes que descubre en la lectura del poema épico de Ercilla. Su asesinato, a manos de uno de sus compañeros de armas, confirma que la barbarie debe ser derrotada por el influjo civilizador de la cultura occidental.

El tercer título corresponde al cuento "Quilapán" (1907), del escritor chileno Baldomero Lillo. Pese a la perspectiva bienintencionada del autor, que pretende denunciar la violencia y las injusticias contra las clases marginales en Chile, el relato refuerza la idea de que el pueblo mapuche está en proceso de desaparecer si no acepta las reglas civilizatorias que imponen las leyes del Estado. El protagonista, que da nombre a la narración, es presentado como un salvaje, una fiera que defiende, con gran valor, pero inútilmente,

3 Pehuenche: "mapuche de Los Andes" (LABARCA 2018, p. 409).

4 Al respecto, el artículo de Gilberto Triviños "*Mariluán* de Alberto Blest Gana: Panóptico, utopía, alteridad" (2004) profundiza en las complejidades y múltiples lecturas que ofrece dicha novela. Disponible en <https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622004049000003>. Consulta 1 dic., 2020.

su pequeño territorio y que, finalmente, muere de pena, humillado y despojado de todo lo que ama.

Desde la perspectiva política colonialista, el proceso de escisión entre el pueblo mapuche y los chilenos se inicia justamente con la instauración de la República. Según señala José Bengoa, el conflicto tiene su origen en el vínculo que el Estado de Chile establece con las comunidades mapuche, al desconocer acuerdos y tratados alcanzados por ellas con la Corona española, a partir de las Paces de Quilín. Pactada en enero de 1641, la ceremonia de este acuerdo convocó a gran número de caciques y a las fuerzas españolas, dirigidas por el Marqués de Baydes, gobernador de la época. Bengoa (2003, p. 492), detallando la ceremonia, explica:

> Los mapuches han logrado imponer que sus usos y costumbres sean respetados. Va a ser una de las características más importantes de los Parlamentos durante los doscientos y tantos años siguientes. No se hará solamente a la usanza europea o criolla, sino a dos lenguas, a dos culturas, con las ceremonias de unos y de otros. Es una simbolización muy fuerte del carácter independiente que se mantiene y afirma con el Parlamento.

Otra causa del conflicto podría ser que parte de las fuerzas mapuche hayan apoyado la causa realista en la guerra de Independencia, respetando la larga tradición de parlamentos y tratados entre estos y los españoles. Según el ya citado Bengoa, algunas de las comunidades desconfiaban de que los chilenos respetaran los pactos acordados con la corona. El imaginario degradado que se tiene hoy del pueblo mapuche emergería de tales episodios bélicos: “Entre los chilenos quedó la imagen de la crueldad y fiereza indígena, que, cierta o no, fue un factor muy importante en las guerras del siglo XIX” (BENGOA, 2000, p. 148).

Bengoa (2000, p. 152) reconoce una contradicción en el imaginario de los mapuche que se ha ido construyendo:

> Los primeros tomos de las "historias de Chile" llenan sus páginas con Caupolicanes, Galvarinos y Lautaros. De improviso desaparecen los habitantes del sur de Chile, y algo se nos dice acerca de la llegada de colonos que vienen a ocupar estas tierras vacías. Los araucanos parecen no haber existido durante el siglo XIX. [...] La ocupación de la Araucanía, episodio de la mayor trascendencia nacional del siglo XIX, no ocupa ni tres líneas en estas historias generales. La matanza de los indios que implicó el avance del ejército chileno más allá del Bío-Bío, se enfrentaba al mito del origen de nuestra nacionalidad. Era como asesinar al ancestro.

La justificación de ello se encuentra, como ya se señaló, en la presunta degradación del pueblo mapuche, presentado como alcoholizado y de costumbres salvajes, reñidas con el impulso civilizador de la modernidad. Bengoa concluye: "Pasado glorioso y presente silenciado, ha sido la característica del tratamiento contemporáneo de la cuestión indígena, originado en el mismo momento que se produce la independencia de Chile [...]" (2000, p. 152).

En dicho contexto, el libro *Vida y Costumbres de los Indígenas Araucanos en la Segunda Mitad del Siglo XIX,* escrito por el misionero capuchino Ernesto Wilhelm de Moesbach, a partir del relato del lonco[5] Pascual Coña, ofrece una perspectiva opuesta a la supuesta degradación del pueblo mapuche, que nos permite cuestionar dicho imaginario, pues constituye un valioso testimonio de la cultura y la lengua, que aporta al conocimiento y preservación de la mapuche az mogen[6], o normas para la convivencia.

5 Cabeza, cacique.

6 "[C]oncepto ontológico, encarna un modo de entender, pensar y vivir de acuerdo a valores sociales mapuche, guiados por el respeto hacia la tierra, el entorno, los demás seres humanos y los múltiples entes que la habitan"

El libro es publicado por primera vez en el año 1930. Ha sido reeditado posteriormente en cinco oportunidades con el mismo nombre, desde 1973 (editorial ICIRA) hasta 1995 por Pehuén. Finalmente, el año 2000, la misma editorial lo publica como *Lonco Pascual ñi tuculpazugun. Testimonio de un cacique mapuche*. El nuevo y último título simboliza el cambio de paradigma elegido para abordar el testimonio del lonco. El respeto por el nombre de la etnia —mapuche— en lugar del erróneo "araucano", y la eliminación de la figura "Vida y Costumbres" del título marcarían la diferencia con el original propósito de la publicación de este libro en 1930. Asimismo, reflejaría la intención de mirar al otro aceptando su diferencia, al menos desde una postura políticamente correcta.

Moesbach transcribe en mapudungun y español, en columnas paralelas, la autobiografía de Pascual Coña. Desde la primera edición, la estructura del libro se mantiene invariable y nos remite gráficamente al encuentro de dos tradiciones; el texto resulta homologable a un territorio habitado por culturas dispares que se aproximan, chocan y se enfrentan, a menudo dentro de relaciones altamente asimétricas de dominación y subordinación (PRATT, 2010).

De allí que se proponga un ejercicio de relectura crítica. Carolina Pizarro reconoce un discurso histórico dominador que "trata de inculcar la superioridad europea, la inferioridad americana, y, en consecuencia, la primacía de Europa por sobre América" (PIZARRO, 2015, p. 67). Según la autora, ello ha contribuido a conformar un "entramado discursivo [que] conforma una máscara superpuesta sobre este continente, monológica y monolítica, que se hace necesario, después de 500 años, desmontar" (2015, p. 96). En tal tarea, se privilegia una interpretación poscolonial de las memorias de Pascual Coña, en los términos definidos por la crítica portuguesa Ana Mafalda Leite (2003, p. 11):

(PIUTRIN, 2015, p. 19).

> incluindo todas as estratégias discursivas e performativas (criativas, críticas e teóricas) que frustram a visão colonial, incluindo, obviamente, a época colonial [...] capaz de incluir outra textualidade [...] reveladores de sentidos críticos sobre o colonialismo.

Mediante el análisis de pasajes seleccionados del testimonio del lonco, se busca articular un discurso crítico, una lectura que deconstruya la mirada eurocéntrica con que fue concebido el libro, para prestar atención al mensaje que transmite el emisor original y desentrañar su propósito. Pues tanto el traductor y editor, como el prologuista ven en el testimonio de Coña la utilidad científica, característica del positivismo: "Basta revisar el índice de los capítulos para *comprender cuánto aprovecharía la etnología y el folclore con las descripciones y narraciones* [...] (MOESBACH, 1930, p. 6, énfasis suyo).

Para cumplir con dicho objetivo, cabe destacar que la vida del lonco transcurre en la zona del sur de Chile conocida como la *frontera,* límite geográfico que por casi trescientos años no cruzaron los españoles, respetando acuerdos renovados regularmente. La definición del concepto —frontera— que propone Rabasa (2000, p. 116) precisa la acepción empleada en este texto:

> la 'frontera' o lo 'fronterizo', no se definiría como un estado intermedio, marcado por mundos 'puros', sino un mundo, mejor dicho, una pluralidad de mundos con sus propias lógicas, lenguajes secretos y espacios indómitos (es decir, inconmensurables e intraducibles).

La presentación de la totalidad del texto refleja tal frontera, idea central en esta propuesta, con el que se busca evidenciar la transculturación que impregna la autobiografía. Según Rama (2004, p. 33), el concepto transculturación

> [r]evela resistencia a considerar la cultura propia, tradicional, que recibe el impacto externo que habrá de modificarla, como una entidad meramente pasiva o incluso inferior, destinada a las mayores pérdidas, sin ninguna clase de respuesta creadora.

En la autobiografía del lonco, sus memorias y su testimonio, es posible notar la reivindicación de su propia cultura, revelando así la resistencia a la ola modernizadora (MORAÑA, 2016) que pretende arrasar las tradiciones propias y que aún perviven en el momento de enunciación recogido por Moesbach.

A partir de ello, es posible oponer el propósito que el lingüista Rodolfo Lenz y el misionero Moesbach expresan en el prólogo, el prefacio y las notas explicativas, con aquello que evoca Pascual Coña en su relato. Los primeros plantean la utilidad del documento para fines científicos y lingüísticos, que les facilitará su labor civilizadora entre los pueblos mapuche, de la que también dan cuenta. En contraste, varios pasajes del libro, a través de la palabra del lonco, transmiten al lector la mirada nostálgica de un tiempo pasado, uno en que el pueblo mapuche vivía ajeno del contacto con el chileno y el europeo, ajeno al cristianismo, revelando así resistencia a las imposiciones coloniales. Ambos discursos, ambas visiones de mundo, coexisten en el libro.

Cada página alegoriza, a modo de territorio geográfico, la zona de contacto enunciada a través de las lenguas de ambas culturas, la mapuche y española-chilena, en grafemas occidentales. Por tanto, se puede afirmar que se trata de un texto de un carácter autoetnográfico, definido como aquel que los sujetos colonizados construyen para responder a las representaciones metropolitanas o para dialogar con ellas, utilizando los términos del colonizador. Las palabras de Coña al inicio de su relato, que retomamos más adelante, explicitan su destinatario:

> En nuestros días la vida ha cambiado; la generación nueva se ha chilenizado mucho; poco a poco ha ido olvidándose del designio y de la índole de nuestra raza; que pasen unos cuantos años y casi ni sabrán ya hablar su lengua nativa.
>
> Entonces ¡que lean algunas veces siquiera este libro!
> He dicho (MOESBACH, 1930, p. 11).

El lonco dedica su autobiografía al pueblo mapuche, a la gente de su tierra. Quienes posibilitan la publicación del libro, los "europeos", interpelan al lector occidental. Tal destinatario heterogéneo refuerza el carácter autoetnográfico del libro, dado que se dirige tanto a los lectores europeos o "civilizados" como a los de su grupo social (PRATT, 2010).

La recepción crítica que ha abordado el testimonio del lonco problematiza la doble autoría y, por ende, los propósitos divergentes que es posible notar en la lectura de los prólogos. En tal sentido, el artículo "Pascual Coña: Testimonio de sobrevivientes", de Susan Foote (2005, p. 114), señala:

> Se trata, así, de dos discursos antagónicos: uno, desde el lado chileno, de las clases dominantes, que quiere homogeneizar, reducir y controlar al mapuche desde afuera y otro, desde adentro, que quiere recordar y mantener la diferencia, sirviéndose de la grafía de la cultura antagónica como vehículo o soporte para la sobrevivencia cultural.

El artículo precisa la función de los paratextos de la primera publicación, denominándolos como "prótesis, piezas o andamios histórica y culturalmente situados desde el poder del estado y de la iglesia que intentan colonizar el texto" (FOOTE, 2005, p. 115).

En un segundo artículo (FOOTE, 2003)[7], ahonda en la pro-

7 Artículo: "Los nudos de significado y la organización de los espacios de la

blemática no sólo de la doble autoría —que funciona como frontera que une dos lenguas y, por ende, dos culturas— sino que plantea que el mismo lonco encarna tal encuentro cultural:

> [E]stamos en presencia de "una doble figuración" en que Coña se sitúa en los límites de su propia cultura, abierto a las adaptaciones exigidas por la nueva realidad y capaz de asumir pensamientos occidentales, pero sin poner en tela de juicio la matriz original de la cultura mapuche (2003, p. 7, marca suya).

Por ello, queremos proponer que Pascual Coña representa con palabras y en su propia vida y visión de mundo, el encuentro cultural. Aunque haya asimilado parte del acervo europeo y chileno, persiste en él la voluntad de entregar su testimonio de mapuche a las futuras generaciones de este pueblo.

Mirada eurocéntrica y labor evangelizadora

El libro inicia con un primer prólogo del ya mencionado lingüista alemán de comienzos del siglo XX, Ricardo Lenz. En el texto se destaca el valor: "incalculable para la lingüística araucana, la etnología chilena y psicología étnica en general" (MOESBACH, 1930, p. 4) del texto que presenta, subrayando el carácter científico del trabajo de Moesbach. En este punto, señala que la labor del monje aborda con precisión el ordenamiento de los conocimientos de botánica y zoología que los mapuche manejan, y que es uno de los principales objetos de dicha publicación, como podemos colegir de las detalladas notas al pie que presentan los capítulos destinados a tales materias. No obstante, el énfasis del prólogo está en la labor civilizadora de la empresa, claramente expresada en las palabras de Lenz:

---

infancia y la juventud en Lonco Pascual Coña, Ñi Tuculpazungun: testimonio de un cacique mapuche".

> Todos los que se interesan por la etnología y el folclore de los araucanos y por la psicología del *indio, los problemas que ofrece su transformación en un ciudadano útil,* todos listos tendrán que atenerse a la traducción española hecha por el P. Ernesto (MOESBACH 1930. p. 5, énfasis suyo).

Junto a las palabras de Lenz podemos situar el título original del libro *Vida y Costumbres de los Indígenas Araucanos en la Segunda Mitad del Siglo XIX,* tanto por lo anacrónica e inadecuada que resulta la denominación araucano, como por el propósito de consignar la *vida y costumbres* de ellos. Moesbach y Lenz representan el progreso al que Rabasa (2000, p. 114) le atribuye la función de: "[...] ángel de la historia, el concepto de progreso, se encargará de reducir las lenguas y los derechos indígenas a *instancias folklóricas*, a formas de vida premodernas, *condenadas a desaparecer"*.

Para Lenz y, como veremos, más aún para Moesbach, tales usos y costumbres van a desaparecer cuando se logre transformar a cada indígena en un ciudadano útil:

> La biografía de Coña nos muestra cómo se civiliza un indígena con la ayuda del clero que le enseñó las primeras letras en la escuela del P. Constancio en Puerto Saavedra (1862-66) y, más tarde el oficio de carpintero en el colegio San Vicente de Santiago (1866-71). Es sumamente curioso ver qué impresiones recibe el indígena al verse por primera vez en contacto con la alta civilización chilena [...]. (MOESBACH, 1930, p. 5-6).

Las expresiones de Lenz revelan el sesgo positivista-paternalista tras el cual leemos esta consabida concepción del indígena como menor de edad. Es posible reconocer que Lenz y Moesbach —y lingüistas, etnólogos y científicos y la sociedad chilena— se ven a sí mismos como portadores de una cultura altamente desarrollada,

parte de la civilización superior. También identificamos la obligación moral de elevar, educar a los pueblos premodernos. Todo ello valida la utilidad del documento que ayudaría a insertar a los mapuche en el mismo proceso civilizatorio del que ha participado el lonco.

Inferencias similares son las que propone José Bengoa en su texto *Mapuches, colonos y Estado Nacional:*

> Convencido Moesbach de que la cultura indígena iba a desaparecer, se sienta por días y semanas a copiar la *Vida y costumbres de los antiguos Araucanos* relatada por el cacique Pascual Coña del Budi. Escribe con cuidado monacal una versión bilingüe que el sabio Rodolfo Lenz le publica entusiasmado en Santiago. Tenemos allí un compendio único de sabiduría mapuche gracias a la paciente labor de este capuchino (BENGOA, 2014, p. 170).

Como se colige, la empresa tiene un sentido museológico, la etnia mapuche, su cultura y su lengua van a desaparecer, en la mirada de los evangelizadores y civilizadores europeos, apuesta a la que se suma el Estado chileno.

Al leer el prólogo, resultan contradictorias las expresiones con las que Lenz se refiere a Pascual Coña, al que pondera: "*un indígena inteligente* y conocedor que muestra su propia alma junto con la de sus compatriotas" (MOESBACH, 1930, p. 6, énfasis suyo). Si bien recalca el inestimable legado del documento para el conocimiento eurocéntrico, no puede evitar ponderar al lonco por su claridad intelectual y su capacidad de mirase a sí mismo y a su cultura de origen. Por ello, buscamos en las palabras del lonco al mapuche que reivindica su herencia cultural, ante la amenaza de que ella sea absorbida por la hegemonía de los dominadores occidentales, como se aborda más adelante.

Después de las páginas prologales, encontramos un prefacio firmado por el padre Moesbach que explica la gestación y el objetivo

del libro. Dado que su propósito es evangelizar, aclara: "Para poder ejercer el ministerio sacerdotal entre los araucanos era indispensable aprender la lengua mapuche" (MOESBACH, 1930, p. 8). Por ello, durante tres inviernos —desde 1924 a 1927— aprende el idioma con la guía de Pascual Coña y toma apuntes de todo aquello que le parece de interés. Al referirse al lonco, emplea tanto términos de alabanza como otros que evidencian su mirada eurocéntrica y colonial. Por ejemplo: "un indígena legítimo de la antigua raza araucana, pero bastante instruido y dotado de una vida psíquica muy rica" (MOESBACH, 1930, p. 8). El reconocimiento, a través del "pero", de la capacidad intelectual del lonco se deba probablemente a que este no sólo habla español, sino que había sido alfabetizado. Aun así, pese a sentir profundo respeto por Pascual Coña y admiración por el idioma de los mapuche, emplea expresiones que revelan su perplejidad ante una cosmovisión diferente a la europea: "Es incomprensible que *la lengua de un pueblo de tan baja cultura* haya podido llegar a una perfección técnica tan completa como se muestra en los capítulos de este libro" (MOESBACH, 1930, p. 9, énfasis suyo). La misma extrañeza manifestaron los españoles al encontrarse con la sociedad mapuche:

> No resulta extraña la actitud de asombro con que los españoles ven a la sociedad mapuche en el siglo XVI; les resultará incomprensible que no habiendo subordinación y centralización del poder, se manifestaran evidentes rasgos de homogeneidad lingüística y cultural en un enorme espacio territorial (MILLALÉN PAILLAL, 2006, p. 20).

Colegimos que el sacerdote, al constatar la riqueza del mapudungun, puede haberse planteado que no estaba interactuando con un pueblo de "baja cultura", sino por el contrario, y como se evidencia en el contenido de las memorias, con una cultura dotada de una organización social distinta y distante de Occidente, basada

en tradiciones ancestrales que respeta; poseedor una lengua que los convierte en un pueblo cohesionado por la unidad lingüística que enlaza comunidades similares repartidas en extensos territorios. La imposibilidad de ver al "otro" reflejada en sus palabras, reafirman su rol de colonizador que descubre para los ojos del mundo civilizado al que pertenece, los misterios velados del idioma mapuche.

Asimismo, de su trabajo (1930, p. 9), señala:

> No se trata aquí de ensayos científicos abstractos sobre las costumbres araucanas, sino de simples relatos, que conservan el olor autóctono del terruño que les inspira el dictado de un indígena legítimo de sangre pura.

En la página final del prefacio aclara: "El fin principal del libro no está en la traducción, sino en el material lingüístico araucano" (2003, p. 10). Es decir, reitera el fin científico del documento.

La presencia del coautor a lo largo del relato de las memorias de Pascual Coña se evidencia a través de las notas a pie sobre aquello que, supone, el lector requerirá una mayor explicación, o bien de conceptos de botánica; otras precisan eventos histórico y fechas; otras más dejan ver nuevamente su extrañeza ante lo que le resulta incomprensible. Todo ello revela el encuentro de dos lenguajes, es decir, de dos visiones de mundos diferentes. El texto escrito en español, que intenta dar cuenta y estudiar el mapudungun, es incapaz de traducir comprensivamente conceptos de la lengua de los mapuche, puesto que tanto ellos como su idioma están estrechamente ligados a la naturaleza. Ante la descripción del lonco de un meteoro: "la gran bola de fuego que corre como tizón en cierta altura sobre la tierra" (MOESBACH, 1930, p. 79), la nota "aclaratoria" se limita a señalar "no saben explicarla" (p. 79). Respecto a la traducción de los conceptos de nënemapu: dominador de la tierra y nënechen: dominador de hombres, el sacerdote iguala ambos términos bajo

el concepto de “ser supremo”, lo que, lejos de constituir un error, quizás se deba a una manera de infundir y mezclar su fe con la que profesaba Coña. Similar aclaración hallamos en la nota al pie de la página 361: “Los indígenas dan al Ser Supremo diversos nombres, pero son y serán siempre estrictos monoteístas”. Se lee un intento de “salvar” en términos del evangelio a los mapuche, a Pascual Coña, específicamente, en las palabras finales que le atribuye al lonco:

> Si muero ahora, abandonaré todo; nada de las cosas de este mundo me llevaré; mi alma sola se irá. Durante mi vida he creído siempre en la verdadera religión de Dios, por eso vivo en la esperanza de que Dios el día de mi muerte me salvará y me dará una vida mejor (MOESBACH, 1930, p. 458).

También es posible interpretar las notas y el epílogo como una prueba fehaciente de que la labor evangelizadora emprendida por Moesbach y sus predecesores ha cumplido a cabalidad su propósito.

En relación con la tarea de traducir, el estudio “Silenciar el lenguaje. Relato y traducción sobre el caso de Pascual Coña” de Cristian Vargas Pailahueque, cuestiona dicha labor y sus resultados:

> [La] disminución expresiva de cómo se cuentan las anécdotas y relatos que son materializados en un testimonio nos da pie para sustentar que la traducción no se esfuerza por llevar toda la carga significante que le declara la persona que es testigo de tales hechos. [...] se depura el peso expresivo del hablante y es transferido, digámoslo así, en una mediación pactada de quien conjura y confiere al testimonio un lugar dentro del discurso en el cual se pretende inscribir [...] la carga expresiva es filtrada desde un registro escritura simbólico a otro (VARGAS PAILAHUEQUE, 2015, p. 234).

Como se aprecia, el testimonio de Coña, proyectado en su origen como un registro museológico, resulta ser en la actualidad un valioso material para cumplir con el propósito del lonco, es decir, que su lengua y el contenido cultural que ella configura perdure, perviva a la labor de borradura emprendida por los colonizadores chilenos, punto que se aborda más adelante.

Por otro lado, la función de las notas —en las que late el objetivo científico de rescatar el saber— es complementada en algunos capítulos con la explicación previa de los mismos. Hay en especial un extenso detalle que precede al capítulo de Botánica:

> NOTA: El material de la Flora y Fauna es del narrador sólo en parte; gran número de nombres obtuve de distintos mapuches, otros los he entresacado de los Diccionarios del P. Félix José de Augusta y del Dr. R. Lenz. Respecto de la clasificación científica agradezco las indicaciones con que me favorecieron el cohermano P. Atanasio de Panguipulli, el naturalista H. Claude Joseph de Temuco y el señor Víctor Manuel Baeza, profesor del Instituto Pedagógico de Santiago, que, además de clasificar varias especies, revisó todo el material de botánica y zoología. [...]. Los nombres araucanos son, en cuanto a su valor botánico más estrechos y definidos que los vulgares chilenos, aunque comprenden a veces varias especies afines (MOESBACH, 1930, p. 86).

El capítulo dedicado a la botánica ocupa veinte páginas. En él hay términos que en la trascripción al español se mantienen en mapudungun y otros que el sacerdote ha preferido traducir. Esta parte se halla dividida por subtítulos que informan los nombres científicos de la flora estudiada. Incluye un apartado especial para las plantas de uso medicinal. Todo aquello confirma la tesis de que el coautor atribuye a su libro una índole científica que lo hermana con las ciencias naturales.

En una síntesis parcial, colegimos que la intención de Lenz al respaldar la publicación del libro coescrito por Pascual Coña y Moesbach, tiene como fin ampliar y enriquecer los "saberes" de la metrópoli eurocéntrica, tanto desde el plano de la mineralogía, la zoología y la botánica, como el de la etnografía, la psicología y la lingüística. Asimismo, las descripciones y adjetivos con que son representados Coña y el pueblo mapuche confirman la configuración de este "otro" que no ha gestado una alta cultura, sino que el contacto con el saber occidental y su religión ha posibilitado —especialmente al lonco— el desarrollo de su intelecto, de su conciencia como ser humano y de su religiosidad.

La voz del lonco mapuche

En contraste con lo anterior, Pascual Coña parece intuir que: "Para sobrevivir en un régimen colonial hay que saber habitar por lo menos en dos mundos" (RABASA, 2000, p. 113). Con esta idea presente, cabe señalar que, así como otras culturas prehispánicas, el pueblo mapuche tiene una concepción del tiempo diferente al histórico lineal propio de Occidente. En el caso específico de los mapuche, éstos miran permanentemente hacia el pasado:

> En este sentido, en el pensamiento mapuche, el *kuyfi* (pasado) es un aspecto central en la construcción del conocimiento, al ser considerado en la sabiduría indígena como el único tiempo que se puede *ver* (GONZÁLEZ, 2004). [...] el fundamento epistemológico del conocimiento mapuche se expresa en una racionalidad que considera significativo recurrir a los saberes que están vigentes en la memoria social de la familia, con el objeto de orientar la toma de decisiones y el tipo de relación que establecen los sujetos con su entorno (TORRES CUEVAS y QUILAQUEO RAPIMÁN, 2011, s/n).

Esta mirada al pasado que fundamenta la cosmovisión del pueblo mapuche nos permite plantear que las memorias del lonco pueden ser interpretadas como un viaje interior, simbólico, al pasado. Se trataría de un viaje retrospectivo, desde el precario orden que aún se mantiene dentro de la comunidad a la que pertenece Pascual Coña, hacia un tiempo pretérito de armonía.

Según María Ester Grebe (1987, p. 61), dentro de dicha cosmovisión —mirar hacia el pasado— para los mapuche:

> El futuro existe, pero en función del peuma (sueño), que posee generalmente un carácter premonitorio; del pewutun, rito de diagnóstico por adivinación, y del trance extático, en el cual el chamán comunica vaticinios o profecías.

Así, la concepción sobre el futuro en sus palabras prologales: "que pasen unos cuantos años y casi ni sabrán ya hablar su lengua nativa" (MOESBACH, 1930, p. 11), parecen ir en contra de la arraigada costumbre: sólo se puede "ver" el pasado. No obstante, queremos sostener que justamente Pascual Coña presagia el porvenir. La mirada pesimista del lonco frente a un futuro, que suele existir para ellos como sueño, confirma en este contexto su carácter profético; por conocer el pasado, el lonco ha decidido dejar sus memorias por escrito. La rememoración del cosmos perdido ayudaría a orientar a las nuevas generaciones mapuche, chilenizadas como lo expresa Coña, para que no olviden la índole del pueblo al que pertenecen.

Al respecto, Vargas Pailahueque apunta a la traducción incompleta del pasaje ubicado en las primeras páginas, y propone una alternativa. La traducción del monje capuchino, ya citada, entrega una visión que vaticina la desaparición del pueblo y cultura mapuche.

En contraste, con las herramientas del presente y el conocimiento que intelectuales mapuche manejan respecto del mapudungun, una traducción ajustada al propósito comunicativo de ese

pasaje de las memorias muestra diferencias interpretativas de la ofrecida por Moesbach:

> Ahora la vida ha cambiado; estos jóvenes están muy wingka ["awingkados"], poco a poco van olvidando nuestros consejos del linaje y su lengua: que pasen unos cuantos años; y casi no sabrán ellos su mapudüngun. Entonces, *¡que lo hablen este libro una vez si quiera!* Esto es lo que digo pues (VARGAS PAILAHUEQUE, 2015, p. 227, énfasis suyo).

En dicho fragmento, Vargas Pailahueque interpreta el propósito de mantener el mapudungun, que los jóvenes mapuche "*lo hablen* y circulen. Con esta disposición, Coña pone énfasis en el *mapuche mogen* (la vida mapuche) y la lengua propia" (VARGAS PAILAHUEQUE, 2015, p. 236, énfasis del autor).

¿Y cuál es el saber que el lonco quiere que circule y que sea hablado, es decir, conocido? La autobiografía comienza refiriendo un hecho histórico precisable: el naufragio del buque Joven Daniel julio de 1849. No es un hecho que Pascual Coña —aún muy niño— recuerde haber visto, sino que le fue narrado por su madre. Dicho acontecimiento marca el inicio de las hostilidades entre Estado chileno y las comunidades mapuche de las zonas alrededor de Temuco. La consecuencia inmediata es que, acusados del saqueo del barco, dos caciques son detenidos y llevados a Santiago. Wakiñpán, cacique respetado por su comunidad, se entrevista con el Presidente de la República, logrando la libertad de los prisioneros. Para evitar que hechos así vuelvan a suceder, el jefe de Estado decide enviar con ellos a un sacerdote. El hecho es referido de la siguiente manera:

> Para que en adelante no haya cuestiones, os daremos un Padre, que llevaréis con vosotros. Si tenéis hijos, os serán enseñados; sabrán escribir y leer y aprenderán todas las cosas útiles; hasta

> vosotros mismos aprenderéis algo. Entonces os irá bien y no habrá más cuestiones.
>
> Al cacique principal Huaquinpán le pareció bueno eso. Después de haber traído a su Padre —se llamaba P. Constancio— le tenía especial aprecio; se hizo responsable por él. Lo estableció en la Vega que se llama Puerto Saavedra hoy día (MOESBACH, 1930, p. 14-15).

Es posible establecer que este hecho elegido por Coña para iniciar su autobiografía constituye el momento en que los mapuche de esa zona empiezan a recibir a estos particulares colonos, los sacerdotes, que traen misiones y templos. Ellos también son los portadores de la cultura occidental, la escuela, el idioma, por lo tanto, la gradual pérdida de la identidad.

Tal hecho histórico que consigna el texto va a encontrar su respuesta en el relato del malón de 1881. Se trata de una ofensiva mapuche que convocó a los caciques de ambos lados de la cordillera, en contra de los winkas[8], esta vez los estados chileno y argentino, ante la sostenida y progresiva ocupación de los territorios mapuche desde que ambas naciones alcanzan su independencia. Las consecuencias de tal empresa bélica resultan desastrosas para todas las comunidades.

Entre ambos acontecimientos históricos, Pascual Coña nos refiere parte de su vida y de las costumbres que caracterizan las tradiciones de convivencia de las comunidades mapuche. Si bien hay extensos capítulos destinados a describir la mineralogía, la flora y la zoología de la zona —que, como ya se señaló, responden

8 Según José Bengoa (2003), término huinca, wingka o winka pareciera derivarse "de pu inca, esto es, los Incas en mapudungu" (p. 40). Se usa para designar a los españoles durante la Guerra de Arauco. Luego a los descendientes de los conquistadores, los criollos, y luego los chilenos. Es decir, la voz designa al extranjero invasor.

a interés del monje capuchino—, hay muchos otros que nos revelan algo de la cosmovisión mapuche, entre ellos, los que explican los nombres de los astros y la relación de estos con las nociones de tiempo, tanto de las estaciones como del trascurso de los días.

En cuanto a ello, a nuestros ojos occidentales resulta estéticamente bella la forma figurada en que el lonco y los mapuche se refieren al clima: "Los años fríos se denominan 'años machos', o años hombre; los otros sin nevazones ni heladas fuertes son llamados 'años mujer'" (MOESBACH, 1930, p. 82). De igual forma, usan modos especiales para nombrar los meses del año, en estrecho vínculo con las épocas de siembra y cosecha. Similares expresiones emplean al referirse al transcurso del día, por ausencia de reloj: "Ellos no preguntaban: ¿Qué horas son?, sino: ¿Cuán alto ha subido el sol? Se contestaban: Casi es de día, casi hay sol, en la aurora; al rayar o salir el sol; muy de mañana, en la mañana" (MOESBACH, 1930, p. 83). Junto con lamentar que la primera costumbre se haya perdido, señala que: "Los indígenas de algunos lugares apartados de los chilenos, conservan todavía esta costumbre antigua" (1930, p. 84).

Una de las tradiciones mapuche que ha pervivido en el tiempo y que se conserva aún en la isla de Chiloé es el mencionado trabajo colectivo. Los chilotes lo conocen como minga[9], herencia mapuche del mingaco:

> En aquel tiempo la gente no conocía los trabajos separados; en todo se ayudaban, trabajaban en ligas o mingacos. Ya he referido algunos de estos mingacos: la siembra del maíz, la cosecha y trilla de trigo; también he mencionado la construcción de la casa mapuche (MOESBACH, 1930, p. 184).

9 La RAE define minga como: "Reunión de amigos y vecinos para hacer algún trabajo gratuito en común". Disponible en <https://dle.rae.es/minga>. Consulta 4 oct., 2019.

Como resulta evidente, el narrador insiste en referirse a "aquel tiempo" en que los mapuche vivían en forma armónica. En las descripciones de costumbres es posible constatar el ánimo amistoso, festivo, de disfrutar del tiempo para compartir, que caracterizan el modo de convivencia del mapuche. Así, el texto va dando cuenta de aquello que los promotores y auspiciadores europeos no dimensionaron, al publicar el libro de *Vida y Costumbres de los Indígenas Araucanos en la Segunda Mitad del Siglo XIX*:

> Frente a la codificación o destrucción de las lenguas y de los *usos y costumbres,* encontramos espacios mágicos, con lógicas propias, si se quiere expresiones folklóricas, cuyas reglas no llegan a ser codificadas por el poder (RABASA, 2000, p. 114).

El capítulo XI consigna las faenas de la cosecha y trilla del trigo. Se trata de la labor colectiva —mencionada unas líneas más arriba— en la que toda la comunidad participa, desempeñando roles asignados. La descripción da cuenta de que, además de ser un trabajo agrícola, también constituye un festejo que considera celebración con comida compartida, muday (chicha), cantos para animar a los trabajadores, música y baile. La nostalgia que impregna el relato se evidencia en las palabras evocadoras y dolidas del lonco:

> De esta manera acostumbraban proceder antiguamente nuestros antepasados en las faenas de la cosecha y trilla. Después de haber prestado su concurso a uno, se dirigían a otro que también tenía cosecha y le ayudaban de igual modo.
>
> Los abuelos del tiempo pasado se miraban como verdaderos hermanos y cultivaban mucho las relaciones de parentesco entre sí, mientras que hoy en día la raza se ha encaprichado y se trata de enemigos unos a otros[10] (MOESBACH, 1930, p. 169).

10 El trabajo de *Bengoa Mapuche, colonos y Estado Nacional* (2014), plan-

Las expresiones del lonco aluden a este tiempo pretérito que siente perdido. El contacto con el winka, como se verá a continuación, es el principal motivo que el narrador identifica para explicar el drástico cambio en la convivencia entre los mapuche. Aun mediadas por la traducción del coautor, la denuncia implícita aparece en los relatos de Coña.

Quizás uno de los argumentos más claros que identifica a los winkas como culpables de la degradación de las formas de vida mapuche se encuentre en la descripción de cómo se construyen las rucas[11], en el capítulo X. El lonco relata todo el proceso del levantamiento de la vivienda o rukan, que también se trata de una labor colectiva que combina trabajo y celebración. Es detallada la descripción de los materiales que se emplean, la manera en que se forma el armazón de la ruca y las prácticas tradicionales que permiten la colaboración que reúne a la comunidad entera en ayuda de una de sus familias. La reseña ocupa catorce páginas, por lo que cabe interpretarla como la voluntad de preservar esas costumbres para la memoria de las generaciones jóvenes. El capítulo termina explicando la forma en que se confecciona la entrada a la ruca y en este punto el lonco acota:

> Las rucas mapuches solían tener una sola entrada, la que estaba abierta casi siempre; no necesitaba hojas de puerta, porque *en aquel tiempo no se conocían los saqueos*; la gente antigua estaba bien inocente en este sentido. Muy pocas casas tenían cierros hechos de unas tablas toscamente labradas a fuerza de hachazos. Esas tablas solían perforarlas, pasar correas por los agujeros y juntar las tablas por los cantos una con otra.

---

tea que dichas rivalidades tienen su causa en la repartición de las tierras mapuches efectuada por el Estado chileno. Bengoa puntualiza: "El Estado chileno actúo de manera tal que partió en pedazos las solidaridades y propugnó la división al interior de las familias mapuche. La división interna mapuche comienza allí" (BENGOA, 2014, p. 77).

11 Ruka o ruca, vivienda mapuche.

> Tal era la puerta con que a veces trancaban la entrada de sus casas. Más tarde, *cuando llegaron los huincas, empezaban a cometerse muchas picardías y saqueos*. Entonces era que los indígenas se proveían con puertas como las que tenían los extranjeros y se encerraban con ellas (MOESBACH, 1930, p. 183, énfasis suyo).

La narración es explícita al identificar la causa del cambio en los modos de vivir y convivir. La llegada del winka trae consigo los saqueos, por ello también los mapuche deben imitar las formas con que el mismo invasor cuida sus pertenencias.

Así, la autobiografía de Pascual Coña es, sin duda, un documento valiosísimo, pero no por las razones esgrimidas por Lenz y Moesbach, sino porque constituye una reserva de la memoria que se ha querido silenciar. Para tratar este último punto, es necesario retomar las referencias al malón de 1881.

El capítulo XV corresponde a la narración de dicha ofensiva mapuche que alcanzó gran convocatoria. Pascual Coña nos refiere las causas de esta empresa bélica:

> Los mapuches antiguos aborrecían mucho a los extranjeros. Decían: 'No tenemos nosotros nada que ver con esa gente extraña; ellos son de otra raza'. Algunas veces caciques colindantes con los huincas armaron malones contra ellos; pelearon y sucumbieron. Con eso creció más su odio contra los extranjeros. A causa de esta gran aversión contra los huincas se complotaron en todas partes los indígenas para levantarse contra ellos. El primer impulso lo dieron los caciques pehuenches (argentinos) en un mensaje al cacique chileno Neculmán de Boroa (MOESBACH, 1930, p. 270-271, marca suya).

Pese a la gran organización que permite que las comunidades mapuche ubicadas en extensos y distantes territorios sean informadas y confirmen su adhesión al malón, la empresa no tiene el resultado esperado y la sublevación es reprimida con crueldad.

Las comunidades ubicadas alrededor del Padre Constancio, a las que pertenece Pascual Coña, no son convocadas por su cercanía con el sacerdote. Tampoco, cuenta el lonco, son partidarios de la sublevación. Más bien, se encargan de recuperar los bienes arrebatados, restituyéndolos tanto a los mapuche que no participan en la ofensiva como a los chilenos. Así comienza al narrar este último hecho: "A la mañana siguiente Painequeu y su hijo trajeron gente para dar malón a sus connacionales" (MOESBACH, 1930, p. 282). En esta parte de la narración, Moesbach anota al pie: "Ya estaba perdida, pues, la moral antigua del pueblo araucano como entidad, la que los había habilitado a defender por tres siglos *su independencia*. (p. 282, énfasis de la autora, P.P.). Aun así, el lonco no deja de referir con consternación el actuar de las autoridades chilenas:

> Como se contaba, se dirigían los caciques Huichal, Colihuinca y Juanito Millahuinca al Gobernador a pedir las paces. Traían sus alforjas llenas de objetos de plata, según se dice. Pero el Gobernador se tomó esas prendas de plata e hizo encadenar a los caciques. Unos cuantos días después se los sacó de la cárcel, se los lleva a Boca-Budi donde fueron pasados por armas (MOESBACH, 1930, p. 286).

La parcialidad de la autoridad, que en lugar de administrar justicia sacó provecho de la situación, replica su brutalidad: "oí decir que en Nehuentúe, al otro lado del río Cautín, había un chileno de nombre Patricio Rojas. Ese monstruo tomó presos a los mapuches, los encerró en una ruca y la atrancó. Luego prendió fuego a la ruca y exterminó a los indígenas en las llamas" (MOESBACH, 1930, p. 287).

En síntesis, al incluir el relato de la sublevación, el lonco tiene la posibilidad de dar testimonio de las arbitrariedades de parte de la administración chilena, que ampara acciones crueles e inhumanas como la referida, entre varias más. El acontecimiento, como

explicamos antes, sirve de argumento para que el Estado chileno reforzara lo que ha sido conocido como la "Pacificación de la Araucanía" la que, como es posible colegir del mismo relato del lonco, no es más que una excusa para invadir el espacio mapuche y despojar a los habitantes nativos de sus tierras, reduciendo su territorio de 10 millones de hectáreas a 500 mil, como lo precisa Pablo Maicán Quemerado (2006, p. 116):

> Desde el sur del Biobío y hasta Chiloé eran 10 millones de hectáreas las que fueron reconocidas a través de 28 parlamentos con la Corona española, y el de Tapiwe en 1825 con la República de Chile. Sin embargo el llamado proceso de radicación indígena llevado a cabo desde el año 1884 y hasta 1930, dejaba en posesión de estos solamente 500 mil hectáreas.

Los datos de estos historiadores contemporáneos coinciden dramáticamente con el relato de Pascual Coña, cuyo texto es citado en el libro: *Escucha, Winka: Cuatro ensayos de historia cultural mapuche y un epílogo sobre el futuro*. El testimonio del lonco cumple un papel de documento histórico precioso para los mapuche del presente, tal como lo intuye su autor. Coña concluye su relato sobre la sublevación a través de un balance negativo para su pueblo:

> Los desgraciados mapuches fueron de mal en peor. Ellos no habían ocupado muchos bienes de los chilenos, mientras que una parte de los últimos se enriquecieron, gracias a los animales saqueados a los mapuches (MOESBACH, 1930, p. 287).

Los capítulos que siguen al relato del viaje de Coña a Buenos Aires, versan sobre los rituales mapuche. la machi, al entierro de los

caciques, incluyendo el machitún[12] y el nguillatún[13]. Salvo lo referido a la vocación e inauguración de la machi, la información sobre sus rituales religiosos no es de la autoría del lonco sino, como también anota Moesbach: "Los textos son referidos por un contestador en presencia de su mujer, que es *yegël* (ayudante de la machi); por eso no cabe duda respecto a su autenticidad" (MOESBACH, 1930, p. 350). Es evidente el escepticismo con que el monje capuchino comenta en sus notas al pie de cuánto explican los narradores. No obstante, más llamativo aún resulta que dé crédito a que las machi practiquen brujería. De todos los relatos, queremos destacar uno referido por Pascual Coña. Se trata de la oración matinal de la machi o pillañtun:

> No te enojes sobre nosotros. 'Mis mapuches se han vuelto huincas' dice tal vez mi padre dios. Pero no nos hemos olvidado de las rogativas; somos todavía mapuches; aun te conocemos, padre dios; no te agravies con nosotros porque fraternizamos con los huincas (MOESBACH, 1930, p. 348-349, marca suya).

En cuanto a la religión, la relación entre sacerdotes católicos y los mapuche constituye un claro ejemplo de transculturación, no sólo por la oración citada, no únicamente por la forma en que gradualmente los segundos fueron incorporando a su religiosidad la fe cristiana llegando a una especie de sincretismo, sino también por la huella que los mismos mapuche dejan en los clérigos de las misiones, producto de la convivencia. Si bien la función del clero para las aspiraciones colonialistas es siempre servir de la antesala a la ocupación, el estrecho vínculo que generan las comunidades mapuche con sus evangelizadores produce que estos últimos tomen partido en contra las intenciones invasoras. Pascual Coña nos refiere

12 Machitún: "rito del machi para curar un enfermo" (LABARCA, 2018, p. 408).
13 Nguillatún: "ceremonia de rogativa" (LABARCA, 2018, p. 409).

dos hechos significativos. El primero es un comentario del padre Constancio luego de asistir a un ejercicio bélico mapuche:

> Una vez hubo tal maniobra en Catrimalal. Fuimos el P. Constancio y yo. Entonces, cuando los mapuches hacían su arenga y, metían su gritería, *el P. Constancio dijo sonriendo:* Ahora sí que van a morir toditos los pobres huincas (MOESBACH, 1930, p. 127, énfasis suyo).

Pero además de la simpatía expresada en la sonrisa y las palabras del padre, Coña nos refiere una intervención clara de otro sacerdote a favor de los mapuche. Como se ha mencionado antes, luego del fracasado malón de 1881, el gobierno chileno promociona y apoya las iniciativas de particulares para ocupar las zonas mapuche al sur del Biobío. Sobre uno de estos intentos, Pascual Coña refiere:

> Después cuando Domínguez se había trasladado una vez a Huapi, se encontró con el P. Félix, que le dijo: "Tú quieres ocupar el terreno de mis Huapianos; yo me opongo a tu tentativa, no lo conseguirás".
>
> Entonces se agravió Domínguez y dijo: "De repente saldrá ese Padre, eso lo digo yo". Estas son sus propias palabras (MOESBACH, 1930, p. 452).

Pero el padre Félix tiene éxito con su intervención y logra detener la ocupación de esas tierras: "Por la ayuda que prestaba el P. Félix a los mapuches recibió Domínguez la orden: 'Retira todo eso'. Todavía insistió en ocupar la isla Huapi, pero al fin fracasó en su intento" (MOESBACH, 1930, p. 453). Como es posible apreciar en ambos ejemplos, los sacerdotes que habitan esa zona de contacto, que corresponde a la frontera mapuche, no permanecen indiferentes ante las aflicciones e injusticias sufridas por los mapuche.

Respecto de este suceso, Vargas Pailahueque (2015) expone que el concepto utilizado por Moesbach es “ocupar”, mientras que la traducción realizada por conocedores mapuche de su lengua indica que Coña empleó el concepto “quitar”. La aclaración no es irrelevante, puesto que el término empleado por el monje capuchino sugiere que las tierras estaban “desocupadas”, suavizando de este modo la violenta acción colonizadora del Estado chileno.

Con respecto a la organización política, de ella da cuenta el capítulo VI: “La vida social”. El narrador comienza precisando:

> Antes los indígenas no conocían las instituciones políticas chilenas; pues, entonces aún no había gente extranjera en sus tierras. Ellos mismos activaban sus negocios públicos; había los caciques que gobernaban a sus mocetones, y a ellos se recurría cuando había algún asunto que arreglar (MOESBACH, 1930, p. 122).

Los caciques solucionan los conflictos de cualquier naturaleza a través del diálogo. La conversación, la palabra empeñada y la compensación del afectado constituyen la política de resolución de contiendas o desacuerdos. La práctica del diálogo, de la conversación, se utiliza también en los casos de grandes problemas comunes que deben enfrentar. El narrador se refiere a estas prácticas de reuniones pacificadoras:

> A fin de que no recrudeciesen desórdenes y peleas pasadas y el pueblo volviese a estar tranquilo, por esos motivos hacían los antiguos caciques principales sus reuniones pacificadoras. Se juntaba muchísima gente en estas reuniones, que tenían el nombre de juntas de paz. Abierta la junta se destinaba a un cacique forastero como parlamentador, a otro que poseía mejor el don de la palabra, se le constituía como contestador. En seguida estos caciques presidentes comenzaban a lucir su oratoria en extensos diálogos (MOESBACH, 1930, p. 125-126).

La cita sorprende al lector, que presiente estar ante una cultura evolucionada a tal extremo que se vale de la práctica del diálogo y la oratoria como un modo de prever y prevenir conflictos; una cultura participativa con representantes validados por las mismas personas representadas. De igual modo, el testimonio aborda aquellas otras reuniones que respondían a motivos bélicos:

> También hubo juntas de guerra al amenazar una guerra. Entonces los caciques hablaban en esta forma: "Es de temer que se nos haga la guerra; puede ser que los huincas quieran combatirnos y, hay también caciques de otras tierras; éstos y ésos tienen ganas de trabar con nosotros. Por eso, pues, nos reunimos aquí para estar sobre aviso y listos para el caso que vengan los enemigos (MOESBACH, 1930, p. 126).

Con relación a ello, Bengoa señala: "La oratoria mapuche era muy florida y lo sigue siendo. Es una cultura oral por una parte pero, profundamente democrática y, por lo tanto, el convencimiento de la gente es lo central antes de tomar cualquier decisión" (BENGOA, 2003, p. 462). ¡Qué diferente con lo que muestran majaderamente los medios de comunicación, que nos presenta un pueblo salvaje, belicista, que no busca el diálogo sino la confrontación!

El contraste se agudiza cuando leemos las últimas páginas de las memorias de Pascual Coña, que da claros ejemplos de la ocupación arbitraría de sus tierras con el beneplácito y la complicidad de las autoridades chilenas:

> Muchas injusticias me hacían en este terreno los vecinos: me ponían cercos por medio de mi fundo, continuamente me violaron la línea de demarcación. Un cerco bueno (en el deslinde) no erigían; por mi suelo no más pasaron sus cercos esos huincas.

> Muchas veces me fui donde el Protector de indígenas en Temuco. "Se te hará justicia", me dijo. También me entregó la orden de lanzamiento de los chilenos. La presenté al Subdelegado en Pto. Saavedra, pero mi terreno no se me ha devuelto nunca (MOESBACH, 1930, p.455-456).

El texto abunda en ejemplos de abusos e injusticias ocurridos desde el malón de 1881, que nos permiten colegir que el propósito de Pascual Coña difiere de sus auspiciadores europeos. El lonco quiere que la memoria perviva.

El eco de Pascual Coña en el presente

El testimonio del lonco ha servido de inspiración para artistas chilenos de diversas disciplinas. Entre ellos, queremos destacar al poeta Jorge Teillier y la cineasta Magali Meneses.

El primero escribe el poema "Pascual Coña recuerda" (*Para un pueblo fantasma*, 1978), texto en que el hablante entreteje sus propias palabras con las del lonco. Se trata de un ejercicio intertextual que reflejaría, en opinión de Juan Manuel Fierro (1996, p. 34-35),

> dos discursos que emergen de enunciantes enfrentados a situaciones similares de pérdida y desarraigo [que] configuran una misma atmósfera psicológica, un discurso similar en su temática y en el carácter de su denuncia. [Agrega que ambos textos] son la manifestación de un recuerdo necesario para afirmar la identidad arrebatada.

Respecto del cortometraje *Winchan, el juicio* (1994), Meneses elabora su trabajo a partir de las palabras de Coña que detallan la manera antigua de los mapuche para impartir justicia. El argumento, si bien de carácter ficcional, se cimenta en la descripción de las costumbres de este pueblo. El artículo de Margarita Alvarado (2006, p. 15, énfasis suyo), que analiza la obra fílmica y señala que se trata de

un cortometraje "que no sólo recoge *el valor etnográfico atribuido a los relatos de Coña*, sino que va mucho más allá, constituyéndose en un relato visual delicado y efectivo, *reinaugurando una imagen verosímil de lo mapuche*". Como es posible apreciar, las dos creaciones artísticas de diversa índole —poema y cortometraje— convergen en uno de los puntos centrales de esta argumentación, pues en el testimonio de Pascual Coña podemos percibir la afirmación de una identidad cultural y de una sociedad que se resiste a desaparecer. La trascendencia de las palabras del lonco en creaciones cinematográficas y poéticas apuntan a la pervivencia de la cultura mapuche, viva y creadora.

Por último, cabe citar al periodista mapuche Pedro Cayuqueo, y la reseña en la que realiza un homenaje al antipoeta chileno Nicanor Parra, con motivo de su muerte:

> 'Cuando leo a Pascual Coña veo a Chile por primera vez', dijo [Nicanor Parra] a revista Paula en 1998. Tiene razón el poeta. Para conocer a Chile y los chilenos es casi obligatorio leer a Pascual Coña. En las páginas de ese libro aparecen retratados tal cual son. O tal cual eran en aquellos tiempos de codicia, racismo y violencia rural (CAYUQUEO, 2018, s/n).

Conclusiones

El libro *Vida y Costumbres de los Indígenas Araucanos en la Segunda Mitad del Siglo XIX* renueva su valor a través de los años, pues ofrece múltiples lecturas, más amplias que los bien intencionados pero estrechos propósitos iniciales de Moesbach y Lenz, que indudablemente siguen la línea trazada por Humboldt. En sus casi 460 páginas, consigna muchos otros aspectos de la vida de las comunidades mapuche de ese tiempo que, se puede proponer, perviven aún desde larga data entre quienes componen este pueblo. No es nuestro propósito dar cuenta en detalle ni en extenso de todo aquello

que ha consignado Moesbach en su texto, que también incorpora dos relatos mapuches de otro autor que no han sido mencionados en este trabajo. Pratt se pregunta (2010, p. 26): "¿Qué habrán pensado aquellas gentes de los visitantes que recibieron y de los designios imperiales que recibieron? ¿Cómo y con qué formas de expresión habrán interpretado el proceso que vivieron?" Nos parece que el libro de Coña-Moesbach logra responder a aquellas dos interrogantes.

El texto desarrollado sustenta que cada página es una metáfora de la zona de contacto, es decir, de la frontera, del lugar de enunciación desde el que surge el libro, al relatar en los dos idiomas que representan el encuentro de dos culturas, la biografía de su autor, narrador y protagonista, junto con explicar las formas de vida de esa zona en que se produce la transculturación. Además, hemos sostenido que es la voz del lonco Pascual Coña la que sobrevive y se deja escuchar con mayor fuerza, con mayor claridad en su propósito. No quiere para él ni para su pueblo la civilización en la que estudió y se alfabetizó. Su anhelo es preservar para la memoria de su gente las prácticas, los hábitos, las costumbres y creencias de su cultura.

Es de esperar que el documento escrito en mapudungun siga siendo traducido por hablantes mapuche que conozcan ambas lenguas. Indudablemente la traducción obra del padre Moesbach está teñida de su mirada positivista; además, cuando comienza a escribir el libro no conoce bien el español, pues su lengua materna es el alemán. Así, es muy difícil que haya conseguido dar cuenta cabal de la cosmovisión de los mapuche; pues no logra comprenderla en su totalidad. Esta tarea, la de traducir del mapudungun original al español el testimonio del lonco, es una que deben emprender quienes puedan, como apunta Rivera Cusicanqui (2010, p. 71):

> retomar el bilingüismo como una práctica descolonizadora, [con el propósito de crear], interlocutores/as y productores/as de conocimiento, que puede posteriormente dialogar, de igual a

> igual, con otros focos de pensamiento y corrientes en la academia de nuestra región y del mundo.

Así se lograría dar cabida a las voces silenciadas de la historia, con el fin de desmontar los relatos oficiales que han insistido en la superioridad eurocéntrica y occidental (PIZARRO, 2015).

Desde nuestro presente, los chilenos parecemos contemplar como distantes espectadores el conflicto entre el Estado chileno y el pueblo mapuche. Los medios de comunicación nos informan —o desinforman— de las acciones en pro de las llamadas *minorías étnicas*, como las becas de estudio que los benefician, tiñendo todo el discurso de expresiones políticamente correctas —como este eufemismo *minorías étnicas*— para ocultar los problemas reales y sus verdaderas causas. En contraste, los mismos medios, los voceros de gobierno, los grandes terratenientes y las empresas forestales que tienen acceso a micrófonos y pantalla, criminalizan a los dirigentes mapuche, los persiguen, les niegan legitimidad y acallan sus voces, los asesinan; los mapuche son voces silenciadas por el Estado chileno y el aparato empresarial.

Por otra parte, la emergencia de poetas y narradores de origen mapuche es el logro que cabe celebrar y ello gracias a la voluntad y decisión de Pascual Coña al transmitir sus vivencias y entregar un testimonio de valor incalculable, tanto para la cultura mapuche como para la conformación de nuestra identidad chilena y latinoamericana. El lonco que expresó su deseo de que los descendientes de su pueblo "hablen" el mapudungun y sobre su libro, tiene eco en los versos del poeta Elicura Chihuailaf (Premio Nacional de Literatura 2020). Sus palabras responden a la demanda del lonco: *"Y no digo más, porque nadie encontrará / la llave que nadie ha perdido / Y poesía es el canto de mis Antepasados" ("La llave que nadie ha perdido",* fragmento*).*

Al nombre de Chihuailaf se suma varios más: Leonel Lienlaf, David Aniñir, Jaime Huenún, Bernardo Colipán, entre los más reco-

nocidos. Pero también surgen las voces de las poetas como Roxana Miranda Rupailaf, Graciela Huenao, Adriana Paredes Pinda, Maribel Mora Curriao, quienes publican las antologías *Hilando la memoria* (2006) y, tres años después *Hilando la memoria. Rupa epu* (2009). La primera compila trabajos de siete poetas; la segunda, en tanto, incluye a catorce, todas mujeres.

Como es posible concluir, el lonco nos habla desde hace casi un siglo, dando testimonio de la rica cultura mapuche y de las causas del conflicto que perdura. Y su legado es recibido como una semilla sembrada en su querida mapu, que da flores y frutos literarios, en español y mapudungun, como claro testimonio de que las palabras de Pascual Coña siguen resonando.

BIBLIOGRAFÍA

ALVARADO, Margarita. "La transposición estética de Pascual Coña: del texto literario a la imagen cinemática". En *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 11 (1), p. 13-22. 2006. Disponible en <https://www.unida.edu.py/pdf/a01-guia-metod-apa-abnt-vancouver.pdf>. Consulta 24 jul., 2022.

ANTILEO BAEZA, Enrique; CÁRCAMO-HUECHANTE, Luis; CALFÍO MONTALVA, Margarita; HUINCA-PIUTRIN, Herson, eds. *Violencias coloniales en el Wajmapu*. Temuco: Ediciones Comunidad de Estudios Mapuche. 2015.

BENGOA, José. *Historia del pueblo mapuche*. Siglo XIX y XX. Santiago de Chile: Lom, 2000.

_____. *Historia de los antiguos mapuches del sur. Desde antes de la llegada de los españoles hasta las paces de Quilín*. Santiago de Chile: Catalonia, 2003.

_____. *Mapuche, colonos y Estado Nacional*. Santiago de Chile: Catalonia, 2014.

CAYUQUEO, Pedro: "Un mapuche por naturaleza". Disponible en <https://www.pedrocayuqueo.cl/post/un-mapuche-por-naturaleza>. Consulta 20 jul., 2022.

FIERRO, Juan Manuel. "La nostalgia del futuro en el poema 'Pascual Coña recuerda' de Jorge Teillier". En *Revista Lengua y Literatura Mapuche,* 7 (II), p. 31-34, 1996. Disponible en <https://revistas.ufro.cl/ojs/index.php/indoamericana/article/view/429>. Consulta 24 jul., 2022.

FOOTE, Susan. "Pascual Coña: Testimonio de sobrevivientes". En *Acta Literaria,* 30, p. 111-119, 2005. Disponible en <https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482005000100009>. Consulta 24 jul., 2022.

_____. "Los nudos de significado y la organización de los espacios de la infancia y la juventud en Lonco Pascual Coña, *Ñi Tuculpazungun: testimonio de un cacique mapuche*". Ponencia en el 2º Seminario de Investigación Literaria MECESUP UCO, Universidad de Concepción, 2003.

GREBE, María Ester. "La concepción del tiempo en la cultura mapuche". En *Revista Chilena de Antropología* 6, p. 59-74, 1987.

GUERRA-CUNNINGHAM, Lucía. "De la historia y otras barbaries: *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga en el imaginario nacional de chile". En *Anales de literatura chilena*. Año 11, dic., n. 14, p. 13-31, 2010.

LABARCA, Eduardo. *Butamalón*. Santiago de Chile: Catalonia, 2012.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-colonias*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

MARIMÁN, Pablo; CANIUQUEO, Sergio; MILLALEN, José: LEVIL, Rodrigo. *Escucha Winka: Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*. Santiago de Chile: Lom, 2006.

MENESES, Magali. *Wichan, el juicio*. [Vídeo]. Kien, producciones audiovisuales, 1994. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=TchFWZMQ-_4>. Consulta 24 jul., 2022.

MOESBACH, Ernesto Wilhelm de y COÑA, Pascual. *Vida y Costumbres de los Indígenas Araucanos en la Segunda Mitad del Siglo XIX*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1930.

MORAÑA, Mabel. "Transculturación y latinoamericanismo". En *Cuadernos de Literatura*, XXI (41), p. 153-166, 2017. Disponible en <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/19398>. Consulta 7 oct., 2019.

PIZARRO, Carolina. *Nuevos cronistas de Indias*. Santiago de Chile: Colección Idea, Universidad de Santiago, 2015.

PRATT, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Ofelia Castillo, trad. México: Fondo de Cultura

Económica, 2010.

RABASA, José. “Límites históricos y epistemológicos en los estudios subalternos”. En MORAÑA, M., ed. *Nuevas Perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los Estudios Culturales*. p. 107-118. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 2004.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Ch’ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

TORRES CUEVAS, Héctor y QUILAQUEO RAPIMÁN, Daniel. “Conceptos de tiempo y espacio entre los mapuches: racionalidad educativa”. En *Papeles de Trabajo*. Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural. Disponible en <https://papelesdetrabajo.unr.edu.ar/index.php/revista/article/view/105>. Consulta 22 jul., 2022.

TRIVIÑOS, Gilberto. “*’Mariluán’* de Alberto Blest Gana: Panóptico, utopía, alteridad”. En *Revista Atenea*, 42, p. 33-57, 2004. Disponible en <https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622004049000003>. Consulta 24 jul., 2022.

Estéticas champurria, poesía actual de mujeres mapuche

Fernanda Moraga-García

Las literaturas en Chile se han desarrollado a partir de complejos procesos históricos, culturales y sociales desde la conformación de la república durante el siglo XIX. Hecho que además trajo consigo nuevas y violentas colonizaciones territoriales y culturales que, en nombre de un proyecto nacional homogeneizador y racista, provocó invisibilizaciones, divisiones, exilios forzados, pérdidas lingüísticas, culturales y territoriales que hasta hoy mantienen tensiones, conflictos y violencias. Dentro de este contexto, las literaturas mapuche quedaron invisibilizadas a partir del mismo siglo XIX[1], hasta más o menos los años ochenta y noventa del siglo XX. Por un período de más de cien años, las producciones artísticas mapuche fueron subsumidas a una mera folclorización campesina de producciones orales y la poesía, durante la primera parte del siglo XX, se "naturalizó" como parte de las literaturas nacionales. De este modo, la recuperación de una genealogía literaria propia —mapuche—[2] en la

1 Hasta antes de fines del siglo XIX, la producción cultural y artística de la sociedad mapuche, era oral y representacional. De manera escrita, podemos decir que el género carta es el que circuló durante el siglo XIX, si bien no con un objetivo literario sino, fundamentalmente, con el fin de poder negociar con el Estado y los gobiernos en relación a la restitución de tierras y a otros conflictos judiciales.

2 Es importante consignar que lo propio es cultural y políticamente mapuche porque, tal como afirma la poeta Maribel Mora Curriao, decirse "poeta

que son fundamentales las dimensiones de la memoria, de la lengua, de la historia, de las filiaciones parentales y territoriales; reclama formas de ver, de comprender y de vivir el mundo, es decir, reivindica saberes y conocimientos.

Sin embargo, a lo largo de toda esta historia de negación que ha mantenido el Estado y los gobiernos, no sólo chilenos también argentinos[3]; ha habido intelectuales y poetas mapuche y no mapuche que se han interesado en la recuperación y reivindicación de esta genealogía, principalmente de la poesía, desde fines del siglo XIX.

De esta forma, la práctica verbal artística mapuche ha sido un espacio de atención y estudio desde hace más de dos siglos. Aunque hubo preocupaciones anteriores, fundamentalmente con fines evangelizadores, no es hasta fines del siglo XIX y comienzos del XX cuando se producen importantes investigaciones y recopilaciones, tanto en Chile como en Argentina. Principalmente con el propósito de definir y catalogar las distintas producciones de la lengua mapuche, estos estudios comienzan con Rodolfo Lenz (*Estudios Araucanos*, 1895-1897), a los que también aportan Tomás Guevara (*Folclore Araucano*, 1911), Manuel Manquilef (*Comentarios del pueblo araucano,* 1911-1914), Félix De Augusta (*Lecturas Araucanas*, [1910]; 1934), Alejandro Cañas Pinochet ("Estudios de la lengua veliche", 1911), Wilhem de Moesbach (*Vida y costumbres de los indígenas araucanos de la segunda mitad del siglo XIX*, 1930), Sebastián

mapuche" o decirse simplemente "mapuche" ha implicado evidenciar esa realidad de diferencia cultural, social, étnica, política, estética y lingüística que persiste frente a una sociedad chilena que se piensa homogénea. Decirse mapuche ha implicado también enunciar la condición de colonizado —invadido, oprimido, dominado, sometido—, visibilizándola frente a un Estado que no quiere recordar los excesos de la guerra de ocupación que ordenó hace poco más de un siglo (MORA CURRIAO, 2017, p. 170-171).

3 El territorio mapuche, Wallmapu, no se divide originalmente por las fronteras artificiales que se impusieron con las independencias republicanas a comienzos del siglo XIX.

Englert ("Lengua y Literatura Araucanas", 1936) y Berta Koessler (*Tradiciones araucanas*, 1962), entre otros autores.

Luego, no es hasta los años 70 que se produce un resurgimiento de los estudios de la tradición oral dentro de la práctica académica de los llamados, en esos momentos, "estudios étnicos". En ese período, se manifiesta un interés por sistematizar las creaciones orales mapuche en lo que la academia considerará literatura y que llevará al ámbito de las producciones folklóricas. Así, se fueron publicando diversos estudios, entre los cuales están: Yolando Pino ("Las narraciones araucanas", *Archivos del Folclore Chileno*, 1971), Iván Carrasco ("Notas introductorias a la literatura mapuche", 1972), Adalberto Salas ("Kiñe rupachi domo kalkorke…", un folktale de los indios mapuches o araucanos de Chile", 1972) y Juan Adolfo Vásquez ("On the literature of the Araucanians", *Latin American Literary Review,* Vol. I, 1973) entre otros autores, los que han dado continuidad y ruptura a estos estudios formales hasta la actualidad (MORAGA, 2011, p. 30-31).

En este sentido, no se puede dejar de mencionar, la sustanciosa producción de los propios intelectuales mapuche, por ejemplo, los estudios de Martín Alonqueo (*Cantos de machitun. Recopilación de canciones de cinco machi*, 1975), Víctor Nahuelpan (Ülcantun, como motivación del quehacer cultural del pueblo mapuche, 1982), Héctor Painequeo ("Características de los ül", 1992), Jacqueline Caniguán ("Poesía mapuche registrada. Un primer rescate", 1997), Maribel Mora Curriao ("Poesía mapuche del siglo XX: escribir desde los márgenes del campo literario", 2009; "Poesía mapuche: la instalación de una mismidad étnica en la literatura chilena", 2013; "Muestra de poesía mapuche. Trazas poéticas sobre una cartografía indígena incesante", 2017) y Carla Llamunao ("Lectura/escritura Champurria. Un posicionamiento metodológico para el estudio de poesía mapuche", 2020). Aquí, nombro sólo un puñado de trabajos con los que intento ejemplificar el campo de recepción crítica propiamente mapuche.

Por otra parte, se han realizado un sinnúmero de antologías que recogen buena parte de la producción poética mapuche actual tanto en Chile, como en Argentina. Algunos ejemplos, son las recopilaciones hechas por el poeta Jaime Huenún (*Epu mari ulkantufe ta fachantu/20 poetas mapuche contemporáneos*, 2003; *La memoria iluminada. Poesía mapuche contemporánea*, 2007, *Los cantos ocultos*, 2008); las antologías editadas por Soledad Falabella (*Hilando en la memoria*, 2006 e *Hilando en la memoria. Epu rupa*, 2009), la selección de Néstor Barrón en Argentina (*Kallfv mapu. Tierra azul. Antología de la poesía mapuche contemporánea*, 2008); la compilación crítica *Kümedungun / kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX - XXI)*, realizada por Maribel Mora y Fernanda Moraga en 2010 y *Weichapeyuchi Ül: Cantos de Guerrero* (2012), una selección a cargo del poeta Paulo Huirimilla y que reúne antiguos cantos mapuche junto a la poesía actual.

En relación a esta genealogía[4] poética que acabamos de describir, nos damos cuenta de que ya a partir de los años 90 del siglo recién pasado, la poesía mapuche y los y las poetas mapuche ocupan artística y políticamente un lugar en el campo literario en Chile —no chileno—. Digo que es un lugar artístico por su indiscutible calidad estética en cuanto a que presenta diversos registros de enunciación, de facturas del libro, de procedimientos lingüísticos, de recuperación de la memoria y de la historia, de la apropiación del territorio y también de la desterritorialización, de relaciones con la naturaleza y con una escatología propia e indígena en América Latina. De manera

4 Con genealogía no me refiero a la búsqueda de un origen como principio fundante de una ascendencia y de una descendencia, más bien mi comprensión de ella se apoya en la propuesta de Michel Foucault, es decir, la genealogía como posibilidad de dar cuenta de un saber histórico, no lineal ni evolutivo, sino múltiple que se vincula a una perspectiva crítica emancipatoria a partir de la que se pueden identificar nudos de poder (FOUCAULT, 1995), en este caso, especialmente, colonialistas.

simultánea, también parte de esta poesía, establece intercambios con la poesía occidental.

Con lo dicho, no afirmamos que todos los poetas y todas las poetas desenvuelvan en sus propuestas cada uno de los aspectos mencionados, sino más bien aludimos a la riqueza de su diversidad a lo largo del tiempo, lo que conforma un campo estético prolífico que, además, amplía, contribuye, enriquece y tensiona el campo literario chileno y latinoamericano. Junto a su lugar artístico hay que señalar su lugar político, puesto que se trata de una poesía reivindicativa de memorias, voces, experiencias e historias negadas, por lo mismo, es un registro contestatario, anticolonialista, anticapitalista y, en los últimos años, con voces antipatriarcales. Estos lugares, no sólo son políticos por lo que acabo de decir, lo son también porque tanto el mundo simbólico que en los textos se presenta, como la circulación de ellos a través de publicaciones en editoriales latinoamericanas, nacionales y locales; marcan y movilizan una posición de mundo. Asimismo, esta posición de mundo, produce una interrupción en la dominación colonialista, una discontinuidad en la lógica de las representaciones históricas y culturales, de los saberes y del conocimiento, evidenciando así, injusticias.

La producción poética mapuche nace a los dos lados de la Cordillera de los Andes. Por el lado oeste —en lo que ahora es Chile— se encuentra Gulumapu y por el lado este —lo que al presente es Argentina—, se encuentra Puelmapu, ambos conforman el territorio de Wallmapu. Durante el siglo XIX, luego del ordenamiento de las Repúblicas —a mediados de la centuria—, los Estados y gobiernos chileno y argentino emprendieron una guerra civil y militar en contra del pueblo mapuche conocidas, oficialmente, como "La Pacificación de la Araucanía" y la "Guerra del Desierto", respectivamente. En nombre de la conquista de territorios "desocupados" y con un evidente imaginario racista, se produjo uno de los mayores genocidios,

exilios y diásporas del pueblo mapuche. Se trató de una invasión de colonialismo interno que ocasionó un éxodo masivo de mujeres, hombres, niñas y niños mapuche hacia las ciudades, quienes huían de la muerte y de la pobreza a las que fueron sometidos.

Sin duda que este es uno de los contextos que se reitera en toda la poesía mapuche desde comienzos del siglo XX y que, además, a partir de fines de los años 90 y comienzos de los 2000 hasta hoy, toma aún más fuerza enunciativa a través de autores y autoras que asumen una voz poética basada en lo que llaman *champurria*. Esto quiere decir que las generaciones de mapuche que aparecen hacia fines del siglo XX en las ciudades y especialmente en Santiago, empezaron a elaborar, en diferentes niveles de la composición poética, un registro híbrido, mezclado, de cruce de fronteras culturales. Nacidos principalmente en comunas y barrios marginales de Santiago[5] reivindican la experiencia histórica que les tocó heredar, puesto que siendo mapuche, al mismo tiempo, tuvieron que asumir una experiencia cultural entregada por la sociedad chilena y argentina y de la cual se apropian políticamente como mapuche de la diáspora.

Creo necesario dar una breve mirada sobre líneas generales de la poesía mapuche actual. Para Luis Cárcamo-Huechante (2007, p. 383-384) integrante de la Comunidad de Historia Mapuche e investigador académico,

> es [que] desde fines de los años ochenta se ha producido en Chile —un país, por lo demás, de extraordinaria producción poética— un fenómeno creativo que reinventa la tradición a partir de voces y registros provenientes del pueblo mapuche, proponiendo nuevos cruces entre lenguaje poético, bilingüismo e interculturalidad. [Para más adelante agregar que] son los imaginarios y los lenguajes de estos poetas los que van a interrumpir

5 Sus abuelos, abuelas, padres y madres se vieron en la necesidad de trabajar, fundamentalmente, como obreros, panaderos y empleadas domésticas en casas particulares.

> e interrogar el discurso criollo de la "chilenización", es decir, la asimilación de las diferencias étnicas, culturales y lingüísticas al paradigma monoculturalista de una nación, de cuño hispano y europeo (marca suya).

En otras palabras, habría dos dimensiones básicas de la poesía mapuche. La primera, es que se trata de una propuesta artística inédita en el campo literario en Chile, que propone nuevas interacciones entre la lengua vernácula y el castellano, la que, además, interpela la necesidad de establecer relaciones horizontales entre las culturas y las sociedades. Y la segunda, es que a partir de estas interacciones y de la interculturalidad como perspectiva política y ética de las relaciones sociales y culturales, la poesía mapuche tensiona el discurso colonizador de la homogeneidad nacional.

En esta perspectiva, es que la poesía mapuche actual, a través de diversos trayectos artísticos y políticos, interviene el discurso racializador y capitalista impuesto por la modernidad desde la invasión europea en el siglo XVI, pasando por la ocupación y despojo en siglo XIX, hasta la instalación neoliberal de hidroeléctricas y forestales en Wallmapu que se inició en la segunda mitad del siglo XX. A este último escenario de violencia territorial, cultural y social, se suma la actual militarización de la Araucanía, lo que mantiene, hasta hoy, una violencia racista de libre mercado que ha provocado la radicalización de ciertos sectores mapuche en defensa del territorio ancestral. Es, de este modo, que esta poesía es vehículo de reivindicaciones históricas colectivas, no dentro de un plano panfletario —aunque en toda producción literaria lo hay—; por el contrario, su calidad estética es de gran envergadura y reconocida no sólo en Chile[6], sino también en América Latina y Europa.

6 Ejemplos de este reconocimiento en nuestro país, anotamos los siguientes. En 1990, el poeta Leonel Lienlaf recibe el Premio Municipal de Literatura de Santiago. En 1997, el poeta Elicura Chihuailaf también obtiene el Premio Municipal de Literatura de Santiago y en 2020, recibe el galardón más importante para la literatura en Chile, el Premio Nacional. En 1999, la poeta

Así, la elaboración poética de los y las mapuche contiene diferentes líneas de trabajo artístico que se abren en un amplio abanico simbólico y en el que predomina la memoria y la historia colectiva ancestral, pasada y presente y, también, la individual. Además, en este tejido, es fundamental la pluralidad de las experiencias que los y las poetas han tenido con el mapudungun, lo que genera, por un lado, libros que contienen dos versiones, una en mapudungun y otra en castellano[7]. No se trata aquí de traducciones en su sentido tradicional, más bien corresponden a dos versiones de un mismo poema debido, muchas veces, a que no hay expresiones, palabras, conceptos en una y otra lengua que se representen mutuamente, es decir, hay palabras en mapudungun que no existen en castellano y viceversa. De esta forma, el trabajo creativo es notablemente contundente, al mismo tiempo que es políticamente intercultural, puesto que apela tanto a lectores y lectoras mapuche y no mapuche de habla hispana[8]. Dentro de este registro, hay poetas que son bilingües y otros y otras que sólo hablan el castellano ya que han perdido el mapudungun por la imposición de la educación chilena y argentina, luego de la ocupación del territorio de Wallmapu. Por lo mismo, estos autores y autoras acuden a hablantes mapuche de la lengua, colectivizando así sus trabajos. Por otro lado, hay poetas

---

Adriana Pinda gana el Concurso Nacional de Poesía Indígena. En el mismo año el poeta Jaime Huenún obtiene el Primer Premio en el concurso El Joven Neruda, en 2003, recibe el Premio Pablo Neruda, en 2013 se le otorga el Premio Mejores Obras Literarias Publicadas y en 2020, recibe el Premio Nacional de Poesía Jorge Teillier. En 2019, dos escritoras mapuche reciben el Premio Municipal de Literatura de Santiago, una en poesía, Daniela Catrileo y la otra, en novela, Ivonne Coñuecar. Y antes, en 2012, otra poeta mapuche fue galardonada con el mismo premio, Roxana Miranda Rupailaf.

7 Gran parte de los y las poetas está por la recuperación del mapudungun.

8 En un principio, el interlocutor directo no mapuche era chileno, debido a la visibilidad que la poesía mapuche ha tenido en Chile desde las últimas décadas del siglo recién pasado, en comparación a la que, hasta hace algunos años, había tenido en Argentina.

que no recurren a la doble versión e intervienen sus poemas en castellano con palabras, expresiones o fragmentos en mapudungun, las que en muchos casos no están traducidas, por lo que el o la lectora no mapuche —interesado/a en esta poesía— debe indagar en la significación de dichas intervenciones para comprender los poemas. Nuevamente una interpelación intercultural.

A esto se suma que la poética mapuche se emplaza como una práctica discursiva que posiciona, actualiza y vitaliza de diferentes maneras el espacio corporal y espiritual de la memoria. Es decir, la memoria se abre como una situación comunicativa polifónica de vínculos que se van tejiendo a modo de genealogías familiares y colectivas, a un tiempo que incorpora (visibiliza) los discursos orales tradicionales (especialmente los *ül, nütram*, *epew* y también el *pewma*)[9]. En este mismo sentido, surge la oralidad de los ancestros y del ritual, espacios escriturales que no se manifiestan de manera aislada o paralela, sino más bien se encuentran en permanente vinculación discursiva.

Con lo dicho, comprendemos que estamos ante un registro poético que se ha desplegado dentro de diversas tensiones entre la tradición cultural y la modernidad, señalando importantes estrategias de resistencia y subversión frente a sociedades liberales y con una base racializadora. La poesía escrita mapuche se origina a partir de los primeros *ül* (cantos) tanto orales, como los que fueron transcritos hacia fines del siglo XIX. Respecto a este momento inaugural, se podría mencionar que los textos transcritos corresponden a un lugar escritural que se despliega entre dos

9 Ül: canto. Existen diferentes tipos de cantos según el contexto y/o la situación. Nütram: corresponde a una narración que supone un pasado real del Pueblo mapuche. Epew: está vinculado a relatos de ficción y en general tiene un objetivo de aprendizaje. Pewma: es el sueño. Dentro de la cultura mapuche el sueño corresponde a una situación fundamental, porque se refiere a un estado visionario y también a una situación de comunicación que siempre tiene sentido; es parte vital de la experiencia del che (persona).

orillas que ya mencionamos: la oralidad y la escritura. Si seguimos esta huella de filiación poética, nos encontramos que en 1907 se publica al primer poeta mapuche: Segundo Jara 'Calvún'. Más tarde, a partir de los años 30, comienzan a aparecer los nombres de Anselmo Quilaqueo, Teodoberto Neculman, Guillermo Igayman, A. T. Antillanca y Antonio Painemal, todos ellos escribiendo en español. Luego, en el año 1966 aparece el primer libro de poesía bilingüe *Poemas mapuches en castellano* de Sebastián Queupul, también por estos años se encuentra escribiendo poesía José Santos Lincomán. No es hasta fines de los años 80, con la publicación de *En el país de la memoria* de Elicura Chihuailaf (1988) y fundamentalmente, con la aparición de *Se ha despertado el ave de mi corazón* del poeta Leonel Lienlaf (1989), que la poesía mapuche comienza a posicionarse como un tímido corpus que, poco a poco, irá tomando fuerza en diferentes direcciones y con una explícita apropiación de elementos de la poesía universal, sin abandonar, desde luego, sus propias tradiciones y genealogías literarias.

Actualmente existe una vasta y diversa producción poética mapuche que interviene y amplía el campo de significaciones culturales y políticas de las literaturas nacionales. Las diferentes propuestas de escritura a nivel del contenido, de los sentidos poéticos, de las estrategias discursivas y también del espacio fronterizo que se genera en la relación entre los textos y otras prácticas artísticas que (la imagen visual, la performance, el canto y la música, por ejemplo), problematiza, como hemos dicho, la modernidad colonial, a la vez que desenvuelve intercambios poéticos con un campo literario más amplio. Y, dentro de este contexto, por supuesto que la poesía de mujeres es esencial.

Visualizar una genealogía poética de las mujeres mapuche, corresponde a una situación de comunicación y de huella dialógica que va más allá de una mirada de "identidades" diferentes a la de los varones. Algo así, sería establecer una concepción simplista o

limitada sobre la relevancia de esta genealogía artística. Por lo mismo, la valoración de un umbral de origen de la poesía de mujeres, es abrir una historia poética particular y colectiva que se inicia en los *ül y los llamekan*[10]. Estos cantos, como indicamos, transcritos hacia fines del siglo XIX, se posicionan, en nuestra perspectiva, como textos-clave desde los cuales siempre se pueden reconstruir, a través del tiempo y del espacio, filiaciones de experiencias históricas, culturales, simbólicas-escatológicas y literarias, entre mujeres. De esta manera, las primeras escrituras que dan origen a la poesía de mujeres mapuche, construyen operaciones discursivas que revelan la experiencia de subjetividades femeninas activas dentro de contextos históricos y culturales específicos. Estos espacios de experiencias engendran, en la actualidad, otras formas de relaciones textuales dentro de los discursos poéticos. En otras palabras, estos primeros textos, pulsionan como huella dentro de la poesía, a la par que son resignificados e intervenidos con nuevos contenidos y ampliados con otras formas de hacer poesía. De igual forma sucede con los relatos de origen.

Si bien nos vamos a concentrar en la práctica poética *champurria* realizada por algunas escritoras mapuche, es necesario mencionar que la poesía de mujeres mapuche es un campo cultural que, atravesado por todos los aspectos comentados hasta aquí, es más extenso y diverso de lo que aquí veremos, incluso en lo que es la misma poética *champurria*, es decir, es tan heterogéneo como las voces que lo componen. Sin embargo, nos parece que lo que podríamos llamar una poética o "estética champurria"[11], es una propuesta que tiene una

10 Hay cantos que son específicamente de mujeres como son algunos *machi ül* (canto de machi) y los *llamekan*, los que son cantos que realizan las mujeres cuando muelen el trigo y que abordan diferentes temas y problemas.
11 A quien le he escuchado mencionar de manera informal, hasta ahora, este concepto es a la poeta, narradora y feminista mapuche Daniela Catrileo. Con él, ha hecho referencia a aquellas producciones artísticas, especialmente literarias, que asumen una enunciación-experiencia cruzada cultural y

fuerza política particular, debido a las condiciones en que se origina. Es necesario agregar que no sólo dentro de la poesía de mujeres se materializa una experiencia *champurria*, también está presente, con la misma potencia literaria y política, en la poesía de varones.

Las voces "champurria" y "champurriado/a" tienen largo aliento de uso en los mapuche, ya en los inicios del siglo XX hacían alusión a una persona "mezclada" entre mapuche y español y también a la mixtura de vinos llamada "champura". En un contexto actual, Fernando Pairicán explica que:

> Xampurria es un desprecio mapuche [...], por un lado, la sociedad chilena que remarca los orígenes "indios", y por el otro, la sociedad mapuche que remarca los "orígenes" chilenos. En el trasfondo, una contradicción que no es más que el proceso histórico: las consecuencias de la Ocupación de la Araucanía (PAIRICÁN, 2015, p. 9-10, marcas suyas).

En este sentido, teniendo en cuenta que un enunciado poético champurria es siempre discordante de esencialismos y estereotipos asignados, ya sean de origen mapuche o no, los libros elaboran voces impuras, vale decir, que están compuestas por diferentes saberes y significados que no merman su condición mapuche. De esta manera, nos planteamos

> el concepto 'champurria' como una posición política a la vez que artística, ética y dialógica, relacionada con la experiencia diaspórica que ha tenido que enfrentar el pueblo mapuche desde fines del siglo XIX hasta hoy, producto de la violencia colonialista y su correlato racializador (MORAGA, 2021, p. 77).

---

socialmente y que es resultado de la diáspora mapuche.

Este es el contexto en el cual, esta poesía de mujeres es fundamental, ya que a la vez que sitúa estos horizontes políticos y artísticos "contaminados" y de "revuelta", introduce una alocución crítica en la que participan estrategias poéticas de descolonización de los saberes, instalando conocimientos alteradores de un tradicionalismo mapuche y no mapuche.

Este tejido poético, entonces, desenvuelve historias y experiencias, que, en el planteamiento de Adriana Paredes Pindatray (2017, p. 189), funcionan como saberes "anómalos" puesto que se revelan como una "sospecha" dentro del pensamiento canónico mapuche. De hecho, esta "anomalía" champurria perturba ciertos mandatos "identitarios", despejando otras posibilidades de vivir, pensar y crear lo mapuche, sin dejar de participar de los conocimientos y de las prácticas éticas y políticas ancestrales del pueblo mapuche. En otros términos, la "estética champurria" es parte de los conocimientos y filiaciones mapuche, a un mismo tiempo que se construye como una "genealogía rota o devastada o desgarrada [...] una genealogía tan legítima como la de aquellos que se quedaron en la mapu, en el territorio ancestral [una] genealogía champurria[que] tiene [...] mucho que contar, mucho que decir y que aportar a la sanación y liberación de la nación mapuche" (PAREDES PINDA, 2017, p. 199).

Sin duda que es preciso explorar la experiencia champurria, como antes dijo Pairicán, en relación al contexto histórico de la diáspora del pueblo mapuche, es decir, al interior de "los procesos de despojo, desplazamiento y colonialismo" (ANTILEO, 2014, p. 263). En breve, señalo tres líneas ligadas a la experiencia champurria. Para comenzar, y a partir de un punto de vista geopolítico, quienes asumen esta experiencia son los y las mapuche que se hallan "fuera/dentro de Wallmapu" o están "situado[s]/no situado[s] en el territorio histórico o [...] reivindicado" (2014, p. 263). Una segunda línea, que sería consecuencia de la primera, se relaciona con que la experiencia diaspórica procesa zonas de empalme donde se comple-

jizan y se abren diferentes experiencias comunitarias e individuales que, a la par, deslocalizan perspectivas esencialistas en los procesos de la "identidad". Esta zona de cruces, propone distintas posiciones de sujeto a partir de las cuales se interroga la lógica que establece lo legítimo y lo no permitido en la "identidad", promoviendo por añadidura, distintos sentidos de la experiencia. Pensamos que aquí se desglosa una tercera línea que consideramos relevante, en términos políticos, dentro de la experiencia champurria. Aludo, por un lado, a la potencia que esta enunciación "impura" tiene en la ampliación de los márgenes culturales, ya que integra numerosos saberes a la poesía. Y, por otro lado, me refiero a la capacidad que tienen estos saberes para dar lugar a nuevas comprensiones de la historia, aportando, así, a la multiplicidad de conocimientos que tiene el pueblo mapuche.

Si aceptamos que las culturas son más heterogéneas que lo que la identidad comprende, podemos entender que el proceso diaspórico mapuche se encuentra en un momento de pregunta por la identidad, que en realidad se acerca más a la disputa por los límites de la configuración cultural y su movimiento desde quienes pertenecen a esta diáspora mapuche. Sujetos que están lejos del territorio de origen, que han perdido la lengua, que han pasado por procesos educacionales, sociales, económicos que no son parte de la tradición propuesta como propiamente mapuche, [es decir] warriache, mapurbe[12], champurria. Sin embargo, la tensión se produce con la incorporación de una serie de elementos que amplían las configuraciones culturales posibles, o quizás con la nueva interpretación de estos elementos, un movimiento en la frontera (VALDERRAMA, 2019, p. 355).

En función de estas fuerzas que contiene la experiencia cham-

12 Warriache: gente de la ciudad. Mapurbe, es un neologismo mapuche creado por el poeta David Aniñir y que hace alusión al territorio mapuche en la ciudad de Santiago. Territorio que se ubica en los barrios periféricos y empobrecidos de la ciudad.

purria en la poesía de mujeres, nos parece que habría que considerar una cuarta línea que es relevante: la lengua. Como ya anticipamos, existen poemarios que presentan dos versiones, una en mapudungun y otra en castellano, no obstante, esto no es exclusivo de la poesía champurria y tampoco se constituye como "marca" en su creación literaria. Estas versiones, más allá de su potencial político de visibilizar lo robado —el mapudungun— y de interpelar a un lector y a una lectora mapuche y no mapuche, se ubican en la experiencia de la pérdida de un conocimiento verbal que rebasa la expresión material del idioma, transformándose en una importante textura poética ligada a la memoria diaspórica. Esto alienta nutridas operaciones poéticas para reunir "las hilachas de un idioma" (HUENÚN, 1999, p. 43) o, como sostiene la poeta Graciela Huinao (2009, p. 229): "tiro los hilos para que hablen por mí". Las formas en cómo se poetiza esta pérdida, implican, en su mayoría, la experiencia que las propias escritoras han tenido con el mapudungun, por lo que sus libros o poemas revelan diversas estrategias de acercamiento a la lengua mapuche. Por lo tanto, estimamos que la experiencia de la lengua vivida en destierro es significativa:

> la tierra del exilio es la tierra de la negación del mapudungun, es la tierra de la negación de la memoria, es el olvido, las portentosas y frágiles champurrea, como yo, polillas magnánimas que caminan entre lenguas, sin embargo, solo hilachas, qué más... (PAREDES PINDA, 2009, p. 233-234).

A partir de todos los sentidos artísticos que acabamos de describir, proponemos que hay un prolífico corpus de proyectos poéticos que favorecen la pluralidad del tramado artístico champurria. Por ejemplo, están aquellas poéticas que apropian una indiscutible enunciación champurria en todos los niveles del

discurso de los poemas. Para ilustrar, Adriana Paredes Pinda[13] despliega un lugar enunciativo en el que emerge una deslocalización del cuerpo en cuanto a que manifiesta un conflicto entre lo que tiene (la escritura como referente de una pérdida) y la falta de lo que hubo (la palabra): "Escribo porque no entiendo, solo la sombra de la sombra de un cometa de la cola de un cometa rozando el hueco de mi mollera vacía..." (PAREDES PINDA, 2005, p. 7). Este lugar deshabitado de la experiencia, está guiado por la angustia de un cuerpo exiliado como correlato del despojo de sus tierras. Sin embargo, en este hundido vacío de la sujeto, se inscribe también la "juntura", no sin contradicción para denunciar un colonialismo y simultáneamente, para apropiar lo que se le ha impuesto. Leamos este notable fragmento de su libro *Üi*:

> Fue la lengua castellana que nos ultrajó en primer lugar y en último (la lengua y el pensamiento), pero no solo ella por supuesto, la lengua hispana nos ha violentado, lo confieso, nos ha socavado, por eso escribo; la lengua castellana me ha perdido, sin retorno tal vez, me ha mordido los pensamientos y yo "pecadora", pobre de mí, me he enamorado de la lengua castellana meretriz, me ha robado el *mapzungun*, me ha robado el *chezungun* el *ce sumun*[14] me ha robado el espíritu, el aliento, el sentido [...] , por eso escribo bajo estado hipnótico y no logro zafarme; esta lengua meretriz me pesa, me quema, esta weñefe[15], este pensar weñefe de mí, este

13 Adriana Paredes Pinda nació en Osorno, Chile, en 1970. Es machi (chamana), poeta y profesora. También es Doctora en Ciencias Humanas por la Universidad Austral de Chile. Ha publicado *ÜI* (2005) y *Parias zugun* (2014). Además, hay que mencionar que la poeta utiliza nombres diferentes según el discurso que adopte o el momento en que escribe: Adriana Pinda y Adriana Paredes Pinda, aunque en ocasiones ha usado Adriana Paredes Pinda.

14 Lengua que hablan los *Huilliche*, mapuche del sur en el territorio de Wallmapu.

15 Ladrón, ladrona.

> espíritu weñefe de mí que vino de afuera y mató el adentro, y nos ha poseído a unos más que otros, pero posesos al fin hemos perdido nuestra razón [...], todos desesperadamente buscando su lengua... (PAREDES PINDA, 2005, p. 9, marcas suyas).

La tensión dialógica que se manifiesta en este fragmento entre la palabra 'sustraída' y el placer de una palabra que ha degradado a la sujeto, desde un punto de vista champurria, tiene varios niveles. Menciono sólo uno. La enunciación asume una tragedia histórica como parte de su experiencia, el que las palabras *mapuzungun*, *chezumun* y *ce sumun* estén en cursiva, significa para la sujeto, que son parte de una lengua extranjera, una lengua que ha sido ocupada por otra, el castellano. Y, al mismo tiempo, el castellano, al robarle la lengua, la ha despojado de todo un universo simbólico, histórico e identitario. Sin embargo, como decíamos, la enunciación admite su doble pertenencia, reconoce su propia experiencia histórica.

Por su parte, el poemario *Guerra florida* (2018) de la poeta Daniela Catrileo[16] es, en toda su extensión, una propuesta artística champurria. Veamos por qué. Para comenzar, mantiene diálogos con relatos de origen e ideologías de mundo indígenas mapuche y no mapuche, además, tiene cruces poéticos con el cine. A esto se suma el uso de las versiones en castellano y mapudungun y una densidad histórica sobre la violencia colonialista sostenida hasta hoy, la que le da visibilidad a uno de los mayores correlatos de violencia colonialista local: la diáspora mapuche. Y, por último, circulan guerreras indígenas, champurrias, warriaches, divinidades travestis y amantes lésbicas dentro de un contexto urbano marginal. Sin duda que este es un libro que se sustenta en una irruptora estética champurria,

16 Nació en San Bernardo, Santiago, en 1987. Es poeta, narradora, profesora de filosofía y feminista mapuche. Ha publicado la plaquette *Cada vigilia* (2007), el libro colectivo *Niñas con palillos* (2014), los libros de poesía *Río herido* (2016), *Invertebrada* (2017), *Guerra florida* (2018), el libro de cuentos *Piñen* (2019) y *El territorio del viaje* (2021).

a partir de la cual se denuncia un colonialismo sostenido en lo que hoy se llama América Latina:

> vi los ojos del maldito/ temblando bajo mi arco/ le tomé la cabeza y agarré sus cabellos/ ¡Qué mierda han hecho!/ —le grité—/ [...] Su cuerpo entero/ se recogía a mis sonidos/ Era tan solo un muchacho/ nunca había visto una piel tan blanca/ Tenía una cruz aferrada al cuello/ que rompí con mis dientes/ nunca supo responder a mis gritos/ balbuceaba algo/ que no era de animal (CATRILEO, 2018, p. 114).

Al mismo tiempo que se hace la denuncia, se reivindican experiencias de la diáspora: "Ya no hay miedo/ ya no estás entre dos mundos/ porque tú/ tú/ eres la frontera" (CATRILEO, 2018, p. 112). En esta guerra anticolonialista sostenida en el tiempo que nos entrega el poemario, la sujeto se habita como la frontera, no puede ser otra que la que le ha dado su experiencia. Por último, entre muchos otros niveles de análisis que nos entrega el libro, se presenta la también sostenida historia de violencia o "guerra contra las mujeres" (SEGATO, 2016), incluyendo la dictadura cívico-militar que asoló a Chile entre los años 1973 y 1990:

> muertas cadáveres/ trozos sobre cuerpos destrozados/ sobre piernas repartidas/ sobre ojos ausentes/ sobre deformidad y violencia/ cercenadas/ amputadas/ dedos sin huellas/ cabezas que se amontonan/ degolladas sin pertenencia/ sin importancia/ tantas tantas muertas/ violadas & explosivos/ y sangre roja tan roja/ como esta rabia de ver (CATRILEO, 2018, p. 106).

En esta línea de una evidente enunciación champurria, también hay otras formas poéticas, entre ellas, se destacan las de Maribel Mora Curriao y de Roxana Miranda Rupailaf. En otra línea de la "estética champurria", se encuentra la propuesta de Yeni Díaz

Wentén[17]. Su poesía se concentra, hasta ahora, en una confluencia de fronteras entre distintas subjetividades que han sido impulsadas a las sombras de los sistemas de dominio, como son los obreros, las mujeres campesinas, los asesinados, los atropellados en lugares marginales y los niños. Se trataría de "cuerpos que no importan", diría Judith Butler (2002, p. 53). Aquí, un par de fragmentos de su libro *La hija de la lavandera*:

> Entre achiras y agapanto
> comenzó el rezo
> el parto y la huida (DÍAZ WENTÉN, 2018, p. 7)
>
> Es invierno y voy rumbo a derrumbarme a la capital
> a vivir de amor y a mesa servida dijo la criada que abrió la puerta.
> ¿Qué hace una lavandera con un señorito? ¿Qué hace la capital
> con la champurria?
> [...]
> Y yo que creo poco en Dios, llevo mi caldero hirviendo
> por el diablo y por ser india, lavandera y champurria
> la muy insolente pensaran algunos (DÍAZ WENTÉN, p.19).

Vemos, entonces, que en estos segmentos se abre una voz y un espacio poético —y político, y ético podemos agregar— de fronteras culturales en las que hay una convivencia tensionada y dañada, pero aun así la sujeto asume su "desvergonzada" condición de india, lavandera y champurria. Recordemos que el asumirse champurria puede convertirse, muchas veces, en una insolencia para las perspectivas esencialistas mapuche y no mapuche. A esto se suma que en la escritura de Yeni Díaz Wentén, también encontramos cruces

17 Nació en Los Ángeles, Chile, en 1983. Es poeta y profesora básica. Ha publicado *Exhumaciones* (2010), *Animitas* (2015) y *La hija de la lavandera* (2018).

con la memoria familiar, los saberes mapuche y el canto, el que es entonado por la poeta cuando lee sus poemas[18].

Hay otras poetas que se reconocen como parte de la "champurreada" y que tejen otras formas de hacer poesía. De esta manera, impulsan intercambios fronterizos que se vinculan con prácticas enunciativas diferentes. Sus libros introducen filiaciones poéticas más cercanas a saberes no mapuche, pero no por eso renuncian a una expresión poética champurria, es decir, mapuche. Al contrario, ella permanece, sólo que no en una estrategia explícita indígena en el modo en que lo veíamos, por ejemplo, en Adriana Paredes Pinda y en Daniela Catrileo. Estoy pensando aquí, especialmente, en la escritura de Ivonne Coñuecar[19], la que establece relaciones más próximas a una tradición occidental de la poesía, pero con un fuerte e ineludible vínculo con la geografía y la experiencia patagona del exilio. Su habla poética se despliega como experiencia champurria, sólo que cercana a otras experiencias mapuche de transferencias culturales, las que se deslizan entre la Patagonia, Coyhaiqueer[20], Wallmapu y la *waria*[21]. Leamos algunos ejemplos de sus libros *Patriagonia* y *Trasandina*, respectivamente:

> yo estuve ahí con el tejido de las arañas / las pisadas de las cucarachas / con mi cabello de guerreros antepasados / mis

18 El canto no es privativo de la poesía champurria, sino que es practicado por una parte importante de poetas mapuche, mujeres y hombres.
19 Nació en 1980 en la Patagonia chilena. Es poeta, narradora y periodista, actualmente reside en Rosario, Argentina. Ha publicado los libros de poesía *Catabática* en 2008, *Adiabática* en 2009, *Chagas* en 2010, *Patriagonia* en 2014 (libro que reúne la trilogía *Catabática, Adiabática y Anabática*) y *Trasandina* en 2017. En 2018, publica su primera novela *Coyhaiqueer*.
20 Nombre que la poeta le da a la ciudad de Coyhaique en la Patagonia chilena. Su significado alude justamente a la experiencia queer de la sujeto del poemario de *Patriagonia*. Luego, en 2018, como vemos en la nota anterior, su primera novela toma el mismo nombre, *Coyhaiqueer*.
21 Ciudad.

> piernas sin estigmas / despierta mi piel huilliche sin cansancio ni rasguños. *tinnitus* enceró todo el rededor / la gente filtro / la gente cerámica / los extras. solucionamos con químicos esa sonrisa que no aparece. yo estuve ahí donde el abandono carece de nombre. y todas las invitaciones sí / todos los consejos no. cerraron la puerta a la india idiota como su padre la india que jala / y jala / y no se atreve a disparar. en la pirotecnia de tus ojos amor gritaste silencio y el silencio fue sordera (COÑUECAR, 2014, p. 79).

> el desarraigo es la carta más segura,
> soy tu Siria, tu Palestina, tu Wallmapu
> tu isla para que te refugies
> una patria de ambos lados (COÑUECAR, 2017, p. 26).
> [...]
> un monstruo trepa por mi espalda
> [...]
> no hay raíces, sólo piedras,
> este es mi último viaje cuando ya no sé si quedarme o irme
> enseñarles un par de heridas y de costras (2017, p. 33).

Hace algunos años atrás, en otro texto, señalaba sobre *Patriagonia*: "la frontera al mismo tiempo que es límite, encierro y control, es también el lugar donde habitan las fuerzas del desborde y donde es posible negociar, resistir, rendirse, huir o, en ocasiones, morir" (MORAGA, 2017, p. 177), como ya lo señala el fragmento que leímos. Si bien no obstante en *Patriagonia* emerge incluso una elaboración gráfica de la frontera a través del uso permanente de la barra o del *slash,* para representar los muros que la sujeto poética, por un lado, va cruzando y, por otro, los muros que la encierran; en *Trasandina* esta demarcación desaparece y el potencial que entrega la frontera se transforma, porque la frontera se trae a cuestas. De este modo, la sujeto champurria en *Patriagonia* vive la experiencia

de los cruces geográficos y temporales y en *Trasandina*, además de vivirlos, su cuerpo se transforma en esos mismos cruces.

Para ir finalizando esta breve exploración por las "estéticas champurria" que nos proponen estas autoras, debo decir que, del otro lado de la Cordillera de los Andes, en Wallmapu, hallamos la poesía de Liliana Ancalao. Se trata de una poética que planea, de manera profunda, el viaje por genealogías femeninas que le son proporcionadas mediante una memoria afectiva y colectiva mapuche y no mapuche. Además, memoria, mujeres y sujeto poética se entrelazan dentro de una concepción de mundo que es cómplice de los saberes mapuche de *Puelmapu:* "yo a las palabras las pienso/ [...]/ y las protejo/son la leña prendida de atahualpa/que quiero entregar a estas mujeres /las derramadas las que atajan sus pájaros" (ANCALAO, 2009, p. 22). También en *Puelmapu* se encuentra la escritura de Viviana Ayilef, la que desenvuelve diferentes formas de resistencia en contra de las dominaciones de la historia. A través del movimiento temporal, la poeta corre el velo a distintos testimonios del afecto, mientras señala las violentas marcas de la última dictadura en Argentina y de los persistentes poderes de colonización: "Los huesos/ demorados/ sin archivo/ sin subsidio/ ni efeméride. [...]/ Huesos de vos y de yo,/ cuya impotencia vale igual/ que el hambre/ que nos borra del camino/ sin tierra que nos cubra/ la intemperie" (AYILEF, 2011, p. 21).

De vuelta a Chile, sumamos la literatura de Graciela Huinao. Su poesía manifiesta una añoranza por la infancia familiar en Wallmapu, la que fue amputada por la invasión europea: "Afino la memoria/ y el recuerdo se ilumina/ A quemarropa/ el invasor la mató en mi pueblo/ pero yo había encontrado una semilla" (HUINAO, 2001, p. 29). Por otra parte, hay que decir que es en su narrativa donde plantea de manera mucho más explícita una experiencia champurria al representar un significativo territorio intermedio en el que se sitúa el espacio central del relato: una casa

de putas huilliches[22]. En este espacio-territorio los lazos afectivos son primordiales, al mismo tiempo que es un lugar cruzado por una de las herencias más fructíferas del patriarcado: el comercio del cuerpo de las mujeres.

Para cerrar provisoriamente este ensayo, quiero referirme de una manera muy escueta a un aspecto que es transversal a la mayor parte de las poéticas que hemos revisado y que de alguna manera ya hemos señalado, pero que nos parece importante volver a considerar, principalmente, en su intersección. Nos referimos a la coexistencia de dos políticas radicales en la mayoría de los poemarios: la lengua —el mapudungun— y el género. Y esto no es menor, porque la experiencia champurria al ser poetizada y al hacerla interactuar con el mapudungun, tanto en su carencia por motivos de violencia colonialista, como en su potencia vital; actuarían como otro tránsito de contenidos irreverentes. Más aún, si estas experiencias de cruces y el mapudungun son puestas en comunicación con políticas del género, el repertorio poético champurria de las mujeres, sin duda, que se construye en todos sus niveles como un discurso artístico contestatario a las ideologías tradicionalistas, de uno y otro lado, en la concepción del sujeto mapuche. De tal manera, pensamos que esta circulación de lo artístico, lo ético y lo político admite tanto dentro de los poemas, como fuera de ellos —recordemos que la "estética champurria" es elaborada por un o una sujeto que histórica y culturalmente se asume champurria—, la creación de una potencia comunitaria. Allí se hallaría gran parte de la interrelación, la diversidad y la responsabilidad ética para interpelar el lugar de enunciación. Por esta razón, creemos, que la experiencia y la "estética champurria" desarrollada en estos libros, responden a acciones

22 La prostitución en el pueblo mapuche, no existía hasta antes de las colonizaciones. El contexto que se narra en la novela *Desde el fogón de una casa de putas williche* (2010), es justamente inmediato a la ocupación de Wallmapu y se trata de una casa donde sólo participan mujeres y hombres mapuche.

artísticas de "revuelta" y, además, se relacionan con otras valiosas expresiones del arte con las cuales intercambian conocimientos y materializan políticas de alianzas descolonizadoras[23].

BIBLIOGRAFÍA

ANCALAO, Liliana. *Mujeres a la intemperie. Pu zomo wekuntu mew*. Buenos Aires: El Suri Porfiado, 2009.

ANTILEO, Enrique. "Lecturas en torno a la migración mapuche. Apuntes para la discusión sobre la diáspora, la nación y el colonialismo". En Alejandro Fielbaum, Renato Hamel y Ana López Dietz, eds. *El poder de la cultura. Espacios y discursos en América Latina*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2014.

AYILEF, Viviana. *Agua de otoño. Këlleñu*. Chubut: Fondo Editorial Provincial, 2011.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

CÁRCAMO-HUECHANTE, Luis. "La memoria se ilumina". En Jaime Huenún, ed. *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea*. Málaga: Dip. Prov. de Málaga, 2007.

CATRILEO, Daniela. *Guerra florida. Rayülechi malon*. Santiago de Chile: Del Aire, 2018.

COÑUECAR ARAYA, Ivonne. *Trasandina*. Coyhaique: Ñire Negro, 2017.

_____. *Patriagonia*. Santiago de Chile: Lom, 2014.

DÍAZ WENTÉN, Yeni. *La hija de la lavandera*. Madrid: Garceta, 2018.

FOUCAULT, Michel. "¿Qué es la crítica? [crítica y aufklärung]". En *Daimon Revista Internacional de Filosofia*, n. 11. Disponible en <https://revistas.um.es/daimon/article/view/7261>. Consulta 1 dic., 2019.

HUENÚN, Jaime. *Ceremonias*. Santiago de Chile: Lom, 1999.

HUINAO, Graciela. "Graciela Huinao 26/08/2009". En Soledad Falabella, Graciela Huinao y Roxana Miranda Rupailaf, eds. *Hilando en la memoria*.

23 Pienso en otras prácticas estéticas, como lo son las performances del artista visual mapuche Sebastián Calfuqueo y de la también artista visual mapuche, Paula Baeza Pailamilla, entre otros y otras más.

Epu rupa. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2009.

_____. *Walinto*. Santiago de Chile: La Garza Morena, 2001.

MORA CURRIAO, Maribel. "Muestra de poesía mapuche. Trazas poéticas sobre una cartografía indígena incesante". En *Revista Anales*, séptima serie, n. 13, 2017.

MORAGA-GARCÍA, Fernanda. "Nosotras champurrias/nosotras mapuche. *Guerra florida* de Daniela Catrileo". En *Revista Chilena de Literatura*, n. 104, 2021.

_____. "La ciudad a puerta cerrada. La patriagonia de Ivonne Coñuecar". En Milena Rodríguez, ed. *Casa en que nunca he sido extraña. Las poetas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (Siglos XIX-XX)*. Nueva York: Peter Lang, 2017.

_____. "Tejiendo genealogías poéticas: primeros cantos transcritos de mujeres mapuche (siglos XIX y XX). En *Literatura y Lingüística*, n. 23, 2011.

PAIRICÁN, Fernando. "Algunos apuntes sobre *Xampurria* de Javier Milanca". En Javier Milanca, Xampurria. *Somos del lof de los que no tienen lof*. Santiago de Chile: Pehuén, 2015.

PAREDES PINDA, Adriana. "La pluma del Picaflor del agua". En Elisa García Mingo, coord. *Zomo newen. Relatos de vida de mujeres mapuche en su lucha por los derechos indígenas*. Santiago de Chile: Lom, 2017.

PAREDES PINDA, Adriana. "Adriana Paredes Pinda. 17/08/200". En Soledad Falabella, Graciela Huinao y Roxana Miranda Rupailaf, eds. *Hilando en la memoria. Epu rupa*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2009.

_____. *Üi*. Santiago de Chile: Lom, 2005.

SEGATO, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016.

VALDERRAMA, Angélica. "Movimiento en las fronteras: lo champurria como estrategia política mapuche". En Antonieta Vera, Isabel Aguilera y Rosario Fernández, coords. *Nación, otredad, deseo. Producción de la diferencia en Tiempos Multiculturales*. Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2019.

Memoria y resistencia en la poesía escrita por mujeres indígenas ñuu savi

Susana Bautista Cruz

[...]
Miki so'ó chaku tu'un
yo'oku in, paa ntsa'ùn ichi
koo kákaku, saa koi tu'un,
ntuku'un in nikiku kàkà.

Kan'cha tu'unku
ra yu'u chi'i yu'ú,
koo ní'i, koo tu'un.

[...]
Jamás en tus oídos retumbó la voz de tu
primera raíz, porque fuiste camino no
andado,
pájaro sin voz,
memoria hecha cal.

Porque cortaron tu palabra
bajo tu lengua sembraron miedo,
silencio.

Ntuku'un in*/*Memoria*
Nadia Ñuu Savi

yo'ó ingáyu... nchéé
nchii kuú nuú kua'án kue nivi yàtá
yo'ó náá 'ín yuàà kani ñàà kunuyu
raa naa kutañùù xàndú tsanaá...

takua mandoñu'u ñàà ndakani naá tsa'á
nixi ntsikú yivi mancha saanso

aquí estoy... buscando el camino
[de mis
ancestros
traigo conmigo un hilo largo
para tejer mi ombligo antiguo...
[y no
perder la historia
la palabra heredada desde siempre

yo'ó ingáyu**/*Aquí estoy*
(Celerina Patricia Sánchez Santiago).

*Lengua Tu'un savi conocida como Mixteca. Región: La Soledad Caballo Rucio, Oaxaca, México.
** Región San Juan Mixtepec, Distrito de Santiago Juxtlahuaca, Oaxaca, México.

Introducción

Este ensayo indaga interdisciplinariamente en los estudios feministas, en los derechos humanos y en la literatura, la participación de las mujeres indígenas en dos ámbitos: el reconocimiento y ejercicio de sus derechos colectivos, a organizarse en conjunto en la defensa de sus derechos culturales y lingüísticos; y en lo individual como escritoras en su propia lengua tu'un savi y en español.

En los actuales movimientos indígenas en América Latina, la participación de las mujeres organizadas ha destacado al visibilizarse organizando sus propios foros de discusión en torno a la demanda de sus propios derechos. Un primer análisis es acerca de la construcción de la mujer indígena, actora emergente, histórica, social y política en el contexto de los estudios feministas actuales.

Particularmente, en los planteamientos teóricos de los feminismos indígena, descolonial y comunitario.

Asimismo, existe una intelectualidad indígena que ha tenido un acceso a la educación, a la profesionalización, a los medios de comunicación, entre otros. Los intelectuales indígenas, comenta la socióloga mexicana Natividad Gutiérrez Chong (2021), son una minoría numérica de hombres y mujeres entregados al rescate, fortalecimiento, creación, difusión de sus ideas emanadas de sus pueblos históricos en todos los formatos posibles desde las artes plásticas hasta la literatura. Sus creaciones por medio de la palabra escrita o la oralidad muestran la manera en que se ven a sí mismos y cómo quieren ser vistos por los otros.

De igual forma, señala Gutiérrez Chong (2021) los intelectuales indígenas juegan un papel fundamental para su futuro. Son los puentes que vinculan el pasado con el presente. Son los que conectan el origen con el destino. El pasado es muy importante para la memoria de cualquier pueblo o nación, pero para el pueblo indígena es su razón de existir, es la fuente indiscutible de origen. [...] El papel del intelectual es poner ese pasado a interactuar con ideas del mundo actual. Son parte de la modernidad, de la aldea global. No viven en aislamiento, antes bien, tienen iniciativas políticas de mucho calado, fundan revistas, asociaciones, usan los medios de comunicación. Son atentos observadores del mundo moderno, porque ellos son los puentes para comunicar a sus pueblos con el mundo.

Dentro de esta intelectualidad figuran las mujeres poetas que con sus obras revitalizan sus idiomas y sus identidades étnicas. ¿Existe una necesidad de recuperar la herencia étnica, llámese memoria ancestral a través de la resignificación de elementos de su cultura en sus obras?, ¿al utilizar diversos medios para difundir sus proyectos, prevalece una conciencia étnica?, ¿qué lugar ocupan sus producciones literarias dentro del contexto de la literatura nacional? Éstas son las preguntas que animan mi investigación.

Propongo la lectura y el análisis de producciones culturales, específicamente de la obra poética de Celerina Patricia Sánchez Santiago (San Juan Mixtepec, Distrito de Santiago Juxtlahuaca, Oax., 1967) y Nadia López García (La Soledad Caballo Rucio, Oax., 1992) conocida como Nadia Ñuu Savi, quienes escriben en tu'un savi y traducen sus obras al español. Cada una de ellas ha tenido una permanente participación en foros, encuentros y talleres literarios o radios comunitarias, donde promueven el uso de su lengua, lo que genera una resistencia lingüística frente a la hegemonía del español.

El derecho a la lengua y su ejercicio como tal, implican una serie de acciones positivas por parte del Estado mexicano en relación con sus pueblos indígenas, particularmente, en el uso de lengua. ¿Cuáles son las acciones referentes a los derechos lingüísticos?, ¿qué alcance tienen estas acciones con relación a la poesía indígena contemporánea? A pesar de su fama y grandeza, la literatura en lenguas indígenas —visible sobre todo en celebraciones y homenajes a la lengua, la raza y la resistencia—, es algo relativamente reciente como fenómeno cultural (RAMÍREZ CASTAÑEDA, 2017, p. 1).

En este ensayo recupero algunos aportes teóricos de los feminismos indígena, descolonial y comunitario que acerquen desde el análisis de mis lecturas a comprender el proceso de configuración de las mujeres indígenas como actoras emergentes en el contexto de las luchas emancipatorias en América Latina, y en particular del movimiento indígena mexicano.

El enfoque de la interseccionalidad como categoría analítica resulta fundamental para comprender cómo los conceptos de raza/etnia, cultura/religión y el nivel educativo/ocupacional operan en la conformación identitaria de las mujeres. Y de qué manera las mujeres indígenas han sido marginadas por estas condiciones patriarcales de subordinación y discriminación social.

Es justo en esta marginalidad donde se realiza la lucha de las mujeres indígenas contra la subordinación tanto en el ámbito socio-económico como cultural, el margen es un espacio de resistencia.

> La marginalidad (...) es mucho más que un lugar de privación, (...) es también un lugar de posibilidad radical, un espacio de Resistencia (...). Le ofrece a uno la posibilidad de una perspectiva radical desde la que ver y crear, imaginar alternativas, nuevos mundos (LA BARBERA, 2010, p. 69).

Para los feminismos latinoamericanos —particularmente en sus versiones autónoma, comunitaria, lésbica, indígena, afro y descolonial—, la memoria es un recurso heurístico y político de principal importancia (LÓPEZ, 2017, p. 4). Esto es así por dos razones. Por un lado, el orden de internacionalización que se inaugura en 1492 establece una geopolítica económica, cultural, social y epistemológica basada en la colonialidad del poder, es decir, basada en relaciones de dominación racializada y generalizada que continúan hasta nuestros días. Lo anterior, puede dar cuenta de la persistencia de este sistemático despojo de territorios y poblaciones que desde luego ha seguido, después del fin de las administraciones coloniales y la formación de los estados-nación latinoamericanos en el siglo XIX.

Por otro lado, la memoria como plataforma teórica y de acción feminista moviliza tanto saberes alternativos al conocimiento eurocéntrico como enunciaciones que de otro modo permanecían silenciadas por distintos regímenes de autoridad epistémica y representacional.

Las mujeres poetas en lenguas indígenas aportan con su obra, una lucha en particular: la defensa de sus derechos culturales y lingüísticos, al emplear su lengua tu'un savi como resistencia ante la hegemonía lingüística del español. Y en su escritura legitiman su pasado ancestral —memoria resistente frente a la dominación de un estado-nación hegemónico—.

Mujeres indígenas de México

En la historia de las luchas feministas en América Latina, se ha abordado el concepto de "mujeres indígenas" desde abajo recuperando las voces y experiencias excluidas. Lo que ha representado una gran complejidad, ya que existen diversos contextos y procesos sociales y coyunturales. Se trata, sin duda, de actoras sociales tan diversas como las culturas existentes en el mundo. Sin embargo, el origen étnico es clave para reconocerlas en las luchas contra la subordinación de género y la transformación de las relaciones de poder.

En México, el movimiento de mujeres emerge con las características propias de un país producto de la invasión y de la dominación de las culturas indígenas por la conquista y la colonización española. Es en este contexto que se inscribe la vida de las mujeres mexicanas, comenta Sylvia Marcos (2014, p. 14) en "Feminismos en camino descolonial", artículo donde ofrece una revisión histórica de los movimientos de mujeres indígenas bajo un análisis feminista descolonizada. Y señala que la presencia indígena se mantuvo marginada e invisibilizada en el conjunto de la sociedad y dentro del mismo movimiento de las mujeres.

Así, hablar de mujeres indígenas puede representar un claroscuro en relación con las condiciones de discriminación interseccional en que viven, justamente por conexiones cruzadas de exclusión de raza/etnia, cultura/religión y el nivel educativo/ocupacional. Con ello, la falta de reconocimiento de sus formas de organización productiva y social, la afectación a sus derechos sexuales y reproductivos, las esterilizaciones forzadas, los matrimonios arreglados, el abuso y el hostigamiento sexuales, las restricciones en el acceso a los derechos laborales y la vulneración a sus derechos a un medio ambiente sano, a la alimentación y a una vivienda adecuada, a la educación, a la salud, entre otros.

La resistencia de los pueblos indígenas frente a la homogenización de las políticas del capitalismo, se presenta como un movimiento social que defiende sus diferencias, sus singularidades locales y regionales y sus particularidades étnicas. Y han sido las mujeres indígenas organizadas quienes han destacado planteando sus propios espacios de discusión en torno a las demandas de los derechos y su ejercicio ya mencionados. Los detonadores y espacios políticos, comenta Gisela Espinosa (2010, p. 86) en "Las mujeres indígenas en la escena política" se ubican, por un lado, en el llamado "Encuentro de Dos Mundos: 1492-1992" celebración oficial que en México y América Latina se transformó en el movimiento "500 años de resistencia indígena, negra y popular" (500 años); y por otro, en el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZNL) de 1994.

A nivel internacional, la Organización de Naciones Unidas (ONU) ha reconocido a las mujeres indígenas como parte de la lucha de sus pueblos:

> Hay un legado de mujeres extraordinarias, que llegaron a la ONU desde el primer año del Grupo de Trabajo sobre Poblaciones Indígenas, en 1982, en Ginebra, Suiza. Hoy en el Foro Permanente de la ONU sobre Cuestiones Indígenas, las Mujeres Indígenas participan en gran número y tienen voz fuerte (ONU MUJERES)[1].

En este sentido, varias investigadoras feministas como Rosalva Aída Hernández Castillo, Gisela Espinosa Damián, Ana Lau Jaiven y Sylvia Marcos, entre otras especialistas, coinciden en señalar como punto fundacional de la emergencia de las "mujeres indígenas" como actoras históricas, sociales y políticas; la insurrección armada

1 ONU Mujeres. Disponible en <https://www.un.org/development/desa/indigenous-peoples-es/areas-de-trabajo/las-mujeres-indigenas-y-el--sistema-de-la-onu.html>. Consulta 1 dic., 2019.

en el estado de Chiapas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), el 1 de enero de 1994:

> Con el levantamiento zapatista de 1994 toma aliento un proceso organizativo y de acción de mujeres indígenas que, si bien comparten con sus organizaciones mixtas la lucha por la autonomía y el reconocimiento de la cultura y de los derechos colectivos de los pueblos indígenas, también resisten y oponen a múltiples mecanismos de subordinación, exclusión y discriminación que pesan sobre ellas. Un embrionario feminismo asoma en la revuelta. (...) en la vertiente campesina del feminismo popular que surge en los años ochenta latía el germen del feminismo indígena; pero será hasta después de 1994, cuando la fuerza con que irrumpe y la legitimidad que logra el movimiento indígena nacional y latinoamericano, hagan posible que muchas mujeres que participaban con ropaje campesino y otras muchas que se suman a la marea incontenible del emergente movimiento, articulen sus identidades étnicas y de género, rurales y de clase (ESPINOSA DAMIÁN, 2009, p. 232).

Para el zapatismo, la inclusión de las mujeres y su participación equitativa en los puestos de autoridad, su capacidad de asumir responsabilidades en sus comunidades a las par que los hombres y su exigencia de un trato digno hacia ellas, conformaran la propuesta integral de su política hasta nuestros días, como se reflejó en el apoyo de las bases zapatistas a María de Jesús Preciado Martínez (Tuxpan, Jal. 1963) también conocida como Marichuy, mujer indígena nahua, médica tradicional, vocera y postulada a candidata por el Consejo Nacional Indígena (CNI) para las elecciones presidenciales de México en 2018.

No obstante, este marco histórico referencial sobre las mujeres indígenas como actoras emergentes, se debe agregar que existieron antecedentes de su participación activa a través de foros,

encuentros, convenciones, donde lograron conquistar espacios de lucha y reconocimiento desde sus comunidades, desde lo regional, lo nacional y lo internacional.

Mujeres indígenas de diversos pueblos se sumaron en organizaciones como la Asamblea Nacional Indígena Plural por la Autonomía (ANIPA), el Consejo Guerrense, la Sociedad de Solidaridad Social Titekkitioki Sihuame Tahome de Chilapa, Guerrero, las Mujeres Indígenas en Lucha de la zona norte de Guerrero, entre otras más, hasta constituirse la Coordinadora Nacional de Mujeres Indígenas (CONAMI) que agrupa a varios estados del país. Todas estas organizaciones han combatido activamente por los derechos de las mujeres indígenas.

> Vimos la necesidad de crear un espacio propio de las mujeres indígenas que nos sirviera de análisis y reflexión acerca de nuestros derechos particulares. (...) A través de talleres y cursos abordar temas como violencia intrafamiliar, derechos reproductivos, justicia y derechos humanos, identidad y cultura, propiedad intelectual, instrumentos jurídicos internacionales, legislación nacional; y sistema de casos de violación de derechos humanos de mujeres indígenas, sean por parte del gobierno o de grupos policiacos (ESPINOSA DAMIÁN, 2010, p. 94).

En este sentido, Espinosa Damián, comenta que se puede afirmar que las mujeres indígenas no han sido ajenas a una historia de lucha feminista, que muchas compartieron las vicisitudes del feminismo popular en su vertiente campesina, interactúan con el feminismo civil y han recibido la influencia del feminismo histórico; todo ello incide en su visión del presente constituyendo un nuevo discurso que las posiciona como actoras de su realidad. Bajo este contexto, se trata de un movimiento que enfatiza su identidad y sus reivindicaciones étnicas y culturales, y que no sólo denuncia la injusticia de clase, sino el racismo y la discriminación de que han sido objeto los pueblos indígenas durante más de cinco siglos.

Estas mujeres han construido un movimiento complejo contra las desigualdades de género, pues comparten con los hombres la lucha por sus derechos y su cultura, pero a la vez objetan las costumbres y formas de pensar, las representaciones y prácticas culturales que las someten. Frente a las otras vertientes feministas,

> las indígenas en movimiento aparecen como un conjunto diferenciado por rasgos culturales y socioeconómicos, pero tampoco logra reconocerse el carácter feminista de sus luchas ni la diversidad de problemas, posiciones y alternativas que enfrentan y construyen (ESPINOSA DAMIÁN, 2010, p. 288).

Uno de los logros más significativos del Movimiento Zapatista, luego de los Diálogos de San Andrés Larráinzar, Chiapas (1996), fue la reforma constitucional al artículo 2º donde se reconoce a México como una nación pluricultural sustentada originalmente en los pueblos indígenas (2001). Es justo aquí, donde se origina el reconocimiento jurídico a los pueblos indígenas como un sujeto colectivo de derechos. A pesar de este avance, aún persisten las condiciones de discriminación, racismo y opresión sobre estos pueblos.

La participación organizada de las mujeres indígenas mexicanas como actoras emergentes ha logrado posicionar sus demandas en diálogo con sus pares de diferentes países latinoamericanos. En sus demandas destacan: los derechos culturales, a su identidad, a su educación; al territorio y los recursos naturales; derechos políticos y de consulta previa, libre e informada; derechos económicos y soberanía alimentaria; derecho a la salud, derechos sexuales y reproductivos; y derechos a una vida libre de violencia.

En el siguiente apartado referiré al posicionamiento de las mujeres indígenas en la defensa de sus derechos culturales y lingüísticos; y en lo individual como escritoras en su propia lengua y en español.

Mujeres poetas indígenas ñuu savi. La diversidad étnica y lingüística en México

En el mundo existe una gran diversidad étnica y lingüística, en los informes de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) se calcula que en la actualidad los pueblos indígenas del mundo agrupan de 300 a 350 millones de personas, que representan aproximadamente el 5 por ciento de la población mundial (MARTÍNEZ, 2009, p. 9)[2]. Sin embargo, ese 5 por ciento habla más de 5.000 lenguas en más de 70 países de seis continentes. El país con más riqueza lingüística es China seguido de México y de la India.

La diversidad de pueblos indígenas mexicanos, así como las reivindicaciones que desde esta realidad social y política se han venido planteando hace varias décadas —reivindicaciones que han sido resultado de una incansable lucha de hombres y mujeres organizados en un gran movimiento indígena, se ven reflejadas entre otros derechos, en el reconocimiento de la pluralidad de lenguas que se hablan en nuestro país—. La calidad única e indivisible de la nación mexicana está establecida en el artículo 2º de la *Constitución Polí-*

2 En el ámbito internacional, los instrumentos legales que protegen los derechos lingüísticos de los pueblos indígenas son el Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo sobre Pueblos Indígenas y Tribales en Países Independientes (7 de junio de 1989), ratificado por México en septiembre de 1990; la Declaración sobre los Derechos Lingüísticos, firmada por Barcelona, España, en 1996, y la Declaración de Totonicapán "Adrián Inés Chávez" sobre el derecho de los pueblos a la lengua, expuesta en Totonicapán, Guatemala, 12 de octubre de 2001. Dichas declaraciones han sido adoptadas por México en la misma fecha de su declaración (MARTÍNEZ, 2009, p. 9). Participé en la elaboración y firma de la Declaración de Totonicapán "Adrián Inés Chávez", en Tononicapán, Guatemala, como resultado de las XI Jornadas Lascasianas dedicadas al Derecho a la Lengua de los Pueblos Indígenas, organizadas por el Instituto de Investigaciones Jurídicas, el Centro de Estudios Mayas de la UNAM, el INAH y el Programa de Justicia de AID/Guatemala.

tica, y además afirma que ésta tiene una composición pluricultural sustentada originalmente en sus pueblos indígenas (Diario Oficial de la Federación, 2001, p. 2).

De acuerdo al *Catálogo lingüístico de México* existen 11 familias lingüísticas, 68 agrupaciones lingüísticas y 364 variantes lingüísticas (Diario Oficial de la Federación, 2003, p. 6). Estas lenguas como sus hablantes conviven constantemente con el español, sin embargo, es innegable que el uso de sus lenguas se restringe, en muchas ocasiones, al ámbito familiar y comunitario —se va perdiendo el conocimiento de la lengua y de su cultura por razones de negación y discriminación, o bien, por la instrumentación a raja tabla de políticas de castellanización en zonas altamente marginadas—.

De la tradición oral a la literatura escritura

Las lenguas indígenas han logrado sobrevivir y mantener aún el patrimonio cultural y religioso de sus pueblos mediante la tradición oral, donde las mujeres toman un papel fundamental. Sin embargo, hoy día, se han transferido los elementos de su cultura al papel, la literatura escrita es una expresión actual de estos pueblos.

El reconocimiento a su especificidad cultural radica precisamente en el uso de sus lenguas; no es otro más que el derecho a diferencia, a la identidad cultural. No obstante, este reconocimiento escrito y descrito en el artículo 2º constitucional, las 68 lenguas por mayor número de hablantes que éstas tengan, no se escapan del bajo estatus social en que han sido colocadas históricamente. De ahí, el singular papel que los escritores en lenguas indígenas están llevando a cabo, al contribuir con sus obras en la recuperación del prestigio de sus lenguas y recobrar su historia y su tradición literaria. Como lo menciona Elisa Ramírez Castañeda (2017, p. 1) "La oralidad es resguardada por la escritura; surge como nueva memoria, como ejercicio para recuperar los espacios robados a las lenguas y a la tradición oral".

El tránsito de la tradición oral a la literatura escrita está ligado a las profundas transformaciones que se han gestado dentro de las complejas sociedades indígenas en las últimas décadas. Por citar un par de ejemplos: la educación formal y profesionalización de las jóvenes generaciones que conforman hoy los cuadros de liderazgo indígena, las cuales se han insertado en redes nacionales e internacionales y que construyen un nuevo discurso sobre la identidad basado en la diferenciación. La movilidad migratoria, comenta Gilda Waldman en su artículo "El florecimiento de las literaturas indígenas" (2003, p. 68), que las comunidades de origen conservan un papel simbólico que se manifiesta, por ejemplo, en la persistencia de la lengua y las tradiciones, en el orgullo étnico. Las migraciones actuales fortalecen la identidad cultural. Agrega que el resurgimiento de la escritura y la literatura en lenguas indígenas en México estuvo impulsado por los maestros bilingües; promotores culturales, e intelectuales indígenas de los pueblos donde se hablan lenguas; todo ello ha dado la pauta para reapropiarse de su propio sentir.

A la par de los procesos del movimiento indígena mexicano, se da un reavivamiento cultural que se manifiesta en la emergencia de escritores que proyectan su cosmovisión a través de la escritura, así el zapatismo de nueva cuenta aparece como un gran detonador:

> Ningún privilegio ha sido concedido a los indígenas por un gobierno orgulloso de la diversidad, o consciente de la inequidad: toda reivindicación material o cultural ha costado sangre, lágrimas y golpes contra el exacerbado racismo oficial (2017)[3],

comenta Elisa Ramírez Castañeda, en un agudo artículo denominado "Lengua pura y pura lengua", donde subraya con negritas porque después del zapatismo nada fue igual. Todos los escritores

3 Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2017/04/15cam-lengua.html>. Consulta 15 abr., 2017.

tuvieron que tomar partido. Se volvieron a plantear —al menos— la educación, la escritura, la difusión, las radios, los derechos culturales de los indígenas quienes, paulatina pero firmemente, dejaron de lado a los antropólogos, cronistas, lingüistas y mediadores y continuaron su propio camino, si acaso como acompañantes. La escritura en lenguas toma el carácter contestatario; ya no escondite ni refugio, ahora beligerante y toma por asalto el ámbito de las letras, sobre todo de la poesía.

En este escenario de participación política, las mujeres comienzan a expresar su creatividad y a reafirmar su identidad a través de la escritura, y han logrado un posicionamiento como creadoras artísticas en el contexto de la literatura nacional, e inclusive internacional.

De la literatura indigenista a literatura indígena

La historia de los pueblos indígenas comenzó a escribirse con la negación de su cultura, de su lengua, de su propia concepción del tiempo mediante la imposición de una cultura ajena, así como del canon cristiano o renacentista de la historia. Y con un nuevo calendario occidental que hasta nuestros días, refiere a una conceptualización moderna de la historia.

La historia literaria mexicana mantuvo al margen la producción literaria de los pueblos indígenas clasificándola por su contenido como mitos y leyendas propios de la oralidad. Un ejemplo de eso es el *Popol Vuh* o *El libro del Consejo*, se trata a decir de Miguel León-Portilla de la investigación y recopilación de lo que se consideraba como exponentes de la cosmovisión de los pueblos. Texto que expone la cosmogonía del pueblo Maya k´iché en el que destacan la creación del hombre y el origen del Sol y la Luna; se narra también la historia de las migraciones y fundación de ciudades (LEÓN PORTILLA, 1992, p. 7).

De este período colonial o novohispano procede otro conjunto de textos que comprende una gama de géneros: *crónicas* e *historias*,

cantares, *textos religiosos*, entre otros. Durante la Independencia y Revolución mexicana se llevó a cabo la castellanización como parte del proceso político de crear una identidad nacional mestiza, a la cual los pueblos indígenas se integraron lingüística y culturalmente. En consecuencia, las culturas indígenas estuvieron prácticamente ausentes del discurso cultural y de la creación artística en las instituciones académicas y culturales (BAUTISTA, 2009, p. 233).

El indio como personaje fue caracterizado como el buen salvaje y apareció en novelas y crónicas durante el siglo XIX. Al concluir la Revolución mexicana, Waldman (2012) nos señala que la narrativa indígena comenzó a recuperar la visibilidad social del indígena como tal, tratando de desentrañar la singularidad de sus costumbres y cosmovisiones en el contexto social y cultural del resto de la nación. Esta tendencia alcanzó su máxima expresión en lo que se denominó "literatura indigenista"[4]. Aquella escrita en español por autores no indígenas pero referida a temas étnicos y que se desarrolló en el marco de políticas estatales orientadas a incorporar a los indígenas en procesos de modernización. La literatura que tuvo un gran auge entre las décadas de los años veinte y los sesenta y encontró a sus más importantes exponentes en escritores como Francisco Rojas, Eraclio Zepeda, Bruno Traven y Rosario Castellanos (WALDMAN, 2012, p. 64).

En contraste con aquella literatura ajena a pesar de sus cualidades estéticas, y a la voz misma de los indígenas, en la actualidad numerosos escritores en lenguas indígenas están creando una nueva palabra literaria que reinventa su pasado, su presente y su futuro. Es una creación que se estructura a partir de elementos culturales de los pueblos indígenas. En ese sentido, la literatura indígena contemporánea busca recuperar la cosmovisión de cada pueblo a través

4 Disponible en <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/2/740/10.pdf>. Consulta 1 dic., 2019.

de la escritura en la propia lengua. Es justo aquí donde las mujeres poetas emergen con sus voces, es decir, a través de su poesía están configurando una nueva etapa de reivindicación cultural y literaria.

Estas mujeres están en la búsqueda de la integralidad, o sea, combinan en sus trabajos literarios su visión colectiva e individual. Las declaraciones ideológicas de las organizaciones de profesionales indígenas, comenta la Dra. Natividad Gutiérrez Chong (2012), en el capítulo "Escritoras indígenas" (p. 279) indican que en el futuro puede surgir la reconstrucción de su identidad mediante la búsqueda y recuperación de su propio pensamiento tradicional:

> Nuestras propias reflexiones y luchas como indígenas nos han permitido cobrar conciencia de nosotros mismos, de nuestras posibilidades y capacidades; ha sido muy difícil para nosotros, es cierto: ha significado mucho trabajo porque hemos debido reconsiderar muchas cosas, dado que la educación recibida nos ha enseñado a despreciar nuestra cultura y a negar nuestras lenguas. Sin embargo, nuestras propias experiencias, así como las reuniones y contactos con nuestros hermanos y hermanas indígenas dentro del país y en otras partes del mundo, nos han ayudado a entender y convencernos a nosotros mismos de que hemos vuelto a nuestras raíces propias, a tomar ventaja de los mejores aspectos de nuestra cultura y a enriquecerla con los valores y logros de otras culturas del mundo (GUTIÉRREZ CHONG, 2012)[5].

> Las mujeres han adquirido un nuevo papel como compiladoras e investigadoras en lo concerniente a la interpretación conceptual relacionada con la producción de una variedad de manifestaciones de la cultura. La tradición ha vinculado a las mujeres con objetos tradicionales como textiles, bordados y cerámicas, que continúan teniendo gran significación en la comprensión de las culturas indias. Una escritora maya comenta: "una indígena no

5 Alianza Nacional de Profesionales Indígenas Bilingües, A. C., 1981 a: 5.

> necesita agarrar una pluma y una hoja de papel para decir algo, porque cuando está bordando un pedazo de tela, también está expresando pensamiento”[6].

En este sentido, las feministas desarrollan perspectivas no sólo sobre o acerca de las mujeres y los “asuntos de mujeres”, sino acerca de cualquier objeto o sistema de representación. “La teoría feminista debe ser capaz de articular la función que cumplen estos silencios y representaciones” (GROSS, 1995, p. 90). Aún son pocas las mujeres que están escribiendo en relación con el número de escritores indígenas, de ahí la importancia del ejercicio de análisis acerca de la escritura de las mujeres indígenas.

Memoria y resistencia en la poesía escrita por mujeres indígenas mexicanas

La literatura es una forma de conocer el mundo, una recreación de la realidad, es también una manera de tomar conciencia de él. El mundo indígena es un territorio diverso y enriquecedor en todas sus manifestaciones sociales, artísticas y culturales. Los pueblos indígenas tienen como soporte de su existencia su lengua. Y quienes la transmiten de generación en generación continúan siendo las mujeres: abuelas, madres e hijas que cantan canciones de cuna, que relatan la historia de sus comunidades, que transmiten los conocimientos de la medicina tradicional o del arte culinario. Son también ellas quienes se encargan de los cantos religiosos —desde el nacimiento hasta la muerte y aún en la celebración de muertos—. De los rituales agrícolas —de la siembra y cosecha del maíz, entre otros—. El uso de su lengua es reflejo de una fuerte resistencia cultural.

Estos aspectos de la vida cotidiana al igual que el origen mítico del mundo indígena representan no sólo la tradición oral, sino son

6 Entrevista a María Luisa Góngora Pacheco, 13 de noviembre de 1992, Ixmiquilpan (p. 281). Disponible en <http://www.elem.mx/autor/datos/117589>. Consulta 1 dic., 2019.

fuente de la creación literaria actual. La selección de la obra poética de Celerina Patricia Sánchez Santiago y Nadia Ñuu Savi para su lectura y análisis responde principalmente a la conciencia étnica, a la pertenencia a un pueblo específico Ñuu Savi —de ahí parte su escritura, para encontrarse con ellas mismas como mujeres contemporáneas que cuestionan su entorno político, social y cultural a través de su poesía bilingüe en tu'un savi y en español—[7].

Celerina Patricia Sánchez Santiago realizó estudios en lingüística indoamericana (CIESAS), cuenta con diversos diplomados en derechos indígenas y desarrollo y gestión cultural. Profesionalmente, Celerina Patricia Sánchez destaca como docente en la "Cátedra México, Nación Multicultural" impartiendo la clase "Literatura indígena" del Programa Universitario de Estudios de la Diversidad Cultural y la Interculturalidad (PUIC) de la UNAM. También forma parte de la planta docente del "Diplomado para fortalecer el liderazgo de Mujeres Indígenas", dirigido a mujeres líderes indígenas de América Latina. Ha trabajado en radios comunitarias como locutora bilingüe en el Programa de Perfiles Indígenas en Radio Ciudadana y en Notimia Agencia de noticias para las mujeres indígenas y afrodescendientes.

Nadia Ñuu Savi es pedagoga por la UNAM y ha realizado una estancia de estudios en la Universidad de Barcelona. Ha destacado por ser promotora de poesía en lenguas indígenas al realizar una permanente impartición de talleres literarios dirigidos a niños y jóvenes indígenas de México, e inclusive en Colombia. Asimismo, lleva la conducción del "Festival Poesía Las lenguas de América Carlos Montemayor", celebrado cada dos años en la Sala Nezahualcóyotl de la UNAM. Sin duda, la suma del trabajo de ambas mujeres poetas ha sido por la defensa de sus derechos culturales y lingüísticos de sus pueblos y comunidades ñuu savi.

Corresponde ahora el análisis del discurso en sus obras individuales, dado que se trata de una aproximación, es decir, una breve

7 Las semblanzas de cada poeta se registran en el apartado Anexos.

muestra de su escritura; sólo he seleccionado algunos poemas que refieran a la memoria ancestral, y a la particular manera de resignificar los elementos simbólicos de su cultura y a su visión como mujeres indígenas contemporáneas.

Voces indígenas "descoloniales" ésta es mi interpretación, y lo digo con enorme cuidado porque no es posible transpolar categorías de género a culturas milenarias. Para lo cual, es necesario conocer ampliamente el mundo indígena, la diversidad de sus pueblos y sus comunidades, sus lenguas y sus historias. Considero que son las propias mujeres indígenas quienes a través de su poesía asumen su identidad étnica y las maneras de vincularse con su comunidad. Ellas están generando un nuevo conocimiento sobre sí mismas y su cultura.

Debo aclarar que no se trata de un análisis de figuras retóricas ni de la estilística literaria, sino de mostrar la articulación entre cultura y política que se despliega en su obra poética. Cada una de las poetas ofrece una gama diversa de temáticas en su poesía. Celerina Patricia Sánchez cuenta con un número mayor obra publicada, mientras que Nadia Ñuu Savi pertenece a una generación más joven por lo que su obra está en construcción. Ambas son las más destacadas poetas ñuu savi contemporáneas.

La lengua tu'un savi o mixteco

El tu'un savi pertenece a la familia lingüística otomangue; es conocido también como mixteco, término que proviene del náhuatl mixteca, que significa "gente de las nubes" o "gente de la lluvia". Según el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI, 2022) existen 81 variantes del tu'un savi.

Es hablado en el Ñuu Savi, territorio histórico de los na savi "la gente de la lluvia", que cubre un área aproximada de cuarenta mil kilómetros cuadrados y abarca parte de los estados de Oaxaca, Guerrero y Puebla. La lengua cuenta con 477.995 hablantes, según el censo del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI, 2010).

Es una de las lenguas originarias de cientos de migrantes que han cruzado fronteras para trasladarse a los campos de cultivo de fresa en San Quintín, Baja California, o a emplearse en los centros urbanos como la Ciudad de México o Nueva York.

Celerina Patricia Sánchez Santiago

La poeta emigró muy joven de su comunidad ñuu savi a la Ciudad de México para trabajar en el servicio doméstico y ayudarse a pagar sus estudios. Dos etapas marcan su producción, que se interrumpe por una larga pausa.

> La primera es cuando me hago consciente de la poesía, como a los 12 o 13 años. Conocía muy pocos autores, los de los libros de texto, pero decía, voy a escribir. Pero a los 18 años dejó de hacerlo, y no lo retomó hasta los 28 años. A los 13 estaba en el descubrir de la poesía, pero en la escuela no me enseñaban mi lengua, el tu'un savi, y esto me produjo un choque cultural. Vino una etapa donde no escribí. Estuve en contacto con la poesía, pero volví a producir algo hasta diez años después, cuando tomé conciencia de mi cultura, de mi lengua y de que quería escribir no tanto porque me gustara Amado Nervo, sino porque mi lengua también se puede escribir. No sabía mucho de la fonética, ni de la fonología, ni de que se estaba trabajando un alfabeto para mi lengua, pero empecé a escribirla 'como se oía' (CASAS CASSANI, 2012)[8].

La migración aparece como una ruptura dolorosa: "Tsaá chaakú iniyu/Apenas entendí/; niki'ín inchi/tomé el camino; ñáá snaá nikánchi/que me enseñó el sol; ra tíka nuú nuú yivi yo'ó/troté en el mundo; ra vich ingáyu nuú ñuu to'o/ahora soy migrante; tono nivi nda'avi/como mucha gente; ra tsíníyu nchíí kuú ichi ñáá nuú vatsí/pero sé cuál es mi camino; ri vaasa sana inio ñáá tsaán/eso nunca se

8 Entrevista realizada por Marcela Casas Cassani en Ojarasca, *La Jornada*, México, octubre de 2012. Disponible en <https://www.jornada.com.mx/2012/10/12/>. Consulta 1 dic., 2012.

olvida; chaa san ndachikogo ñuú ñáá/siempre se regresa al origen" (SÁNCHEZ SANTIAGO, 2013, p. 29).

En su primer poemario *Inní Ichí* (2013), explora el camino cíclico de la vida de las mujeres ñuu savi: "Por la memoria de nuestras voces y cultura", se lee en la dedicatoria. El "camino" como es traducida la palabra Inní Ichí significa esencia del cuerpo material que no se puede separar del espiritual. El poema Natsiká-viaje da inicio a una ruta que se transita con la fuerza que ofrece conocer su pasado, tener presente en el camino a quien antes lo recorrió:

Tsíká tsaá nuú ñu'ún yo'ó nchaa tsana'á	Con mis pies descalzos he recorrido el camino de los ancestros
nuú ntsitsika kue natsanú nda'á tsi chí iso	donde las abuelas caminaron con pasos firmes y contundentes
nuú nikanchí tsi kue yoo savi	bajo el sol de muchas primaveras para no morir
ra yo'o ingáyu tisi kue tú in núu ndó o	aquí estoy con mi tenate de palabra
Tu'un tsá viíñaa ndakani tsi naa ndaku'un ino	con un canto a su historia y su memoria
Tu'un ñaa tsa a chi I takua ndaki on ichí	las palabras son fuerza/valor/camino
Kue tu'un ññá kunu in ora ndakasía nuúgo	y van tejiendo nuestro ser
Tu'un ñaa sa a yivi	palabras que construyen mundos.

Natsiká/*Viaje*

Inní Ichí (SÁNCHEZ SANTIAGO, 2013, p. 4-7).

La imagen de la "mujer tejedora" aparece como un autorretrato, como una metáfora de su escritura:

Kue ña'á kikuí kutuso tsi ñaa ndo í nchaa tsaná á	Mujeres que zurcen sus penas de años
ta kue ndi í yúá ta kikunaa kua'án sa'í	en un infinito hilo que va tomando forma
ta in yúkú tono ñáa ndakaní nixi kuú yivií	en cada surco como narrando la vida
Ra nduchinui ndakasi ta'ín ñáá tsi tsikuá con	sus ojos caen junto la noche

Kiuunú nixi koó/*Tejer la vida*

Inní Ichí (SÁNCHEZ SANTIAGO, 2013, p. 30-33).

La poesía de Celerina Sánchez Santiago es un golpe contundente de certezas.

Ta nikáku	Cuando nací
nikau ndií	nació mi muerte
nchaa saán tsiká tsián	desde entonces camino con ella
yee kii ñaa ntisniyu	hay días que no sé
aa kuu mee	¿Quién soy?
aa kuu nií	¿Soy yo o ella?
ka'an ñaa kuu mii	pienso que es ella
ra vaaasa	pero no...
ri mee kuú	Soy yo
ndakaniniyu aa ndakanini mií	mi pensamiento es mío o de ella es mi pensamiento
kue nada xini	mi mente está confusa
tsiká tsián saánso	mi andar con ella es siempre donde quiera que vaya

nchii nikúso kuaá ‘anyu	en el mercado
nuú yavi	en el monte
nuú yuku	en las flores
nuú kaa kue ita	ella está ahí...
ika inkaí tsi mee...	Conmigo
yee kíí náá ndakatu’un nuí	hay días que le pregunto
nchiiki ku’ugo... ra mitu’un kacha	cuándo partiremos...
	ella sólo contesta
manchia naa ndi’i ichigo	cuando se termine nuestro camino.

Káku ta’án/*Nacimiento dual*

Inní Ichí (SÁNCHEZ SANTIAGO, 2013, p. 68-71).

Nadia Ñuu Savi

Los relatos de tintes heroicos o míticos o los sucesos significativos dentro de las comunidades ocupan un lugar privilegiado en la poesía en lenguas indígenas. Estos sucesos se resignifican agregando nuevos elementos: ya no son los dioses quienes guían el camino de los pueblos, sino hombres y mujeres conscientes de sí mismos, de sus desgracias e infortunios. Así lo confirma el poema Ntuku’un in/Memoria en el que la oleada de recuerdos tristes da cuenta de la lengua silenciada de sus padres. Durante un largo período, las políticas lingüísticas de alfabetización y educación para los pueblos indígenas recurrían a terribles métodos de castigo para negar su lengua e imponer el uso único del idioma español. Nadia Ñuu Savi realiza talleres de creación literaria orientados a la niñez indígena (BAUTISTA, 2022).

¿Tsá'an ntíí?	¿A qué huele la muerte?
kachi,	decías,
paa, ta sa'a tutsi ana.	mientras te hacías tristeza, padre
¿Ñantaka'i savi íín?	¿Qué color tendrá la lluvia?
ntakatu'un	preguntabas
ta suku kaxi	mientras en tu garganta crujía
in tutsi ña nii.	una rabia ya antigua
Miki so'ó chaku tu'un	Jamás en tus oídos retumbó la voz
yo'oku in, paa ntsa'ún ichi	de tu primera raíz, porque fuiste camino
koo kákaku, saa koi tu'un	no andado, pájaro sin voz,
ntuku'un in nikulu káká	memoria hecha cal.
Kan'cha tu'unku	Porque cortaron tu palabra
ra yu'u chi'i yu'ú	y bajo tu lengua sembraron miedo,
koo ní'i,	silencio.
koo tu'un	

Ntuku'un in/*Memoria*
Isu Ichi (LÓPEZ NADIA, 2019, p. 26-27).

Al igual que Celerina Patricia Sánchez, la migración está presente en la obra de Nadia Ñuu Savi, quien es hija de migrantes jornaleros agrícolas, por lo que su infancia y estudios primarios los realizó en el Valle de San Quintín Baja California. Aquí unos versos sobre su sentir como migrante y su añoranza por regresar a su comunidad:

In tikuxi kaa tsikuiin ntuu kusu	El tren se ha detenido en un tiempo dormido
ra koo kanta, ntuu ntuku'un ini,	y quieto, es el tiempo de la memoria,
kunchattu.	de la espera.
Kachi me maa kusu ntajua'a ve'e	Dice mamá que pronto volveremos

ñu'ú nchii me xantu kutsi,	a esta tierra donde mi ombligo fue enterrado,
nchii kata kitiskun kani ná'a ra ita	donde canta la chicharra de mañana
miki ntíí.	y las flores nunca mueren.

Tikuxi kaa/El tren
(LÓPEZ NADIA, 2019, p. I).

Tikuxi kaa/El tren es un libro ilustrado por Cuauhtémoc Wetzka y está dirigido a las infancias indígenas, de ahí que la voz poética pertenezca a un infante quien va narrando sus emociones al dejar su comunidad:

Kú'ú ra kú'ú yu'va kúnú ntuu ichi ntika,	Enredadera y bejucos tejen en el tiempo un antiguo camino,
mee kachi tachi ra ntuku'un ini.	mi voz habla con el viento y la memoria
¿Nchii yo'ó matsa'un?	¿Dónde es aquí Abu?
¿Kakú kata saa me ñu'ú?	¿Volverá a retoñar el canto del pájaro en esta tierra?

Tikuxi kaa/El tren
(LÓPEZ NADIA, 2019, p. IX).

Cada una de las creadoras explora diversos mecanismos y temas que se relacionan con las experiencias concretas y cotidianas de mujeres indígenas creando literatura. Las condiciones materiales e históricas en las que crean necesitan ser enunciadas, porque de otra manera no se explica la importancia de su acto: son mujeres que, en un sistema literario de tradición patriarcal, toman la herramienta de

la escritura para crear un corpus poético que retoma las estrategias que su lengua les ofrece, y las ensancha, las llevan a nuevos soportes, a nuevas búsquedas lingüísticas (AGUILAR, 2019, p. 26).

En la literatura en lenguas indígenas actuales no existe una poética unitaria sino un cuerpo polifónico gracias a la variedad de sus voces. Celerina Patricia Sánchez y Nadia Ñuu Savi mantienen una continuidad relacionada a la tradición literaria a la que pertenecen (o la que están construyendo). Me refiero a la oralidad como punto fundacional de sus obras. Ninguna de ellas escapa a la primera fuente de creación: la memoria oral. Aún en la migración, existen territorios simbólicos que se fijan en su escritura. Estas poetas están produciendo y publicando en este momento y su obra continúa en formación. Desde su propia cosmogonía se percibe la fuerza de la naturaleza de con que se renueva el ciclo de la vida: tierra mojada donde se hunden las raíces. En la lluvia florecemos en el otro.

Reflexiones finales

Los problemas de las lenguas indígenas son de carácter político; están íntimamente ligados al problema histórico de las dominaciones, de las luchas, de las resistencias, del surgimiento de unos pueblos y de la desaparición de otros.

En un sistema literario que ha silenciado o minimizado históricamente la aportación de las mujeres, la voz de las mujeres indígenas se alza desde una tierra donde el silencio parece ser más profundo: la condición de género y la posición dentro del régimen colonial que las categoriza como indígenas. En eso también reside la potencia de las letras que las mujeres indígenas crean, pone en entredicho tanto el funcionamiento patriarcal del sistema literario como el sistema colonial que lo atraviesa. Este hecho se hace evidente cada vez que una palabra que aquí puede leerse se enuncia no sólo desde la voz poética, sino desde una postura inevitablemente política, independientemente del tema que toquen (AGUILAR, 2019, p. 25).

La lengua es un vehículo de identidad social y de diferencia, de dominación, de libertad como lo han expuesto Celerina Patricia Sánchez y Nadia Ñuu Savi. Cada una de ellas está escribiendo desde su sentir individual, y en muchos casos, al principio de este camino, en sus obras se ve reflejada la cultura de sus pueblos, sin embargo, cada una de ellas ofrece una voz única. Los ejes centrales de su creación están en la *memoria* y la *resistencia*.

Y aunque ninguna de estas mujeres poetas se considera feminista, el trabajo individual como poetas y colectivo dentro de sus comunidades, ha abierto espacio para que nuevas generaciones de jóvenes tanto hombres como mujeres reafirmen su identidad étnica. La lucha por la defensa de sus derechos lingüísticos las ha ido posicionando de espacios que antes difícilmente se podían concebir como la Feria de las Lenguas Indígenas Nacionales, organizada por primera vez por el Instituto Nacional de las Lenguas Indígenas (INALI) en 2017. Así como, la inclusión de las poetas en estas lenguas en diversos encuentros donde el español y el inglés participaban como lenguas dominantes. También, la instauración en 2016 del Premio a la Creación Literaria en Lenguas Originarias Cenzontle, convocado por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, en el marco de la celebración del Día Internacional de la Lengua Materna.

Finalmente, considero de gran relevancia el trabajo poético de estas escritoras, no sólo en el campo literario o como un ejercicio de un derecho cultural y lingüístico, sino como aporte de enunciación alternativa en las teorías feministas —feminismo comunitario y descolonial—.

Celerina Patricia Sánchez Santiago

Anexos

Semblanzas de las poetas ñuu savi

Originaria del Mesón de Guadalupe, San Juan Mixtepec, Juxtlahuaca, Oaxaca, 1967. Poeta mixteca de la región *Ñuu Savi*, que significa "Nación de lluvia". Estudió Lingüística en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Cursó varios diplomados entre ellos, "Promoción y Gestión Sociocultural", en la UNAM; "Pueblos Indígenas y Desarrollo" por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y "Derechos Indígenas en Zonas Urbanas y Desarrollo", por la Universidad Pedagógica Nacional (UPN) y la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM).

Incursionó como narradora oral en 1993 y como poeta en 1997. Del 2004 al 2007 fue locutora del programa Perfiles indígenas en Radio Ciudadana. Además, colaboró en Mujeres de su palabra: Chicanas and Indigenous Women 's Testimonios, en la Universidad de San Antonio Texas en marzo del 2012.

Como poeta formó parte del Encuentro de Mujeres Indígenas en el Arte, Sueños y Realidades en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; Hermosillo, Sonora; Guadalajara, Jalisco y Veracruz (2006-2009); participó en la XVIII Feria del Libro de Antropología e Historia, así

como en las jornadas por el Respeto a la Diversidad Cultural; en el Festival Las Lenguas de América "Carlos Montemayor" en 2012, entre otros espacios a nivel nacional e internacional.

Sus poemas se han publicado en la *Antología 4 poetas contemporáneos de Oaxaca*; en la *Antología de México: diversas lenguas una sola nación*; en Xochitajtoli. *Poesía contemporánea en lenguas originarias de México* (2019), en *Flor de siete pétalos* (2019) y en *Originaria. Once poetas en lenguas indígenas* (2019).

Inní Ichí es su primer poemario bilingüe publicado forma parte de la Colección Voces Nuevas de Raíz Antigua (2013). Contiene un disco compacto con la voz de la autora. *Natsiká* (2019), un audiolibro donde la acompaña el músico Víctor Gally. Se trata de una propuesta novedosa de fusión poética (tu'un savi/español) y blues. La ilustración está inspirada en el Códice Nuttal, uno de los más representativos de la cultura mixteca. Y su más reciente título es *Tasu yúútí/Águila de arena* (2021).

En 2006 recibió el Primer lugar en el 5º Encuentro de Poesía en Lenguas Indígenas, realizada en la Ciudad de Toluca. En 2019, el Reconocimiento al mérito, por la destacada participación en la preservación y fortalecimiento de las lenguas originarias del estado de Oaxaca, en el marco del Año Internacional de las Lenguas Indígenas. En 2022, el Instituto Nacional de las Mujeres (Inmujeres) y el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI), le otorgaron el Premio Nacional a la Promoción de los Derechos de las Mujeres "Martha Sánchez Néstor".

Nadia Ñuu Savi

Originaria de La Soledad Caballo Rucio, Oaxaca, 1992. Poeta, ensayista, promotora cultural y tallerista. Estudió la licenciatura en Pedagogía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM e hizo una estancia de estudios en la Universidad de Barcelona. Es autora de los poemarios *Ñu'u Vixo/Tierra mojada* (2018), *Tikuxi Kaa/El tren* (2019), *Isui Ichi/El camino del venado* (2019) y *Dorsal* (2022), que le mereció el Premio Mesoamericano de Poesía 2021 "Luis Cardoza y Aragón". Ha recibido el Premio a la Creación Literaria en Lenguas Originarias Cenzontle 2017, el Premio Nacional de la Juventud 2018, el Premio de la Juventud Ciudad de México 2019. Desde 2018 es miembro de Latin American Studies Association (LASA). Ha participado en distintos recitales, talleres y festivales en México, India, Colombia, Cuba, Estados Unidos, Guatemala y Puerto Rico. En 2018 fue considerada como parte de los "Mexicanos más creativos" en la categoría de Literatura por la revista *Forbes*. Su obra ha sido traducida al árabe, inglés, francés, bengalí, hindi, catalán y chino.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, Yásnaya Elena. "Originaria(s). Mujeres que escriben en lenguas indígenas". En *Originaria. Antología de once mujeres poetas en lenguas indígena*". México: Alternativa Ediciones y Laboratorio de Arte TELT y FONCA, 2019.

BAUTISTA, Susana. *Catálogo de las lenguas indígenas nacionales: Variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencia geoestadísticas*. México: INALI, 2008.

_____. "De la literatura indigenista a la literatura indígena. Una aproximación". En *XII Jornadas Lascasianas Internacionales, Cooperación y contactos entre fronteras. Convenio 169 de la OIT*. México: IIJ-UNAM, 2009.

_____. "Los pueblos indígenas y los derechos lingüísticos en México". En *Estudios en Homenaje a Don José Emilio Rolando Ordóñez Cifuentes*. Ma. Carmen Macías Vázquez y Marisol Anglés Hernández, coords. México: IIJ-UNAM. Disponible en <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/8/3536/7.pdf>, 2013. Consulta 1 dic., 2013.

_____. "Memoria, testimonio y resistencia en la poesía escrita por mujeres en lenguas indígenas contemporáneas". En *Arcoíris como una ráfaga de viento. Poemas de 7 autoras en lenguas originarias de México*. México: UNAM. Disponible en <http://www.literatura.unam.mx/index.php/catalogo-historico/ediciones-especiales/909-los-pliegues-del-ocaso-arcoiris--en-una-rafaga-de-viento>. Consulta 1 dic., 2022.

CASAS CASSANI, Marcela. Entrevista a Celerina Patricia Sánchez Santiago. *La Jornada*. Ojarasca, México, octubre, 2012. Disponible en <https://www.jornada.com.mx/2012/10/12/>. Consulta 1 dic., 2012.

DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN (2001, 14 de agosto). "Reforma al artículo 2º constitucional". Disponible en <http://www.internet2.scjn.gob.mx/red/constitucion/pdfs/CPEUM_24022017.pdf>. Consulta 1 dic., 2002.

_____. (2003, 13 de marzo). "Ley General de Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas", Art. 20, p. 6. Disponible en <http://www.inali.gob.mx/pdf/ley-GDLIPI.pdf>. Consulta 1 dic., 2003.

ESPINOSA DAMIÁN, Gisela. "Feminismo indígena". En *Cuatro vertientes del feminismo en México, Diversidad de rutas y cruce de caminos*. México: UAM, 2009.

_____. "Mujeres indígenas. Contenidas por la equidad de género y la ciudadanía". En *Relaciones de género*. Ana María Tepichin, Karine Tinat y

Luzelena Gutiérrez de Velasco, coords. (Los grandes problemas de México, VIII). México: El Colegio de México, 2010.

GÓNGORA PACHECO, María Luisa. (Entrevista), 13 nov., 1992, Ixmiquilpan (p. 281). Disponible en <http://www.elem.mx/autor/datos/117589>. Consulta 1 dic., 2019.

GROSS, Elizabeth. "¿Qué es la teoría feminista?". En *Debate Feminista*. Año 6. V. 12, oct., 1995.

GUTIÉRREZ CHONG, Natividad. "Escritoras indígenas". En *Mitos Nacionalistas e identidades étnicas*. México: IIS-UNAM, 2012.

_____. *Los intelectuales indígenas en la era del reconocimiento*. Retratos del pasado y actualidad de los pueblos indígenas. Un homenaje a la Colección México Indígena. Congreso ¿Dónde estamos, de dónde venimos y hacia dónde vamos? 90 Aniversario del IIS-UNAM. Mesa B02. 4 de feb., 2021. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=k0gB2Z1d35E&t=4212s>. Consulta 1 dic., 2022.

INEGI. "Censo de Población y Vivienda 2010". Disponible en <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2010/>. Consulta 1 dic., 2011.

INELI. "Instituto Nacional de Lenguas Indígenas". Disponible en <https://www.inali.gob.mx/>. Consulta 1 dic., 2022.

LA BARBERA, María Caterina. *Género y diversidad entre mujeres*. México: Centro de Ciencias Humanas y Sociales, 2010.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. "Período prehispánico". En *Historia de la literatura mexicana*. México: Alambra, 1995.

LÓPEZ, H. "Memoria". En Moreno H., y Alcántara E. coords. *Conceptos* clave *en los Estudios de Género*. Vol. II. México: PUEG-UNAM, 2017.

LÓPEZ, Nadia. *Ñu'ú vixo/Tierra mojada*. México: Pluralia Ediciones y Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, 2018.

_____. *Isu ichi/El camino del venado*. México: UNAM, 2019.

_____. *Tikuxi kaai/El tren*. México: Almadía, 2019.

_____. *Dorsal*. México: Fondo de Cultura Económica, 2022.

MARTÍNEZ, Tonatiuh O. *Derechos Lingüísticos en México. Una aproximación al panorama legal y político de los Estados en México*. México: INALI, 2009.

RAMÍREZ, Elisa. "Lengua pura y pura lengua". En *La Jornada*, 15 abril 2017. México: Núm. 115. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2017/04/15cam-lengua.html>. Consulta 1 dic., 2018.

RODRÍGUEZ, J. "Anuncian concurso sobre lenguas originarias en la CDMX". En *El diario sin límite*, 21 feb., 2016. Disponible en <http://www.24-horas.mx/anuncian-concurso-sobre-lenguas-originarias-en--cdmx/>. Consulta 1 dic., 2016.

SALAS, C. "Que tu propia gente entienda que tu lengua no es pobre". En *La Jornada*, oct., 2012, Núm. 186. Disponible en <https://www-jornada.com.mx/2012/10/13/ojarasca186.pdf>. Consulta 1 dic., 2016.

SÁNCHEZ, Celerina y GALLY, Víctor. *Natsiká. Káku ta'án/Nacimiento dual* (Poesía Ñuu Savi y blues). México: CIESAS, 2019.

SÁNCHEZ SANTIAGO, Celerina. *Inií ichi*. México: Pluralia Ediciones y CONACULTA, 2013.

_____. *Tasu yúútí/Águila de arena*. México: Oralibrura, 2021.

SECYCA, S. "Alistan la Feria de Lenguas Indígenas". En sección Cultura, 11 agos., 2017. México: Milenio. Disponible en <http://www.milenio.com/cultura/alistan-feria-lenguas_indigenas-inali-rezagos-pueblos-comunidades_ancestrales-milenio_0_1009699041. html>. Consulta 1 dic., 2017.

WALDMAN, Gilda. "El florecimiento de la literatura indígena actual en México. Contexto social, significado e importancia". En *La narrativa* indigenista *mexicana del siglo XX*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara-Universidad de Puerto Rico, 2012. Disponible en <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/2/740/10.pdf>. Consulta 1 dic., 2019.

Bibliografía legislativa

Artículo 2º. *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*. México: Porrúa, 2001.

Ley General de Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas México: INALI, 2003. Disponible en <www.inali.gob.mx>. Consulta 1 dic., 2005.

ONU Mujeres. Disponible en <https://www.un.org/development/desa/indigenous-peoples-es/areas-de-trabajo/las-mujeres-indigenas-y-el--sistema-de-la-onu.html>. Consulta 1 dic., 2019.

7

IMAGINARIOS PANAMÁZONICOS

Narraciones ancestrales de la panamazonía occidental

Pedro Favaron

Introducción

El talante filosófico de las narraciones ancestrales

La Amazonía occidental es aquella región boscosa y tropical situada inmediatamente al oriente de la cordillera de los Andes. Se suele considerar como pueblos de la Amazonía occidental a las naciones indígenas situadas bajo los límites territoriales de los Estados modernos de Ecuador y Perú. En esta región existe una gran diversidad de lenguas y culturas. Sin embargo, los diferentes pueblos indígenas, a pesar de sus innegables e irreductibles diferencias, tienen también aspectos en común. Todos estos pueblos han tenido que sufrir la arremetida colonial de las maquinarias estatales, que les han arrebatado sus territorios, los han arrinconado, les han impuesto nuevos modos de producción y de relación con el territorio, así como nuevas estructuras políticas y concepciones educativas. En general, los pueblos indígenas han sufrido el desprecio por parte de las élites nacionales; sus lenguas han sido discriminadas, se les ha considerado personas ociosas y semi-humanas, cercanas a las fieras del bosque y carentes de toda posibilidad de civilización y progreso. Sin embargo, quienes hemos convivido con los pueblos indígenas durante un período prolongado, sabemos que, a pesar de la colonización y del desprecio sufrido, son guardianes de saberes cuya importancia puede llegar a ser vital para resolver la crisis ecológica, ética y espiritual que embarga a la civilización moderna.

Las narraciones ancestrales son aquellas que los abuelos indígenas contaban (y en algunos casos aún cuentan) a sus nietos. O sea, son historias cosmogónicas y poéticas que suelen transmitirse al interior de los vínculos de parentesco y de afecto. Los relatos de las naciones indígenas de la Amazonía occidental hablan de un tiempo "cuando el mundo era nuevo", en el que los espíritus y los humanos convivían en un mismo territorio. Aunque cuentan sucesos distantes, no se trata de un legado sin variaciones, que viene petrificado desde tiempos inmemoriales; las narraciones antiguas, por el contrario, son una fuente espiritual que sigue animando a los actuales narradores, inspirándolos, para que cada quien pueda expresarse a sí mismo a partir de un legado cultural compartido. Cada narrador es un creador, que sobre la base de lo que escuchó de sus padres, recrea las historias con los matices que le permiten decir sus propias experiencias y concepciones[1]. Es decir, las narraciones ancestrales no se cuentan siempre igual, ni se trata de un archivo cerrado o cristalizado; una y otra vez las historias se cuentan con variaciones para responder a las circunstancias presentes de cada cultura, de cada audiencia y de cada narrador.

Ha de entenderse que, en este contexto, el uso del término ancestral no pretende hacer referencia a una serie de preceptos vitales que supuestamente provendrían inalterables desde una "noche de los tiempos". Lo utilizo, más bien, en el sentido de una base cultural, que consiste en prácticas, narraciones, saberes y principios que, ciertamente, se recrean y reasocian a nuevos elementos. Los saberes ancestrales se consideran legítimos en tanto se afirma que han sido legados por los antiguos. Así, estos adquieren legitimidad al tender vínculos con el pasado y, al mismo tiempo, ser capaces de expresar la experiencia particular de cada persona, de cada tiempo, de cada

1 Como afirma con sagacidad Tournon (2013, p. 25), "la evolución de la oralidad Shipibo-Konibo sigue el influjo de la historia y no puede ser congelada en una supuesta tradición atemporal".

situación histórica. Debo señalar, igualmente, que los miembros de las naciones indígenas con los que comparto amistad y parentesco, no se sienten incómodos con dicho término y, muy por el contrario, suelen usarlo para establecer sus concepciones políticas (ej. territorio ancestral) y espirituales. Se trata de un concepto con una importancia ineludible para los pueblos indígenas del presente.

Desde que empecé a trabajar con las naciones originarias de la Amazonía occidental, hace ya muchos años, mi íntima convicción fue que una forma privilegiada para hallar estos saberes ancestrales, era realizando una interpretación de las narraciones antiguas. Estaba seguro de que estos relatos no se contaban solamente para entretener, aunque, sin lugar a dudas, no se puede descartar esa función. Mi esposa, Chonon Bensho, miembro del pueblo shipibo-konibo, me dice que cuando era niña los adultos aun contaban algunas de estas narraciones cuando la familia se juntaba para comer. Según ella, lo hacían para relajarse y olvidarse de sus problemas; también, para mantener tranquilos y entretenidos a los niños, para que no hagan mucho alboroto o travesuras mientras se comía. Pero, como ella misma reconoce, existía también una función superior en esta actividad: transmitir las historias de generación en generación, salvaguardar la cultura, el legado de los ancestros, sus conocimientos y sus reflexiones filosóficas. Para quien sabe interpretar las narraciones cosmogónicas, estas dan cuentan de las vivencias, reflexiones y conocimientos de los antiguos. Los antiguos sabios indígenas no expresaban sus pensamientos filosóficos a la manera que lo hace la corriente hegemónica e ilustrada de la filosofía de raigambre occidental, privilegiando el concepto sobre la imagen poética; por el contrario, para el pensamiento filosófico indígena la poesía, la narrativa, la imaginación y la sabiduría no pueden dividirse en estancos separados, ya que son parte de un mismo flujo vital en el que todo está vinculado.

Como afirma Shawn Wilson (2018, p. 119), académico de la nación Cree, un estilo de análisis indígena tiene que mirar esos con-

ceptos como relacionados en una totalidad, en vez de diseccionarlos en piezas cada vez más pequeñas[2]. Todo pertenece a una misma rueda de comprensión donde nada queda aislado. Los académicos indígenas suelen coincidir en este aspecto. Según el pensador maya Carlos Cordero (1995), la perspectiva indígena integra las ciencias, la estética y lo espiritual[3]. En término similares se ha expresado el profesor navajo Brian Yazzie Burkhart (2004, p. 22-23), quien asegura que para las naciones originarias del continente los campos de conocimiento no pueden ser separados ni existe una jerarquía entre ellos. Por eso, asegura, una filosofía en términos indígenas no puede prescindir de la poesía; así mismo, la medicina indígena no ha de ser concebida al margen de la espiritualidad.

Las narraciones ancestrales hablan de las formas legítimas para adquirir la fuerza espiritual, del desarrollo de los roles de cada género, de las conductas equivocadas de los ancestros, de las consecuencias de las transgresiones a los principios vitales, de las causas de las enfermedades. Es decir, nos enseñan cómo el cosmos llegó a ser tal como lo experimentamos nosotros. Dan cuenta así de

2 "Analysis from a western perspective breaks everything down to look at it. So you are breaking it down into its smallestpieces and the looking at those small pieces. And if we are saying that an Indigenous methodology includes all of these relationships, if you are breaking things down into their smallest pieces, you are destroying all the relationships around i. So an Indigenous style of analysis has to look at all those realationship as a whole instead of breaking it down, cause it just wont work. So it has to use more of a intuitive logic, rather than a linear logic to bring them back together to a whole. You have to use an intuitive logic, where you are looking at the whole thing at once and coming up with your answers through analysis that way" (WILSON, 2008, p. 119).

3 "The knowledge base on the other hand, integrates those areas of knowledge so that science is both religious and aesthethic. We fin then, an emphasis on western tradition of approching knowledge through the use of intellect. For Indigenous people, knowledge is also approached through the senses and intuition" (CORDERO, 1995, p. 30).

una percepción del cosmos que no es mecanicista, sino atenta a lo fluctuante, a lo cambiante, a la permanente transformación e indeterminación de la materia y de los seres. Además, en estas narraciones hay una innegable dimensión ética. Ciertas acciones dramáticas señalan los principios de vida que garantizan una existencia equilibrada, legítima, propia de la condición humana. Aunque el humor no queda excluido, se relata ante todo para despertar reflexiones y transmitir conocimientos, los que deberán ponerse en práctica; los conocimientos narrativos nos enseñan, ante todo, a convivir bien con el resto de seres, a habitar la tierra de forma legítima. Según afirmaba el sacerdote salesiano Siro Pellizaro[4], quien por muchos años trabajó entre los shuar del Ecuador y recopiló innumerables narraciones, cantos y testimonios, las narraciones ancestrales no pueden ser, bajo ningún motivo, confundidas con historias fantásticas carentes de talante filosófico.

Los mitos no son cuentos, ni leyendas, frutos de la fantasía humana, sino historias sagradas narradas con un lenguaje especial. Aunque tengan por base la experiencia humana, la reflexión religiosa los diviniza y los transforma en normas de conducta, que obligan a todo el pueblo. Y agrega el salesiano (2009, p. 11):

> La regla fundamental de interpretación mítica es la conducta del pueblo, que saca de ellos los arquetipos de vida. La mitología es un conjunto orgánico, que da la cosmovisión del pueblo. Por lo tanto, cada mito debe guardar coherencia con el conjunto. Por

4 Siro María Pellizaro S.D.B. es un infatigable estudioso de los pueblos shuar. Por su misión apostólica y convicción personal, ha convivido con ellos por más de medio siglo. Pellizaro ha realizado un trabajo respetuoso y serio, dejando constancia de quién le narró cada mito, en qué lugar y en qué año. Además, se incluyen versiones en lengua shuar. Sin lugar a dudas, ciertas interpretaciones de Pellizaro responden a su vocación católica. Estas opiniones, empero, no empañan su labor de traductor, que es cuidadosa y guiada por el afecto.

esta razón, no se puede interpretar un mito aislado, separado de su conjunto.

En las narraciones ancestrales se manifiesta el espíritu filosófico y visionario de los médicos y sabios indígenas. Siro Pellizaro habla de una reflexión religiosa, expresión que, si bien trasluce su formación teológica occidental, no deja de tener cierto acierto, ya que el pensamiento filosófico de los pueblos indígenas en inseparable de una concepción sagrada de la existencia, en la que todos los seres tienen inteligencia, afecto, lenguaje y se muestran, en última instancia, emparentados por un origen común. El lenguaje simbólico de las narraciones puede dar cuenta de aquellas realidades íntimas y espirituales ante las que nada tiene que decir el lenguaje de la lógica moderna y el método científico. El sentido profundo de la vida no puede ser expresado por un lenguaje tecnocrático, sino que sólo lo poético y la narrativa arquetípica dan testimonio justo de estas realidades trascendentes y sutiles, fundamentales de la condición humana, de la realidad más honda y cardiaca del ser. Lo poético no pretende agotar los sentidos de las palabras, sino que preserva la multiplicidad expresiva y las posibilidades interpretativas, dando espacio así a una relación más dinámica, vital e intuitiva con el lenguaje. Nuestra hermenéutica, entonces, no debería hacer distinciones rígidas entre lo racional y lo intuitivo, entre concepto y narrativa, entre conocimiento y práctica.

Interpretando las narraciones. Algunas reflexiones metodológicas

Mi principal intención, entonces, cuando trabajo con las narraciones legadas por los antepasados, es hallar la sabiduría implícita en ellas. Busco dar cuenta de esos principios que han regido y siguen rigiendo la existencia de las naciones indígenas de la región, procurando alcanzar el buen convivir con el resto de seres.

Los ancianos no suelen aconsejarnos de manera frontal, sino que se sienten a gusto narrando sus relatos antiguos. Las enseñanzas que cada quien pueda intuir de una historia dependerán de la propia sagacidad y del grado de iniciación espiritual de cada oyente. La pregunta fundamental, entonces, según mi interés y parecer, es cómo podemos hallar, de la forma más profunda y honesta posible, estos saberes ancestrales y estas reflexiones filosóficas que se hallan presentes, de forma implícita, en las narraciones ancestrales; y, sobre todo, como podemos hacer esta operación hermenéutica desde la academia, sin dejar de ser fieles a los valores y al afecto que hemos recibido conviviendo íntimamente con los pueblos indígenas. El estudioso que se ha formado en la academia occidental y se acerca a culturas distintas a las modernas, suele querer interpretarlas desde los paradigmas conceptuales en los que se ha educado. Esto, sin embargo, es la mayor parte de las veces un demérito de su trabajo, al menos desde las propias perspectivas indígenas. Resulta ingenuo pensar que todas las culturas pueden ser leídas desde las metodologías dominantes en las universidades occidentales, catalogando a las otras maneras de entender la vida como formas subalternas y sin derecho a expresarse por sí mismas.

Aunque muchas veces las investigaciones académicas han pretendido lograr cierta objetividad en sus resultados, esto no parece posible en el campo de la cultura: quienes trabajamos desde los estudios culturales y sociales nos dedicamos a estudiar las costumbres y manifestaciones de los seres humanos siendo nosotros mismos humanos, interpelándonos los unos a los otros, transformándonos en nuestras interacciones, donándonos a los demás y compartiendo los fundamentos materiales y espirituales de la vida. Los estudios culturales no pueden excluir la reflexión que cada persona hace de sí misma, de su propia condición humana y de su propia cultura, ni las respuestas anímicas y estéticas que en nosotros despiertan los otros, aquellos con los que nos relacionamos afectivamente. No conviene

negar nuestra subjetividad ni nuestras vivencias, nuestros vínculos y sorpresas, ya que esta sería una operación en exceso artificial y carente de sentido. Por el contrario, el conocimiento ha de sustentarse en nuestras experiencias personales. De ninguna manera podemos prescindir de nuestro bagaje cultural y de nuestros afectos, que nos hacen ser quienes somos. El problema no está en que la subjetividad y la experiencia personal participen de los estudios culturales y de la reflexión filosófica; lo que debemos evitar es postular a nuestra perspectiva como absoluta y única, ya que este intento monopolizador contradice el espíritu mismo de la ciencia y de la filosofía, y nos hunde en el dogmatismo. Se pierde entonces la saludable apertura a la duda, que es la base de las preguntas filosóficas, además del respeto que debemos a lo que es diferente a nosotros, así como a nuestros vínculos con todos los seres vivos, en tanto nosotros somos parte de la red sagrada de la vida.

Al menos en lo que se refiere a los estudios etnográficos y culturales, el paradigma eurocéntrico no puede ser tomado como una verdad universalmente válida que permitiría leer e interpretar culturas distintas a la modernidad ilustrada. En muchas ocasiones, los estudios antropológicos han perpetuado prejuicios que consideraban a los pueblos indígenas como un rezago del pasado, con un mínimo desarrollo intelectual y con concepciones espirituales infantiles. Las naciones amazónicas han sido descritas, por muchos años, como una suerte de salvajes, e incluso se dudaba de que tuvieran alma o de que fueran plenamente humanos. La antropología nació al mismo tiempo que la expansión colonial moderna (siglo XIX) y sirvió, en un principio al menos, a los intereses opresivos de los imperios y para fortalecer los prejuicios existentes sobre la evolución de las culturas. No cabe duda de que, a pesar de las pretensiones de objetividad, buena parte de los textos de las ciencias sociales procuraron demostrar lo que ya se creía saber de antemano: es decir, que los pueblos indígenas eran atrasados, que los médicos tradicionales

eran psicóticos y paranoicos, y que los sabios estaban dominados por lo irracional. Poco queda de estas posiciones autoritarias y la academia se ha abierto a nuevas formas de hacer investigación. La investigación académica no puede cristalizarse en un dogma de una vez y para siempre; se trata, por el contrario, de un espacio de posibilidades siempre abiertas. Sin embargo, muchas veces las posturas críticas al interior de las universidades, que se afianzaron desde la segunda mitad del siglo XX, también impusieron sobre los pueblos indígenas sus propias metodologías (sean estas feministas[5], psicoanalistas, estructuralistas, deconstructivistas o lo que sea). Estos métodos falsean los resultados y buscan su propia agenda política-intelectual, cuidando de que las conclusiones no entren en contradicción con las premisas ideológicas en las que se sustentan.

En cambio, lo que planteo como necesario, en vinculación con otros pensadores y académicos indígenas de distintas procedencias, es que si se quiere investigar a profundidad a las culturas originarias, para dar cuenta de sus sabidurías y de sus posibles aportes a la humanidad, las metodologías de investigación y la comprensión misma de lo académico tiene que alejarse del paradigma ilustrado, y responder a las sabidurías y racionalidades indígenas. La convivencia con las comunidades indígenas suele conmocionar a los estudiosos que pasan un tiempo considerable en ellas; y, en vez de encaletar

5 Aunque reconoce la importancia de la crítica feminista para cuestionar las metodologías hegemónicas al interior de la universidad, Linda Tuhiwai (2017, p. 277), afirma que "en la política de las mujeres indígenas existe una continua resistencia a la forma en la que las feministas occidentales han tratado de definir los asuntos de las mujeres indígenas y de categorizar las posiciones en que deben ser ubicadas estas [...] De manera semejante también se resisten a las medidas en las que se ataca a la cultura indígena o a los hombres indígenas como grupo, debido a que las mujeres indígenas consideran que los problemas son mucho más complejos y el objetivo del análisis debe estar siempre centrado en resolverlos. Al final, los hombres y mujeres indígenas tienen que vivir juntos en un mundo en el que ambos géneros son atacados".

esta conmoción con un pretendido lenguaje objetivo, resulta mejor dar cuenta de nuestros goces estéticos y de la profunda libertad que se suele experimentar al vivir en los territorios ancestrales de los pueblos indígenas y al navegar los ríos amazónicos, o respirando bajo la sombra verde de los árboles y carentes de cronómetros. Entiendo que los resultados de mayor interés se dan cuando nos acercamos a las naciones amazónicas con respeto y apertura, para aprender algo de la sabiduría y belleza de sus modos de habitar los mundos. Es necesario deshacerse de gran parte de los prejuicios modernos que han sustentado, por muchos años, el disciplinamiento del pensamiento al interior de las academias occidentales. Así podremos partir desde otras perspectivas, desde otros estados de ánimo y apertura. Resulta imprescindible dejarse educar en el seno afectivo de esos pueblos, compartiendo por un tiempo considerable sus vivencias e inmersos en sus sabios cariños. Una de las principales limitaciones de los estudiosos de las culturas amazónicas es el poco tiempo de convivencia con los pueblos indígenas. Unos cuántos meses u años no son suficientes. Para que un foráneo comprenda con hondura las culturas amazónicas precisa compenetrarse con la intimidad vital de quienes lo acogen con afecto, respirando un mismo aire hasta que ese aire llegue a ser parte íntima del propio aliento. Más que un mero interés intelectual, creo que al investigador de las culturas le conviene un compromiso vital, que apele a la totalidad de su ser, sin temer su propia transformación y renacimiento.

El ser, desde el punto de vista indígena, no puede ser entendido como un imperativo categórico desvinculado del resto de seres y del devenir. No somos independientes del tejido de relaciones que nos une, en primer lugar, a nuestras familias y a nuestra cultura; pero estos hilos vinculantes van más allá de nuestro círculo humano y entretejen a la totalidad de la existencia: para el pensamiento indígena, esa red trasciende nuestros vínculos de sangre y se extiende hacia todos los seres vivos, ya que todos provenimos de

un fondo anímico común. Somos partícipes de lazos profundos y sagrados que impiden (o deberían impedir) que nos pensemos como individuos autosuficientes, desligados del conjunto de la vida. Una fina y suprasensible malla conecta, nutre y sostiene lo existente. La epistemología de los pueblos indígenas no postula la necesidad de separarse de los seres y de la vida para conocer la existencia: no se pretende objetividad alguna, sino que el conocimiento surge, por el contrario, de nuestra experiencia e interacción, de nuestra participación y apertura a la diversidad de la existencia, y desde el vibrante seno de nuestras relaciones vitales.

Esta ética de la convivencia y la inmersión no debe ser confundida, bajo ningún aspecto, como una falta de rigor; por el contrario, es gracias a ella que nuestra base etnográfica alcanzará profundidades y sutilezas insospechadas. Dado que, como vimos antes, partimos de la noción que filosofía, narrativa y vida no son aspectos separados para el pensamiento indígena, creo que la interpretación de las narraciones ancestrales podrá revelar los sentidos más hondos de estos relatos al ser integrados a redes culturales de principios de acción. En los relatos de los abuelos opera tanto un pensamiento alegórico como uno pragmático, en el que cada texto se dice a sí mismo en su contexto cultural[6]. Los discursos se nutren de las prácticas en las que surgen y éstas les dan sentido. Esta propuesta retoma, en cierta medida, la perspectiva de Malinowski (1948, p. 96), para quien existía un vínculo insoslayable entre los relatos míticos y los actos rituales, las acciones morales, la organización social y las prácticas de los pueblos que se cuentan estas historias. Por lo tanto, mi propuesta hermenéutica exige que las narraciones

6 Juncosa (2005, p. 115) afirma que "la comprensión de su contenido [de las narraciones ancestrales de los shuar] depende más de la pragmática que de la sintaxis o de la interpretación de la estructura misma del discurso". Me parece que tal afirmación es extensible para las narraciones ancestrales y los cantos sagrados de la mayoría de naciones amazónicas occidentales.

sean interpretadas en base a una sólida etnografía que pueda darnos a conocer las prácticas que sustentan la filosofía poética de los sabios indígenas. Una etnografía sólida, y al mismo tiempo hecha con afecto, demanda que convivamos con los pueblos indígenas por largos períodos, que vayamos poco a poco familiarizándonos con sus lenguajes, que desarrollemos vínculos de confianza, y que aprendamos a escuchar, con paz en el corazón, sin pretender imponer nuestras propias concepciones. Aprender a escuchar es algo que se dice con facilidad y simpleza, y para algunos académicos puede parecer incluso una afirmación superficial; sin embargo, esta práctica profunda demanda silencio interior, liberarnos de muchos prejuicios y preconcepciones, así como de paciencia y tiempo. Nunca podrá conseguirlo quien está demasiado apurado por ocupar una cátedra universitaria.

Si aprendemos a escuchar y desarrollamos formas flexibles y poéticas de escritura, los discursos amazónicos podrán expresar sus experiencias culturales sin la necesidad de pasar por técnicas interpretativas preconcebidas y ajenas. Según ha escrito Anne Waters (2004: 106), las distintas lenguas llevan implícitas unas ontologías propias y unas maneras distintivas de ser en el mundo; son manifestaciones de identidad, de relaciones con la vida, de afecto y pensamiento. Las lenguas expresan el corazón de cada cultura. Frente a las lenguas indígenas de la Amazonía, el lenguaje académico parece hecho de una materia más dura, rígida y coercitiva. Buena parte de las metodologías académicas sofocan los discursos indígenas, fuerzan las interpretaciones y nos alejan demasiado del sentido que estas narraciones tienen para quienes aún se las cuentan. Es más conveniente que los propios materiales nos propongan la metodología con la que tienen que trabajarse. La interpretación de los textos amazónicos debe inspirarse en el caminar de los cazadores por el monte: hay que internarse con respeto, pidiendo permiso a los espíritus protectores de las especies y tratando de causar la menor

agitación posible en el entorno[7], andando con sigilo y con atención al ruido que producen nuestras pisadas; hay que avanzar identificando puntos de referencia, dejando señales en los troncos con machete, siguiendo las huellas que dejaron aquellos cazadores que nos precedieron, adaptándonos a los caminos que el bosque propone, con flexibilidad, tratando de no imponer nuestra voluntad y capricho. Lo importante es dejar que las voces indígenas se expresen sin sentirse discriminadas, o teniendo la necesidad permanente de justificarse en términos ilustrados, sino que puedan hacerlo desde sus propias racionalidades, a partir de sus propias concepciones epistémicas y ontológicas.

La historia del diluvio. Interpretación de una narración del pueblo shipibo-konibo

Voy a interpretar ahora la historia del diluvio, que en shipibo se llama "jene ewa". Se trata de una de las narraciones más populares entre el pueblo shipibo-konibo, que pertenece a la familia lingüística pano. Es una de las naciones más numerosa de la Amazonía peruana. La mayoría de las comunidades están ubicadas a la orilla del extenso río Ucayali, en su cuenca alta, media y baja. Antiguamente se decía que el pueblo konibo vivía en el alto Ucayali, el pueblo shipibo en el medio y el shetebo en el bajo Ucayali; sin embargo, por los intercambios culturales y los lazos matrimoniales, estos tres pueblos ya no pueden distinguirse entre sí, y se autodenominan como shipibo-konibo. Voy a utilizar principalmente la versión de esta historia que aparece en el libro *El origen de la cultura Shipibo-Conibo* (1998), cuya recopilación y traducción han sido hechas por la Fundación Cultural Shipibo-Conibo, presidida por *Ronon Bari* (cuyo nombre castellano es Glorioso Castro Martínez). Las versiones en español presentan giros lingüísticos propios del castellano que

7 Se entiende, por supuesto, que todo cazador causa cierta agitación en el bosque; de lo que se trata es de que esta agitación no sea de tal magnitud que espante a las presas potenciales.

se habla en las comunidades shipibas, como usos inhabituales de los artículos, o neutralización del género y del número gramatical. Estos matices surgen tanto de una deficiente formación escolar, como de la influencia de la estructura gramatical del shipibo sobre el español. Sobre su intención, los miembros de la Fundación Cultural Shipibo-Conibo han dicho lo siguiente:

> Tuvimos la oportunidad de cumplir nuestro trabajo en las mismas comunidades nativas para escribir el origen de nuestra propia cultura Shipibo Conibo, transmitida de generación en generación sin la intervención de los investigadores, antropólogos nacionales y de extranjeros que muchas veces vinieron y escribieron y tergiversaron nuestros conocimientos tradicionales.
>
> El Pueblo Indígena Shipibo Conibo de esta parte de la selva peruana somos capaces de escribir nuestra propia historia, literatura, leyendas y cuentos y contribuir a consolidar nuestra raíz cultural dirigidos a los niños indígenas de las escuelas bilingües, [y a los] líderes de las comunidades nativas (FUNDACIÓN CULTURAL SHIPIBO-CONIBO, 1998, p. 3-4).

He podido contrastar esta versión con la recogida en el libro *Etnohistoria Shipibo*, de Fernando García Rivera (1993), quien realizó su recopilación dentro de un programa del Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (CAAAP), contando con la colaboración de cuatro profesores shipibos: Alejandro Panduro, Bernabé Ventura, Milton Silva y Ángel Soria. Este libro presenta diez relatos bilingües. "Las traducciones en español son casi literales, pero aportan muchas informaciones sobre la cultura Shipibo-Konibo" (TOURNON, 2013, p. 127). Además, por mi pertenencia (por afinidad matrimonial) a una familia del pueblo shipibo-konibo y por mis muchos años de trabajo etnográfico con este pueblo, conozco un buen número de versiones alternativas de este relato, con diferentes

matices y énfasis narrativos. Sin embargo, la versión de la Fundación Cultural Shipibo-Conibo me parece bastante completa y adecuada para los propósitos de este trabajo.

El tema del diluvio parece ser uno bastante extendido entre múltiples culturas de la tierra. Imposible, por ejemplo, eludir el relato de Noé. Según se cuenta en el libro bíblico de Génesis, Dios miró "la tierra, y he aquí que estaba toda corrompida; porque toda carne había corrompido su camino sobre la tierra. / Dijo, pues Dios a Noé: He decidido el fin de todo ser, porque la tierra está llena de violencia a causa de ellos; y he aquí que yo los destruiré con la tierra" (Gn 6: 12-13). Dios decidió erradicar a esta humanidad corrupta desatando sobre ellos un mortal diluvio: "El año seiscientos de la vida de Noé, en el mes segundo, a los diecisiete días del mes, aquel día fueron rotas todas las fuentes del grande abismo, y las cataratas de los cielos fueron abiertas" (Gn 7: 11). Según enseña La Biblia, el diluvio fue el castigo que recibió la humanidad por su corrupción, la consecuencia de sus malas acciones sobre la tierra.

La historia de un diluvio que puso fin a una humanidad primera, además de ser contada por los antiguos semitas a sus hijos, también fue común entre distintas naciones amazónicas. Un viajero francés, de nombre Jean de Léry, zarpó de su patria en 1558 huyendo de las persecuciones religiosas que fustigaban a la Europa reformista. Llegó a la costa del actual territorio brasilero, donde fue acogido por los tupinambas, un pueblo tupí-guaraní. Según registró Jean de Léry, los indígenas

> habían mencionado en sus canciones que [en los tiempos antiguos] las aguas se habían desbordado hasta cubrir toda la tierra, que todos los hombres del mundo se habían ahogado salvo sus propios padres que se salvaron sobre los árboles más altos de su país (TOURNON, 2013, p. 124).

Según las diferentes versiones del relato shipibo-konibo, el diluvio se precipitó luego de que un grupo de pobladores trataron con violencia al hijo del Inka, quien había sido enviado para compartir su pesca con los humanos. Este diluvio, según queda implícito en la narración, causó la regeneración de la vida y la transformación de los seres, dando origen al ordenamiento actual de la existencia. Este episodio sería el origen de lo que los shipibos llaman *non nete*, "nuestro mundo".

> Antiguamente los Shipibos vivían en una cocha, muy cerca del Inca.
>
> Un día se fueron a pescar con barbasco pues tenían una fiesta grande preparada, para corte de pelo.
>
> Todos se fueron a pescar, pero un viejito llamado *Ta ha Pao* se quedó con su mujer para luego ir él también.
>
> Llegando a la cocha los que se fueron primero echaron el barbasco en el agua, esperando largo rato, pero los peces no se mareaban.
>
> De un rato vieron a un muchacho desconocido que venía en una canoa muy bonito, diseñado, él tenía cushma bien bonito diseñado y un pañuelo rojo que llevaba en su cuello y éste ya había picado muchos pescados grandes con sus flechas.
>
> Viendo esto la gente se enojó y tuvo envidia del muchacho. De ahí pensaron agarrar al muchacho.
>
> Le agarraron con violencia y le quitaron los pescados, luego metieron su canoa dentro del barro, su remo y flechas en otros sitios y a él lo enterraron vivo dentro del barro y se regresaron a sus casas con muchos pescados para la fiesta.
>
> Por la tarde, después cuando habían regresado todos, el viejito que se había quedado en casa se fue con su mujer a la cocha él también a pescar. Llegando a la cocha escucharon gritos de un niño que los asustó. Luego de un rato, escucharon llantos

desesperados de un niño que lloraba desesperadamente ¡ean!, ¡ean! ¡ean!, ¡ean! porque salía del fondo del barro. Fue muy difícil encontrarlo porque el grito salía de un sitio hasta que por fin lo ubicaron.

En donde que salía el grito del niño vieron que se movía el barro y la mujer metió su mano y tocó su piecito del niño, de ahí lo sacaron medio asfixiado y al momento de sacar vieron que era un joven y lo limpiaron. El niño estaba puro barro hasta dentro de su nariz. Luego el muchacho les dijo que sacaran su ropa y sus cositas que también estaban enterradas en diferentes sitios del lugar; sus flechas, su canoa y sus ropas, una vez vestido su cushma él dijo a los viejitos:

–Ustedes me han salvado la vida y yo les digo: Que mi padre me ha enviado y me ha ordenado venir para pescar con mis hermanos y entregar, viendo que sufren para pescar, pero ellos me han desconocido y me enterraron en el barro después de quitarme todo el pescado.

–Mi idea fue repartir todo lo que yo tenía, pero ellos se adelantaron y me quitaron todo. Ahora, qué dirá mi padre cuando le cuento todo esto que me hicieron, seguramente se va a enojarse y algo va a suceder hoy día sobre los hombres malos.

Diciendo todo esto le recalcó [a *Ta ha Pao*]:

–Regresa a tu casa y lleva este pescado rápidamente y come con tus hijos, de ahí busca un árbol de huito que está atrás de tu chacra y subes con tu esposa y tus hijos.

–La señal de todo esto conocerás cuando escuchas al trueno que empezará por donde sale el sol y por donde entra el sol, y por donde oculta y también al sur y por el norte, que tronará en forma de cruz.

–También verás que los rayos empiezan a formar en una forma de cruz en los cielos y se oscurecerá el cielo y conocerás que vendrá diluvio.

Diciendo todo esto el muchacho se embarcó en su canoa y picó rápidamente pescado para los viejitos, entregando esto bajó por la quebrada; el viejito y su esposa se regresaron a su casa. Llegando ya a su casa hicieron como el muchacho les había recomendado.

Cuando el viejito con su mujer estaban pensando entre sí y la comida estaba recién cocinándose, comenzó ya el trueno, comenzando por donde que sale el sol, por donde que entra el sol y ya formándose en cruz, en ese momento también ya se oscurecía el cielo, viendo todo esto el viejito y su mujer con sus dos hijos comieron rápidamente cuando la comida ya estaba bueno, después de comer el hombre y su mujer, con sus dos hijos se fueron al árbol de huito que estaba atrás de su casa, mientras que otros ya habían empezado la fiesta que estaba programado sin importar de lo que iba pasar, también en ese momento ya caía la lluvia bien fuerte y el agua crecía rápidamente, pero alrededor de huito no llovía. De ahí el hombre le quiso hacer subir a su esposa pero no podía subir porque estaba embarazada, subió tan solo dos metros y se transformó en un nido de comején[8]. Viendo esto subieron pisando en ese nido de comején que se había convertido. En ese momento el agua seguía creciendo.

Vino la creciente mas no había lluvia. Junto con la creciente llegaba una gran mijanada[9] de boquichicos con diseños shipibos en las aletas, también venían grandes churos por las quebraditas. Cuando la gente se gozaba en la fiesta y se burlaban del hombre que había subido en el árbol de huito.

La fiesta llegó a su punto; los hombres y mujeres estaban borrachos, no se daban cuenta de que la fuerte creciente iba tapando toda la tierra.

---

8 Con el nombre de comején se conoce a las termitas, pequeños insectos que construyen nidos en los árboles que parecen unos bolsones de barro adheridos a los troncos.

9 Con el nombre de mijanada se conoce a los grandes cardúmenes de peces que emprenden una migración para desovar en otros ríos. Las familias amazónicas suelen aprovechar el momento para pescar en abundancia.

De pronto ocultó el sol, hubo tinieblas; la gente que estaba gozando en esa fiesta se puso a gritar y llorar desesperados, algunos que no estaban muy mareados subieron a las casas pero el agua seguía creciendo, no había a donde escapar; la confusión fue muy grande. Un poco más tarde todo quedó en silencio.

El hombre ya estaba muy cansado en el árbol, ni sabía qué hora era, porque estaba en la oscuridad como ciego. Casi ya a la media noche los dos muchachos tenían hambre y le pidieron a su papá. –Papá queremos comer. Pero su papá les dijo: –No tenemos nada de comer, no vamos a hallar ni donde, les buscaré algo de frutas maduras de huito para que coman. Diciendo esto el hombre buscó en la oscuridad, pero al momento que buscaba y rebuscaba le topó una tinajita que contenía chapo de maduro y encima una quencha (plato de barro) que contenía pescado ahumado con su plátano asado bien raspadito, de ahí comieron entre los tres.

Después de un rato el hombre pensó tirar una fruta para saber cómo estaba el agua y cogió un fruto y lo tiró hacia abajo cayendo en la profundidad del agua. Un poco después volvió a tirar otra, esta vez cayó casi encima de la tierra, el hombre conoció entonces que el agua estaba bajando. Más tarde tiró un tercer fruto que cayó en tierra seca y al momento desaparecía las tinieblas y amaneció.

El hombre bajó del árbol ya de día para divisar, y sus hijos quedaron en el árbol, porque la tierra estaba vacía de gente, sólo había tremenda playa.

Bajando el hombre se fue caminando en busca de la gente, buscó de punta en punta ya el sol estaba arriba, y sus hijos llamaban a su papá queriendo bajar, pero su papá le decía que esperara. Luego que su papá se demoraba, los muchachos cogieron un fruto de huito verde y se pintaron alrededor de sus ojos, gritando y llorando queriendo decir "papá bájame, papá bájjame", dijo: –*mae cahua, mae cahua*, de ahí se convirtieron en pájaro (huanchaco) y volaron diciendo nuevamente: –*mae cahua, mae cahua*.

El hombre se quedó solo: andando gritando y buscando a los habitantes que la noche anterior habían estado bailando en ronda, tomando masato y que había desaparecido, hasta que se dio cuenta que todos ellos se habían convertido en palmeras semejantes al pijuayo que habían crecido en grupos o manchales alrededor de las cochas; otros se habían convertido en carachama[10], algunos en vaca marina, paiche, etc. El hombre comprobó que las vacas marinas eran mitad pez y tenían brazos y pelos.

Después del diluvio el hombre buscaba una compañía; no había nada para comer ni tomar. Caminaba dando vueltas, cansado y hambriento. Dando una vuelta más encontró una pequeña tinaja con chapo maduro con maní bien rico y un quenchá (plato) encima con pescado ahumadito con su plátano maduro asado. El hombre se asustó viendo esto.

Cada día el hombre tomaba y bebía de esta forma, pero no veía a nadie que traía la comida. Un día cavó la tierra para capturar a quien traía este y se escondió dentro de ese hueco. Al medio día vio personas acercarse en una canoa desde muy lejos.

El hombre escondido en el hueco los vio acercándose. De pronto comprobó que eran dos mujeres pero antes que llegaran ellas llegó un loro. El loro era su espía de las chicas, pero este loro no se dio cuenta que el hombre estaba ahí escondido en ese hueco y habló: ¡Hermanas!, no hay nadies venguen. Y al mismo tiempo que llegaban las mujeres salió el hombre. Ellas estaban muy bien vestidas y bonitas.

El hombre aferró a la primera y la otra regresó a la canoa. La mujer le dijo:

–Déjame por favor, mi papá me ordenó traer comida para ti y no quedarme. Yo soy la criada del Inca, si quieres tener compañera, la hija del Inca está en la canoa; puedes irte con ella, a mí déjame por favor.

10 Un tipo de pez cuyo nombre, al parecer, significa sin costillas. Los ejemplares más grandes pueden llegar a tener 50 centímetros de largo.

El hombre no quiso dejarla y la mujer se quedó como amarrada mientras la hija del Inca decía:

–Quédate con él, no te quiere soltar y ella se fue en la canoa con el loro.

El hombre vivía junto con su compañera; la que tenía ciertos poderes. Una noche el hombre quiso tener relaciones con ella, pero ella solo le aceptó en los dedos de los pies. Varios meses después ella quedó embarazada y al llegar la hora del parto la mujer dijo a su esposo:

–Voy a dar a luz; debes ir a recoger el fruto huito para pintar al niño, por favor no te fijes a la hora del parto.

El hombre aparentó irse, se escondió para ver a la mujer, lo que daba la luz. Entonces el niño salió muerto, cuando pasó esto, la mujer miró atrás, vio al hombre que estaba detrás de un árbol, viéndole y la mujer le dijo:

–Tú tienes la culpa; por ti el niño nació muerto. Ahora en adelante todos los shipibos no aumentaremos y viviremos muriendo

(FUNDACIÓN CULTURAL SHIPIBO-CONIBO, 1998, p. 145-152).

Para poder interpretar este relato, pienso que lo primero que habría que saber es quienes son Inka a los que se hace mención. Y esto sólo puede saberse conociendo otras narraciones shipibas o conversando con los médicos tradicionales (Onanya). Los Inka de las narraciones ancestrales son antiguos sabios solares, héroes civilizadores que enseñaron a los primeros shipibos los más fundamentales aspectos de la cultura y de la medicina tradicional. Aunque no se trata de los Inka que gobernaron el antiguo Cuzco, en las visiones y sueños de los médicos tradicionales sí aparecen vestidos con los trajes de oro que se atribuyen a los antiguos rectores y sabios del Tawantinsuyo. Sin embargo, más que seres humanos, son seres

espirituales a los que se atribuye inmortalidad (*Inka keyeyosma* significa, justamente, el Inka que no muere). Viven en un espacio suprasensible que se conoce como el "mundo bueno" (*jakon nete*) o el "mundo hermoso" (*metsa nete*). Se piensa que un médico tradicional que se ha iniciado de manera correcta llega a ser él mismo semejante a un Inka; visita sus lugares de residencia (*Inkaboan jema*) y los antiguos soberanos les regalan vestidos, coronas, aretes en forma de sol, varas de oro, etc. En algunos casos, el médico llega a casarse con mujeres escogidas de esta nación espiritual, doncellas de gran fineza (*soi Inka numa*). Casándose con una mujer Inka, los sabios pasan a formar parte de los vínculos de parentesco de los Inka, por lo que pueden recibir la integridad de sus enseñanzas.

Según se desprende de la narración citada, en los tiempos antiguos, los Inka y los shipibos compartían un territorio. "Vivían en una cocha, muy cerca del Inca". Cuando se hace mención a un tiempo ancestral, entonces, se está haciendo referencia también a un espacio ancestral, en el que los mundos que ahora están distanciados eran, por lo menos, cercanos. Deberíamos hablar, por lo tanto, del espacio-tiempo de las narraciones ancestrales. Esta concepción de espacio-tiempo hace pensar en la noción andina de *pacha*, concepto que abarca tanto al espacio como al tiempo. El espacio ancestral era inclusivo, sin divisiones y límites. Luego de que las aguas del diluvio ejercieran su acción transformadora, surgió el tiempo y el espacio de la división y la insuficiencia, en el cual vivimos hasta el día de hoy. El espacio-tiempo de las narraciones ancestrales, a pesar de que ya no es parte de nuestro mundo, no ha sido clausurado para siempre, sino que sigue existiendo como una suerte de universo paralelo al nuestro. El cosmos, entones, no es algo homogéneo, sino que está conformado por múltiples espacios-tiempos o mundos (*netebo*) de distinta intensidad vibratoria. Y, aunque existen distancias ontológicas entre los mundos, las separaciones pueden ser aún superadas en ciertos estados trascendentes de la percepción o mediante des-

plazamiento espirituales, en los que los sabios médicos son expertos gracias a sus arduos procesos iniciáticos.

El relato dice que los shipibos habían ido a pescar, buscando alimento para hacer una celebración de corte de pelo. Esta ceremonia está asociada al paso de un miembro de la comunidad que deja de ser niño y empieza a ser adulto. Se trata de un ritual de transición. No parece una referencia banal, puesto que se irá a relatar el paso del espacio-tiempo ancestral hacia la era actual. Según la versión del relato recogida por Fernando García (1993, p. 46), los pobladores fueron al lago a pescar con barbasco. El barbasco es un veneno que se echa al agua para marear a los peces; así pueden ser agarrados por los pescadores con sus propias manos y canastos. Se dice que "una mujer embarazada y su hombre se quedaron (en el pueblo) para que los peces puedan marearse". La pesca con barbasco, según la opinión de la mayoría de shipibos, no puede realizarse ante una mujer en cinta, pues reduciría la fuerza del veneno. Esto, por supuesto, no tiene sentido para una comprensión materialista y positivista, ya que no encontraría ninguna causalidad entre la acción de una planta y el embarazo de una mujer; sin embargo, desde la perspectiva ancestral, el efecto de las plantas medicinales como el barbasco puede ser afectado por diferentes condiciones y circunstancias.

A pesar de sus esfuerzos, los pescadores del relato no conseguían capturar nada. Entonces vieron al hijo del Inka, quien había sido enviado por su padre para favorecer a los seres humanos. En la versión de Fernando García, el hijo del Inka afirma lo siguiente: "–a mí, mi papá me envío y he venido, con buenas ideas (vine), mi papá me mandó y vine, *hijo, tus hermanos están sufriendo*, me dijo, *para ellos trabaja, (haz algo)*" (GARCÍA, 1993, p. 48, énfasis suyos). Ciertos rasgos de la narración dan a entender que se trata de un personaje excepcional. Por ejemplo, viene en una canoa que está decorada con diseños *kene,* que son patrones geométricos propios de los pueblos pano. Según me afirmó en una oportunidad

el médico tradicional Senen Pani, se trataba de una canoa dorada. El relato destaca, como rasgo notorio, la belleza de la *cushma* del joven Inka. Los símbolos de su autoridad y de su fuerza espiritual eran evidentes. Sin embargo, no lo respetaron y lo azotaron con crueldad, ganándose la enemistad del Inka.

Los hombres y mujeres del relato actuaron así por envidia. La versión de García (1993, p. 48), dice: "por celo de verme tan exitoso en la pesca, me han enterrado en el barro con mi canoa". Algo similar afirma de Rosa Pinedo Vásquez, anciana sabia de la nación shipibo-konibo, según recopilara Jaques Tournon: en esta versión se cuenta que el hijo del Inka dijo, "yo soy hijo del Inca, mi papá me envió para dar pescado a todos, pero pensando que soy un hombre cualquiera y pensando mal de mí me enterraron, por el mal que me hicieron mi papá les enviará un gran diluvio" (TOURNON, 2013, p. 139). En vez de pedirle que compartiera su pesca, los hombres se la quitaron a la fuerza y enterraron vivo al joven que ninguna falta había cometido. En los tiempos antiguos, el Inka bueno no era mezquino (*yoashi*), sino que compartía generoso todo lo suyo con los humanos. Pero ellos actuaron con maldad; y por ello sufrieron un castigo implacable. La envidia es, sin duda, uno de los mayores pesares que dificulta la vida humana y agria las relaciones en las comunidades. Incluso en la actualidad, este sentimiento mezquino motiva la mayoría de ataques de brujería al interior de las comunidades indígenas.

La brujería de la envidia suele ser una de las principales causas de la separación de las familias y de los conflictos al interior de las comunidades. El relato del diluvio nos enseña que debido a la envidia la humanidad fue castigada y sufrió las transformaciones punitivas del diluvio. La envidia, entonces, no es del agrado de los seres espirituales Inka. La violenta transgresión originada en la envidia causó que Inka se alejara de los humanos, ayudando a salvarse solo a quienes no fueron crueles y no participaron de la violencia. El relato también enseña que las personas mayores no tienen derecho

de maltratar a los niños, por más que sus padres no estén cerca, dando cuenta de una ética de la empatía y del cuidado a los más vulnerables. Maltratar a los niños resulta odioso para el Inka. El padre Inka no pudo consentir ese comportamiento. Sin embargo, al hombre que había salvado al niño de la muerte, se le indicó la manera de salvarse. Su acto de compasión permitió que la humanidad sobreviviera al diluvio. Como dice la versión de García (1993, p. 72): "así de esa manera el hombre, al recibir (al hijo del Inca), él se salvó del destino de los demás". Quienes actúan con empatía y asisten a los desvalidos, entonces, reciben la ayuda de los seres espirituales.

Los rayos en el cielo anunciaron la llegada del diluvio. Mi esposa me cuenta que cuando habían tormentas con rayos (*kanabo*), nuestro abuelo Ranin Bima afirmaba: "*jonibo jakonmabotankanaitian non Ibo sinata*", que quiere decir: "las malas acciones de los hombres han molestado a nuestro Dueño (Dios)". En algunas de las versiones de este relato de las que Jaques Tournon da cuenta, se habla de un caracol gigante (*ani nocho*) que llega al pueblo anunciando el advenimiento de la inundación (TOURNON, p. 128). Es posible que el caracol, por el espiral de su caparazón, sea un símbolo de la renovación de los tiempos. A pesar de los signos inusuales, los que estaban borrachos en la fiesta no se percataron de nada. Más bien, en su ignorancia embriagada, se burlaron del viejo y sus familiares. Según me dijo en una ocasión Senen Pani, era una comunidad corrupta, que vivía en caos y sin respeto. Los comparó con los pueblos de Sodoma y Gomorra de las narraciones bíblicas. De manera similar se ha expresado Rosa Pinedo:

> Ni siquiera en la oscuridad de la media noche con tanta lluvia y aún con el agua cubriendo la tierra, la gente se asustaba, seguía divirtiéndose de una manera que no era del gusto del Inca: haciendo el amor hasta con mujeres de otros hombres, peleándose, chobeándose, golpeándose con la macana, cortándose con el

> cuchillo huishate. Todo esto era mal visto por el Inca (TOURNON, p. 140).

¿Es dable asumir, desde los propios pensamientos ancestrales, que el pueblo fue castigado por su borrachera? Esto no parece del todo acertado. Las antiguas fiestas de los shipibo y konibo se llamaban *ani sheati*, que puede ser traducido como "gran masateada", siendo el masato la bebida de la yuca. Los parientes llegaban de distintos lugares y bebían copiosamente masato bien fermentado. La borrachera, en el relato, parece cumplir el rol narrativo de explicar el hecho de que los embriagados (*paena jonibo*) no buscaran refugio al desatarse una lluvia tan copiosa. No se castiga la borrachera ritual, sino la envidia y la crueldad contra un niño; también la avaricia y el no haber reconocido la ayuda compasiva que anhelaba brindar el Inka. En última instancia, puede afirmarse que el castigo surge porque los antiguos shipibos del relato se relacionaron de forma impropia con el mundo espiritual. Las relaciones entre los mundos, entonces, deben ser equilibradas. No podemos imponernos sobre ellos, sino que debemos saber relacionarnos con los seres espirituales de la forma apropiada, recibiendo su ayuda y respetándolos.

El relato bíblico del diluvio dice que Dios envió "un diluvio de aguas sobre la tierra, para destruir toda carne en que haya espíritu de vida debajo del cielo; todo lo que hay en la tierra morirá" (Gn 6: 17). Los únicos que se salvaron de perecer ahogados fueron los familiares de Noé y las parejas de animales que se hallaban con ellos en el arca[11]. A diferencia de este desenlace rotundo, el relato shipibo no habla de un fin definitivo. Cuando las aguas crecieron, los humanos

11 Bajo las aguas "murió toda carne que se mueve sobre la tierra, así de aves como de ganado y de bestias, y de todo reptil que se arrastra sobre la tierra, y todo hombre. / Todo lo que tenía aliento de espíritu de vida en sus narices, todo lo que había en la tierra, murió... fueron raídos de la tierra" (Gn 7: 21-23).

castigados fueron transformados en plantas o animales. Según Rosa Pinedo, "se quedaron en estas formas por sus culpas y abusos, unos también se convirtieron en lagartos, en serpientes *neron* y en otros animales. Todo fue resultado de la venganza del Inka por lo que hicieron con su hijo" (TOURNON, p. 143). Esto daría cuenta, como ya había señalado anteriormente, de una visión de la existencia en continua transformación, en el que la condición de los seres puede mutar. La humanidad, entonces, es algo que podemos perder cuando actuamos de forma impropia, cuando se transgreden los principios vitales que garantizan el buen vivir.

En una de las versiones recogidas por Tournon, los paiches tienen piernas y pies como los hombres. También se dice que los pescados *carachamas* (*ipo*) se formaron de las pipas de los pobladores ahogados (TOURNON, p. 131), lo cual explicaría los diseños que estos peces tienen en sus rostros. Pero no sólo los humanos crueles sufrieron estos cambios, sino que la propia familia del hombre que se salvó experimentó las transformaciones. La esposa embarazada, al tratar de subir al árbol de huito, se convirtió en nido de comején. Por eso algunos nidos de termitas son tan grandes que parecen cuerpos pegados a los árboles. El hombre se salvó subiendo al árbol de huito, que no es la especie más alta de la región. Se trata de un vegetal que crece en los terrenos inundables y no muere ante el crecimiento de las aguas. Su fruto es verde claro, pero, como dice Tournon (2013, p. 152), "contiene compuestos que hacen un enlace químico con los ácidos aminos de la piel que se tiñe de azul oscuro". Estando en el árbol sin poder bajar, los hijos se transformaron en aves *maekawa*, que tienen plumas negras alrededor de los ojos: es posible que los niños se pintaron el rostro con los frutos del huito. El canto lastimoso de esos pájaros es considerado de mal agüero. Este relato presenta el canto de las aves como una degeneración de la palabra humana. Al transformarse en aves, los niños pierden la palabra y ya no pueden expresar sus

pensamientos de la forma legítima en la que nos comunicamos los seres humanos entre nosotros.

El relato afirma que cuando las aguas se retiraron, el Inka daba de comer al hombre. Y esos alimentos nunca se agotaban. Según cuenta Rosa Pinedo, "el misterio era que el Inca muy agradecido enviaba a su hija Inkan Biri, acompañada de su sirvienta, Bawan Kena, para llevarle comida. Eran dos mujeres hermosas. Cuando se acababa la comida, ellas traían más" (TOURNON, p. 141). El Inka envió a su hija no sólo para alimentar al hombre, sino para que fuera su mujer. Quería renovar su pacto con la humanidad mediante una alianza matrimonial que legitimara los vínculos de parentesco. Pero el hombre actuó de forma precipitada. En la parte final del relato, se dice que sujetó a la sirvienta y no la quiso soltar. La versión recogida por García (1993, p. 62). cuenta que esta mujer lo picó con toda suerte de insectos; pero tan intenso era el deseo del hombre que no la soltó. Entonces, la hija del Inka le dice a su sirvienta que ella nomás se quede con el hombre. "–Tal vez porque te quiere tanto te agarró a ti, benta te agarro –dijo a la sirvienta / que palabra sería benta en el habla de ellos". Como se ve, el narrador se sorprende ante esta expresión inusual que él no reconoce como propia de su lengua: "*benta*". El relato señala así que los humanos y los Inka ya no hablan una misma lengua. El diálogo entre los mundos queda entorpecido por la transgresión; no sólo, entonces, hay una distancia ontológica entre los mundos, sino también una diferencia lingüística.

El relato dice que el hombre y la sirvienta del Inka sólo podían tener relaciones por el pie de la mujer. Así se lee en la versión de García (p. 64): "esa misma noche el hombre quiso copular con la mujer / pero (ella) no aceptó / entonces, (ella) entre el dedo gordo y su pie hizo (como) una vagina / haciendo esa vagina (la mujer) eso nomás ofreció (al hombre) / por eso dicen que nosotros tenemos ahora el dedo gordo separado (en los pies)". La imagen es misteriosa. Cualquier afirmación sería arriesgada. Tournon dice que "la

relación con el pie de la sirvienta es inferior a la relación más clásica prevista con la hija del Inca" (TOURNON, p. 154). Luego de quedar embarazada, la sirvienta del Inka indicó al hombre que no debía observarla parir; pero él no pudo refrenar su curiosidad y una vez más volvió a contravenir lo que se le había ordenado. Esta desobediencia del hombre traería consecuencias negativas. Antonio Gómez, médico tradicional shipibo, contó al investigador Giuseppe Caruso su propia versión sobre este relato, en la que afirma que la pobreza y la opresión que sufren los pueblos indígenas de la actualidad se deben a que el hombre escogió por esposa a la sirvienta, en vez de haberse casado con la hija del Inka:

> El hombre, perturbado por la belleza de las dos mujeres y ofuscado por sentimientos agudizados por la soledad, saltó fuera de su escondite y sorprendió a la mujer que volvía a la canoa, después de colocar la diaria cantidad de alimento. La mujer intentó hacerle entender que la esposa que le era destinada por el poderoso Inca era la otra muchacha, la que estaba en la canoa, la princesa Inca. El hombre temió algún engaño y no soltó a la cautiva que, al final, aceptó por convertirse en su esposa. Esta mujer tuvo varios hijos, los Shipibo-Conibo. Si aquel hombre hubiera sabido controlar sus instintos, sus hijos hubieran sido paridos por la hija del Inca y él hubiera tenido una existencia afortunada. En cambio, la descendencia, maldecida por el gesto incontinente del antepasado, sufre hoy oprimida por los hijos poderosos de los patrones del mundo, descendientes de la princesa Inca (CARUSO, 2005, p. 10).

La incontinencia del hombre y su desobediencia (*yoitima joni*) explican la actual situación de los shipibos. La sirvienta, se hará evidente, no era tan fuerte como la hija del Inka. Según dice la versión recogida por García (p. 66): "su pensamiento no estaba bien, el hombre no había agarrado a la mujer de mejor pensamiento". Debido

a que sus pensamientos no eran fuertes ni buenos (*koshima shina / jokoma shina*), los hijos que parió no llegaron a ser como hubiese sido la descendencia de la hija del Inka. Como se ve, una mujer de fuertes pensamientos (*koshi shinanya ainbo*) da a luz hijos fuertes y lleva una existencia afortunada. Es bueno para un hombre tener una mujer que piense bien, que tenga grandes y fuertes pensamientos. El hombre decidió tomar esposa por sí mismo y de forma precipitada, sin consultar con el Inka cuál era la mujer que le correspondía. Los shipibos actuales siguen sufriendo esa mala elección de pareja. "El relato termina con un tono melancólico: somos gente de segunda clase porque descendemos de la sirvienta [...] y no de la hija del Inca" (TOURNON, 2013, p. 130). En la versión de García, la sirvienta del Inka no sólo engendró a los shipibos, sino que también a las vacas, a los caballos, a los pavos y patos blancos, a las palomas blancas y también a los pishibos, conibos, campas, cashibos, remos, arahuacas, a los mestizos y a los "brashicos" (afro-descendientes). Según esta versión, la sirvienta del Inka dijo al hombre, "esos son los que yo hice, son tus hijos" (GARCÍA, 1993, p. 67). Se da a entender así que, a pesar de nuestras diferencias, todos los seres humanos, y todos los seres vivos, compartimos un mismo origen.

A manera de conclusión, podemos intuir que si el hombre hubiera tomado por mujer a la hija del Inka, los seres del mundo serían más fuertes. En el relato de García, la sirvienta del Inka le dijo al hombre: "Por tu culpa los hijos que vengan (en el futuro) se acabarán (morirán) siempre" (GARCÍA, p. 66). En una de las versiones de las que da cuenta Tournon (2013, p. 133), se dice, de forma explícita, que debido a la desobediencia del hombre, que se puso observar a la sirvienta del Inka mientras paría, sus hijos nacieron con el sino ineludible de la muerte: "[Por] Lo que ahora has hecho, en el futuro tus niños serán mortales". La mortalidad, según parece, surge tras el alejamiento del Inka; y es una consecuencia de la desobediencia humana. El relato nos enseña así que si los actuales shipibos quieren

tener fuerza, deben vincularse con los mundos espirituales y recibir las enseñas y la fuerza de los Inka. Esto es, en efecto, lo que consiguen los médicos visionarios Onanya; mediante arduos procesos iniciáticos, luego de abstinencias y purificaciones, llegan a desplazarse al mundo bueno de los Inka y se casan con mujeres de esa nación espiritual para poder ser personas de gran conocimiento y fuerza espiritual. Este sentido profundo e iniciático del relato sólo puede ser captado si profundizamos en las ontologías, las epistemologías y los anhelos espirituales de los médicos tradicionales.

BIBLIOGRAFÍA

CARUSO, Giuseppe. *Onaya Shipibo-Conibo: el sistema médico tradicional y los desafíos de la modernidad*. Quito: Abya-Yala, 2005.

CORDERO, Carlos. "A working and Evolving Definition of Culture". Canadá: Canadian Journal of Native Studies 21, 1995.

FAVARON, Pedro. *Las visiones y los mundos: sendas visionarias de la Amazonía occidental*. Lima: CAAAP y UNU, 2017.

GARCÍA, Fernando. *Etnohistoria Shipibo, tradición oral shipibo-conibo*. Lima: CAAAP, 1993.

JUNCOSA, José E. *Etnografía de la comunicación verbal shuar*. Quito: Abya-Yala, 2005.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Magic, science and religion*. Nueva York: Anchor/Doubleday, 1948.

NARBY, Jeremy. *La serpiente cósmica: el ADN y los orígenes del saber*. Lima: Taki Wasi, 1997.

PELLIZARO, Siro. *Mitos Shura. Tomo II: Shakaim*. Quito: Abya-Yala y Unión Latina, 2009.

TOURNON, Jacques. "Magia, brujería, chamanismo, plantas y enfermedades". En *Revista Antropológica* 8, 1990.

_____. *La merma mágica. Vida e historia de los shipibos conibos del Ucayali*. Lima: CAAAP, 2002.

_____. *De boas, Incas y otros seres*. Lima: CETA, 2013.

TUHIWAI SMITH, Linda. *A descolonizar las metodologías: investigación y pueblos indígenas*. Navarra: Txalaparta, 2017.

WATERS, Anne. "Languaje matters: nondiscrete nonbinary dualism". En Waters, Anne, ed. *American Indian Thougth: Philosophical Essays*. Malden, MA/USA: Blackwell Publishing, 2004.

WILSON, Shawn. *Research is ceremony: Indigenous Research Methods*. Canadá: Fernwood Publishing, Winnipeg, 2008.

YAZZIE BURKHART, Brian. "What coyote and Thales can teach us: an outline of american indian epistemology". En Waters, Anne, ed. *American Indian Thougth: Philosophical Essays*. Malden, MA/USA: Blackwell Publishing, 2004.

Pensando as poéticas orais e a formação de educadores em literatura nas amazônias

Josiclei de Souza Santos

Neste ensaio não pretendo apresentar receitas ou soluções de como se trabalhar com a oralidade no campo literário, mas sim apresentar algumas questões que podem contribuir com a reflexão sobre as relações da universidade com a Literatura oral, nos deslocando de nossos hábitos acadêmicos ligados ao ensino literário.

A situação de pandemia que assolou o mundo recentemente trouxe o risco de morte para muitos, havendo, assim, a necessidade de cuidados com a saúde pública por meio do isolamento social. Essa necessidade turvou a ordem do nosso cotidiano. Com isso, formas de comunicação virtual que já haviam surgido a partir do incremento tecnológico, mas que ainda não haviam se disseminado tanto entre a população, acabaram por ganhar mais espaço, e aplicativos, para além da escrita, aprimoraram as possibilidades de comunicação em áudio e audiovisual: *lives*, mensagens de áudio, salas de reunião virtual, vídeo-chamadas, dentre outros foram utilizados para diferentes finalidades. Assim, muitas foram as possibilidades criadas para nos dar a sensação de proximidade que aquele difícil contexto demandava.

No entanto, mesmo com tantos mecanismos que possibilitaram amenizar os abalos psicológicos por conta do distanciamento social, esse recente período foi de muito sofrimento, por não po-

dermos abraçar, por não podermos aglomerar, por termos medo de o nosso próximo nos trazer o vírus, e principalmente pela perda de muitos que se foram, sem que ao menos pudéssemos juntos lhes dizer adeus, sem que pudéssemos juntos nos consolar por essas grandes perdas.

Assim como é possível ler no romance *A peste*, de Albert Camus, essa pandemia foi, como já afirmado, gradualmente desestabilizando e desnaturalizando o nosso cotidiano. Até os negacionistas de primeira hora, diante da morte e do isolamento, se viram obrigados a refletir sobre o humano e sobre questões até então distantes ou irrelevantes para nós. Dentre uma dessa questões está a importância da presencialidade da oralidade. Apesar de todos os meios virtuais de comunicação e vivência que a tecnologia pós-moderna proporcionou, o calor da presencialidade e os processos coletivos de celebração acabaram por se mostrar indispensáveis para o ser humano. Tal presencialidade se liga ao que Zumthor chamou de oralidade primária marcada pelo aqui agora da produção e da recepção vocal (ZUMTHOR, 2010, p. 36).

A constatação da presencialidade como necessidade humana serviu também para se refletir sobre se a natureza solitária da Literatura inserida na marcha da modernidade seria a única e inescapável possibilidade tanto de criação quanto de fruição literária. Se antes já havia o questionamento epistêmico sobre o que seria Literatura, com o contexto pandêmico, o questionamento mais que nunca também se estendia ao modelo de sociedade a qual ela se ligaria. É essa constatação que justifica a escrita deste ensaio, que tenta refletir como a Literatura oral produzida, a partir dessa presencialidade que questiona a modernidade capitalista como única via, possui uma riqueza estética que pode e precisa ser trabalhada e valorizada pela academia e pelo sistema formal de ensino, como forma de aprofundar a experiência poética ligada ao corpo e à voz enquanto fenômenos coletivos estéticos humanizantes.

A Literatura oral e o sistema formal de ensino

A preocupação com a valorização das identidades, em que se inscreve a Literatura oral, está presente nas Diretrizes Curriculares Nacionais do Brasil, em seu parecer CNE/CES nº 492/2001, orientando, assim, os projetos pedagógicos curriculares de muitos cursos de Letras no país.

Também a LDB, a partir dos esforços de movimentos sociais e indivíduos conscientes da necessidade de afirmação das diferentes identidades sociais, buscou contemplar diferenças até então não contempladas no campo do sistema formal de ensino. Mais especificamente, interessa-nos para esse estudo o artigo 26 e o 26-A, até seu segundo parágrafo,

> **art. 26.** Os currículos da educação infantil, do ensino fundamental e do ensino médio devem ter uma base nacional comum, a ser complementada, em cada sistema de ensino e em cada estabelecimento escolar, por uma parte diversificada, exigida pelas características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e dos educandos.
>
> (...)
>
> **art. 26-a**. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena.
>
> § 1º O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil.
>
> § 2º Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira

> e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras.

Segundo o excerto acima, a base nacional comum de Literatura deve ser complementada por uma parte "diversificada pelas características regionais e locais". A questão da região no Brasil é um elemento que deve ser observado com cuidado, pois o Brasil é um país de dimensões continentais. E nesse país-continente a Amazônia representa metade do seu território. Mas a Amazônia não se limita apenas ao Brasil, apesar de esta possuir a maior parte do pais, 60%. Trata-se de um território com características naturais comuns que abrange também outros países, como Peru, Colômbia, Venezuela, Equador, Bolívia, Guiana, Suriname e Guiana Francesa. Mas se em termos naturais podemos afirmar haver unidade; em termos culturais, o que predomina na Amazônia é a diversidade de povos, línguas e culturas (PIZARRO, 2010, p. 20). Assim, mesmo sendo vista por muitos como uma região, o que lhe daria unidade, a diversidade faz parte da dinâmica cultural da Amazônia. E a diversidade enquanto parte da cidadania faz parte de muitos lugares em que predomina a multiculturalidade. Sobre esse termo é importante ressaltar que no caso do Brasil, em relação às políticas públicas, resultado de demandas dos movimentos sociais, tem predominado o que Hall classificou como multiculturalismo liberal, importado dos Estados Unidos (HALL, 2003, p. 51).

Como resultado da adoção do modelo liberal para as políticas públicas, percebe-se que, apesar do reconhecimento, ainda que tímido, dessa multiculturalidade brasileira, há uma grande distância entre o que propõe a lei e o que de fato é executado nas escolas no que diz respeito à Literatura. Mas, se por um lado nos documentos oficiais da educação há a preocupação com as identidades e as diversidades culturais, a realidade dos estudantes matriculados nas

universidades não parece dar conta de prepará-los para tal valorização, uma vez que os currículos na maioria das vezes contemplam apenas uma única perspectiva de Literatura, qual seja a escrita, de herança eurocêntrica, não questionando os valores hegemônicos incluídos nessa produção, muitas vezes discursivamente prejudicial a muitos povos das Amazônias.

Desde que ingressei na licenciatura de nível superior para ministrar disciplinas do campo literário, viajando para localidades da Amazônia paraense, distantes da capital Belém, cada vez mais essa impressão de incompatibilidade entre a práxis universitária e o que rezam os documentos oficiais me pareceu presente. Nesse sentido, a escrita deste ensaio teve origem nas reflexões sobre a relação do ensino de Literatura com as comunidades que conheci fora da capital. Mas o que me provocou a escrevê-lo, além do convite do organizador deste livro e das reflexões durante a pandemia, foi uma aula no município de Marabá, que tem perto de si diferentes territórios indígenas, em que discutíamos a origem da Literatura brasileira.

A presença de uma discente indígena nos estimulou a uma conversa reflexiva que nos fez perceber como o colocar a origem de uma Literatura a partir de um documento escrito por europeus é também uma forma de opressão e colonialismo, já que não se está reconhecendo como Literatura uma milenar produção oral local, que precedeu a invasão pelos europeus do que seria mais tarde chamado de continente americano. A partir da constatação de que a Literatura também atua nos processos de dominação, consolidou-se em mim uma visão que já vinha se esboçando há um tempo, a de que a arte também pode participar das formas de violência simbólica contra grupos minoritários. Essa violência simbólica muitas vezes aparece camuflada sob um discurso estético, em que o poder age de forma mais eficiente, pois não precisa mostrar o seu rosto.

O cânone na literatura brasileira

Pensar o ensino de Literatura demanda, antes de mais nada, pensarmos o que seja Literatura. No Brasil, o pesquisador cuja definição do termo mais se divulgou foi António Cândido. Para ele, a Literatura de um país seria definida por um sistema literário. Para Cândido, tal sistema teria como componentes os seguintes itens,

> [...] a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros (CÂNDIDO, 2006, p. 25).

No entanto, o pesquisador acresce, aos elementos acima, a necessidade de haver uma tradição literária, o que diferenciaria a Literatura enquanto sistema consolidado, de apenas manifestações literárias. Nosso interesse debruça-se justamente sobre essa tradição, que também poderia ser chamada de cânone literário. O que de fato é um cânone? Outra pergunta é porque a Literatura oral não aparece ou não é reconhecida no sistema literário? O mecanismo de poder hierarquizante da cultura que exclui a Literatura oral do cânone está sugerido no conceito de Custódio sobre o que seja o cânone,

> O cânone [...] é [...] um conjunto de obras que representam um alto valor artístico, [...] aquilo que se convencionou chamar de "Grandes livros" ou "Alta Literatura"; são, portanto, obras maiúsculas, dignas de serem estudadas por longos e longos e "eternos" anos, por infindáveis gerações de leitores (que as lerão de modo diverso devido a condições históricas específicas, mas "conscientes" de que tratam-se de grandes obras). (CUSTÓDIO, 2010, p. 07, grifos seus).

Vemos, portanto, que o cânone seria um conjunto de obras de alto valor, ou seja, o critério para se adentrar no cânone seria estético. Isso daria a pensar que o fato de a Literatura oral não figurar dentro do cânone seria porque ela não possui o referido alto valor estético. Mas será esse mesmo o único critério para que determinada obra adentre ou não ao cânone? Vejamos a origem do cânone para melhor entendê-lo.

Segundo Antoine Compagnon (2010), o termo cânone deriva indiretamente da palavra grega *kanón*, vindo até nós por meio do latim *canon*, tendo como significação "regra". Desse modo, o cânone configurava-se em um conjunto de obras que serviria como orientação e regra, ou seja, que serviria como modelo ou norma. Percebe-se, portanto, que o cânone chegou até nós primeiramente no meio religioso. Tratava-se da lista de obras reconhecidas como inspiradas e com o reconhecimento de verdade. Com a ascensão dos nacionalismos, o termo migrou para o meio literário (COMPAGNON, 2010, p. 222), adquirindo uma nova significação. Isso se deu depois da Revolução Francesa, em 1789. Após esse grande evento, o sistema formal de ensino francês introduziu na escola a Literatura nacional, passando, assim, a tornar-se modelo da história literária. Foi justamente esse modelo francês que se disseminou por toda a Europa e mais tarde para as ex-colônias, como o Brasil (ZILBERMAN, 1990, p. 15). Vemos que o conceito migrou de um campo em que significava alto valor religioso, para outro que significava alto valor literário, mas subjazendo a esse valor também a necessidade de um valor nacional.

> Tanto no Brasil quanto em Portugal "a [...] formação do cânone, se, por um lado, não podia fugir ao que, no plano dos conceitos, era tido por literatura (...), por outro lado, todavia, procurava ajustar aqueles conceitos a uma representação que desse conta dos anseios nacionalistas e, portanto, autonômicos (BARBOSA, 1990, p. 19).

Percebemos, com Alexandre Barbosa, que não foram somente critérios estéticos que determinaram o cânone literário brasileiro. Também o nacionalismo, enquanto tentativa de se criar uma unidade nacional ainda muito frágil, está como objetivo implícito, além de outras relações de poder. Até hoje, os valores racistas para indígenas, negros e povos das Amazônias presentes nessas produções ainda não foram lidos a contrapelo de forma sistemática.

Sem querer negar que o valor estético seja um elemento do cânone, é possível afirmar que questões de poder também estão nele presentes. Assim, é preciso perceber que o cânone não atende somente a critérios estéticos, mas também a outros interesses. No caso do Romantismo, quando se inventou a nação brasileira, a proposta era mostrar um novo homem que seria fruto da miscigenação entre o índio e o europeu, gerando de forma idealizada, a partir do estereótipo cavelheiresco medieval, o que seria a versão do bom selvagem, como em *O Guarani*, de José de Alencar, ou em *Iracema*, do mesmo autor, mas sob o verniz estético estava uma grande violência que silenciava e distorcia a imagem dos povos indígenas. No que diz respeito às relações de poder no cânone, afirma Roberto Reis,

> É preciso destrinchar as malhas de poder. Desse modo, procura-se averiguar se quem inventariou o cânone teve quais interesses, qual era o público-alvo, quem eram os leitores qual era seu estatuto de gênero, de classe, etnia para nortear sua noção de valor estético (REIS, 2002, p. 73).

Essas relações de poder acabam por se refletir no sistema literário, visto que os leitores sobre as quais falava Cândido muitas vezes têm sua leitura mediada por críticos, professores e cursos de graduação, dentre outros. E esses, por sua vez, não estão fora da esfera de poder que subjaz ao cânone que é disseminado. Assim, essa rede de poder age prejudicialmente em relação à Literatura oral

ao percebê-la apenas como apêndice na formação dos educandos, excluída que está do cânone.

Literatura e amazônias

Se em algumas regiões do país essa relação de violência das instituições que englobam o sistema formal de ensino por meio do qual a Literatura é ensinada (universidade, escolas dentre outros) não parece tão evidente, nas Amazônias não é assim, pois nesse grande bioma há uma diversidade de povos com grandes tradições orais: diferentes nações indígenas, comunidades ribeirinhas, quilombolas, extrativistas e outros. Nesse sentido, os cursos que trabalham a licenciatura em Letras na chamada Pan-Amazônia deveriam se aproximar da produção poética e literária oral dessas comunidades, para que o sistema de ensino formal exerça para com elas não uma violência simbólica, para usar um termo de Bourdieu (2007, p. 11), no que diz respeito à linguagem, mas sim um processo de fortalecimento e autoestima, por meio da valorização dessas poéticas orais.

É preciso que pensemos sobretudo os currículos dos cursos de Letras no que diz respeito ao que seja Literatura, pois, quando estudamos nos PPC's as teoria e os fundamentos literários, basicamente vemos que os conteúdos se debruçam sobre textos escritos, e quando discutimos o valor de uma obra literária, o fazemos a partir de modelos eurocêntricos consagrados pelo cânone que valorizam a originalidade e a individualidade de cada criação, relegando a um valor menor aquelas que não se encaixam em tais critérios, o que se torna um grande problema para as produções literárias orais, uma vez que essas trabalham com recriações de materiais comunitários, em que o critério de originalidade não está acima do critério de identificação a partir de materiais coletivos.

Literatura oral e realidade amazônica

Benjamin, em um contexto de uma Europa com um considerável grau de alfabetização e com um capitalismo moderno selvagem

que desembocou em uma primeira grande guerra mundial e que levaria a uma outra, de maiores proporções poucos anos depois, sugeriu a morte das narrativas orais e a ascensão do romance como modo de fruição narrativa, a partir da evolução das forças produtivas (BENJAMIN, 1985, p. 201). Sobre esse importante ensaio do filósofo alemão é preciso fazer duas considerações. A primeira é que o termo "evolução" que acompanha a expressão "forças produtivas", na tradução de Sérgio Paulo Rouanet, mostra ainda uma leitura marxista tomada a partir da Europa. A segunda é que hoje epistemicamente se percebe as diferentes sociedades e seus modos produtivos não mais como estágios evolutivos, mas como diferentes modelos. Essa segunda consideração se relaciona às chamadas regiões planetárias pós-coloniais, dentre a elas, Amazônia.

Nos países pós-coloniais, como o Brasil, por exemplo, o risco dessa morte não era algo iminente como na Europa industrializada no início do século XX, pois os problemas gerados ainda no período colonial, ficaram como herança social para esses países durante o processo de passagem destes para o mundo moderno (HALL, 2003, p. 110), significando, portanto, essa entrada na modernidade uma meia passagem para o mundo moderno, com uma dinâmica colonial que se internaliza, acentuando ainda mais diferentes temporalidades e vivências, não cumprindo a Literatura, desse modo, um dos papeis que possuiu na Europa, de sistema de ensino laico e formal para a valorização da escrita.

Essa meia passagem teve como resultado no Brasil e na América latina de um modo geral a existência contraditória de elementos da modernidade ao lado da existência de problemas que deveriam ter sido minimamente superados pelo próprio processo modernizante. A Literatura se inscreve nessa realidade pós-colonial latino-americana, pois em lugar de tal campo estar inserido num processo de modernização universalizante, ele, desde o século XIX, com a independência política, teve a função de manutenção da

ordem desigual e de mecanismo ideológico hegemônico (GARCÍA CANCLINI, 1997, p. 69).

Segundo José Miguel Wisnik, a Literatura, chamada por este de belas letras, desde o império foi um símbolo de uma elite erudita ligada à classe dominante branca. Já as chamadas artes manuais eram acessíveis às camadas mais pobres e aos negros escravizados, sendo a primeira supervalorizada em relação às segundas (WISNIK, 2008, p. 54), estando tal divisão ligada à divisão racial e de classe. Essa é a hipótese do autor para a não disseminação da Literatura escrita hoje em dia entre a maioria dos brasileiros. A Literatura oral, distante do que seriam as "belas letras", também se inscreve nas produções desses grupos minoritários.

Néstor García Canclini mostra que mesmo o modernismo brasileiro, que buscava uma atualização da intelectualidade no país, paradoxalmente se ligava à elite que criticava. Ou seja, mesmo com ares revolucionários, a Literatura ainda no modernismo brasileiro se ligava à desigualdade de classe. O que subjaz a esse processo histórico exposto acima é uma hierarquização entre a Literatura escrita e as produções estéticas orais populares, também conhecidas como Literatura oral, em que a primeira era reconhecida como arte, sendo, portanto, objeto de estudo de críticos, teóricos e outros especialistas do campo literário, ficando para a segunda o valor apenas documental e folclórico, sendo, por isso, objeto de interesse apenas de antropólogos, etnólogos e folcloristas. Para García Canclini, que estudou a relação entre arte e artesanato, essa questão está na base dos discursos patrimonialistas em que a arte (e a Literatura escrita) teria um valor estético universal, enquanto que as produções populares (dentre elas, as Literaturas orais) teriam um valor apenas documental e de signo da nação (GARCÍA CANCLINI, 2012, p. 72).

Essa hierarquização valorativa entre a Literatura escrita e a Literatura oral pode ser percebida no fato de a primeira ser denominada apenas de "Literatura", sem o adjunto "escrita", que a diferencie

da produção oral, como se as obras literárias fossem "essencial" ou "normalmente" apresentadas sobre esporte escrito. Já o termo "Literatura oral" deixa entendido, pelo seu adjunto, que, apesar de se tratar ainda de Literatura, é uma outra modalidade, diferente daquela que supostamente seria a Literatura em si.

A transformação epistêmica

Com a chegada dos anos 60, houve uma revolução epistemológica, que vinha na esteira de uma transformação cultural a partir da visibilidade de diferentes vozes que questionavam a ordem instituída ocidental. Tal revolução, que teve em Foucault um de seus responsáveis, apesar de não ter transformado de imediato a realidade ocidental, foi aos poucos trazendo crises e novas perspectivas epistêmicas para a produção de conhecimento (CHAGAS, 2018, p. 54). Dessa revolução saem fortalecidos os estudos culturais e os questionamentos dos autores chamados pós-estruturalistas, que começaram a perceber no discurso da universalidade da ciência e da arte um mecanismo de poder hegemônico que deveria ser questionado. A partir de então obras que antes eram lidas como grandes criações universais começaram a ser percebidas como produções culturais ligadas a determinados sistemas culturais e cujo valor deveria ser cotejado não mais a partir de uma lógica de centro e verdade versus periferia e cópia.

Essa discreta, mas importante transformação deu início também a uma reconfiguração do sistema de valoração entre o texto literário escrito e o oral. Desse modo, seria instaurada uma crise nos estudos literários, pois os cânones passariam a ser questionados e o próprio conceito de Literatura começaria a ser mais problematizado. É nesse contexto que o olhar sobre as produções orais começaria a ser transformado. A Literatura escrita, antes estudada como universal e de valor estético trans-histórico, agora seria percebida e estudada em algumas universidades numa perspectiva diferencial não-

-hierarquizante em relação a outras produções, dentre elas as orais.

A partir dessa mudança de perspectiva, não seria mais possível afirmar que haveria uma Literatura universal, mas sim uma produção diversa e em transformação permanente, conjunto das práticas letradas ligadas a determinados contextos, mas não somente limitado a ele. Assim, povos que até então eram tidos como sem uma Literatura própria por não a terem em produções escritas passariam a ser vistos de outro modo.

A transformação epistêmica operada no estudo da arte vai ter como uma das suas consequências uma virada do método disciplinar de estudo para um giro transdisciplinar. Dentre os autores que vão propor um método de base transdisciplinar e que iria propor um outro olhar sobre as Literaturas orais destaca-se Paul Zumthor, que vai perceber no que ele chamou de poesia oral uma grande complexidade estética para além apenas do valor etnológico ou documental. Para o pesquisador, a preocupação em reconhecer nessas produções orais não um estágio anterior ao da escrita é uma forma de pensar a arte e a cultura não por um viés hierárquico-evolutivo eurocêntrico, e sim por uma perspectiva de respeito e valorização às diferenças. No caso das universidades instaladas nas Amazônias essa produção oral se apresenta como uma realidade que precisa ser reconhecida e estudada a partir de uma episteme para além daquela eurocêntrica baseada no discurso da Grande Arte.

A escrita e a oralidade nas Amazônias

A literatura oral na Amazônia ainda está longe de ser uma alegoria ou uma relíquia cultural cuja função teria sido perdida. Muitas comunidades ainda a praticam e seu exercício tem uma função fundamental de identificação dessas comunidades e ao mesmo tempo de resistência contra os processos de etnocídio que o avanço da fronteira econômica sobre as Amazônias tem exercido. Ao mesmo tempo é preciso cuidado no trabalho com a oralidade, pois se, por um

lado existem grupos relativamente isolados, por outro há também um complexo trânsito entre o ambiente urbano e o ambiente rural ou da floresta. Para estudantes e profissionais de Letras das regiões amazônicas essa é uma questão muito importante, pois não há uma divisão territorial tão delimitada entre um urbano, onde predomina o ambiente letrado, e o rural onde as produções literárias orais são muitas e diversas. Nesse sentido, a importância de Paul Zumthor está também no fato de este não ter feito uma divisão totalizante entre oralidade e escrita ou entre Literatura escrita e Literatura oral, mostrando que, assim como há um trânsito da oralidade para a escrita na origem de muitos povos, também há um trânsito da escrita para oralidade em um processo contínuo de recriação.

Nas Amazônias, à complexidade do trânsito entre a escrita e a oralidade se junta a complexidade do trânsito entre urbano e o interior. Este último trânsito ocorre porque as cidades amazônicas seriam aquilo que o historiador Tony Leão da Costa chamou de cidade estendida,

> De certa maneira, a cidade se desdobrava rumo aos rios, e as populações ribeirinhas, de cidades pequenas e médias. Assim, Belém era, e é até hoje, uma cidade estendida. Exercia influência nas vidas dos moradores de cidades do interior ou de ilhas que circulavam sua parte urbanizada. [...] pode-se também pensar no campo estendido rumo à cidade – é uma via de mão dupla, portanto (COSTA, 2013, p. 68).

Assim, as periferias dos espaços urbanos teriam uma estreita ligação com os chamados interiores, havendo tanto um trânsito de material sígnico da cidade para o chamado interior quanto deste para a cidade, principalmente em seus subúrbios, chegando o poeta e pesquisador João de Jesus Paes Loureiro, mesmo antes Costa, a firmar haver na periferia de Belém margeada pelo rio a figura do

"caboclo da cidade", de onde procederia a cultura popular da cidade (LOUREIRO, 2000, p. 37). Esse fenômeno também acontece com as grandes cidades amazônicas, como Marabá, Altamira, Santarém e Manaus. Acontece também com Abaetetuba, cidade cujo território possui mais de 70 ilhas, em que são encontradas narrativas orais, ladainhas, cantos, dentre outros.

O problema da transmissão e recepção da literatura oral

Neste ponto retornamos a uma questão apenas apontada acima, para desenvolvê-la um pouco mais: a questão transdisciplinar presente na Literatura oral. Trabalhar com essa produção literária oral traz um problema para o profissional de Literatura, porque muitas vezes as divisões disciplinares que definem o que é um texto literário e um texto não literário, em tais produções podem aparecer como inadequadas para alguns contextos complexos, como, por exemplo, o chamado "carimbó de pau e corda", que pode envolver dança, poesia cantada, música e ritual religioso, como será visto em um exemplo mais adiante. A questão é que, diferentemente da Literatura escrita, em que tanto a produção como recepção de textos ficcionais parecem algo já bem demarcado, muitas dessas produções não são exclusivamente literárias, tendo, como já apontou o próprio Benjamin, ao falar do narrador oral, mais de uma função, podendo aparecer amalgamadas com outras linguagens e campos de saber.

Para mostrar a complexidade de algumas manifestações literárias orais, dá-se como exemplo o fato de que alguns mitos amazônicos que circulam em conversas nas comunidades ribeirinhas, muitas vezes são transportados para o suporte escrito e trabalhados no sistema formal de ensino como "lendas", com um valor simbólico literário e identitário. Mas o uso do termo "lenda", em 2006, antes que esses questionamentos surgissem a mim, já me colocou em uma

situação constrangedora em uma comunidade ribeirinha do baixo Tocantins, pois para aquela comunidade, o termo "lenda" talvez se ligasse a um tipo de narrativa fantasiosa que serviria para substituir uma explicação real para um fenômeno. Mais precisamente, o que aconteceu foi que em uma atividade de coleta de narrativas orais em uma oficina de produção textual para educadores de diferentes disciplinas, ao chamar as histórias narradas pelos participantes da oficina de "lenda", de pronto todos disseram que aquelas narrativas não eram lendas, mas sim, história verídicas. Embora o caráter verídico ou não de uma narrativa seja um cuidado mais ligado à história que à Literatura, a caracterização dessas narrativas como "lenda", para muitas dessas comunidades, aparece como distorção ou mesmo desrespeito. Nesse sentido, questões como o lugar de anunciação e o lugar de recepção e os conceitos do que seja ficção ou não acabam não sendo tão simples de se trabalhar na oralidade.

Literatura oral, comunidades e nação

Nas universidades do Brasil e principalmente amazônicas, apesar de há décadas já haver pesquisadores que se debruçam sobre o tema, o grafocentrismo próprio da academia muitas vezes ainda exerce sua influência, fazendo com que as produções poéticas orais sejam percebidas a partir de uma perspectiva grafocêntrica, o que limita as possibilidades de análise e de aprendizagem que essa rica produção pode proporcionar.

Além do grafocentrismo que nos faz acreditar que a valorização da Literatura oral passa pela sua fixação na escrita, há um problema muitas vezes não refletido por aqueles trabalham com a Literatura oral; trata-se do fato de que o sistema formal de ensino está a serviço do Estado, e este, como afirma Bauman (2012, p. 51), está imaginariamente assentado sobre a nação moderna. Isso faz com que muitas vezes o olhar acadêmico sobre as manifestações orais das comunidades originárias ou não tão modernas perceba-as

como signos culturais da nação, o que, se por um lado dá visibilidade a essa produção, por outro, traz o risco de um esvaziamento do sentido de resistência e especificidade que tais produções podem ter para essas comunidades. Tal risco se liga ao que Bauman descreveu como passagem da comunidade real para a comunidade imaginada (BAUMAN, 2012, p. 45).

A incorporação da Literatura oral das comunidades reais à comunidade imaginária da nação moderna se liga ao conceito moderno de patrimonialização, uma invenção do Estado moderno que muitas vezes pode ter como consequência por parte do educador o não reconhecimento de que tal produção, uma vez que é cultura viva, é sempre dinâmica e criativa, apesar de trazer elementos de longa duração para essas comunidades. Nesse sentido um risco no trabalho com a Literatura oral nessas comunidades é haver uma disparidade entre o que é ensinado e o que é vivenciado pelos e pelas discentes daquele lugar, como foi o meu caso ao tentar em 2006 trabalhar com "lendas".

A preocupação patrimonializante pode dar ao educador a já referida preocupação de uma necessidade de registro escrito para a salvaguarda dessas produções orais. Sem que se negue a legitimidade de tal preocupação, é preciso ter cuidado para se perceber que, uma vez que tais produções são marcadas pela multiplicidade presente nas diferentes *performances*, o registro escrito é já outro texto em que a *performance* chega ao seu grau zero, segundo Zumthor (2014, p. 68), não se igualando às diferentes variantes dessa produção oral. Assim, conclui-se que a fixação escrita pode nos dar a falsa impressão de verdade sobre um suposto texto autêntico, no entanto, segundo o autor, essa autenticidade inexiste em relação a um texto oral (ZUMTHOR, 2010, p. 285). Assim, além das grandes implicações na passagem do suporte oral para o escrito, pois neste há a perda da *performance* que no seu grau máximo é marcada pelo aqui agora entre os intérpretes e os receptores, na escrita perde-se

também a riqueza complexa das variantes marcadas pela dinâmica da movência (ZUMTHOR, 2010, p. 288).

A presencialidade da *performance*

É importante elucidar o que para Zumthor é a *performance*. Para este, ela está para além do espetáculo (ZUMTHOR, 2010, p. 301), pois neste há uma especialização entre o intérprete e o público que não dá a este último uma possibilidade de intervenção tão ativa na produção literária. Para o autor, mais que teatro, a poesia oral é festa, em que a tatilidade da voz do corpo em interação com o público é um elemento erótico e de comunhão (ZUMTHOR, 2010, p. 272). Ou seja, trata-se na Literatura oral, de uma dinâmica bastante diferente daquela que Benjamin percebeu no surgimento do romance, em que tanto a produção quanto a recepção da obra são solitárias e indiretas, marcando a individualidade do capitalismo moderno.

Um exemplo da diferença que a presencialidade traz para a *performance*, com sua tatilidade e sua festa que envolvem a todos, foi por mim percebida durante a minha participação nas festividades de São Benedito no município de Santarém Novo, na Amazônia estuarina há mais de vinte anos, quando participei da apresentação do grupo de Carimbó *Quentes da Madrugada*. Além de nessa festa haver a peculiaridade de os homens poderem se apresentar apenas de paletó, um outro elemento me chamou a atenção: foi o fato de que quando se colocava para tocar em som mecânico as mesmas canções que os tocadores executavam ao vivo, e que pertenciam à comunidade, o salão era imediatamente esvaziado. O uso do som mecânico servia para que os músicos tivessem um pequeno intervalo para descansar. Mas assim que os músicos voltavam a tocar, imediatamente o salão de novo se enchia de pessoas que dançavam e cantavam juntamente com grupo de carimbó.

Essa presencialidade é importante para a manutenção e atualização identificatória dessas comunidades e não deve ser confundida

com a moderna ideia, abstrata e universalizante, de cidadania ou indivíduo. Se por um lado, não se possa afirmar que as categorias imaginárias de nação não estejam presentes em tais comunidades, o que predomina nessas narrativas e poesias orais é o fato de se tratar de marcas de comunidades reais com memórias e poéticas próprias. Um claro exemplo do que se está aqui falando é a região em que está localizada o campus da Universidade Federal do Pará de Abaetetuba. Na mesma é possível encontrar tanto indígenas quanto quilombolas, pescadores, coletores extrativistas e outras pequenas comunidades. No caso das comunidades quilombolas, a Literatura oral, em que predomina a memória de cantos e narrativas, é um elemento fundamental para o reconhecimento de tais comunidades como remanescentes de quilombo. É por isso que os grandes projetos econômicos vivem a sediar os membros das comunidades para que estes se desliguem de suas memórias.

Tal preocupação é importante para que as Literaturas orais não sejam, sobre o pretexto de um discurso superficial patrimonializante, capturadas como signo do Estado e da nação, esvaziando o sentido de resistência que possam ter. Essa preocupação apenas reforça a necessidade de que os e as estudantes conheçam não apenas teoricamente o que sejam as poéticas orais, mas que tenham a capacidade de vivenciar o significado que as narrativas e a poesias orais possuem para as comunidades em que o profissional vai exercer sua profissão. Desse modo, a universidade sairia de sua condição exclusiva de disseminadora de conhecimentos e seus membros passariam a aprender mais com essas comunidades outras epistemes, outros saberes. E assim se daria numa relação não hierarquizante a valorização das identidades demandada nos documentos oficiais da educação.

Como dito no início deste ensaio, a proposta é trazer mais questionamentos que que respostas prontas e fáceis. Desde o iluminismo europeu, o modo moderno de vida assentado no indivíduo

parece ser um caminho inelutável para toda a humanidade, ainda que no fundo seu discurso de progresso evolutivo tenha origem na barbárie e na violência racionalizadas. A pandemia, ao menos por algum tempo e para alguns de nós, proporcionou a indagação sobre a inevitabilidade e a legitimidade desse modelo de vida. Essas indagações foram aprofundadas pelas críticas feitas pelos povos tidos como à margem ou inferiores dentro desse processo modernizante capitalista, mas que, a partir da situação de crise global, conseguiram provar os equívocos que já vinham apontando no rumo que a humanidade está seguindo, crítica que vem se acentuando por outra crise global, a do clima.

A Literatura, que já foi (e que infelizmente em muitas situações ainda é) um instrumento importante na legitimação do modelo iluminista, agora recebe as reverberações do giro epistêmico e transdisciplinar, e pode, desse modo, contribuir para que a palavra seja não um instrumento hierarquizante e centralizador da cultura, mas elemento de integração de vozes, de ritmos, de aproximações de diferenças humanizantes.

Que essas transformações cheguem aos currículos e às práticas em sala de aula para que a universidade se enriqueça com essas produções estéticas e que sirva de meio para o fortalecimento das comunidades que criam essas produções literárias orais e que apontam para um outro mundo poético possível.

BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo*. São Paulo/SP: Iluminuras/Sec. de Estado da Cultura, 1990.

BAUMAN, Zygmunt. *Ensaios sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro/RJ: Zahar, 2012.

CÂNDIDO, António. *Formação da literatura brasileira: momentos*

decisivos, 1750-1880. Rio de janeiro/RJ: Ouro sobre Azul, 2006.

CHAGAS, Pedro Ramos Dolabela. *1970: arte e pensamento*. Belo Horizonte/MG: Editora UFMG, 2018.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: Literatura e senso comum*. C. P. Barreto Mourão e C. Fortes Santiago, trad. Belo Horizonte/MG: Editora UFMG, 2010.

CUSTÓDIO, José Sérgio. *Para que serve o cânone literário? Aspectos e confrontos do discurso teórico contemporâneo*. *In* ANAIS DO X SEL – SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS: "Cultura e Representação", São Paulo/SP, 2010.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. A. R. Lessa e H. Pezza Cintrão, trad. São Paulo/SP: EDUSP, 1997.

_____. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. M. P. Gurgel Ribeiro, trad. São Paulo/SP: Edusp, 2012.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte/MG e Brasília/DF: Editora UFMG e Representações da Unesco no Brasil, p. 51-100, 2003.

REIS, Roberto. Cânon. *In*: JOBIN, José Luiz, org. *Palavras da Crítica. Tendências e conceitos no estudo da Literatura*. Rio de Janeiro/RJ: Imago, p. 65-92, 1992.

ZILBERMAN, Regina & SILVA, Ezequiel Theodoro da. *Literatura e pedagogia: ponto e contraponto*. Porto Alegre/RS: Mercado Aberto, 1990.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte/MG: Editora UFMG, 2010.

_____. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo/SP: Cosac Naify, 2014.

O mito da *belle époque* amazônica em *Fitzcarraldo*, de Werner Herzog, e *Cinzas do norte*, de Milton Hatoum

Tatiana Cavalcante Fabem

O período da *belle époque* na Amazônia foi um momento cultural e econômico que entrou para o imaginário da região como um período de fausto e beleza, devido ao chamado *boom* econômico por conta da extração do látex para exportação para Estados Unidos e Europa.

Essa *belle époque* amazônica, centrada basicamente nas cidades brasileiras de Belém e Manaus, além Iquitos no Peru, à custa de um trabalho semelhante à escravidão muitas vezes, foi basicamente influenciada pela *belle époque* ocidental moderna, em que havia um otimismo sobre o progresso industrial das grandes potências europeias, mais os Estados Unidos, e a palavra nesse período em voga era "civilização", como sinônimo de requinte, cujo centro seria a cidade de Paris, capital da França. Segundo Geraldo Mártires Coelho,

> A mitologia da belle époque foi expressiva e enraizada o bastante para construir suas representações e mundializá-las. Nesse sentido, Paris emerge, no final do século XIX, na condição de uma grande e poderosa metáfora, espaço-síntese de uma forma de vida requintada, elegante, culta e civilizada. Os mecanismos e os comportamentos da sociabilidade burguesa produziram, assim, imagens de uma Idade de Ouro da vida social, cujas vias e veias

> de circulação orgânica eram os boulevards de Paris (COELHO, 2011, p. 141).

Desse modo, aquilo que seria a *belle époque* na região amazônica incorporou naquela passagem do século XIX para o XX a palavra "civilização" também em seu eixo central, com seu sotaque afrancesado. Tratava-se, na verdade, de um modelo civilizacional moderno que se mundializou, tendo sempre como referencial a Europa.

Como afirmado, essa civilização tinha como sinônimos as palavras "requinte" e "elegância", tendo à época Paris como modelo de cidade. Por sua vez, toda essa elegância, além das grandes transformações urbanas nessas duas cidades amazônicas brasileiras, no que diz respeito à infraestrutura, deveria ser materializada por meio do "culto às artes em geral, em particular à literatura, à música e à cena lírica (COELHO, p. 145). E é para a cena lírica principalmente que se vão criar os dois grandes teatros da Amazônia: o Teatro da Paz (1878) e o Teatro Amazonas (1896), que entraram para História como símbolos de um tempo de fausto econômico e cultural. A criação dos dois teatros seguia o modelo europeu, em que as cidades tidas como mais requintadas eram as que possuíam belos teatros, com constantes programas de apresentação de óperas, como Itália e Alemanha.

A partir da reflexão sobre os motivos que influíram na criação dos referidos teatros, este trabalho se relaciona justamente com o que ficou conhecido como *belle époque*, mostrando que tal período foi construído discursivamente no imaginário de alguns grupos sociais da região, estendendo-se no tempo mesmo após a queda da borracha, em 1912, por conta da concorrência asiática, após as sementes das seringueiras terem sido levadas para a Inglaterra por Wickham em 1876, decretando o fim da *belle époque* amazônica.

Para observar a presença da *belle époque* nesse imaginário mesmo após tanto tempo passado do referido ciclo econômico,

analisaremos passagens do romance *Cinzas do Norte* (2005), de Milton Hatoum, atentando principalmente para os personagens Jano e Arana, e o filme *Fitzcarraldo* (1982), de Warner Herzog, com o foco principalmente no protagonista homônimo ao título do filme.

O objetivo é perceber como nas duas obras temos, de algum modo, os seus autores trabalhando as reverberações do imaginário dessa *belle époque*, seja para refutá-la, seja para referendá-la. Pela ordem cronológica vejamos inicialmente *Fitzcarraldo,* filme teuto-peruano de 1982.

Fitzcarraldo e a *belle époque*

O filme *Fitzcarraldo* é uma película de 158 minutos, do diretor alemão Werner Herzog, ganhadora do prêmio *Cannes* no mesmo ano. Na trama temos Brian Sweeney Fitzgerald (Klaus Kinski), cujo último nome os nativos não conseguiam pronunciar, sendo por isso rebatizado por eles de *Fitzcarraldo*.

O maior objetivo do protagonista é erguer uma casa de ópera na cidade de Iquitos, no Peru. Para tanto, o mesmo já havia investido em uma ferrovia, a Transandina, projeto fracassado, e estava agora investindo em fabricar gelo, negócio também abandonado por ele por não lhe dar o lucro desejado para seu grande intento.

No início do filme Fitzcarraldo é persuadido por sua amante, a cafetina Molly (Claudia Cardinale), a investir na borracha, conhecida à época do ciclo gomífero como "ouro negro", pois, segundo a mesma, somente assim seu amante conseguiria o dinheiro necessário para a construção desejada.

Em contato com Don Aquilino (José Lewgoy), um dos coronéis da borracha, Fitzcarraldo toma conhecimento de uma área ainda não explorada, por conta de corredeiras perigosas e também pela ameaça de indígenas hostis. A partir daí a trama progride para Fitzcarraldo, com a ajuda financeira de Molly, conseguindo um grande barco e uma tripulação para a execução de um plano mirabolante.

Embora exista a figura histórica de Fitzcarraldo, o filme não lhe segue o rastro biográfico. O diretor aproveita o dado histórico mirabolante da travessia de um grande barco de um rio a outro por terra, mas o aumenta, fazendo com que o mesmo seja transportado sem ser desmontado, com a ajuda de indígenas. Além disso, o diretor faz com que o personagem ficcional se distancie do sujeito histórico fazendo-o um aficionado por ópera, deixando de lado o histórico de exploração e massacre indígena que ronda a imagem do Fitzcarraldo da vida real.

> Sob o poder do caucheiro, brancos e indígenas assaltavam aldeias de nativos, matando, levando suas mulheres e meninos entre oito e quatorze anos, para vende-los por um valor entre duzentos a quatrocentos soles cada um. Os adultos que não resistiam eram levados como peões do caucho (PIZARRO, 2012, p. 119).

É nesse ponto que o imaginário da *belle époque* começa a contaminar a narrativa, pois a ideia de civilização enquanto modelo europeu se contrapõe à floresta e seus povos, sendo a estes negado o reconhecimento civilizatório. Isso fica evidente na abertura do filme em que há uma panorâmica da selva envolta em densa e misteriosa neblina, sob um dramático fundo de coral em que uma legenda afirma sobre ser a região da floresta amazônica Cayahuri Yacu, sendo uma obra inacabada por Deus, que a continuaria somente quando o homem houvesse desaparecido. Logo após, em outra sequência, em contra-plongée aparece o imponente Teatro Amazonas, onde se apresenta Caruso e Sarah Bernard.

Não é nosso objetivo fazer uma análise pormenorizada do filme. Apenas temos como objetivo perceber como o imaginário da *belle époque* amazônica enquanto modelo civilizacional contaminou o filme de Herzog. Além do fato de Caruso nunca ter de fato se apresentado no Teatro Amazonas, tal contaminação é percebida já

no início do filme, quando em lugar de água, é dado "champanhe do melhor" para os cavalos de uma carruagem em frente ao referido teatro. Logo após a acena da apresentação de Caruso e Sarah Bernard, que também nunca se apresentou no teatro Amazonas, outro mito repetido pelo filme, este bastante disseminado, é o mito de que as ricas famílias dos barões da borracha mandavam lavar suas roupas na Europa.

Mas a cena que interessa mais a este estudo, para além da repetição dos já conhecidos mitos do ciclo da borracha, é uma cena em que vemos o diretor atualizando o imaginário da *belle époque* e intensificando-o. Tal cena nos interessa porque faremos uma relação da mesma com a obra *Cinzas do Norte*. A referida cena se dá aproximadamente a 01: 09: 29 de filme, quando, navegando no grande barco, se ouve o que parece ser uma espécie de chamada ritual indígena, ao que um grupo de vozes também indígenas respondem. Essa introdução acontece quatro vezes, logo após, temos uma música de base percussiva tribal, entremeada das mesmas vozes, vindo das margens da floresta, deixando os tripulantes em tom de alerta com suas armas. Mas onde está a invenção a partir do imaginário da Era da Borracha na cena? É o que veremos agora.

A música de base acentuadamente percussiva lembra muito mais os ritmos africanos que o dos povos da Amazônia. O diretor acabou por se alimentar de fantasmas já presentes na Europa, desde o período inicial de expansão, que associam a primitividade à percussividade da música africana, como a querer dar uma intensidade maior ao caráter primitivo indígena, efeito talvez não conhecido pela musicalidade indígena não tão percussivamente sincopada, e desconhecida da maioria do público de cinema, acostumado com os clichês musicais que sugerem primitividade. Essa sequência do filme parece muito mais extraída da narrativa *O coração das trevas* (1902), de Joseph Conrad,

> Penetrávamos cada vez mais fundo no coração das trevas. Fazia um silêncio enorme ali. Às vezes, à noite, o som dos tambores por trás da cortina de árvores subia o rio e permanecia ecoando fracamente, como se pairasse acima de nossas cabeças, até o romper da aurora. O que significava aquele som –se guerra, paz ou oração– não sabíamos dizer (CONRAD, 2001, p. 66-67).

Após a explosão de uma dinamite por Cholo (Miguel Ángel Fuentes), operador da casa de máquinas e mecânico do barco, próximo à margem de onde vinha a música, esta cessa, então é achado vindo corrente abaixo um guarda-chuva, que é associado a um grupo de missionários que havia sido atacado, com dois padres tendo suas cabeças decepadas e reduzidas.

Quando o objeto é pego por um dos tripulantes, inicia-se novamente a música tribal, ao que vem ao ápice da cena, quando Fitzcarraldo vai até a parte mais alta do barco e coloca, apontado para a margem, seu gramofone para tocar um disco de Caruso. Inicialmente fica a música lírica europeia e a música tribal numa espécie de disputa sonora, como a alegorizar a civilização e selvageria, findando por cessar a música percussiva tribal e restar somente a música de Caruso a ecoar triunfante sobre floresta e sobre o rio.

A cena acima descrita lembra o texto *Os caucheros*, de Euclides da Cunha. Em Iquitos, na região em se passa a narrativa do filme. O autor de *Os Sertões* mostra surpresa ao perceber, em uma das estâncias onde ficavam os chefes dos *caucheros*, "a tortura requintada e culta de um fonógrafo, gaguejando, emperradamente, naquele fundo de desertos, uma ária predileta de tenor famoso" (CUNHA, 2009, p. 158). Cunha, nesse mesmo texto, também narrara como o Fitzcarraldo real havia subjugado os indígenas não por meio de uma ópera, que reproduziria o mito europeu da vitória da cultura sobre a natureza, mas pela força e brutalidade do massacre (CUNHA, 2009, p. 155-156).

Figura 1 Fitzcarraldo colocando no gramofone a música de Caruso, em pleno rio.

Na cena da transposição por terra do grande barco do rio Pachitea para o Ucayali, temos a volta do canto de Caruso, agora como um fundo musical para o épico esforço civilizatório que tenta vencer as forças contrárias da natureza.

Vemos, portanto, que o diretor, embora ironizando os mitos narrativos da *belle époque* amazônica, acaba por se deixar levar pelos mitos desta, reatualizando-o setenta anos após a queda do ciclo gomífero. Mais adiante veremos outro trecho em que tal mito é reatualizado. Por ora, vejamos a segunda obra a ser analisada, o romance *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum.

Cinzas do norte e a *belle époque*

Em *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum, temos uma reflexão profunda sobre a arte na Amazônia. Desse modo, não poderia ficar de fora da obra o período que entrou para a posteridade como o momento de grande *glamour* nas artes na região, a *belle époque* amazônica, período bastante explorado, mesmo hoje, pelo poder

público, por meio do tombamento de prédios e manutenção de obras que celebram de algum modo o discurso de um período, como já afirmado, de fausto econômico e cultural na Amazônia.

Como já dito, a obra faz uma densa reflexão sobre arte e sobre o fazer artístico na Amazônia. Mas para este trabalho abordaremos como o autor construiu em sua obra seu olhar sobre o mito da *belle époque*. Nesse sentido, os personagens que vão dividir a representação desse mito no romance são Jano e Arana. Vamos ao primeiro.

Jano e a *belle époque*

Trajano, filho de português, chamado Jano durante a narrativa, surge inicialmente como o pai de Raimundo, chamado de Mundo, protagonista da história. Aquele é um empresário, de família tradicional e de atitude conservadora, e, por isso, tolhe o filho no que diz respeito à sua inclinação para a arte, por desejar que o mesmo assuma os negócios como este fez após a morte do pai lusitano. Mas apesar de rejeitar que o filho siga o caminho da arte, o mesmo gosta de afetar ser culto, demonstrando estar inserido na "civilização" oriunda do período da *belle époque*. Sua relação com aquele período é tão estreita que ele possui em sua casa uma obra de um pintor italiano que viveu entre Belém e Manaus, Domenico de Angelis,

> O luxo maior vinha de cima: um estuque antigo com figuras de liras, harpas, cavaletes e pincéis. Fiquei observando o teto até ouvir a voz de Jano: "É uma pintura de Domenico de Angelis: A glorificação das belas-artes na Amazônia. Imitação da que ele fez para o salão nobre do nosso teatro (HATOUM, 2010, p. 22).

O fato de o autor trazer uma obra de De Angelis que de fato existe no Teatro Amazonas, em forma de cópia para o espaço ficcional do alto do teto do palacete de Jano, ao mesmo tempo em que nos dá o período em que o mesmo foi construído, pelo "luxo"e pela

afirmação de que se trata de uma cópia do "nosso" teatro, no caso o Teatro Amazonas, mostra que Jano se identifica com a arte da *belle époque* e com o referido teatro, símbolo maior daquele período na cidade de Manaus.

Em outra passagem, Lavo, narrador personagem, percebe como Jano cultua nostalgicamente esse período, "De noite, ao passar em frente ao palacete, eu escutava acordes de uma sonata de Mozart, e imaginava Jano e Fogo apaziguados na solidão, sob o teto pintado por Domenico de Angelis" (HATOUM, 2010, p. 67). O próprio nome do personagem parece remeter a esse desejo de retorno do fausto no presente e como perspectiva de futuro, pois Jano é também o nome de um deus romano que possui duas faces, uma para o passado e outra para o futuro, por isso temos o mês janeiro, a ligar o fim de um ano e o início de outro. Jano é senhor dos inícios e ao mesmo tempo é responsável pela idade de ouro. No caso do romance, temos um início e uma idade do ouro amazônica ligada ao tempo da *belle époque*.

Ao fim da narrativa Jano morre e se descobre que Mundo é, na verdade, filho de Arana. Desse modo, a origem de Jano, de ascendência europeia se acaba com ele, sem deixar herdeiros, como desejava. Sua ruína se ligaria à ruína do mito da *belle époque*, que importou um modelo civilizacional da Europa, principalmente de Paris,

> Outro esqueleto, muito maior, se destroçava e prometia virar ruínas. O palacete de Jano já estava destelhado, janelas e portas arrancadas. Vi pela última vez a *A glorificação das belas-artes na Amazônia* no teto da sala: com cortes de formão e marteladas os operários a destruíram. O estuque caiu e se espatifou como uma casca de ovo; no assoalho se espalharam cacos de musas, cavaletes e liras, que os homens varriam, ensacavam e jogavam no jardim cheio de entulho; pedi a um demolidor um pedaço da pintura com o desenho de um pincel. "Pode levar todo esse lixo",

> disse ele, tossindo na poeira. Apanhei só o pincel com a assinatura de De Angelis, como lembrança (HATOUM, 2010, p. 168).

A imagem do palacete como um esqueleto nos dá a ideia de morte, de ruína. Os operários, homens trabalhadores, que destroem a obra de De Angelis sem a mínima cerimônia, mostram a não identificação que grande parcela da população teria com a arte que representaria a ostentação de uma burguesia, que se pretendia moderna, mas baseada em uma estrutura econômica pré-capitalista. Assim, o que era "luxo" no início da narrativa, termina por se tornar "lixo".

Diferentemente de Herzog, que pelo *contra-plongée* no Teatro Amazonas reproduz o mito da *belle époque,* temos em Hatoum uma simulação da ruína desse símbolo, pela destruição do palacete dos Mattoso, e principalmente pela queda do estuque. Milton Hatoum vai, assim, desconstruir o referido mito. E, por meio de Mundo, vai propor uma arte mais ousada, primeiramente modernista, depois contemporânea, com a participação da população oprimida pelo prefeito ligado ao regime ditatorial que assolou o Brasil de 1964 a 1985.

Arana e arte amazônica

Diferente é a situação de Arana em relação a Jano. Este não veio de família tradicional e rica originária da idade de ouro amazônica. Sua origem é pobre, e aos poucos ele vai ascendendo economicamente, sempre utilizando a arte como meio para esse fim, até abandoná-la de vez em nome de um negócio mais rentável, o mogno. Como Arana buscava na arte um modo de ascensão econômica e social, havia uma preocupação em não quebrar tanto o horizonte de leitura do público, dando-lhe, principalmente àquele formado por turistas, a representação de Amazônia exótica construída durante séculos,

> Ouvi um risinho diabólico e logo a voz: "Quando chove, eles ficam encantados. Entram na minha floresta e se sentem no Paraíso".

> [...] "Eles quem?" [...] "Os visitantes... Turistas. Vão chegar no meio da tarde." [...] Ao ouvir isso, me apressei para ver os quadros de que Arana tanto se orgulhava. Quatro em cada parede lateral: oito painéis de uma "sequência amazônica". [...] Ele explicou que os painéis ficavam expostos aos domingos, quando os visitantes escolhiam os modelos, que depois eram embalados e enviados a eles. Pensava em pintar uma série que intitularia *A redescoberta do Paraíso*, baseada na ideia de que a origem e o futuro do Brasil se encontram na Amazônia (HATOUM, 2010, p. 171).

Pelo excerto acima comprovamos que Arana se aproveitava da imagem exótica paradisíaca amazônica para vender seus quadros. Mas é também possível perceber uma fala que está em consonância com a já referida simbologia do nome de Jano, "a origem e o futuro do Brasil se encontram na Amazônia".

O trabalho de Hatoum dialoga com o de Herzog, pois, assim como Fitzcarraldo coloca o gramofone para silenciar a música selvagem dos indígenas, também Arana mostra, como na *belle époque*, a ópera surgia como elemento civilizador ante a floresta, "Num dos quadros, uma plateia de índios extasiados assistia a uma ópera" (HATOUM, 2010, p. 170). Outro ponto de contato entre Herzog e Hatoum é fato de ambos terem se aproveitado de nomes históricos para seus personagens ficcionais, já que Arana, assim como Fitzcarraldo foi também um dos barões da borracha, também marcado pela crueldade e ambição. A diferença é que em *Cinzas do Norte* apenas o nome é aproveitado, mas com uma identificação de caráter, já que temos no campo da arte um explorador da imagem da Amazônia que não tem escrúpulos e que conchava com os poderosos e seus crimes. Também é possível perceber diferenças entre o desfecho da narrativa fílmica e da narrativa literária. Vejamos tais diferenças no tópico abaixo.

Aproximações e distanciamentos do mito da *belle époque*

Até agora foi possível perceber alguns elementos que aproximam e outros que distanciam o filme de Werner Herzog e o romance de Milton Hatoum. Agora vejamos mais especificamente o desfecho dessas obras para perceber como cada autor acabou de tratar o mito da *belle époque* amazônica.

Na narrativa fílmica temos, como havia previsto Dom Aquilino, o projeto de Fitzcarraldo arruinado. Após passar pelo risco de morte pelas mãos dos indígenas e por todo o sacrifício para transpor seu barco, seu dono o vê descendo corredeira abaixo, sendo bastante danificado, tendo por isso, que vendê-lo a Dom Aquilino. Mas mesmo após todo esse fracasso, que, aliás, não era o primeiro, pois já havia fracassado com ferrovia transandina e fábrica de gelo, Fitzcarraldo se utiliza do pagamento de Dom Aquilino para fazer trazer os músicos e os atores da ópera em pequenos barcos e ao fim há uma apresentação de ópera sobre o grande barco navegando em meio ao rio, mesmo este estando avariado.

Em *Cinzas do Norte* temos um desfecho diferente. Como já sabido, Jano morre e com isso se acaba o seu palacete. Mundo, que também morre, descobre que seu pai é Arana, percebendo nele, por fim um oportunista, sempre às voltas com o poder. Alícia, mãe de Mundo também morre. Vemos que o núcleo familiar que habitava o palacete desmorona e se desfaz como este, justificando o título do romance. Essa desintegração foi materializada por mundo em seu maior trabalho, *História de uma decomposição — Memórias de um filho querido*,

> Na primeira pintura uma figura masculina aparece de corpo inteiro, os olhos cinzentos no rosto severo, ainda jovem, terno escuro e gravata da cor dos olhos, as mãos segurando um filhote de cachorro, e, ao fundo, o casarão da Vila Amazônia, com índios,

> caboclos e japoneses trabalhando na beira do rio. Mundo, no meio dos trabalhadores, olha para eles e desenha. Nas quatro telas seguintes as figuras e a paisagem vão se modificando, o homem e o animal se deformando, envelhecendo, adquirindo traços estranhos e formas grotescas, até a pintura desaparecer. As duas últimas telas, de fundo escuro, eram antes objetos: numa, pregados no suporte de madeira, os farrapos da roupa usada pelo homem no primeiro quadro, que havia sido rasgada, cortada e picotada; na última, o par de sapatos pretos cravados com pregos que ocupavam toda a tela, os sapatos lado a lado mas voltados para direções opostas, e uma frase escrita à mão num papel branco fixado no canto inferior esquerdo: *História de uma decomposição — Memórias de um filho querido* (HATOUM, 2010, p. 216-217).

Assim como o quadro sai de uma pintura mais realista para um modernismo deformador até chegar ao contemporâneo, pelo uso de materiais pertencentes a quem seria a figura paterna, temos a figura de Jano como elemento central dessa decomposição. A série se mostra, assim, uma narrativa visual que chega até a decomposição.

Debrucemo-nos um pouco mais sobre os dois últimos quadros da série. Como descreve Lavo, em um estão farrapos cortados e picotados do terno que Mundo colocou no personagem central pintado no primeiro quadro. Sabemos por meio de Alícia que tais roupas foram de seu casamento com Jano. Assim, a sequência mostra que a família do palacete sai da união para a desunião, o que faz sentido ao leitor, já que se trata de um casamento de aparências.

No último quadro, a leitura do mito recriado de Jano é retomada, pois os "sapatos pretos cravados com pregos", apesar de lado a lado, estão em direções opostas. A ideia de sapatos como a simbologia do caminhar, no caso da tela em direção ao passado e ao futuro, é cortada pela presença dos pregos que violentamente o prendem. O título pode ser lido como uma ironia a esse processo

decompositório. Percebemos que, tirante o fato de Lavo ter guardado um pedaço do estuque com a assinatura de De Angelis, a aura em torno da *belle époque* é desconstruída pelo autor, por meio do olhar crítico de Mundo para o presente e para o passado, num processo de desconstrução do olhar de Jano e de Arana sobre a Amazônia.

Pela análise das duas obras acima estudadas, percebe-se, portanto, que a Amazônia além de outras narrativas como o pulmão, do mundo, o paraíso perdido, o inferno verde, possui ainda hoje um outro mito, o do fausto da borracha alimentando imaginários até os dias de hoje, influenciando discursos nos diferentes campos artísticos.

BIBLIOGRAFIA

COELHO, Geraldo Mártires. "Na Belém da belle époque da borracha (1890-1910): dirigindo olhares". *In*: *Escritos Cinco*, Rio de Janeiro/RJ, ano 5, v. 5, p. 141-168, 2011. Disponível em <http://escritos.rb.gov.br/numero05/artigo08.php>. Acesso 20 nov., 2018.

CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*. Albino Poli Jr., trad. Porto Alegre/RS: L&PM, 2001.

CUNHA, Euclides da. *Um paraíso perdido: reunião de ensaios amazônicos*. Brasília/DF: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.

HACQUARD, Georges. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. M. H. Trindade Lopes. Lisboa: ASA edições, 1996.

HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo/SP: Companhia das Letras. 2005.

PIZARRO, Ana. *Amazônia: as vozes do rio*: *imaginário e modernização*. Rômulo Monte Alto, trad. Belo Horizonte/MG: Editora da UFMG, 2012.

Filme

FITZCARRALDO. Direção: Werner Herzog. São Paulo/SP: Versátil Home Video, 1982.

8

LITERATURA Y DIVERSIDAD SEXUAL

Narrativa lesbiana en Latinoamérica

María Elena Olivera

Las formas predominantes de la literatura —y la cultura en general— se han conformado en cada región de manera diferente según sus propios contextos históricos, predominio de ideas, construcción de poderes, creencias, formas de ser, las culturas en general que conforman a un país o específicamente las indígenas asentadas en diferentes zonas, la manera en que cada región fue conquistada o colonizada, los colonialismos externos e internos, formas económicas adoptadas, etcétera. Así, aunque los países latinoamericanos comparten historias en cuanto a su pasado colonial, las diferentes circunstancias en las que se fueron conformando, también significaron importantes diferencias culturales y en su desarrollo como países independientes —las diferencias en su emancipación y las diferentes fechas constituyen también caminos diversos de conformación artística—.

Así mismo, la disciplina literaria, ha estado sujeta a los vaivenes de las políticas y de las épocas y con frecuencia ha sido resistente a la apertura interdisciplinaria, por ejemplo, en algún momento se le consideró una actividad masculina y hasta hace muy poco su perspectiva era exclusivamente heterosexual, aunque incorporara temas homoeróticos, de igual manera se buscaba que su estudio se restringiera a lo que se fue delineando como “lo propiamente literario”. Si bien las literaturas homosexuales se conformaron como tales hasta mediados o fines el siglo XX, esto no quiere decir que no

haya relación con las literaturas nacionales conformadas con el surgimiento de los países latinoamericanos entre el siglo XIX y principios del XX. Habría que pasar por otras etapas y otros sucesos para que pudieran constituirse la escritura de las mujeres, la homosexual y con estos antecedentes, la lesbiana.

Por otra parte, en el campo literario es conocida la polémica más o menos reciente en torno a si existe una escritura de mujeres. En una comparación entre escritoras y escritores actuales inscritos en el canon, sin saber sus nombres o sus maneras de pensar, al leer sus obras, sería efectivamente difícil discernir su identidad de género. Sin embargo, en una visión retrospectiva podemos encontrar que el camino trazado por las mujeres en su incursión en la literatura es un sendero de transgresiones y resistencias, un largo recorrido en el que las mujeres fueron conquistando desde el derecho a escribir, hasta hacerlo sobre las temáticas que quisieran y no sobre las que les fueran permitidas. Este impulso ha llevado, asimismo, a la posibilidad de la escritura sáfica, haciendo pequeños huecos en una muralla que obstinadamente se reconfigura, llamada "el deber ser".

Así pues, la escritura y la lectura han sido un espacio conquistado poco a poco por las mujeres. Fue un privilegio al que unas cuantas pudieron tener acceso antes del siglo XIX en Latinoamérica, y todavía después, en los inicios del siglo XX, se consideraba que las mujeres no tenían necesidad de leer y escribir porque habrían de casarse y dedicarse a las labores domésticas. Así que la incorporación de las mujeres a la creación literaria ha sido un camino largo y lleno de obstáculos.

Las mujeres que comenzaron a luchar por un trato digno, en el siglo XIX, también fueron quienes comenzaron a publicar, gran parte de ellas eran maestras y en menor medida obreras. Las escritoras se iniciaron, por lo general, participando en publicaciones periódicas con artículos educativos, de reflexión y hasta de política, pero éstas también fueron el vehículo de sus primeros poemas y

narraciones literarias. En aquellos tiempos hubo un fuerte vínculo entre feminismo y periodismo, pues por este medio se lanzaban ideas en favor de la dignificación de las mujeres y, ya desde entonces, por su consideración como ciudadanas.

El tránsito del periodismo hacia la literatura no estuvo exento de cuestionamientos, si una mujer escribía, levantaba sospechas; pero si además leía y escribía fuera de los géneros que se consideraban acordes a sus virtudes como la biografía, el género epistolar y la poesía sensible, entonces estaba en un gran peligro de perder su feminidad social.

Con todo, las mujeres se fueron inscribiendo en la actividad literaria, y así como se vieron en la necesidad de configurar un concepto de sí mismas a partir de sí mismas en el mundo occidental de los años sesenta y setenta del siglo XX —frente a las tradicionales configuraciones estereotipadas masculinas—, algunas también sintieron la necesidad de conformar una escritura propia, tomando como base la experiencia y el cuerpo femeninos, sin embargo, estas tendencias se apegaron en ocasiones a la biología o a un sujeto mujer único. Las mujeres mestizas, indígenas, negras y lesbianas, entre otras, se vieron frecuentemente excluidas en estos intentos de definición.

Como ya se dijo, las mujeres latinoamericanas se vieron limitadas por las sospechas sobre su feminidad cuando incursionaron en la literatura. Tarde o temprano, sin embargo, en países como Cuba, Venezuela, Argentina y México, las escritoras fueron transgrediendo dichas limitaciones. En Argentina, en 1854 se publicó como folletín en *El álbum de señoritas*, la que para algunos autores es la primera novela del país independiente: *La familia del comendador*, de Juana Manso, de contenido antiesclavista en un ambiente impositivo matriarcal; en sentido similar la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda había publicado su novela *Sab* (1841), contra la esclavitud y el sometimiento femenino, y en 1842 publicó *Dos mujeres*, una

crítica al matrimonio. En México, la española Concepción Gimeno abrió el panorama en 1885 con el *Suplicio de una coqueta*, y mucho más tarde Laura Méndez de Cuenca, en 1902, publicó por entregas *El espejo de Amarilis*, aunque el cuestionamiento al deber ser en torno a la sexualidad, en México, se vio claramente plasmado hasta 1938 en *Andréida* novela de Asunción Izquierdo, cuya justificación de un final conservador por "cobardía", en el epílogo, es muy interesante e ilustra bien las dificultades temáticas de las escritoras mexicanas.

Es sorprendente, por otra parte, la manera en que en Cuba los temas del feminismo y la sexualidad fueron tratados en las primeras décadas del siglo XX, a partir de los trabajos de Mariblanca Sabás Alomá reunidos en gran parte en su libro de 1930, *Feminismo, cuestiones sociales y crítica literaria* en donde reprodujo un artículo en contra del entonces llamado *garzonismo* (1928); asimismo son notables las reflexiones de Flora Díaz Parrado en defensa de dicha orientación sexual y la configuración de una personaje secundaria lesbiana en la novela de Ofelia Rodríguez Acosta, *La vida manda*, que en 1929 escandalizó por su visión sobre la sexualidad y el amor libre.

Mariblanca Sabás Alomá publicó un artículo para rebatir los dichos de Gregorio Marañón, un médico español que atribuía un factor biológico al comportamiento de las garzonas y mujeres liberadas, y del novelista Víctor Margueritte para quien "la garzona no es más que una etapa en la marcha del feminismo hacia la meta magnífica a la que ha de llegar" (SABÁS ALOMÁ, 2003, p. 104). Sabás Alomá aseguraba que el garzonismo era una enfermedad social que no había que asociar con el feminismo. Desde el punto de vista de esta autora, la homosexualidad se desataba por el desempeño de mujeres no aptas para la formación de sus hijas, por su educación deficiente y porque no habían sido liberadas (CAPOTE OLIVA, 2010)[1], y por tanto el garzonismo desaparecería con la llegada del socialismo, al

1 Mariblanca Sabas Alomá. "Masculinismo, no; ¡Feminismo!" (1920), citada por Yerandi Capote Oliva (2010).

ser este mal, resultado de la opresión de las mujeres en el sistema capitalista (MENÉNDEZ, 1998). Una feminista, decía Sabas Alomá, nunca tendría una hija lesbiana.

> La garzona, lejos de constituir una etapa del feminismo, florece y supervive *a pesar* del feminismo. Porque *feminismo* no es, ni será nunca, matriz generadora de esa "masculinización" de la mujer cuyos factores biológicos desmenuza tan acuciosamente —pero con ciertos errores de psicología naturales de quien dista mucho de ser un psicólogo— ese gran representativo de la España de pasado mañana que es el doctor Gregorio Marañón (SABÁS ALOMÁ, 2003, p. 104, marcas de la autora, M.E.O.).

Entre las respuestas que recibió Sabás Alomá (2003, p. 113) hubo una de la abogada y dramaturga Flora Díaz Parrado quien en una carta le decía que el comportamiento de la lesbiana no es de la banalidad espiritual de la mujer servil, "La garzona, por el contrario, tiene una revolución íntima, muy honda, en la entraña" que ella misma no entiende, como la mayor parte de los revolucionarios; argumentaba que en todo caso la garzona era un tipo justo entre la incongruencia humana y que la guerra mundial había sido el fenómeno social catalítico que llevó a una tendencia hacia el lesbianismo como un paso en la transición de la mujer de 1914 a la del porvenir, también afirmaba que tal vez algún día "estos ascos nuestros" serían tema de burla.

> Creo que la garzona es el tipo de represalia en contra de la actitud socialmente injusta de los hombres... a través de todas estas actitudes alocadas, yo descubro un afán de reivindicación sexual. ¿Equivocado? ¿Excesivo? ¡Quién sabe! ¿Cuándo los revolucionarios han conocido el sentido del límite?... Creo, sí, que hay muchas avideces sexuales que son simples curiosidades morbosas; ¡es tan ancho el campo en todo esto! (SABÁS ALOMÀ, 2003, p. 113-114).

Ofelia Rodríguez Acosta, feminista y escritora prolífica, incorporó en *La vida manda,* una visión sobre la sexualidad, el amor libre y la libertad reproductiva. Sabás Alomá, en su libro sobre feminismo, defendió a la autora de las acusaciones de inmoralidad aseverando (2003, p. 235) que es la "Novela de una mujer, de toda una mujer, por una mujer". Además del escándalo producido por el proceder autónomo de la protagonista, la novela da un peso importante a Delia Miranda, poeta lesbiana de quien Ofelia Rodríguez evita estereotipos y homofobias. Sin llegar a más, entre Gertrudis, la protagonista, y Delia media una relación altamente sexualizada. Así a diferencia de otras que han representado la homosexualidad femenina por primera vez en otros países, *La vida manda*, desafía abiertamente los comportamientos tradicionales que se daban por naturales en su momento con respecto al deseo, la sexualidad y el deber ser femenino; en contraste, por ejemplo, con el solapado tratamiento del tema de un niño encerrado en el cuerpo de Violeta, en *Las memorias de Mamá Blanca* de la venezolana Teresa de la Parra, publicada también en 1929. Probablemente, *La vida Manda* de Ofelia Rodríguez y *Andréida* de Asunción Izquierdo hayan surgido como respuesta, a partir de la mirada femenina, a *La Garçonne* de Victor Margueritte.

En cada uno de los países la inercia del feminismo iniciado en el siglo XIX, se vio frenado por diferentes circunstancias, en Argentina este retroceso se dio durante la llamada "Década infame" que inició con el golpe militar de José Félix Uriburu en 1930; en México, el letargo surgió al término del gobierno de Lázaro Cárdenas, durante los cuarenta y hasta finalizar los sesenta (el derecho de las mujeres al voto se había conseguido en 1937 pero fue hasta 1955 que se hizo efectivo), y en Cuba el retroceso se dio después de la revolución a fines de los años cincuenta. En los dos primeros se trató de una vuelta a regímenes conservadores, y en el caso de Cuba a que se pensó que el movimiento feminista había triunfado

con la revolución y los grupos pro mujeres fueron absorbidos por el Estado. Estos vaivenes políticos han ido llevando a la pérdida de la confianza en que algún sistema socio-económico o algún régimen en particular sea el apropiado para mejorar la situación de las mujeres heterosexuales y homosexuales y del ejercicio pleno de sus derechos humanos y civiles.

Seguramente por esto, fue que hasta la segunda mitad del siglo XX surgieron las protagonistas explícitamente sáficas en la narrativa latinoamericana. En 1956, aparece la novela *Cárcel de mujeres* que es un texto testimonial de la chilena María Carolina Geel en donde el amor entre mujeres se presenta como una opción. En 1976 se publica *Monte de Venus* de Reina Roffé, que es inmediatamente censurada por el gobierno argentino, la historia relata las andanzas de Julia, quien huye de su pueblo natal hacia Buenos Aires para vivir libremente su amor con Elsa. Rosamaría Roffiel publica su libro *Amora* en 1989, una novela feminista que relata las dificultades que enfrenta Guadalupe por enamorarse y establecer relaciones con Claudia, una mujer heterosexual que no cree en la monogamia; y "Dos almas perdidas nadando en una pecera" es el cuento de Ena Lucía Portela con el que se inaugura el protagonismo lesbiano en la narrativa cubana en 1990. En Venezuela el tema se abre en 1991 con un libro de relatos de Dina Piera di Donato *Noche con nieve y amantes*, y en Perú se considera como la primera novela que aborda abiertamente la homosexualidad femenina, *Las dos caras del deseo* de Carmen Ollé (1994); estos son sólo algunos ejemplos en el amplio espacio latinoamericano.

Es necesario que la revisión de las narraciones sobre la tematización lesbiana, como cualquier otro texto que se quiera analizar, se revise en términos de su genealogía, su historia y su contexto de prefiguración y configuración, para proponer una lectura o refiguración que atienda no sólo a su interioridad, estructural, de articulación, temática o estética, sino que se relacione con un entorno

social en el que fue propicia —o no— su escritura, reconocer el camino trazado en lo general, lo comunitario y lo particular nos deja ver las huellas sobre la retórica —en términos de argumentación— de la ficción planteada.

Por ejemplo, para que una novela como *Amora*, de Rosamaría Roffiel, pudiera ser escrita y tuviera el éxito que ha tenido desde entonces, hubo que recorrer ese camino en el que surgieron los primeros grupos feministas sufragistas, las escritoras mexicanas, la desmitificación de la imagen femenina, la literatura de hombres homosexuales, que las lesbianas fueran representadas —aunque fuera de manera negativa— en la pluma de escritores varones, que las escritoras transgredieran las temáticas permitidas y que comenzaran a hablar de sexualidad y erotismo y, en este caso, que las mujeres comenzaran a reunirse para contar sus experiencias frente al patriarcado, en la segunda ola del feminismo, y se organizaran en grupos feministas de estudio, análisis y apoyo contra la violencia ejercida hacia las mujeres.

La representación de las mujeres en la literatura había obedecido a arquetipos y estereotipos, tanto en la literatura nacionalista decimonónica como la producida tras la revolución mexicana. Si bien durante el régimen de izquierda de Lázaro Cárdenas el flamante feminismo se configuró en grupos auspiciados por el gobierno, lo que permitió además que hubiera una proliferación de mujeres en la literatura que fue notable en el medio siglo, muchas escritoras, todavía en décadas posteriores defendieron una supuesta postura universalista y andrógina (que defendía más bien una visión de lo heteropatriarcal). Roffiel fue militante del Movimiento de Liberación de las Mujeres entre los años setenta y ochenta, y participó especialmente en la atención a las mujeres violadas. *Amora* incorpora episodios de esos años de militancia, en los que ya se asumía que lo personal es político.

Rosamaría no partió de un ámbito neutral al hacer ficción la experiencia lésbico-feminista, en el imaginario social y en el literario había una imagen prejuiciada de las mujeres homosexuales y de las emancipadas, incluso muchas feministas temían ser confundidas con lesbianas. Roffiel configuró la primera protagonista feminista en la narrativa mexicana, la primera protagonista lesbiana —y un colectivo lésbico como personaje— en la novela, desprovista de prejuicios sociales, e inauguró el tema de la violación desde el punto de vista de la lucha por la dignificación de las mujeres.

Así pues, en el ámbito de la prefiguración, los hitos más importantes para Roffiel eran su militancia feminista, la necesidad de acercamiento de las feministas a sectores sociales más amplios, la defensa de las mujeres violadas, su postura de izquierda, la cotidianidad lésbica contra los prejuicios sociales y literarios, y el reconocimiento de la diversidad de mujeres, en un contexto de discriminación que buscaba contrarrestar; de manera que sus personajes femeninos y sus mundos fueron creados en disidencia del canon literario y del imaginario popular al que había que redirigir en un texto que no diera cabida a una interpretación que moviera al morbo masculino y a la pornografía, y en el que habría que llamar a las cosas por su nombre.

La novela tiene como uno de sus ejes centrales los meses del enamoramiento de Guadalupe, una militante feminista, periodista autodidacta, lesbiana de izquierda, que se enamora de Claudia quien hasta entonces se declaraba heterosexual, de clase acomodada y no monógama. No obstante que la protagonista se presenta como una heroína modelo: feminista, centrada, de madurez emocional, no celosa, no controladora, comprensiva, de buen carácter, con disposición para el apoyo social no remunerado, compartida y solidaria, la autora logra humanizarla a partir de las indecisiones y de las elecciones que sabe le provocarán sufrimiento, como la de lanzarse al amor con una mujer heterosexual. Claudia se permite explorar otras posibilidades amorosas y los conflictos de la trama surgen por

las inseguridades de esta personaje, que la dirigen en un vaivén entre el amor lésbico, sus galanes y los arrepentimientos.

El otro eje está conformado por aproximadamente treinta años, expuestos en resumen, de la vida familiar de Guadalupe, su descubrimiento sexual y su paso por el feminismo. La temporalidad queda asentada, entre 1981-1982, por medio de las preocupaciones expresadas por Vica —una de las amigas de Guadalupe, del grupo de apoyo a personas violadas—, que son la posible invasión de Estados Unidos a Nicaragua, la huelga de trabajadores de la refresquera Pascual, y la defensa de feministas en el caso de Elvira Luz Cruz, quien asesinó a sus hijos en un acto de desesperación. Y el final queda marcado en 1983, por los inicios de la presidencia de Miguel de la Madrid y su pretendida renovación moral de la sociedad; época en la que el movimiento feminista se fue transformando por problemas internos y la necesidad de conectar con el pueblo, en la que aparecía el SIDA en el mundo, con una gran crisis económica en el país y con la mayor deuda externa en el mundo.

Amora es un híbrido de lírica, narrativa y ensayo, que resuelve la inercia del prejuicio a partir de una intención abiertamente didáctica que se inscribe, de forma paródica e irónica, en lo que conforma su antítesis patriarcal: el realismo socialista (corriente masculina, artística soviética, controlada y promovida desde el estado, que buscaba la conformación del llamado "hombre nuevo"). De tal manera que Rosamaría estructura una contrapropuesta de izquierda, a la que podríamos llamar realismo socio-sexual o narrativa de compromiso socio-sexual, encaminada a la construcción de "la mujer nueva". Así, la trama contiene una triple intención: educativa, formativa y doctrinaria, construida por medio de los monólogos de la protagonista, los diálogos y las opiniones de las personajes secundarias, y el objetivo es conformar una ética para el público lector, sea feminista o no, homosexual o heterosexual, de izquierda o de una izquierda matizada.

En el caso de Argentina, se considera que la novela lesbiana se inaugura con *Monte de Venus* de Reina Roffé. Así como en el caso mexicano, hubo un intenso trabajo periodístico de mujeres desde el siglo XIX y las escritoras argentinas tuvieron que luchar por tener un espacio en el mundo literario. Por los prejuicios sociales no pocas escritoras publicaron bajo un seudónimo o de manera anónima.

Desde el nacimiento de Argentina como país libre hubo una fuerte diferencia y competencia entre la periferia y la capital, pues Buenos Aires representó el puerto principal de la nación, con un activo comercio. Asimismo, pronto adquirió condiciones especiales multiculturales por las grandes migraciones de europeos que buscaban mejores condiciones de vida, promovidas con la idea del mejoramiento nacional y la construcción de una Argentina agroexportadora. Así, fueron predominando las ideas que permearon a la sociedad como el libre pensamiento, el protestantismo, el anarquismo, entre otras corrientes.

Asimismo, en lo que se refiere a la organización de mujeres, entre las fuentes principales del movimiento feminista argentino de fines del siglo XIX y principios del XX, según Mónica Tarducci y Deborah Rifkin, se encuentran el libre pensamiento, el Partido Socialista, las iglesias protestantes y el contra-feminismo del feminismo anarquista, que compartían cierta idea republicana de laicismo y anticlericalismo, "en la convicción de que la iglesia católica era el obstáculo más importante para la emancipación humana en general y de las mujeres en particular" (TARDUCCI y RIFKIN 2010, p. 18).

Entre las escritoras representativas del siglo XIX se puede mencionar Juana Manuela Gorriti, Eduarda Mansilla de García y Juana Manso. La aparición por entregas de la novela corta *La quena* (1845), de Gorriti, en la *Revista de Lima*, se toma como el inicio de la tradición narrativa femenina argentina. Gorriti, a diferencia de otras escritoras de su siglo, logró vivir de las letras. En otros círculos la mujer soltera era mal vista, ya que al no entrar al ciclo

de reproducción biológica amenazaba el crecimiento de la nación, y al trabajar para vivir, se la consideraba siempre al borde de la prostitución (FLETCHER, 1994).

Argentina ha sido un país surcado por diferentes y frecuentes períodos de violencia política y por la imposición constante de regímenes militares y dictatoriales; sin embargo, se le llama "la dictadura" al que quizá ha sido el más terrible de esos períodos, el que transcurre de 1976 a 1983, años en que se produjo un enorme y cruento daño a la población civil, del que aún da cuenta, de manera particular, aunque no única, el clamor de las madres y las abuelas de la Plaza de Mayo. La violencia sufrida en Argentina por las luchas por el poder, los cambios de gobierno, el peronismo y las dictaduras militares marcaron la cultura en general y con ella la vida de las escritoras y sus escrituras. Mucha gente, feministas y escritoras amenazadas, entre otras, huyó al exilio. En este ambiente hostil las autoras insistieron en *la existencia de muchas historias al lado de la historia oficial* (VAN DE VYVER, 2007-2008).

En este contexto, no hay una unidad literaria entre las escritoras, incluso algunas como Tununa Mercado se declaran abiertamente feministas y otras no. Entre las muchas escritoras herederas de esos dolorosos años están también Marta Traba y Luisa Valenzuela, y entre las narraciones en torno a las historias de mujeres, en 1976 Reina Roffé publicó *Monte de Venus*, su segunda novela, en la que introdujo una protagonista lesbiana[2].

Roffé, quien nació en Buenos Aires en 1951, estudió periodismo y literatura. Colaboró en publicaciones periódicas en Argentina

2 En 1971 Alejandra Pizarnik había publicado *La condesa sangrienta*, basada en *La Comtesse Sangrante: Erzébet Bathóry* (1963) de Valentine Penrose. Dice Elena M. Martínez (1997, p. 60) que Pizarnik une en la novela erotismo lesbiano con muerte, poder y tortura, y agrega que estas once viñetas en prosa son una metáfora de la situación política de la Argentina en los años setenta. Quizá por la forma en que Pizarnik trata el tema, se considera que la que inaugura el lesbianismo en la narrativa argentina es Reina Roffé con *Monte de Venus* en 1976.

y fue jefa de prensa en la Editorial Planeta. Muy joven, a los 17 años, escribió su primera novela, *Llamado al puf* (1975), por la que recibió el premio Pondal Ríos al mejor libro de autor joven. A los 25 publicó *Monte de Venus*, al inicio de la dictadura. Esta novela fue censurada y retirada de la venta, este hecho marcó la vida de Roffé quien decidió entonces salir de Argentina. Vivió en Estados Unidos y volvió a Argentina restablecido el régimen democrático.

Las protagonistas de la novela son Baru y Julia Grande, la narración se divide en dos historias alternadas en los capítulos, que se estructuran en dos partes: la primera transcurre en el lapso de un año escolar, la segunda es el inicio del nuevo ciclo, tras las vacaciones de verano.

Lo que mueve a Baru es su rebeldía, como personaje, tiene funciones aleccionadoras y preocupaciones existencialistas y también tiene su lado feminista.

En el principio de la historia, contada por un/a narrador/a fuera de la historia narrada, omnisciente, el personaje de Baru funciona casi como pretexto para relatar las andanzas de algunas mujeres, adultas jóvenes, quienes buscan inscribirse en los estudios del nivel secundario que por alguna causa no les fue posible iniciar o concluir en el momento que les correspondía. Son los años setenta y las compañeras de grupo de Baru, adscrito al área de "Letras", viven en el desparpajo, experimentan la sexualidad libre, gastan bromas pesadas entre compañeras o revanchas ("travesuras") contra la autoridad y rehúyen de los compromisos académicos, en ocasiones solapadas por los profesores que tampoco tienen interés en la docencia y a quienes también les atrae el desparpajo y el sexo con las alumnas. Entre las líneas del texto se trasluce, en breves pinceladas, la violencia en general, contra las mujeres en particular y la tortura y persecución a los jóvenes comunistas.

Al mismo tiempo que nos enteramos de las tropelías organizadas generalmente por "la Mecha", sabemos lo que va ocurriendo

en la política nacional. Es un mosaico en que la corrupción afecta diversos niveles sociales y en el que la juventud —específicamente las mujeres—, salvo algunas excepciones, carece de rumbo concreto en medio de una situación política en transición.

Julia Grande es la única alumna de quien se sabe su historia de vida, aunque al inicio de la novela no se conoce quién habla en esa otra parte de la trama que en cada capítulo se anuncia con el título de "Grabación pasada en limpio". Este efecto "grabadora" permite que Julia Grande cuente sus andanzas en primera persona, a la manera de un relato picaresco en el que su buena suerte y su facilidad para embaucar le proporcionan momentos agradables, y su mala cabeza le hace vivir penurias que resuelve siempre por medio del engaño y la estafa. Al momento de relatar su historia tiene aproximadamente 28 años y un hijo de 4; retoma sus estudios para enmendar su vida tras la grave enfermedad de su madre y la necesidad de hacerse cargo por sí misma del chico; se enamora de la maestra de literatura, mujer de 45 años aproximadamente, quien no le corresponde pero quien ambiciona un hijo. Julia cree que la profesora puede tomar "el paquete completo" y hacerse cargo de los dos, pero la mujer la engaña para saber de algún asunto escabroso de su vida, chantajearla y así quitarle al niño. Esta mujer homosexual busca los caminos fáciles, los de menor esfuerzo y más placenteros pero paga un precio alto. La de Roffé es una novela de descreimiento en la humanidad más allá de razas, clases sociales, ideologías, sexualidades, aunque con una leve esperanza feminista.

En el caso cubano la Revolución no sólo no reconoció derechos a los grupos marginales homosexuales sino que las disposiciones del nuevo régimen revolucionario intervinieron en la sexualidad, la familia, el trabajo, la educación, los prejuicios y los paradigmas de la feminidad.

En los años sesenta y setenta pocas escritoras que venían del régimen anterior persistieron. El desarrollo de un discurso de género

en la narrativa cubana posterior a 1959 comenzó, a traspiés, apenas en los años ochenta[3]. La apertura general, el énfasis de docentes y personas que hacían estudios al respecto y la eliminación de temas tabú hicieron que la literatura se abriera a nuevos temas, entre ellos el del género en la escritura de las "novísimas" (mujeres jóvenes que contribuyeron a la renovación de la narrativa cubana en los años noventa), quienes integraron, además, la homosexualidad. El texto que inaugura este ascenso de la narración lesbiana explícita en la literatura cubana es el primero de Ena Lucía Portela: "Dos almas perdidas nadando en una pecera" (1990)[4]. El detonante que hizo posible su publicación, fue la necesaria apertura como válvula de escape en el llamado "período especial"[5]. Entre *La vida manda* de Rodríguez Acosta y "Dos almas perdidas nadando en una pecera", de Ena Lucía Portela, existe un largo camino temporal en el que las mujeres fueron construyendo su derecho de expresión.

Una de las características de la escritura de Portela, en esta búsqueda desestabilizadora, es la experimentación. Por "Dos almas perdidas nadando en una pecera" la autora recibió una mención en un taller literario cuando, a los 18 años, iniciaba su carrera como escritora; dice Anna Chover Lafraga (2010) que ese tipo de talleres estaban pensados para promover la escritura en ese momento en que

3 En la poesía esta incorporación tal vez también se inició en los años ochenta aunque su naturaleza metafórica permitió que la escritura fuera difícil de decodificar.

4 Del mismo año es el cuento de Senel Paz, "El lobo, el bosque y el hombre nuevo", Premio Juan Rulfo de narrativa, que sería llevado a la pantalla con el nombre de *Fresa y chocolate*.

5 El término es la versión corta de la frase con la que Fidel Castro en 1990 anunciaba el arribo de tiempos difíciles, es decir el "período especial en los tiempos de paz", por los problemas económicos en que Cuba se vio sumergida tras la caída de la Unión Soviética (1991), agravados por el endurecimiento del embargo comercial y económico de Estados Unidos sobre Cuba en los noventa.

era muy difícil publicar por la crisis económica, de manera que el texto se editó en un folleto de La Habana con muy poca circulación.

El primer cuento de Portela incorpora a una mujer lesbiana como protagonista, cuenta la historia del amor no correspondido de una mujer por otra, y del suicidio ante el rechazo. Inicia con este cuento su desestabilización de la narrativa revolucionaria cubana, patriarcal y heterosexual —centrada en el hombre nuevo— no obstante que introduce el final fatal reproducido en infinidad de textos latinoamericanos, sobre todo antes de los años ochenta, que no encontraron salida decorosa para una mujer de tales características; sin embargo, como parte de la visión de esta autora en el camino contra los esquemas fijos, es decir, desde su postura multiplicadora y desesencializadora hay que aceptar que la violencia y la muerte, cualesquiera que sean las causas, forman parte del abanico de posibilidades planteadas en la recurrencia del tema en su obra.

Los ejemplos expuestos, de narrativa lesbiana mexicana, argentina y cubana, son apenas un esbozo del mundo que se abrió a esta escritura, las autoras que fueron las iniciadoras, diversificaron sus textos y surgieron muchas otras autoras cuya obra individual serviría para hacer, al menos, un artículo en torno a cada una.

BIBLIOGRAFÍA

BALDERSTON, Daniel y GUY, Donna J., comps. *Sexo y sexualidad en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

CAPOTE OLIVA, Yerandi. 2010. “Mariblanca Sabas Alomá: feminismo e identidad”. Disponible en <https://feminismocuba.blogspot.com/2010/12/mariblanca-sabas-aloma-feminismo-e.html>. Consulta 7 jul., 2022.

CHOVER LAFRAGA, Anna. *El cuarto de Tula. Erotismo y sexualidad en las narradoras cubanas del Período Especial*. [Tesis doctoral co-dirigida por Sonia Mattalía Alonso y Jesús Peris Llorca, Universitat de València, Facultat de Filologia, Traducció I Comunicació, Depatament de Filologia

Espanyola], 2010.

FLETCHER, Lea. “Introducción”. En Fletcher, Lea, comp. *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Feminaria, 1994.

MARTÍNEZ, Elena M. “Breve panorama de la literatura lesbiana latinoamericana en el siglo XX”. En *Educación y Biblioteca*, n. 81, p. 58-62, 1997.

MENÉNDEZ, Nina. “Garzonas y feministas cubanas en la década del ’20: La vida manda de Ofelia Rodríguez Acosta”. En Daniel Balderston y Donna J. Guy, comps. *Sexo y sexualidad en América Latina*, 1998. Buenos Aires: Paidós. Disponible en <http://www.uneac.org.cu/LaIslaEnPeso/num04/estacion3.htm>. Consulta 1 dic., 2013.

OLIVERA CÓRDOVA, María Elena. *Entre amoras: Lesbianismo en la narrativa mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades. 2009.

_____. “Narrativa sáfica latinoamericana: Una lectura tortillera”. [Tesis para obtener el doctorado en Humanidades, línea Teoría Literaria]. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, 2014.

ROFFÉ, Reina. 2013. *Monte de Venus*. Buenos Aires: Astier Libros.

ROFFIEL, Rosamaría. *Amora*. México: Planeta, 1989.

SABÁS ALOMÁ, Mariblanca. *Feminismo: cuestiones sociales y crítica literaria*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2003.

TRADUCCI, Mónica y RIFKIN, Deborah. “Fragmentos de historia del feminismo en Argentina”. En Chaher, Sandra y Santoro, Sonia. *Las palabras tienen sexo II. Herramientas para un periodismo de género*. Buenos Aires: Artemisa Comunicación Ediciones, 2010.

VAN DE VYVER, Celine. “La escritura argentina a fines del siglo XX. Un análisis de cuatro obras narrativas: *El Dock* de Matilde Sánchez, *A veinte años, Luz* de Elsa Osorio*, Cambio de armas* de Luisa Valenzuela, *En estado de memoria* de Tununa Mercado”. En Verhandeling voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte tot het behalen van de graad van Master in de Taal-en Letterkunde: Nederlands-Spaans. Universiteit Gent, 2007-2008.

Lima y Santiago. Ciudad-Capital subvertida en/por Reynoso y Lemebel

Marco Chandía Araya

La ciudad latinoamericana: orgánica y funcional

El discurso fundacional del siglo XIX utilizó, desde la imaginería neoclásica criolla, la figura de las últimas dos ciudades capitales del Pacífico sur como el escenario épico emancipatorio donde habría de fecundarse el germen del Perú y del Chile modernos. En sus églogas libertarias se cantaba la gesta del criollo castizo artífice de la nueva nación. Una nación espuria, claro está, hecha a la medida de una elite que en la forma cambió todo para que en el fondo no cambiara nada. Las *Silvas* de Andrés Bello como los *Paisajes peruanos* de José de la Riva Agüero instalaron la idea-fuerza que avanzó del país imaginario a la patria mestiza aunque su empuje hegemónico no contempla la realidad de la población pobre que comenzaba a cercar, hasta el desborde, la cuadrícula hipodámica de estas metrópolis.

La matriz latina fue sin duda alguna la que más y mejor se acomodó al proyecto modernizador que se implantó en territorio americano. En menor grado pero no menos interesantes, son la indoeuropea y la musulmana (CHANDÍA ARAYA, 2020, p. 7). Interesa, sin embargo, por el impacto que tuvo en nuestra organización social, política y cultural, dedicarle atención a la *polis* griega, ya que es la

que genera la mayor tensión contra el modo de habitar que se resistió a la usurpación foránea. La espada y La Biblia grafican el ritual con que se instala la *urbis* sobre una zona preconcebida por el logos ordenador que la filosofía helena hizo epicentro racional-político y, por lo mismo, distinta y distante de la barbarie que representó el continente colonizado. "El conquistador arranca unos puñados de hierba, da con su espada tres golpes sobre el suelo y, finalmente, reta a duelo a quien se oponga al acto de fundación" (ROMERO, 2001, p. 61). La ciudad hidalga queda así inscrita como orden "perfecto" sobre el caos "imperfecto". Esa es su lógica: un centralismo racional y exclusivamente masculino; porque penetrar, conquistar y dominar las tierras vírgenes requería de un despliegue de masculinidad (GUERRA-CUNNIGHAM, 2014, p. 22) y de un reconocimiento que irá a quedar plasmado en —el *fetichismo* de—[1] la escritura de *Cartas* y *crónicas*. Es la epopeya, la máxima hazaña colonizadora: fundar la ciudad del vencedor.

Al sabio griego lo movía en cambio un sentido urbanístico distinto, volcado más que a la cosa, al habitar. "Los lugares del campo y los árboles nada me enseñan, pero sí la gente de la ciudad", diría Sócrates (KOTKIN, 2007, p. 65). Es sobre el ciudadano donde el griego pone la nota; en el marinero, para Aristóteles, quien debe guiar el barco y preservar la *koinonia*: la buena salud del vivir en comunidad. Este rasgo marca un hito, porque hasta entonces no existía en el sujeto esa conciencia que lo hacía co-partícipe de un navío que debían conducir todos. Bajo esta metáfora emerge el *ágora* como timón donde se decide la dirección que debe tomar la ciudad. Por eso, ésta no es tanto una cuestión material, sino moral, un espacio vacío y abierto al público para discutir el principio del bien común. Bien común, convengamos, bastante relativo puesto que en nombre suyo se autoimpone la hegemonía de Occidente subyugando las

1 Término acuñado por Lienhard (1992) para referirse al prestigio casi mágico que cobra la letra escrita para los españoles por sobre la oralidad indígena.

tierras colindantes y que vemos repetirse en aquel gesto fundacional recién descrito. Con todo, para el mundo griego, había una estrecha relación entre *ágora* y *politeia*, porque ahí se conforma y visibiliza lo público en base al *altercatio* que integra al ciudadano a un cuerpo y a un logos únicos. El ágora no es territorio específico, sino el potencial que cada uno lleva consigo para erigir una ciudad en cualquier momento y lugar (MONGIN, 2006, p. 102). Sin embargo, esta idea abierta e indiferenciada se acaba con Hipodamo, cuando instala el damero, basado, justamente, en la diferenciación[2]. Si bien, para el griego, su finalidad estaba en la planificación, y aunque sirvió para separar a los eupátridas del resto, diseminados y sin distinción, es innegable que el urbanicismo usó el haussmanniano, para trazar el suelo en base al poder, y que al cabo será una de las consecuencias más notorias de la ciudad moderna, en nuestro caso, Lima y Santiago.

Cuando Ángel Rama señala que la ciudad latinoamericana es un parto de la inteligencia, lo que hace es conectar, precisamente, de manera indisoluble aquel fenómeno urbano a la colonización de Occidente sobre la región. La modernización, como proceso, requería del lugar propicio para su ejecución pero como se encontró con villas menos urbanas que coloniales, improvisa una ciudad de fachada desde donde se autoerigió superior y referencial al resto circundante (RAMA, 1984, p. 66). De ahí que la cuestión urbana se torne crucial porque al margen de la estructura orgánica subsiste la comunidad de base que por su libertad de movimiento desistirá al modelo imaginado en/por la metrópoli. El desajuste surge ya en el primer contacto y su reclamo directo tendrá su versión inaugural con *El primer nueva crónica y buen gobierno* (1615), de Guamán Poma, que plasma la disidencia contra el nuevo régimen que impuso el mundo urbano-colonial donde al damero hispano le viene la crítica

2 Modelo que reproducirá en el siglo XIX el Barón Haussmann para reordenar racionalmente París y así someter y controlar el espacio y su habitante (ORTIZ, 2000, p. 30).

como espacio, para el cronista peruano, "artificial y hegemónico", contra uno rural-indígena "natural y pacífico" (GONZÁLEZ, 2003, p. 379). Sin embargo, estas son manifestaciones de una extensa tradición crítica que recorrerá todo el proceso colonizador hasta decantarse con los modernistas desde 1870 en adelante cuando emprenden una poética culta y urbana ante un contexto social degradado. Se declara, entonces, el enfrentamiento irreconciliable entre la sensibilidad moderna, que deberá crear —inventar*se*— *su* propia ciudad, y la tradicional, que se resistirá a dejar la vieja estructura jerárquica colonial[3].

El impulso modernista abre de esta manera un rechazo y también una propuesta al modo-de-vivir la ciudad, donde cobra relevancia lo cotidiano como factor irreductible al ser ciudadano que crea y recrea permanentemente una forma de habitar el espacio urbano. La crítica de los modernistas apunta contra esa elite que se asentó de espaldas al terruño del campesinado y la propuesta, en cambio, a que las clases emergentes y colindantes refundaran el espacio desde su uso funcional. Ambos gestos entran ciertamente en conflicto con la ciudad orgánica preestablecida. Por eso, da para entender que la migración campo-ciudad de principios del siglo XX no es sólo una huida espacial, sino también una búsqueda espiritual que irá a encontrase, paradojalmente, con la proletarización de las grandes ciudades que, pese a la precarización de las condiciones de vida de las masas migratorias, erigirá a la ciudad como punto de llegada y de anhelo libertario ante un campo obsoleto. Será pues en puertos,

3 No vamos a entrar acá en la polémica de la sensibilidad modernista centrada casi exclusivamente en la producción poética. Usaremos indistintamente período finisecular con modernismo, porque estamos pensando en esas figuras lumbreras que tuvieron en común la crítica al sistema capital; además de la poesía, el uso de la crónica o el ensayo; y el haber configurado una literatura migrante e internacionalista, fundadora, desde la ciudad que los acogió, de un relato urbano como no había existido antes. Notables son los casos de Martí, Darío, Rodó, González Prada.

industrias y comercio donde ese impulso vital moderno comenzará a poner en juego su funcionalidad, dentro del clima aniquilador que va dejando el avance del capitalismo a escala mundial.

Así es como en el pensamiento moderno latinoamericano las nociones de habitar y cotidianeidad ocuparán el centro del debate puesto que es en estas prácticas donde se refleja el conflicto entre la urbanización que hizo a un lado el contenido y la resistencia de los villorrios semiurbanos por mantenerlo[4]. 1870 será para ambas capitales un año clave. Durante la presidencia de Balta, las murallas que circundaban Lima fueron destruidas por Henry Meiggs, a quien "no lo inhibían los escrúpulos de la nostalgia: para entonces, las murallas se habían convertido ya en un incómodo cinturón que ajustaba el crecimiento de una ciudad de casi cien mil habitantes" (ELMORE, 1993, p. 11). Un intento modernizador de Lima que iría a durar apenas quince años, hasta que ingresaron las tropas chilenas devastando con igual indulgencia que el gringo el impulso urbanizador, dejando "el país literalmente en ruinas y sin un proyecto válido de reconstrucción" (p. 11). Aquello obligó a un aplazamiento hasta

> que se inició con quien fue su gestor intelectual y ejecutor político, Nicolás de Piérola, y se extendió hasta la segunda década del siglo XX. Su gestión significó retomar el proceso de "occidentalización" que se inició a mediados del siglo XIX, inaugurando así, a nivel urbano, una sensibilidad cosmopolita-europeo-francesa que

4 Para atender a los orígenes de la separación del hombre con el mundo como materia, producto del racionalismo occidental, que reduce la complejidad del cuerpo en su integridad (BAJTÍN, 2002). También (COULANGES, 1864), cuando, desde la matriz arquetípica del fuego (focus: luz y calor), emerge el habitar urbano. Con todo, desde la antropología filosófica se deduce que el razonamiento puro acá no basta, puesto que reduce y acota la mirada dejando fuera una inmensa y reveladora versión. De ahí el ritual, el mito y el símbolo ancestrales, porque es a través de ellos cómo se expresa y explica un complejo sistema cuyas raíces son de carácter metafísico e histórico.

> sintonizaba con el gusto y expectativas de la aristocracia limeña (MEJÍA, 2018, p. 280, marca suya).

Paralelamente al derrumbamiento de las viejas murallas coloniales limeñas, en 1870, el auge económico de Chile, producto de la industria y la exportación, inauguran el proyecto urbanístico de Santiago. Aquello que Piérola inició en la posguerra, Benjamín Vicuña Mackenna había comenzado ya con su plan de "hermosamiento" afrancesado del suelo capitalino. Tan sólo tres años como intendente de Santiago,

> a don Benjamín le bastaron para poner en marcha un ambicioso proceso de cambio en la ciudad capital, con el propósito expreso de modernizarla, emulando [cual Piérola] las transformaciones urbanas introducidas en el París del Segundo Imperio del barón Haussmann (ROJO, 2020, p. 127).

De esta manera Lima (pese al desastre de la Guerra con Chile) y Santiago serán la cara visible de una ideología oligárquica que se empeñará sin medir costos en hacer de la ciudad colonial el espacio de la ciudad orgánica desde donde ordenar, reducir y someter las conductas del habitar cotidiano de los desplazados.

Habitar el mundo de la vida cotidiana

En el relato intercalado que cuenta tío Lucas al joven poeta en "El fardo" (1887) de Darío, el escenario es el puerto de Valparaíso en su auge mercantil. La muerte del hijo de tío Lucas aplastado por un fardo recrea, irrefutablemente, aquella paradoja del aniquilamiento como resultado del proceso modernizador. Un proceso sin embargo donde la muerte cobra sentido en la medida que la ciudad se habita dentro de una cotidianeidad retratada a lo largo de toda la obra y cuyo corolario será "el muchacho destrozado" (DARÍO, 1994, p.

91). A la desgracia le precede un ritmo de vida que no es otro que moderno, donde lo orgánico y lo funcional están en permanente tensión: la industria portuaria que no ve al estibador, por una parte, y por otra, el trajín del puerto vivo, los "hacinamientos humanos", "la callejuela inmunda de las mujeres perdidas", el "estrépito de las fiestas tunantescas" (DARÍO, p. 88), que demuestra la coexistencia de imposición y sobrevivencia. Si la máquina del capitalismo opera sin cesar, tampoco lo hará quien la hace funcionar. Pero la historia de este operador, que es el desarrollo del cuento, visibiliza el pulso de una nueva ciudad en que la sangre joven derramada es sacrificio de resistencia ante un mundo que así como mata también aviva el espíritu de quien la habita.

De esta forma, el habitar, como la cultura y como el sujeto-identidad mismo, no son fenómenos fijos ni inmutables; no se construyen de una vez y para siempre, *a priori* de todo vivir histórico; se construyen, por el contrario, relacionalmente en el intrincado contacto de todo con todo. Ese diálogo individual y colectivo produce esa dinámica que es la cotidianeidad, la que, desde una perspectiva crítica pertinente exige analizar su desarrollo sobre la ciudad moderna que ha sufrido la embestida del capitalismo. En este contexto deshumanizador, el habitar dará su mayor lucha de resistencia contra lo que Lefebvre denomina el "lugar de habitación": producto urbanístico de la sociedad industrial que reduce y margina la trascendencia milenaria del habitar a unos cuantos actos banales reprimidos en "celdas" o "máquinas de habitar". Lo que antes fue el habitar se ha deteriorado en el reino del lugar de habitación (LEFEBVRE, 1980, p. 88).

La crítica marxista de Lefebvre cuestiona este urbanismo haussmanniano que racionaliza el espacio inhibiendo al habitante y su cotidianeidad, es decir, como decimos, haciendo a un lado el

contenido que no es otro que la historia social[5]; o sea, las contradictorias y complejas relaciones del sentir humano que permiten una experiencia vital plena, íntegra, poética. Como en la tragedia de "El fardo", la muerte se dignifica en la virtud del joven para quien "era preciso ir a llevar qué comer, a buscar harapos [...] quedar sin alientos y trabajar como un buey" (DARÍO, 1994, p. 87). Luego abre el desenlace: "Y se fue el hijo, solo, casi corriendo, sin desayunarse, a la faena diaria" (DARÍO, p. 89). La heroicidad se halla así en un plano interior que impulsa el acto sin rendición ante la adversidad de la miseria material, ya que su verdadero valor está en la lucha sinsentido hacia la ineludible muerte joven que termina sublimando la condición humana por sobre la mercancía (ya que "en las entrañas tendría el monstruo [el fardo], cuando menos, linones y percales", p. 90). Es, ciertamente, esa contradicción guiada por principios inalienables lo que le da el sentido poético a la vida. S*e vive en poeta, si no, no se vive*, según la corriente de pensamiento hölderliano, base sobre su reflexión mítica de la intensa relación entre el lugar y la persona (SHARR, 2015, p. 17).

Dicho esto, la salida al conflicto es la subversión del orden "natural" de las cosas. Hasta que el habitar no sea más "residuo", "resto" o "resultado", sino "fuente, como fundamento esencial" (LEFEBVRE, 1980, p. 91). En este cambio de situación o inversión de sentidos consiste pues la revolución urbana: en recuperar el espacio que la sociedad industrial nos arrebató y sin la cual no-podemos vivir. Pero no es una disputa por el lugar de habitación; es por el espacio de las prácticas sociales, por aquello que se halla bajo el texto o tejido humano; por el valor transhistórico del habitar. El

5 "Era el destripamiento de la vieja París, de los barrios de los motines, de las barricadas, con una larga avenida central penetrando de un lado a otro ese laberinto impracticable, ladeado por comunicaciones trasversales" (ORTIZ, 2000, p. 30). Citado de Haussmann, *Mémoires: grands travaux de Paris* (1853/1870) [París, Guy Dunier 54].

conflicto, por eso, no es de carácter urbanístico, sino cultural. Acaso ético. Moral. Este principio es el que mueve la lucha de los pueblos originarios por la recuperación de su Tierra, porque en ella habita toda su cosmovisión. O el de *Ni Una Menos*, consigna que levantan millones de mujeres en las calles para reclamar contra el femicidio. Las mismas que se visten de verde para exigir la despenalización del aborto. Son acciones contra el despojo de la vida. Datos sacados de Internet señalan que durante la pandemia, entre 2020-2021, murieron en América Latina 7.206 mujeres en manos de sus parejas hombres[6]. El enfrentamiento contra las formas del poder no es simbólico, solamente. Nunca lo ha sido. Testigo de todas las batallas es la sangre de los cuerpos mutilados que han regado las calles de nuestras ciudades.

Una de las convicciones que animan *Habitar* (2013), espléndido ensayo de Jean Marc Besse, que habitar es principalmente una cuestión geográfica. Lejos de toda idea urbanística, habitar cubre un conjunto vasto de actividades y de experiencias que superan ampliamente el dominio de la arquitectura. Porque, dice el pensador francés, habitar es un destino colectivo y una experiencia individual que remite a fin de cuentas a la organización, en espacio-tiempo, de nuestras vidas, y de todos nuestros deseos y contradicciones.

> Pues habitar es trazar líneas y dibujar superficies, es escribir sobre la tierra, a veces con poderosos caracteres, y dejar en ella imágenes [como la sangre que deja el amor en nuestras sábanas o la que deja el odio en el pavimento después de la masacre]. A eso llamaremos *geografía*" (BESSE, 2019, p. 9-12, énfasis suyo).

Si lo que mueve el habitar es su carácter ideológico, implica entonces transformar la superficie de la Tierra en una especie de gran habitación. Habitar, así, es un impulso o una necesidad revo-

6 Mercosur. https://mundosur.org/femicidios/.

lucionaria; una profunda insurrección cultural de tipo restitutivo y sacrificial, porque en él están en disputa las conquistas y las pérdidas más hondas del ser humano. Es cuando los modernistas, convencidos de vivir la experiencia moderna, asumen que deben inventarse *su* propia ciudad, un espacio que para ellos aún no existía. Ni en el lenguaje. De ahí los límites de "El fardo" y la emergencia luego de las vanguardias... En la misma lógica inventiva y asumiendo que la ciudad es mercancía, lugar privilegiado para el consumo, De Certeau ofrecerá otro modo de insubordinación a partir del "arte de hacer", inserto en la vida cotidiana.

> En realidad, a una producción racionalizada, expansionista, espectacular y ruidosa, hace frente un tipo de producción totalmente diferente, calificada de "consumo", que tiene como característica sus ardides, su desmoronamiento al capricho de las ocasiones, sus cacerías furtivas, su clandestinidad, su murmullo incansable (DE CERTEAU, 2000, p. 37-38, marca suya)[7].

Así pues, el consumo, ubicuo, se torna en arma de doble filo, ya que, si bien, por una parte, se ingresa al mercado en cuanto consumidor, por otra, desde esa dependencia es posible generar tácticas con las cuales subvertir el sometimiento que éste impone. El consumo, en la medida que actúa de manera distinta a su producción y con la

7 De Certeau diferencia estrategia de táctica. La estrategia, señala, es propia del sistema productor dominante, es la que impone el dominio militar con fines prácticos expansivos y la forma cómo la razón moderna europea se relaciona con el mundo fronterizo. "La racionalidad política, económica o científica se construye de acuerdo con este modelo estratégico". La táctica, sin embargo, le juega en contra y no se reduce a ella. Obra poco a poco, aprovecha la "ocasiones" y depende de ellas. Caza furtivamente. Crea sorpresa. Le resulta posible estar allí donde no se le espera. Es astuta, milenaria. En suma, la táctica es un arte del débil". Mientras la estrategia posee un lugar propio; la táctica no tiene más lugar que el del otro (DE CERTEAU, 2000, p. L-26, marca suya).

capacidad de usarse de otras múltiples formas, resulta potencialmente sedicioso. "Un arte de hacer" que se mueve en las sombras, de forma soterrada, y con una considerable cuota de creatividad y astucia, no puede ser considerado un acto inocuo; reacciona contra el sistema productor, ofrece alternativas de uso, se rige por un instinto colectivo sin planes preestablecidos; podría, en fin, cambiar el sentido de la sociedad de consumo. La tradición crítica que busca restituir el valor del habitar expropiado genera, por lo visto, estrategias de recuperación al interior mismo del sistema expropiador, ya sea restituyendo el espacio por sobre el lugar o apelando a un *arte* de utilizar lo que al sujeto le es impuesto. Todo dentro del mundo de la vida cotidiana, porque en él se fragua la subversión, en aquello que de tan presente resulta imperceptible. "La vida cotidiana; vida que de la insignificante apariencia de su superficie ha de abrir el acceso, así lo pensamos, a una reflexión sobre aspectos esenciales de la existencia humana" (GIANNINI, 2013, p. 28).

Ciudad, espacio y literatura. El sedicioso arte del erotismo homosexual

Si la ciudad latinoamericana se debate, como hemos dicho, entre un sistema orgánico que impone la cuadrícula para direccionar el movimiento urbano, ya que todo está hecho de antemano, y otro, funcional, en que más allá del espacio no existe nada preestablecido, puesto que todo se está por hacer, lo que nos queda es decidir si vamos a habitar en la ciudad donde debemos adaptarnos o en la ciudad que podemos adaptarla. Para ir a un mismo supermercado tengo dos caminos: la ruta vial de concreto y una huella por un terreno baldío. Mientras en uno *me* adapto, el otro *lo* adapto. En el primero echo treinta minutos, en el segundo, quince. El más largo es expedito y llano, luminoso y atrayente; el atajo al contario es zigzagueante y pedregoso, solitario y descuidado. Pero, en rigor, ninguno es mejor o más seguro que el otro, ya que pese a sus diferencias, me conducen

al mismo destino. ¿Por qué, entonces, el sistema promueve el primero sobre el segundo? ¿Incluso impidiendo, cercando, advirtiendo el no uso de la alternativa? La respuesta la da la teoría marxista. El pavimento tiene un valor de cambio determinado por una economía de consumo, y, como estoy optando por la vía orgánica, compro el producto, ingreso al mercado, me trasformo en consumidor. En cambio, cuando sigo la huella, rehúso a la mercancía, ingreso a la clandestinidad, y por lo tanto el valor, al no poder ser medido, por estar fuera del mercado, no es de cambio, sino de uso. De esta manera desacato tácticamente la estrategia orgánica, porque opto por la funcionalidad, que es de libre elección y, en términos economicistas, gratis. Por eso al sistema le interesa que habitemos en la ciudad que nos coarta, porque nos obliga a consumir la ciudad como mercancía.

De esta forma, el modo de habitar hace que coexistan dos tipos de ciudades. Una como lugar y otra como espacio. El *lugar* "es el orden según el cual [...] los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encentren en el mismo sitio" (DE CERTEAU, 2000, p. 129). Por esa razón usamos "lugar de trabajo" y no "espacio laboral". Porque *lugar* hace referencia a la función que se ejecuta en *ese* sitio específico, propio, estable y al lado del otro. Cada cajera de supermercado ocupa *su* lugar de trabajo, al punto que cuando las cajas están vacías el hecho se mide en relación a las que no lo están. El *espacio*, en tanto, cargado de humanidad y de historia, está en el cruzamiento de movilidades, en las relaciones interpersonales, que le impiden la univocidad, la estabilidad y el sitio propio. De ahí la pertinencia de "espacio laboral" ¿Dónde está? ¿En las cajas? ¿En los pasillos? ¿En las bodegas? ¿En la administración? En todos y en ninguno. "En suma, el espacio es un lugar practicado" (DE CERTEAU, 2000, p. 128)[8].

8 Para Marc Augè son espacios antropológicos, "en el sentido inscripto y simbolizado [...], que se cumple por la palabra, el intercambio alusivo de algunas palabras de pasada, en la convivencia y en la intimidad cómplice

Entonces, como buen ciudadano que obedece el trayecto oficial al supermercado, no soy yo en mi plena libertad de acción, soy sitio en un lugar, ya que la berma, el semáforo, las vitrinas y la enceguecedora publicidad, guían la continuidad del recorrido ante la cual ya no tengo escapatoria, más que avanzar o volver sobre mis pasos. Pero como aventurero y controversial que soy, seguiré el sendero porque me hace sentir parte del espacio, y por lo tanto, entrar en dialogo con él. Puedo detenerme, sentarme, correr, crear otras alternativas...[9]. Así, el *lugar* es a lo orgánico lo que el *espacio* es a la funcionalidad.

Se justifica entonces por qué a lo largo de este ensayo utilizamos *espacio* en detrimento de *lugar*. Lima y Santiago son espacios. Nada más cargadas de historia que ciudades como estas. Nada más entrecruzadas de identidades inestables en su proceso de masificación, Lima y Santiago. Esto como efecto de la migración masiva que desde 1950 en adelante comienza a sobrepoblarlas generando la ciudad de la anomia. "No poseía ésta un estilo de vida, sino, simplemente, muchos modos de vida sin estilo" (ROMERO, 2001, p. 365). La sociedad de la anomia se enfrenta así a la sociedad normalizada creando una escisión que marcará el destino de nuestras urbes. "El conjunto fue anómico pero no porque lo fuera cada grupo, sino como resultado de su azarosa yuxtaposición en el ámbito urbano en el que habían coincidido" (ROMERO, p. 374). Por un lado, las clases burguesas blancas urbanas, y por otro, la enorme masa migrante pobre que busca un lugar para quedarse. Así es como surgen las barriadas o poblaciones callampas y los sectores de la clase alta o los barrios exclusivos. El gran problema vino a ser el proletariado *lumpen*, sin

---

de los habitantes". En fin, son territorios humanos, relacionales, cargados de identidad (AUGÈ, 1993, p. 82).

9 De Certeau señala que el caminante en su acto actualiza los espacios: los desplaza e inventa otros pues los atajos, desviaciones o improvisaciones del andar, privilegian, cambian o abandonan elementos espaciales. "El caminante transforma en otra cosa cada significado espacial [ya que] crea una discontinuidad" (DE CERTEAU, 2000, p. 110-111).

conciencia de clase, sin vocación de lucha y sin ansias de progreso. Carne de cultivo para los populismos de época.

Y material novelesco, en el Perú, para la Generación del cincuenta. En efecto, Julio Ramón Ribeyro y Enrique Congrains Martín serán quienes pondrán en circulación, a mitad de los años cincuenta, este realismo urbano en el llamado "cuento limeño" (TENORIO REQUEJO, 2006, p. 15-16). En simple, este grupo de narradores está marcado por el proceso modernizador de la literatura y tiene una vigencia de veinte años, entre *Lima, hora cero* (1954) de Congrains, y *La ciudad y los perros* (1962) de Vargas Llosa. Un período creativo donde se intenta una voz plural en nombre de toda la barriada. *S*on hábiles, dice Escajadillo, en mostrar personajes en su contexto social dentro del drama del proletariado, pero fallan cuando intentan pintarlos desde su propio interior. No tienen, considera, las herramientas ni la intención, porque a ellos, como burgueses, lo que les interesa es la totalidad (ESCAJADILLO, 2005, p. 94). Este grupo, señala, por otro lado, Cornejo Polar, percibe con dificultad —o no percibe— el proceso social y su complejidad porque se desarrolla en otros niveles sociales. Lo que ven es sólo parcial, son incapaces de dar cuenta de la verdadera y total realidad. Se quedan sólo en manifestaciones parciales; fragmentos que no obstante reflejarán los grandes temas que preocupan al Grupo. Sus restricciones sin embargo remiten a una inseguridad básica que acota el espacio para no perderse en una multiplicidad cuyo proceso se impone desde fuera, son grupos de izquierda moderados que se mantuvieron al margen de los conflictos sociales más inmediatos Se caracterizan, en fin, por la tibieza de su compromiso social, a excepción de Congrains y Reynoso (CORNEJO POLAR, 1989, p. 128-129).

Entre el Grupo peruano y el contexto que envuelve la obra de Pedro Lemebel transcurren cuarenta años. Si la temática limeña está signada por la emergencia de la barriada como producto de la explosión demográfica que describe Romero, la chilena responderá

a otros fenómenos socio-culturales igual de críticos y denunciables. No es fácil unir en un concepto a los creadores de la década del noventa. Nacidos entre 1952 y 1953 se hallan Pedro Lemebel, Roberto Bolaño y Mauricio Redolés como los más destacados narradores de la época, incluyendo por derecho propio a Diamela Eltit, que es de 1949[10]. Pero lo que los une en realidad a este grupo de chilenos cuya creación podemos enmarcar en torno a 1995, son las condiciones históricas en la que producen. Morales se refiere a dos fenómenos que apuntan en dos direcciones. La primera al presente de una sociedad moderna cuya versión es, dice, "subdesarrollada" y que abre la era de la globalización de la mercancía, la sociedad de mercado, la cultura del consumo y los medios de comunicación masiva. La segunda al trauma del 11 de septiembre de 1973. Desde ese día la sociedad chilena es secuestrada y usada como laboratorio para instalar "el país modelo del desarrollo", impulsado por el economista Friedman (MORALES, 2012, p. 155-161). Estos dos componentes, el mercado y la violencia de Estado, hicieron que la dictadura cívico--militar durara nada menos que diecisiete años, con desapariciones, muertes, torturas y exilios a su haber.

Grínor Rojo, por su parte, denomina a este período "la tercera modernidad", que se inaugura con el golpe de Estado y se prolonga hasta hoy día. La materia prima, señala, que les ha servido de referente a estos escritores es la memoria del Chile previo al 11 de septiembre, la memoria de los mil días de Allende, luego la memoria del país que siguió al golpe de Estado, y finalmente, la posterior al término de la dictadura (ROJO, 2016, p. 9). O sea, la prolongación del trauma, que es la mal llamada "transición" y que acá prefiero

10 Obras y autores contemporáneos a Lemebel: *Mala onda* (1991), de Fuguet; *Cobro revertido* (1992) de Urbina; *El palacio de la risa* (1995), de Marín, entre otras. Cabe destacar, además, *Santiago de memoria* (1997) libro de crónicas de Merino. La obra poética de Zurita, *La vida nueva* (1994), etc. Ver Cánovas, *Novela chilena, nuevas generaciones* (Santiago, PUC, 1997).

denominar "postdictadura", ya que en el país se mantuvo el poder golpista, el neoliberalismo rigió la economía y la Constitución pinochetista de 1980 se mantuvo casi intacta, no sufriendo ninguna transformación realmente significativa. Así, aunque el régimen había dejado el uniforme militar por el terno y la corbata, en el fondo, hacia 1995, el país seguía siendo el mismo.

Para este ensayo, resignificamos los aportes teóricos planteados por el maestro peruano Antonio Cornejo Polar en Sobre literatura y crítica latinoamericana, de 1982. Pero, de manera particular su artículo: "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: y su doble estatuto sociocultural"[11], porque en él señala que una realidad heterogénea no consigue construirse en base a las normas de un lenguaje homogéneo, ya que su naturaleza compleja y múltiple exige ser enunciada en un discurso bajo estos mismos códigos. Consciente entonces de la imposibilidad de leer las literaturas indígenas bajo estas fórmulas homogéneas[12] puesto que presentan una contradicción dentro del proceso de producción. Es decir: el emisor, el receptor, el mensaje, el código, el contexto; todos esos elementos que permiten que se produzca el acto comunicativo —la interlocución válida— en las literaturas heterogéneas, como son las indígenas, las populares, las que crean esa fricción entre escritura y oralidad, no se produce esa reciprocidad, porque, en un plano más básico, el lenguaje no se ajusta a la realidad que se quiere narrar. Creando roce, vacío o

11 Leído en Caracas, 1977 y publicado en *Sobre literatura y crítica*..., [1982] (2013, p. 106).

12 Más preciso, Cornejo Polar señala que son obras que exponen perspectivas propias de ciertos sectores de las capas medias urbanas, que emplea los atributos de la modernidad, que distingue la acción de ese grupo social, que alude referencialmente a la problemática del mismo estrato y que es leído por un público de igual signo social. La producción literaria circula, así, dentro de un sólo espacio social y cobra un grado muy alto de homogeneidad (CORNEJO POLAR, 2003, p. 101). Las figuras egregias que marcarían cada corriente serían, de una parte, Arguedas, y de otra, Vargas Llosa (MORAÑA, 2013).

incomprensión. Por ejemplo, lo que ocurrió luego de la publicación de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), de Arguedas. Una novela póstuma que para ser leída se debió crear un campo crítico nuevo, porque el universo que su autor construye de la ciudad de Chimbote es tan complejo y heterogéneo que no existían los recursos teóricos para interpretarlo. De otro lado, el material con el que la crítica leyó el cuento "Los jefes" (1957) de Vargas Llosa, no le funcionó luego para leer "Orovilca" (1954), del mismo Arguedas. ¡Qué curioso que siendo ambos cuentos coetáneos, escritos por los mayores narradores peruanos, y autobiográficos, porque narran sus experiencias adolescentes de colegiales, exijan distintas fórmulas de lectura! Con estos hechos queremos demostrar la necesidad de diferenciar la homogeneidad y la heterogeneidad en el lenguaje y en la realidad que establece Cornejo Polar. Bástenos con agregar que el clásico cuento de Vargas Llosa retrata su propia experiencia como líder de una revuelta en un liceo privado en Piura, donde vivió; en tanto que el retrato de Arguedas es todo lo contario: la experiencia del muchacho serrano introvertido que vive en carne propia el desprecio de los costeños de Ica, y que en lugar de liderar una rebelión liceana, lidia con un amor no correspondido por su condición indígena. Es obvio que la historia no define las condiciones que estamos tratando acá, sino su lenguaje o más específicamente su punto de hablada o su lugar de enunciación. Las experiencias personales que narran estos autores en sus cuentos no pueden estar sino marcadas por ese momento vital de salir al mundo, unos con más, otros con menos herramientas para desplazarse en el escenario urbano que se les ponía en frente. En el caso puntual de los jóvenes Mario y José María, es evidente la diferencia de clase, pero lo que debe ocuparnos, en serio, es desde dónde están construyendo su relato; cuál es el mundo que a nosotros los lectores nos quieren representar, y por qué. "De pronto, dejé de hacer esfuerzo por contenerme y comencé a recorrer febrilmente los grupos: '¿Nos friega y nos callamos?'. 'Hay que hacer

algo'. 'Hay que hacer algo'" (VARGAS LLOSA, 2019, p. 10). Ante ese natural liderazgo, que el mismo autor aún lo reconoce como un primer brote de su inquietud política[13], nos encontramos con este pasaje de "Orovilca": "Yo era entonces un muchacho de primer año, un recién llegado de los Andes. Y trataba de no llamar la atención hacia mí, porque entonces, en Ica, se menospreciaba a la gente de la sierra y a los que venían desde pequeños pueblos" (ARGUEDAS, 2006, p. 138). El cuento "Los jefes" es canónico, inaugura una narrativa y una nueva crítica en las letras peruanas y latinoamericanas de los años sesenta. Es un texto universal y traducible; ajustado al sujeto de la modernidad europea, firme y coherente. En una palabra: homogéneo. En cambio, el hablante en el cuento de Arguedas está lleno de contradicciones internas, mezcla aves, víboras y múltiples voces con las que se comunica. "¿Sabía usted [le dice un colega] que una corvina de oro viaja entre el mar y Orovilca, nadando sobre las dunas...?" (ARGUEDAS, p. 149). La narrativa heterogénea, así, que no responde a los patrones del canon occidental, está llena de matices, silencios, introspecciones, mundos paralelos; y en el caso del cuento de Arguedas, del desgarro y el aprendizaje del adolescente que se está construyendo en un lugar que no le pertenece, pero al cual no renuncia, y como no renuncia, es tan o más héroe que Mario en "Los jefes", sólo que el camino es otro, porque la realidad es otra, más compleja y múltiple, como complejo y múltiple es el Perú. De ahí que Cornejo Polar nos proponga el concepto en literatura de heterogeneidad no-dialéctica, no para invalidar la producción canónica o urbana, sino para entender la totalidad.

Esto es el de una reflexión que asume la multiplicidad como constitutiva de la realidad y que no cierra, no acaba, según el modelo dialéctico, en síntesis. Más bien un espacio donde los extremos "no solamente se tocan, sino que intrincadamente se entrecruzan en

13 Ver su libro de memorias *El pez en el agua* (Seix Barral, 1993).

imaginarios abigarrados y tensos" (MORAÑA, 2013, p. 77). Años después, la crítica uruguaya, estudiosa de los tratados de Cornejo Polar, habla de "antagonismo sin dialéctica", afirmando que para el peruano "no hay una síntesis donde todo coexista armónicamente, y esto se debe a la desigualdad, y donde hay desigualdad siempre hay conflicto latente" (MORAÑA "No hay una síntesis")[14]. Es decir, una realidad como la nuestra, que ingresa cojeando a la modernidad y que a lo largo de estos dos siglos no hace más que agravar ese desequilibrio, resulta impensada una síntesis. Más cuando nuestra riqueza se halla, justamente, en la diversidad de nuestros pueblos que coexisten *abigarrados y tensos*.

Ahora, Cornejo Polar da aún un paso más. Dice que estos desajustes del plano estructural también se dan, y de manera mucho más significativa, al interior de los mismos elementos, o sea, en el plano intertextual (2003, p. 10): "Entendí que la heterogeneidad se infiltraba en la configuración interna de cada una de esas instancias, haciéndolas dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas dentro de sus propios límites".

Así que, cuando retoma la heterogeneidad, opta por darle preferencia a estos tres núcleos problemáticos: al *discurso*, al *sujeto* y a la *representación*. Y este será pues el modelo que usaremos para leer las obras del presente ensayo, pero del único modo cómo nos resulta legítimo: simultáneamente.

Y es que no puede ser de otra manera. Desde el título de nuestro trabajo, se puede ya advertir que estamos frente a escrituras que, desde su publicación, ni Lima ni Santiago, en los sesenta y en los noventa, respectivamente, pudieron habitarse desoyendo esa voz disonante que emergía no digamos de la barriada limeña, o de la población o bares alternativos de Santiago, porque esa voz ya nos resultaba conocida. Se trataba, mejor, no de una voz, sino de

14 Moraña. https://redaccion.lamula.pe/2015/07/15.

un cuerpo y una actitud que todos sabían que existía pero nadie se atrevía a aceptar su existencia. Cuerpos, en algunos casos, provocadores, con la provocadora belleza de la indefinida juventud, y en otros, grotescos, camuflados, pintarrajeados; con una voz impostada, no por temor al develamiento sino como táctica de seducción, por diversión o simple capricho. Así, estas obras como expresiones estético-literarias, iluminan una realidad urbana que se mantenía latente y que, al visibilizarla, la legitiman, porque en su lenguaje impugnan al poder de las elites, del patriarcado, de la Iglesia, de la derecha cívico-militar, de la izquierda conservadora, del canon literario, del Estado opresor que desde el siglo XIX viene destripando las metrópolis de Lima y Santiago. Esa impugnación es valiente como puede ser valiente sólo el verdadero arte, y generosa; intensamente comprometida con los *márgenes*, con las minorías, de todo tipo, marginales, distantes, en las fronteras del poder.

> Porque los escritos de Pedro se vuelven memoria al oponerse al (buscado) olvido, al oponerse a la nada, a la impunidad del silencio, a la falta de justicia, de la agresividad y la violencia; al oponerse al poder y a los poderes: el político, el del dinero, el del sistema, el del discurso triunfalista, el de la reconciliación, el de la homogeneidad hegemónica... (BIANCHI, 2018, p. 92).

En Reynoso son novelas. En Lemebel, crónicas. Siendo así, ¿qué las une por sobre todo? Un decir del cuerpo en tanto manifestación de represión y resistencia sobre un espacio que intenta someter el deseo y contra el cual habrá siempre maneras de burlarlo, ya que la ciudad en su dualidad orgánica/funcional así como reprime, dijimos más arriba, promueve inherentemente el goce en el espacio anhelado, libre y habitable. Las obras de marras inauguran de esta forma no sólo un discurso del erotismo vedado sino, y por sobre todo, un es-

pacio y un modo subversivo de ejércelo, de practicarlo. Por tanto, las une también el poder porque las sitúa en un lugar estratégico desde donde plantean un reclamo contra un sistema represivo/opresivo que anula el cuerpo y el deseo o, en términos más amplios: la forma *geográfica*, y no arquitectónica, de habitar la ciudad[15].

La ciudad hipodámica es la ciudad del orden jerárquico de una sociedad fuertemente estratificada desde el centro del poder a la periferia. Pero eso en el papel. Porque la realidad nunca obedeció al proyecto escrito. Una historia que nace, como vimos al principio, con nuestra república y que se irá a replicar en las formas de utilizar el espacio urbano latinoamericano. En las obras en cuestión, cuerpo y ciudad, se topan y dialogan, porque no existe uno sin el otro. Los críticos clásicos decían que no habría existido la novela moderna sin la emergencia de la ciudad. Del mismo modo es válido decir que los relatos que hemos elegido son el fruto de sentimientos que ha dejado la experiencia de vivir la aglutinante y contrahecha ciudad-capital como metonimia ejemplificadora de nuestro proceso modernizador hegemónico y centralizado. Eso no tiene nada de nuevo. Excepto que afloran muchachitos de la barriada limeña que erotizan sin descaro la *sacrosanta* narrativa de los sesenta, y que en Santiago aparecen crónicas de una *loca* enarbolando la bandera por la memoria de la prostitución homosexual muerta por el VIH en la lucha contra la dictadura de Pinochet.

Eso involucra ya un lenguaje, un sujeto y un espacio que se ven trastocados. O transgredidos porque, ¿cómo nombrar aquello que no está normalizado dentro del canon occidental? ¿De qué manera

15 También las une el hecho de exponer un sujeto, homosexual, que había pasado de lado en los relatos de ambos períodos; pero sobre todo las une, creo yo, el hecho que frente a la anomia, a la pobreza, a la represión y al neoliberalismo, no se abandonan a la desesperanza ni al manifiesto, sino que, con el material a mano y la forma de tratarlo, entran a la universalidad y a la atemporalidad como creación poética que retrata como no hay otra la ciudad latinoamericana.

se construye un sujeto que tampoco obedece a la imagen masculina dentro de los códigos del patriarcado? ¿Y el espacio? ¿Cómo habitar una ciudad cuyo núcleo central sigue siendo la familia, y en consecuencia, la casa? Acá habrá que acudir a esas tácticas, a esos *modos de hacer*; a la rebelión urbana, cultural, moral, ideológica. La mejor muestra de esta creatividad fronteriza, marginal o popular, se halla en el plano del lenguaje. Un recurso que para dar cuenta del entorno debe echar mano a la inventiva. Usar lenguaje otro, coloquial, rápido, sintético, como el de la Lima misma en que se desenvuelve la obra de Reynoso. Una oralidad que contiene un profundo saber popular. "Diga el interrogado —le pregunta López, el policía, a El Príncipe—, ¿cómo fue que asaltó al señor Arce?" (REYNOSO, 1961, p. 41)[16]. El Príncipe no responde, no le responde a López, pero si a nosotros, a los lectores. La escena es cinematográfica; el modo de contar: irónico, exquisito. El ómnibus, el robo de los soles, luego el del For, la comida, las cervezas y la casa de putas, donde van a dar los últimos soles del infortunado Arce. El lenguaje aquí, que es sólo interior, reconstruye una realidad profundamente urbana y popular, donde no hay arrepentimientos ni juicios morales, sino celebración de la hazaña adolescente.

La misma lógica se reproduce en *En octubre no hay milagros*[17]. Principalmente en boca de los hermanos Colmenares: Carlos

16 La primera edición de *Los inocentes* (1960) parece un folleto, de 60 páginas, que nadie tomaría por libro, y que a final incluye un vocabulario de 87 palabras de la jerga popular limeña. Es preciso aclara, además, que esta novela tuvo dos títulos cuyo primero y original fue *Los inocentes* (Colección Narrativa Peruana). Luego, en Populibros, y por exigencia de M. Scorza para una edición masiva, se le debió cambiar por *Lima en rock*, quedando así, finalmente, como *Lima en rock* (*Los inocentes*). Las ediciones siguientes, incluyendo la usada acá, llevan por lo general sólo el título original *Los inocentes* (Lima: populibros, 1961). Así lo aclara su autor: https://www.youtube.com/watch?v=O5ghVIIEaTU.

17 En octubre se vive en Lima la principal fiesta religiosa peruana y una de las más antiguas y principales de América del Sur: la del Señor de los Mi-

(el Zorro), Miguel y Bety. Bitita, la hermana que vestida para la procesión, va cediendo, esquiva, a los caprichos libidinosos de Coqui, el muchacho bien, de San Isidro. Entran en tensión acá el contraste social, el anhelo de la muchacha de ser novia, de salir de la barriada y de tener un departamento y una cama como los de Coqui. Deseos que va cumpliendo entre dimes y diretes, que sí, que no; que voy, que no voy. En un juego sensual insinuante. Ansioso.

> —Coqui!, compréndeme, es la primera vez, tengo miedo. Y dice para sí: *No, no es miedo a él, es a mí, me tengo miedo*. [...] Entonces Bety, indiferente, se recostó en la cama [...] —Espera me arrugas el hábito. Y Coqui comenzó a quitárselo, desesperado. [...] —No Coqui, las medias no, por favor. —Sí, sí, Bitita. —Bety cerró los ojos y se dejó abrazar —¡Bitita! (REYNOSO, 1965, p. 256-258, énfasis del autor).

La procesión del Señor de los Milagros se corrompe en este coito juvenil y a través de ese bello lenguaje inseguro y equívoco de los más jóvenes. Marca el triunfo del muchacho y el sueño ingenuo de la niña, creyéndose desposada y rica.

En realidad, en ambas obras, el lenguaje —y ya lo ha dicho su autor— no es invención. Es recuperación. Reynoso traslada el habla popular de la calle a la literatura, para invadirla, tensionarla al punto y a ratos de hacerla desaparecer en su escritura, en su rol mediador entre la voz y nosotros. No es pues un lenguaje nuevo o una inventiva estética de neologismos rebuscados. Lo de Reynoso aquí es una técnica que se le impone para dar cuenta de un referente que hasta entonces había sido retratado desde una estilística que no lograba dar con esa fibra íntima de sus personajes. Eso requería no sólo de avivar el oído, sino además de cambiar definitivamente el punto de hablada

---

lagros. Reynoso con su relato provocador lleno de erotismo y sensualidad, profana este sagrado rito colonial.

que a la larga iba a trastocar la narrativa urbana y, con ella, el modo de entender la Lima profunda, la ciudad en su compleja totalidad. Frente a las innovaciones que trata *Los inocentes*, agrega Gutiérrez, es la utilización que hace su autor de diversos puntos de vista, del empleo del monólogo interior y la ruptura de la linealidad temporal en el desarrollo del relato. La crítica reconoció, así, los aportes de este libro, el primero de Reynoso, en el plano del lenguaje; se dijo "que introdujo la jerga y el habla juvenil en la narrativa peruana"; y aunque no es, por cierto, el primero en introducir el tema juvenil en la narrativa peruana, "hace de [él] uno de los soportes de su universo narrativo" (TENORIO REQUEJO, 2006, p. 159).

> Mientras leía los originales de Oswaldo Reynoso, creí comprender con júbilo sin límites que esta Lima en que se encuentran, se mezclan, luchan y fermentan todas las fuerzas de la tradición y las indetenibles fuerzas que impulsan la marcha del Perú actual, había encontrado a uno de sus intérpretes (ARGUEDAS en REYNOSO, 1961, contratapa).

La Lima que emerge de estas dos primeras obras de Reynoso sin duda es otra. No menos *horrible* ni menos pusilánime e intolerante, pero sí seductoramente abierta para la transgresión zamba. "Existe una constante en los dos libros hasta ahora publicado por Reynoso: "fascinan, irritan, asquean o perturban" (TENORIO REQUEJO, p. 159). Por eso no fue fácil su ingreso a un público que se sentía más cómodo con el relato grupal del "cuento limeño", que sólo mostraba pero no hurgaba en las contradicciones internas de sus personajes, puesto que, como señala Cornejo Polar, o no podía o no quería dar cuenta de la totalidad y por consiguiente su relato es sólo parte del conjunto que como "equipo" configuraba la realidad de ese urbanismo urbano. Reynoso carecía del espíritu de finura y mostraba predilección por los aspectos más sórdidos de la realidad; "por lo procaz,

lo sucio, lo escatológico, lo pervertido, no era entonces un escritor serio, respetable, sano", y quizá los críticos temían comprometer su propia reputación (TENORIO REQUEJO, p. 161). En el "cuento limeño", el tratamiento de la historia y de los recursos para contarla, está supeditada al valor estético antes que al ideológico y vital. Acá, literatura y vida, define, y no sólo y apenas, por la inclusión del joven homosexual, a Reynoso como creador. Esa simbiosis resulta, como resulta en Lemebel, clave de su producción y, por lo mismo, causa de su relación con el canon, sus pares y lectores que preferían una literatura lúdica y formativa pero no perturbadora. ¡Cómo abrazamos hoy a ambos cuando en su momento se les rehuía![18] Como ya leí a Reynoso en su consagración no puedo decir lo mismo de las crónicas de Lemebel que aparecían quincenalmente en la contratapa de *The Clinic* en el 2000. La aceptación de este cronista homosexual, comunista, popular e irreverente por parte de la crítica y del lector masivo chileno ha sido lenta y dificultosa. Aún se asocian sus tesis y trabajos académicos a investigadores homosexuales o a mujeres.

Ahora, frente a esa predilección estética de sus antecesores, tampoco sus obra se pueden reducir, ni mucho menos, a la política panfletaria o al apologismo gay, ya que sus obras son el resultado exigido y esperado de toda creación estética e ideológica. La arcadia limeña se sensualiza en colores, olores, sabores y sonidos que apelan al plano de los sentidos, históricamente postergados por la lógica primero colonial y luego modernizadora.

> Medio día. Plaza San Martín: bocinas, pitos, últimoras, tranvías bulliciosos. El cielo pesado y ardiente, sofoca. La sangre arde.

18 Estuve con Reynoso en congresos donde llegaba con un par de muchachos que hacían las veces de secretarios y amantes. Costaba creer que ese señor gordo y grotesco fuera homosexual. También conocí a Lemebel en recitales poéticos ¡y era ver la impresión que causaba su presencia! Una vez, en la Estación Mapocho, los vi juntos en una presentación.

> Cara de Ángel: tendido en el pasto. Los cuerpos parecen que tuvieran miel y las camisas se pegan, tibias. El olor agrio y ardiente de las axilas se mezcla, violentamente, con el vaho húmedo y suave del césped (REYNOSO, 1961, p. 18).

Reynoso transgrede los espacios urbanos borrando los límites preestablecidos por la cuadrícula. Se hace *rock* y diversa en su invasiva e inconfundible belleza púber contra esa asfixiante y rancia atmósfera grisácea que la cubre. "El semáforo es caramelo de menta: exquisitamente. Ahora, rojo: bola de billar suspendida en el aire" (1961, p. 13). ¡¿Quién había hecho de un cruce urbano un espacio así de poético?!

Cuarenta años más tarde, Pedro Lemebel recogerá la voz de la más marginal de las esquinas del Santiago de la postdictadura. En este contexto seudodemocrático, las crónicas de *La esquina es mi corazón* y de *Loco afán. Crónicas de sidario*, denuncian la homofobia oculta de un poder que ahora des-uniformado no es menos violento. ¿Qué hacer con tanto maricón, *fleto*, travesti? Con mueca sínica, lo que hará la clase conservadora chilena será aplicar aquella fórmula infalible: incluir en el discurso para excluir con odio en la realidad. Pero ni siquiera en el discurso estaba la figura que interesa a Lemebel. El ser proscrito, el paria, la *loca* que nadie quería ver. O sea, los prostitutos pobres que como premio por su lucha contra la dictadura se ganaron —¡cruel paradoja!— el contagio del VIH. Sus crónicas son una denuncia pero también un homenaje a la *loca* valiente y rebelde. Como en "Manifiesto (Hablo por mi diferencia)". Testimonio provocador y una de las declaraciones de principios quizá más revolucionarias y rupturistas en nuestras letras: el relato inédito que revela todas sus militancias proscritas, el contradiscurso que pregoniza el postpinochetismo y los atavismos de los férreos engranajes que movían a los partidos de izquierda.

Hablo por mi diferencia
Defiendo lo que soy
Y no soy tan raro
Me apesta la injusticia
Y sospecho de esta cueca democrática
Pero no me hable del proletariado
Porque ser pobre y maricón es peor [...]

No sabe que la hombría
Nunca la aprendí en los cuarteles
Mi hombría me la enseño la noche [...]

Mi hombría no la recibí del partido
Porque me rechazaron con risitas
Muchas veces
Mi hombría la aprendí participando
En la dura de esos años [...]

Mi hombría fue la mordaza [...]
Mi hombría es aceptarme diferente
(LEMEBEL, 2015, p. 121-125).

Así, no sólo expresa, por un lado, su integridad en oposición al machismo militarizado, sino contra los cimientos que la vieja izquierda patriarcal habían hecho suyos bajo una aparente lucha obrera "integradora y democrática". En ese punto de inflexión adquiere voz propia la *loca* que no se queda sin embargo en el resentimiento ya que lo suyo es un ejercicio permanente de aceptación y comprensión cuyo impulso nace del recuerdo. Ni perdón ni olvido no es rencor, tampoco tendencia de moda: es resultado de una incesante restitución con la memoria del travestismo homosexual chileno de la dictadura y la postdictadura. Expresa, dice Monsiváis (2014, p. 15),

> en la forma inaugural de la tendencia a la que pertenece, lo que vive, lo que ve, lo que siente. *En la dura de esos años*, Lemebel mantuvo la mayor coherencia: fue exactamente como era, le añadió libertades a la comunidad con el solo recurso de ejercerlas (énfasis suyo).

En palabras de Urtasun, en *Loco Afán*... inscribe la escritura política de Lemebel en la genealogía de la subjetividad gay en la literatura de Latinoamérica. Su versión, la de un marginal, pobre y militante, elige la crónica como el género para representar la realidad "coliza" (URTASUN, 2006, p. 203). No adherimos ni subjetividad gay[19] ni "elegir" que utiliza la crítica. Más bien, como diría el poeta Gonzalo Rojas, *se le dio la crónica*. Y se le dio porque Lemebel halló en ella toda la hibridez para mezclar y derramar los colores, las voces, los estilos, los ritmos, las miradas, los lenguajes[20]. Pienso, dice Bianchi, "que este atributo de ser campo heterogéneo o mixto es uno de los principales atractivos de la crónica por la versatilidad a la que incita, por la creatividad que estimula, por la soltura que permite" (BIANCHI, 2018, p. 99). Aún más. Cuando Lemebel narra el rechazo por ser homosexual y las cicatrices que le han causado ("Tengo cicatrices de risas en la espalda", 2015, p. 124), permite adentrarse en sus personajes desde los más visceral y profundo. "Por ello también su experiencia personal evocada en *Loco afán. Crónica de sidario* produce una hibridez del género donde la crónica permite el paso hacia la biografía y autobiografía" (FIGUEROA DÍAZ, 2019, p. 57). Este aspecto heterogéneo de su poética, continúa la crítica, "no

19 Lemebel lamenta el desmoronamiento de esa figura emplumada, muy femenina en sus gestos, y la irrupción de la moda del "macho" gay norteamericano, obsesionado con el físico-culturismo.

20 Fue profesor de Artes plásticas, que luego extendió como artista plástico y performance. De estas acciones creó, a fines de los ochenta, junto a Francisco Casas, *Las Yeguas del Apocalipsis*, famoso por sus intervenciones provocadoras y antisistémica. En http://yeguasdelapocalipsis.cl/.

solamente conlleva la confrontación de la hegemonía en el mundo literario, sino también permite reescribir la Historia desde el punto de vista del autor" (p. 57). Literatura y vida, escritura y sociedad, ficción e historia se yuxtaponen indistintamente para configurar el estilo de una creación en la que discurso y realidad se funden y confunden. En Lemebel, "La memoria individual se entrecruza irremediablemente con el relato de un acontecimiento histórico" (p. 58). Otro rasgo que lleva sus crónicas a un punto más allá. Él se adelanta a los conquistadores-cronistas y se hace descubridor, pues, dice Bianchi (2018, p. 55) "posa su mirada en una realidad poco elaborada por las plumas nacionales y escribe para dar a conocer. Pero así mismo este contemporáneo es un descubridor porque descubre, des-viste y muestra sin remilgos ni temores".

Hay un acto inclaudicable de contar, de tener que contar lo que pasó, y que ni la TV ni la radio ni la prensa ni ningún medio oficial contarán. Lemebel trae el cuento, el recado, la *fofoca, la copucha*[21]; lo que pasó una vez que todos se fueron... Lemebel sabe el cuento del Santiago de trasnoche: el del lapsus del desenfreno como el de las aberraciones del poder. *Loco afán. Crónicas de sidario*, son crónicas, primero, únicas, porque no sólo cuentan la historia de los homosexuales, la prostitución y el SIDA en la noche santiaguina, sino porque es una apología a esos jóvenes militantes pobres que murieron infectados, pero también víctimas de la exclusión y el olvido. Y segundo, son excepcionales, porque, como señala Biachi (p. 78), nutre no sólo la crónica, sino que la complejiza y enriquece toda vez que incluye en sus relatos el cuerpo bizarro y antiestético motivado por el inclaudicable sentido de justicia del mundo travesti enfrentado

21 La RAE la define como mentira, aunque en el mundo popular copucha es un cuento, generalmente íntimo y de interés de los oyentes, de alguien que sólo el copuchento sabe y que suele ser cierto, como el rumor.

al horror. De modo que, contrario a lo que señala Urtasun, no hay elección. Lemebel asume visceralmente el compromiso con su oficio de escritor. Porque este cronista "considera que su deber moral es dar a conocer, hacer recordar, presentar, mostrar: en especial, la represión; en especial, lo doloroso; en especial, las mutaciones, físicas, psíquicas, políticas, y no sólo individuales (BIANCHI, 2018, p. 79).

Hablar por mi/la diferencia es legitimar el barrio desde la *esquina*[22]: "como punto de riesgo, sin duda, pero también punto de esperanza, de palpitación, un punto donde la utopía no está muerta del todo, donde aún alimenta el deseo" (MORALES, 2012, p. 179). "La esquina de la 'pobla' es un corazón donde apoyar la oreja" (2014, p. 30). Doble significación: como materialización del afecto corporal y como voz colectiva y coral donde resuena el discurso clandestino y contraoficial de quien enuncia, desde su inmejorable ubicación territorial, la subversión poblacional y barrial urbanas. Ahí nace el rumor del contagio y germen del discurso lemebiano: desde un lenguaje mordaz y barroco, de predecibles descripciones adverbiales; sintagmas fijos de sello propio más que sugerentes nociones líricas. Escribe en su crónica "Chile mar y cueca" (*o "arréglate Juana Rosa"*):

> Una chilenidad cocoroca chorreada en almíbar que se etiqueta como dulce patria o mermelada nacional. Como ese algodón de azúcar que los niños comen en el Parque O'Higgins que se pega a los dedos y la cara con la tierra suelta del zapateo milico de la Parada (2014, p. 95).

El léxico es estrecho, reducido a un lector chileno medio, pero entrelíneas evoca un discurso universal con el cual logra embellecer

22 En la jerga popular chilena "esquina" y "pobla" denotan espacios marginales y tácticos; fronteras del encuentro para la subversión juvenil, fuertemente reprimidas en dictadura.

y humanizar ese doble y triple calvario de exclusiones sobre exclusiones. Haciendo del cuerpo carcomido por el SIDA, la metáfora optimista y alegre de la lucha de la vida sobre la muerte.

> La Loba nunca entendió bien lo que era ser portadora [por eso] nunca la vimos triste [...] nunca se dejó estropear por el demacre de la plaga [...] Para nosotros, las locas que compartíamos la pieza, la Loba tenía pacto con Satanás. ¿Cómo va a durar tanto? ¡Cómo se ve bonita a pesar que se deshoja de costras! ¿Cómo, cómo, cómo? Sin AZT, a puro pulso la linda, a puro ánimo la cola resiste tanto. Era el sol, el buen tiempo, el calor... (2015, p. 58-59).

El discurso de Lemebel es irreverentemente tierno. Habla desde la ternura. Clave de su poesía. Tanto Reynoso como Lemebel en su acto creativo no acuden a un lenguaje, entonces. Acuden a una realidad que por no haber perdido el contacto con el mundo de las cosas, es esencialmente material; y en esa materialidad se halla el cuerpo que se expresa en un lenguaje que por simple y franco es bello, conmovedoramente poético. Afecta a esa realidad ensanchándola. Ilumina la precariedad; la universaliza, haciendo de ambas, Lima y Santiago, y de todas las periferias latinoamericanas, una geografía urbana que ahora resulta sugerente, poderosamente sugestiva. Habitable. Siguiendo a Monsiváis (2014, p. 13) "Así, Lemebel describe la intromisión del gueto en la ciudad, las reverberaciones de lo prohibido en lo permitido exactamente en momento en que los absolutos se desintegran":

> La calle sudaca y sus relumbros arribistas de neón neoyorkino, se hermana en la fiebre homoerótica que en su zigzagueo voluptuoso replantea el destino de su continuo güeviar. La maricada gitanea la vereda y deviene gesto, deviene beso, deviene ave, aletear de pestaña, ojeada nerviosa por el causeo de cuerpos

> masculinos, expuestos, marmoleados por la rigidez del sexo en la mezclilla que contiene sus presas. La ciudad, si no existe, la inventa el bambolear homosexuado que en el flirteo del amor erecto amapola su vicio. El plano de la city puede ser su página, su bitácora ardiente que en el callejear acezante se hace texto, testimonio documental, apunte iletrado que el tráfago consume (LEMEBEL, 2015, p. 13).

Volvamos a la discusión central sobre la ciudad. Digamos que uno no habita en cualquier parte. Habita en la interconexión del adentro y el afuera, en ese tránsito incesante del entrar y el salir. Por tanto, el habitar es dinámico, se está siempre haciendo en el roce del cotidiano. Para que estos cuerpos cobren vida y voz propia necesitan, por lo mismo, no de un lugar dado, sino de uno por conquistar. No será pues la casa tradicional ni tampoco la plaza donde se construirán como sujetos. Lo harán pues desde las zonas que tensionan ciertamente estos espacios consagrados. Ni ágora ni casita feliz valen acá. La plaza pública, símbolo del poder político, no sirve porque excluye y reprime; y la casa, por reproducir el modelo social burgués, y por ser el lugar del primer reproche, del rechazo bautismal, tampoco. Por eso, ante la expulsión, estos cuerpos tendrán que hacerse de otros espacios para habitarlos; y no será el lugar en sí sino el modo de usarlo lo que lo hará habitable. Cabe mencionar acá la gran connotación que adquieren las zonas comunes, como la vía púbica, por donde deambulan errantes.

> Se trata de una imagen fantasmagórica en la que la muerte está en cada esquina, ya sea por la represión del régimen o por una enfermedad terminal. Varios de sus personajes tienen una identidad nómada y sienten un desapego a todo lo que les rodea (FIGUEROA DÍAZ, 2019, p. 52).

Excepto, en el caso de *Los inocentes*, la collera, cuyo contexto es otro, y en Lemebel, el *gueto* o *club* (como búsqueda del marginado de sentirse parte de un grupo que lo acoge). De esta forma son promiscuos esquinas, billares, parques, prostíbulos, salones de belleza, cines porno, discotecas, baños turcos... todos conspirando contra el orden impuesto.

Por ese motivo la collera de *Los inocentes* arma un hogar *otro* en el billar de Don Lucho. La partida del billar, los tacos, la mesa, las bolas representan aquí la vida. La partida como la metáfora del destino vital que es ganar, perder..., aprender siempre.

> Eres chicoco, todavía, no comprendes. Cuando la vida te golpee, comprenderás que todos los hombres que vivimos 'intensamente' guardamos un secreto. Puede ser una mujer o tal vez... no sé. Pero lo guardamos aquí, Carambola, en el corazón. Y hay días que el corazón pesa demasiado y parece que reventara y entonces hay que liberarse y se juega o se toma hasta quedar borrachos (REYNOSO, 1961, p. 52, marca del autor).

Esa pasión, ese desgarro vital y esa enseñanza tierna y franca que le trasmite Choro Plantado a Carambola en el billar, es lo que hace de estos espacios umbrales fronteras que trasgreden la escuela, la familia y la ciudad orgánica. Por lo tanto, ahí se hacen, se conforman como sujetos íntegros. En la obra de Reynoso todos los espacios están para ser violados. Vale todo desacato. La escuela en *En octubre no hay milagros* no es sino la aula del sueño, del hambre, del hastío. La negación absoluta del seductor mundo callejero. "El Instructor toma asiento en el pupitre, prende un cigarro, desdobla La Crónica y se sumerge en el comentario deportivo" (REYNOSO, 1965, p. 75). Mientras en el salón se hace de todo, menos estudiar. Ahí se inicia la pelea, que va a terminar luego en la calle, entre el Zorro Colmenares y Chaveta. El motivo: Ojitos, muchacho que sus compañeros acosan

deseosos. Dice, provocador, Chaveta: "Patitas, patitas, no se vayan que hoy les daré de almuerzo arroz con Zorro [...] Manya, manya, el zorro ya tiene su loquita. ¡Ay, ay, Ojitos está de puta zorra! (1965, p. 76).

Del mismo modo se trasgrede la casa del atormentado, fofo y mariposón Don Manuel en sus enlaces con el bello y haragán Tito. El balcón de madera negra tallada así como la legendaria alcoba, juegan aquí una doble función. Por un lado, símbolos del estatus colonial, por otro, por debajo, la zona del roce y el sobajeo carnales. Figuras tradicionales que en su tratamiento se travisten en el lugar de la lascivia, de las insaciables apetencias de Don Manuel, como las de su ninfómana e histérica esposa. Balcón y cama son fachadas que ocultan un deseo verdadero y, en consecuencia, al servir a esos propósitos, se naturalizan y adquieren un valor otro, más real y auténtico. Reynoso, con su novela de 1965, al erotizar la profunda tradición republicana y católica del Perú, y ganarse, de paso, el rechazo, como dijimos, de la elite tradicional y la proscripción de sus colegas docentes, lo que hace es mostrar el mundo en su integridad y por lo tanto legitimar el discurso literario.

De otro lado, en las crónicas de *Loco afán*, que son las del sidario, Lemebel, como sabemos, narra el barrio San Camilo, que opera como metonimia del desborde homosexual de los años de la postdictadura. Ante la mentira y el engaño políticos, el mundo homosexual que retrata hizo del barrio sede de la lujuria, del travestismo popular. El gran puterío anal de Santiago. Aquí las *locas* construyen su espacio y lo habitan como trinchera de una militancia sexualmente activa que no sólo habla de ellos, sino también de un cliente furtivo que, como la sociedad toda, y sobre todo el poder político, mantienen ese doble estándar. Esa gana simulada de día que de noche se hace carne y con ella la plaga que comienza a expandirse. San Camilo es así, también: vida y muerte. La esquina de un Chile que por medio del placer buscaba la democracia, las libertades y las justicias negadas.

En esta obra de 1996 publica "La noche de los visones (O a última fiesta de la Unidad Popular)", el umbral de dos épocas representados en una fiesta de año nuevo, en que

> Todo el mundo estaba invitado: las locas pobres, las de Recoleta, las de mediopelo, las del Blue Ballet, las de la Carlina, las callejeras que patinaban la noche en la calle Huérfanos, la Chumiliu y la pandilla travesti, las regias del Coppelia y la Pilola Alessandri (LEMEBEL, 2015, p. 16).

La historia acá se confunde con la leyenda. Es el epitome del carnaval homosexual de toda clase y oficio que se reúne en una población para festejar "un año [1972] que ha sido una fiesta para los maricones pobres" y el siguiente "que con tanto hüeveo de cacerolazos se me ocurre que viene pesado" (2015, p. 17). La historia cuenta que con tanta borrachera de año nuevo, dos abrigos de visiones, que había llevado la aristócrata Pilola Alessandri, se pierden. Pero también con ellos una época nefasta: la caída del Gobierno de Allende y las políticas represivas de los poderes cívico-militares. Esa noche marca el comienzo del fin y el inicio de la masacre golpista.

> De esa fiesta sólo existe una foto, un cartón deslavado donde reaparecen los rostros colizas lejanamente expuestos a la mirada presente. La foto no es buena, pero salta a la vista la militancia sexual del grupo que la compone. [...] La foto no es buena, está movida, pero la bruma del desenfoque aleja para siempre la estabilidad del recuerdo [...] La foto no es buena, no se sabe si es blanco o negro o si el color se fugó a paraísos tropicales [...] La foto no es buena, la toma es apresurada por el revoltijo de locas que rodean la mesa [...] Del grupo que aparece en la foto, casi no quedan sobrevivientes [...], la foto de las locas en ese año nuevo se registra como algo que brilla en un mundo sumergido [...]

> Aún en la imagen ajada se puede medir la gran distancia [...]. Se puede constatar la metamorfosis de las homosexualidades en el fin de siglo; la disfunción por la loca carcomida por el sida, pero principalmente diezmada por el modelo importado del estatus gay, tan de moda, tan penetrativo en su transa con el poder de la nova masculinidad homosexual (LEMEBEL, 2015, p. 23-32).

El escritor chileno, dice Sánchez, irrumpe en la imagen congelada de la fiesta travesti, rememorando el pasado. Es la última fiesta travesti antes de la llegada de la dictadura y de la invasión de las plagas, y se la representa "como un cuadro de fábula encantada". El narrador, acá atraviesa, continúa la crítica, "las fronteras de la imagen y, aprovechando la atemporalidad de la representación fotográfica, recupera personajes ya desaparecidos y revive su goce festivo (SÁNCHEZ, s/n). Como las fotos de niños que ojeamos en casa de nuestros padres, evocamos el territorio perdido. En nosotros, la casa infantil antes de la partida; en Lemebel, la borrosa imagen de la fiesta popular antes del desastre. Acusa, señala Sánchez, "al sistema totalitario de borrar la imagen feminizada del travesti y de construir el prototipo del hombre "macho" militar. Ante la reiteración del cartón deslavado, reconstruye una imagen que pese a lo borrosa resultada indeleble porque la crónica la reactualiza y resemantiza.

Pero si *Loco afán. Crónicas de sidario* es un *réquiem* por las *locas* víctimas del VIH, *La esquina es mi corazón* no sería, como dice Monsiváis (2014, p. 11), literatura gay, "sino una sensibilidad proscrita que de persistir mientras continúe la homofobia, y estos autores al asumir con talento y vehemencia sus voces únicas, le añaden una dimensión cultural y social a la América Latina". Sujetos del otro lado del poder que están en condiciones de desplegar *tácticas* para escamotear el poder, para burlarlo y hacerse de un espacio transitoriamente conquistado (MORALES, 2012, p. 177),

como el parque santiaguino, lugar disputado entre homosexuales, voyeristas y parejas escandalizadas.

> A pesar del relámpago modernista que rasga la intimidad de los parques con su halógeno delator [A pesar del] aparataje de vigilancia [...] Apenas tocando la basta mojada de la espesura, se asoma la punta de un pie que agarrotado hinca las uñas en la tierra [...*escribir sobre la tierra, a veces con poderosos caracteres, y dejar en ella imágenes*, Besse] Por el camino se acercan parejas de la mano que pasan anudando azahares por la senda iluminada de la legalidad. Futuras nupcias, que fingen no ver el amancebamiento de culebras que se frotan en el pasto (LEMEBEL, 2014, p. 21-22).

Es "Anacondas en el parque", en el Parque Forestal de Santiago de Chile de los años noventa, una crónica donde Lemebel oficia de "fazedor", como dice Borges[23]. Son muchas las crónicas que de Santiago y de Chile nos regaló, y que, como profesores entonces, pudimos trabajar sagazmente con los muchachos liceanos chilenos. Mas, en esta, en específico, creo que sugiere más, alude, ilumina y consigue algo que no siempre la crónica alcanza: superar la imaginación a la información. En lo literal, como leemos en la cita, es una pareja homosexual teniendo sexo en el parque, detrás de los arbustos. Aún hay gente que transita. Pero lo que no está es la actitud de los que no ven o sólo sienten, escuchan y murmuran. Es la expresión que yo mismo veía en mis alumnos hace veinticinco años atrás cuando las leíamos. Era esa sociedad reprimida, temerosa de la diferencia y ansiosa de vigilar; pero no se atrevía, mandaba a otro. No lo sabíamos entonces, pero ahora nos enteramos que Lemebel era

23 Un "fazedor": un hacedor —narrador— de historias. "Uma história na qual todas as vozes podem ser encontradas". Esa es, para él, la forma más antigua de la poesía: la épica (BORGES, 2007, p. 52).

el del encargo: *fazia* la labor de ir para volver con el cuento, como en "El narrador" de Benjamin.

Por último, si la ciudad se construye también entre la pugna de fuerzas centrípetas y centrifugas que van y vienen de los centros a las periferias que afectan el espacio, es que están atravesadas por el poder. Y más allá del tema sexual-erótico, las obras que acá revisamos contienen una cuota insospechada de crítica contra la hegemonía que ha operado sobre nuestras experiencias urbanas. Pero, al mismo tiempo, el cuerpo, la oralidad, las formas de crear habitar geográfico nos enseñan tácticas subversivas, modos de burlar siempre la opresión dominante. Ante la violencia, lo que nos ofrecen Reynoso y Lemebel, es que el cuerpo en su integridad es la mejor arma de resistencia. El sexo y la promiscuidad siguen siendo en nuestras poblaciones respuestas y alternativas ciertas a las precarias condiciones de vida que afectan a los pobres, los desvalidos, los situados al otro lado del poder. Ni la intolerancia, ni todos los métodos de aplacamiento pueden frenar el derecho del cuerpo al goce.

Notable que Reynoso, en ambas obras, ya a principios de los sesenta haya puesto el grito sobre problemas que medio siglo aún esté enquistado en la sociedad peruana. El hacinamiento y el consecuente derecho a la casa propia; el reclamo por una educación pública, digna y de calidad; el derecho a la diversión y al libre esparcimiento; los vicios del poder, son demandas de una sociedad que ya en los sesenta comenzaban a tensionar al Jirón de la Unión. Pero que a cambio recibe el trato despótico de parte Don Manuel, quien, con toda su cuota aterradora de poder, ante la falta de vivienda, responde con desalojo; ante las demandas estudiantiles, con represión y muerte; y ante los problemas de desocupación y falta de expectativas de la población joven, con sus caprichos sexuales; toma y deja zambitos de barriadas como objetos de su haber.

Del mismo modo, las crónicas de Lemebel son más que una apología a las *locas* muertas y a la militancia sexual y combativa. Son

más que el mero reclamo por el derecho a la diversidad y el rechazo a la intolerancia racista y homofóbica; y por supuesto, mucho más que una mirada nostálgica al pasado lujurioso y a la vida nocturna de San Camilo. *La esquina es mi corazón* y *Loco afán. Crónicas de sidario* son una celebración a la vida. A la trágica y desgarradora vida que al hablar por y desde el cuerpo magullado es un canto épico, heroico. No es, por tanto, como dijimos, una literatura para el mundo gay chileno, solamente: es una literatura que en su intención y alcance se hace universal, porque en el fondo apela al hombre y a su derecho irrenunciable de habitar, como se dice, en poeta.

Por eso que el tema acá, en estas obras revisadas, no es el sexo, el placer en sí: es el poder. El modo tanto para subyugar esos cuerpos como para que estos mismos encuentren las fórmulas para evadirlo subsistiendo. En consecuencia, no estamos frente a relatos eróticos, estamos, insistimos, ante una literatura que por su grado de compromiso y denuncia y por su capacidad sugestiva e iluminadora, se inscribe como texto imprescindible para reflexionar respecto a nuestro modo de habitar. Los relatos trastocan —¡qué duda cabe a estas alturas!— nuestra ciudad. Frente a la urbe orgánica vemos que hay siempre una ciudad pasional que tiende al desacato, al descentramiento, al quiebre y a la discontinuidad para proponer la transitividad contra la intransitividad de la ciudad del flujo de la megalópolis global. Los relatos vistos propugnan aún ese modo de vida transitivo donde espacio y sujeto se confunden en un atractivo roce de reciprocidades.

Sin duda que Lima y Santiago después de esto no pueden seguir siendo las mismas. Bondy, Ribeyro, Congrains, Vargas Llosa: la flamante Generación del cincuenta que le dio voz propia al barrio limeño, y con él a la periferia de la megalópoli latinoamericana, no hubiese tenido el discurso integral de esa realidad emergente sin la presencia entonces controversial del militante, profesor y creador que fue Oswaldo Reynoso. Del mismo modo, sin la irreverente y

extravagante figura de Pedro Lemebel en el casi despoblado y elitista escenario cultural chileno, careceríamos del tejido oral que vino a legitimar el género referencial como la crónica, abriendo el campo, dice Morales (2001, p. 24),

> para que ingresen otras formas discursivas, menos puras, más contaminadas, en el fondo, heterogéneas. Con Lemebel, con su temática y su discurso, se abre el ingreso para estudiar a los sujetos que habitan otros lugares, espacios fronterizos situados lejos del centro, en las periferias de todo orden.

La historia de la literatura latinaomericana mantiene, así, con sus rupturas e inflexiones, una tradición que no sólo se evidencia en el plano del discurso, sino en su rol de aceptar la incorporación de los motivos, problemas y contradicciones que han venido nutriendo la realidad. El proceso que hemos recogido desde la primera y *sui generis* obra de Reynoso hasta el relato más elaborado de las crónicas chilenas, reflejan, de manera inequívoca, ese *continuum* para negar cualquier designación adánica y en cambio configuran la historia no de una moda sino de un modo.

Conclusiones

Profesores y lectores amigos han reparado en mi escritura como una irrefrenable necesidad de ir al fondo de las cosas. Un relato que coquetea más con el estilo ensayístico que con el artículo científico y en el que el exceso de información distrae y demora el punto de llegada que, en trabajos como este, se exige. Mi postura es concordante y hasta gratificante, nunca siento que sea un reproche, puesto que utilizo estos espacios como medios de reflexión y aprendizaje, como un retorno al principio para encontrar nuevas verdades. A veces sin embargo me gustaría practicar métodos más precisos y objetivos, porque el razonamiento lógico es tan deleitoso

como la narración libre y espontánea. Quisiera mezclar ambos. Cada artículo es un ejercicio hacia esa perfección gozosa.

Las páginas que anteceden este cierre son muestra de esa práctica donde reconozco cierto desequilibrio a favor del detalle, de la interdisciplinariedad y de la hibridez donde, para mi gusto, todo está permitido. El ensayo es creación, poesía, belleza estética. El artículo en cambio, en rigor, es el camino de la razón teórica y conceptual. Por eso, he intentado compatibilizar acá ambos discursos. Por el profundo apego con América Latina, su historia, su cultura, su literatura, como por la devoción a la reflexión crítica y sus resultados, es que desarrollé este trabajo a partir de distintas ideas pero todas dirigidas hacia la libertad, al disfrute de las cosas simples que otorga la vida comunitaria y en contacto con la naturaleza y al derecho irrenunciable de cómo queremos vivir nuestras vidas. Lo contrario sólo sirve para reafirmar mi postura vital.

Encontré en cada autor algo que me condujo más a la propuesta que a la crítica. Todos, parece, quisieran tener el mismo anhelo. Algunos son hábiles en esconder sus deseos, su lado humano y contradictorio; otros, al revés: promuevan el diálogo libre y abierto. En los teóricos más implacables hasta en los colegas críticos, encontré razones para reafirmar la urgencia de la revolución que plantean en su más honda intención Oswaldo Reynoso y Pero Lemebel, en estas y otras obras como en su vida misma, y más allá.

Lo importante sin embargo es que le dan contenido a la revolución, que es la utopía. No es por lo tanto ésta el punto de partida, sino la consecuencia y única alternativa posible de deducir. Nos hemos quedado con sus creaciones, con el camino para entender el motivo del cambio. La ciudad moderna, el habitar, la homosexualidad no son sino la materia narrativa, el proceso histórico que debemos conocer porque ahí, en su contenido, están las causas que harán que los latinoamericanos nos volquemos a una verdadera transformación individual y colectiva.

BIBLIOGRAFÍA

ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada, 1971.

_____. "Orovilca". En *Cuentos escogidos*. Caracas: El perro y la rana, p. 137-155, 2006.

AUGÉ, Marc. *Los "no lugares". Espacios del Anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gesida, 1993.

BAJTÍN, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 2002.

BESSE, Jean-Marc. *Habitar*. Bogotá: Luna Libros, 2019.

BIANCHI, Soledad. *Lemebel*. Santiago de Chile: Montacerdos, 2018.

BORGES, José Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo/SP: Companhia das letras, 2007.

CERTEAU DE, Michel. *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2000.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Sobre literatura y crítica latinoamericana*. Lima/Berkeley: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"/ Latinoamericana editores, 2013.

_____. *La novela peruana*. Lima: Horizonte, 1989.

_____. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima/Berkeley: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"/Latinoamericana editores, 2003.

CHANDÍA ARAYA, Marco. "El umbral y modos de habitar el espacio urbano latino-americano". *Revista Z cultural*. Universidade Federal de Rio de Janeiro, v. I, p. 7-27, 2020.

DARÍO, Rubén. *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Madrid: Espasa, 1994.

ESCAJADILLO, G. Tomás. *Cuatro estudios sobre José Diez-Canseco*. Lima: Amaru, 2005.

ELMORE, Peter. *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul, 1993.

FIGUEROA DÍAZ, Tamara. *La resistencia de la loca barroca de Pedro Lemebel. Anomia y militancia corpórea en América Latina*. Barcelona: Egales, 2019.

FUSTEL DE COULANGES, N. D. *La ciudad antigua*. Madrid: Edaf, 2007.

GIANNINI, Humberto. *La 'reflexión' cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2013.

GONZÁLEZ, Carlos A., comp. *Grafías del imaginario. Representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

GUERRA-CUNNIGHAM, Lucía. *La ciudad ajena. Subjetividades de origen mapuche en el espacio urbano*. Santiago de Chile: Ceibo, 2014.

KOTKIN, Joel. *La ciudad. Una historia global*. Caracas: Random House Mondadori, 2007.

LEFEBVRE, Henri. *La revolución urbana*. Madrid: Alianza, 1980.

LEMEBEL, Pedro. *La esquina es mi corazón*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2014.

_____. *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2015.

MEJÍAS, Víctor. "Modernización urbana en Lima (1850-1919): grandes avenidas, espacios públicos y monumentos". En *América Latina: espacios urbanos, arquitectónicos y visualidades en transición 1860-1940*. A. Kennedy-Troya, ed. Universidad de Cuenca, p. 277-299, 2018.

MERCOSUR. https://mundosur.org/femicidios/.

MONGIN, Oliver. *La condición urbana. La ciudad a la hora de la mundialización*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

MONSIVÁIS, Carlos, pref. "Pedro Lemebel: el amargo, relamido y brillante frenesí". En Pedro Lemebel, *La esquina es mi corazón*. Seix Barral, p. 9-19, 2014.

MORALES T., Leonidas. *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2001.

_____. *Crítica de la vida cotidiana chilena*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2012.

MORAÑA, Mabel. *Arguedas/Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes*. Madrid: Iberoamérica, 2013.

_____. "No hay una síntesis donde todo coexista armónicamente, y esto se debe a la desigualdad", 2015. Disponible en <https://redaccion.lamula.pe/2015/07/15>. Consulta 1 dic., 2022.

ORTIZ, Renato. *Modernidad y espacio. Benjamin en París*. Bogotá: Norma, 2000.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

REYNOSO, Oswaldo. *Los inocentes*. Lima: Populibros, 1961.

_____. *En octubre nos hay milagros*. Lima: Kantus, 1965.

_____. (Entrevista), 2015. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=O5ghVIIEaTU>. Consulta 1 dic., 2022.

ROJO, Grínor. *Las novelas de la dictadura la postdictadura chilena. Quince ensayos críticos*. Vol II. Santiago de Chile: Lom, 2016.

_____. "La narrativa chilena en el apogeo y la crisis de la oligarquía tradicional: 1870-1920". En *Historia crítica de la literatura chilena. La era republicana: La primera modernidad (1870-1920)*. Bernardo Subercaseaux, coord. Santiago de Chile: Lom, p. 125-141, 2020.

ROMERO, José Luis. *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.

SÁNCHEZ, Margarita. "El Sida en la ceremonia travesti de Pedro Lemebel", 2008. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/lemebel.html>. Consulta 1 dic., 2022.

SHARR, Adam. *La cabaña de Heidegger. Un espacio para pensar*. Madrid: Gustavo Gili, 2015.

URTASUN, Marta. "Locas que importan: crónicas de sidario de Pedro Lemebel", 2006. Disponible en <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/273>. Consulta 1 dic., 2018.

TENORIO REQUEJO, Néstor. *El Grupo Narración en la Literatura Peruana. Lima: Arteidea, 2006.*

VARGAS LLOSA, Mario. *Los Jefes/Los cachorros*. Buenos Aires: Debolsillo, 2019.

YEGUAS DEL APOCALIPSIS. http://yeguasdelapocalipsis.cl/.

Pedro Lemebel: género y sociedad

Leonidas Morales Toro[1]

1 Los condicionamientos históricos de una escritura

Aun cuando Pedro Lemebel es también autor de cuentos y novelas, lo fundamental de su prestigio como escritor (y de la amplia recepción crítica que ha tenido, dentro y fuera de Chile) está asociado a sus crónicas urbanas, que viene publicando desde la primera mitad de la década de 1990. Es este género, el de la crónica, el que aquí me interesa como objeto de lectura, y sobre todo las reunidas en tres de sus colecciones, *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*, *De perlas y cicatrices* y *Zanjón de la Aguarda*. El movimiento del análisis, en este ensayo, como todos los incluidos en este libro, pasará por diversas y sucesivas zonas de sentido, intra y extratextuales, cada una de las cuales representa un momento —orientado— dentro del proceso de ir construyendo una determinada lectura crítica. Me gustaría comenzar mi lectura de Pedro Lemebel encuadrando históricamente su escritura cronística, lo cual significa propiamente inscribirla en el contexto de las condiciones sociales y culturales que intervienen en su producción como referentes del sentido, algunos de cuyos aspectos, esenciales por lo demás, son

1 Falleció en 2019. Este es un homenaje póstumo a quien fuera profesor, crítico literario y ensayista chileno. Agradezco la colaboración de Marisol Vera, editora de Cuarto propio, por permitirnos incorporar este ensayo del autor publicado en *Crítica de la vida cotidiana chilena* (Santiago de Chile, 2012).

comunes a otros escritores chilenos de la misma "generación" de Lemebel, como Roberto Bolaño o Mauricio Redolés, todos nacidos en la primera mitad de la década de 1950 (el 53, Bolaño y Redolés, el 55 Lemebel).

Las condiciones sociales y culturales de las que hablo remiten la atención crítica en dos direcciones principales: hacia un presente y hacia un pasado —no tan lejano—. La primera dirección es hacia el presente de la sociedad chilena como sociedad moderna. Es decir, al presente de una versión "subdesarrollada" o "en desarrollo" —con una sombría historia además— del estado en el que la modernidad comienza a entrar de forma generalizada en el mundo desde, al menos, la década de 1980 en adelante. Un estado definido por el fenómeno de la "globalización", que, en su base, no es sino la globalización de la "mercancía" —convertida en protagonista estelar—, y que, en términos menos genéricos, se traduce en la globalización simultánea de la sociedad de mercado y de la cultura que sostiene y la sostiene: la cultura del consumo —o de la imagen y del espectáculo—, una cultura operada por los medios de comunicación masiva. El poder (Foucault) que rige y le impone su sello distintivo a esta modernidad globalizada ya no lo ejerce más la vieja Europa: su ejercicio se ha desplazado desde Europa hacia Estados Unidos, el primer "imperio" moderno de sus características. Quiero decir, un imperio sin un horizonte ideológico alternativo capaz de limitar o amagar su poder. Desde este punto de vista Europa se ha vuelto también, y a su modo, "marginal", en el sentido de que ha perdido el "privilegio" de darle a la vida cotidiana moderna, en sus diversos escenarios nacionales repartidos por el mundo, sus propios paradigmas. Por el contrario, son las "marcas" transnacionales (logos tecnológicos, comerciales, financieros, culturales, etc.), de origen o control estadounidense las decisivas (logos tecnológicos, comerciales, financieros, culturales, etc.), las que, en un ejercicio sin respiro del nuevo poder, dominan

y saturan los nuevos paradigmas de la vida cotidiana[2].

Las crónicas de Lemebel se escriben pues —y se leen— desde un presente así definido, en términos muy generales todavía. Pero esta comprobación es sólo un punto de partida para llegar a lo que aquí importa: el modo en que estas crónicas se sitúan frente al presente de su escritura, es decir, frente al despliegue cotidiano de la realidad social y cultural chilena inserta en un mundo globalizado. Como género periodístico, la crónica urbana siempre ha sido un discurso destinado a comentar episodios de la vida cotidiana, o de la "actualidad", asumiendo cada cronista un determinado punto de vista. ¿Y cuál sería el de Lemebel? Por ahora sólo digamos que quienes lo leen saben muy bien que sus crónicas no son para nada (como tampoco lo fueron las del gran cronista chileno del siglo XX, Joaquín Edwards Bello) un registro complaciente de sucesos de la vida cotidiana chilena, ni menos un registro asimilable por el sistema. Al revés, están recorridas por una mirada incómoda, a ratos humorísticas e irónica, pero en el fondo más bien una mirada agredida como mirada ética y política por la realidad cotidiana. La respuesta de Lemebel a semejante agresión es concebir y poner en práctica estrategias discursivas destinadas a instalar una verdad que desmienta la legitimidad del orden de las cosas —el del presente y su cotidianeidad— regido, desde la mediación del subdesarrollo y la historia específica chilena, por el paradigma de la globalización, y saque a la luz lo que no dice, esconde o manipula. Lo cual, en Lemebel, supone hacerse cargo de aquellas zonas del espacio social y cultural del presente oscurecidas o silenciadas por el poder.

Pero antes de ocuparnos de las formas específicas que adopta la inscripción en su presente de esta mirada incómoda y crítica, parece necesario precisar que el orden social y cultural a que se

2 Naomi Klein ofrece un panorama sugerente de las redes de las marcas como formas de un poder globalizado, en su libro *No Logo*. El poder de las marcas (Buenos Aires, 2008).

abre la cotidianeidad del ese presente implica, como su efecto, o su correlato, un determinado modo de sentir o vivir el tiempo, de estar o ser en el tiempo. La mirada crítica y desacomodada de Lemebel emerge como el resultado de un proceso de elaboración —ética, política, estética— del que forma parte constitutiva la experiencia de un determinado tiempo cotidiano, moderno sin duda, pero antes de su presente actual absolutamente desconocido, inédito por lo tanto, marcado así por una "diferencia" absoluta. Justamente, es éste el tiempo que el nuevo estado de la modernidad —el globalizado, el "posmoderno"— ha traído consigo a la vida cotidiana en todas partes, en el mundo desarrollado y en el del subdesarrollo, dictando a la vez el modo y el tono de sus prácticas, dándoles una coloración de vida específica e incomparable. Un tiempo que parece cargar consigo, incorporado al modo particular mismo de su identidad, una "pulsión" a ratos perturbadora, que los brillos del decorado de la escenificación de la mercancía globalizada no logran ocultar.

Se trata de la experiencia de un tiempo cotidiano abandonado por la utopía. Me refiero a esa utopía que sigue el movimiento de la modernidad como su sombra discordante, negadora de su presente y que, en su lugar, instala la expectativa de un tiempo por venir, tiempo en el que el hombre se sueña reconciliado consigo mismo. Una utopía de la clase de aquella que, en Europa, alcanza su expresión tal vez más fervorosa, pero que también será su "canto del cisne", con el Mayo francés de 1968. La misma utopía que en América Latina, relanzada con un nuevo impulso épico por la Revolución Cubana de 1959, movilizará la imaginación social y cultural a lo largo de la década de 1960 y del 70, con tardías explosiones a comienzos de la del 80 (la Revolución Sandinista en Nicaragua). El dominio finalmente absoluto y universalizado de la mercancía (de la lógica de su "espectacularidad", de la "racionalidad" que la constituye, de su estética y la cultura que la reproduce, del poder que garantiza su dominio) ha expulsado del tiempo cotidiano las condiciones que

hicieron posible esa utopía, y en vez de su tiempo expectante, animado por el deseo de otro orden humano, de otra "comunidad"[3], ha introducido un tiempo entregado a un deseo sin grandeza, devaluado o rebajado a la condición de ser un parásito de la mercancía: el deseo que alimenta la expectativa siempre renovada del consumo (bajo las infinitas formas, directas o desplazadas, manifiestas o encubiertas, que la mercancía adopta). Un deseo enclaustrado por lo tanto en el puro presente, en la inmediatez de su resolución.

Es exactamente lo que Baudrillard (1997) llamaba, con un dejo de ironía, la "utopía realizada". Si el discurso de la utopía como deseo de un nuevo orden comunitario domiciliado en el futuro, era el discurso de la política, y sin duda también —aunque bajo una forma específica— el del arte y la literatura modernos desde el Romanticismo, el discurso de la utopía realizada en virtud del consumo no es otra cosa que el discurso de la "publicidad". En otras palabras: la utopía realizada —o realizable aquí y ahora— es una construcción del discurso de la publicidad como un discurso solidario de la mercancía. Ahora, decir que estamos frente a una utopía de naturaleza puramente publicitaria, equivale a decir que estamos frente a una utopía sin historia —sin pasado ni futuro—, un "desierto"[4], condenada a sobrevivirse a sí misma mediante la eterna repetición del circuito deseo-consumo. Si la utopía revolucionaria abría el horizonte de un orden futuro donde los hombres podrían tener derecho a la felicidad de "un día logrado" (me valgo aquí del título del libro de Peter Handke, *Ensayo sobre el día logrado)*, ocasión en la que vivirían esa experiencia que nos "salva" de ser sólo vidas para la muerte, o

3 Sobre la noción de "comunidad" y su estado en la fase de la globalización, ver Jean-Luc Nancy, *La comunidad desobrada* (Madrid, 2001), Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable* (Madrid, 2002), Zigmunt Bauman, *Comunidad* (Madrid, 2003).

4 Sobre posmodernidad, publicidad y "desierto", ver Jean Baudrillard, *América* (Barcelona, 1987) y Olivier Mongin, *El miedo al vacío* (México, 1993).

también, que hace de la muerte la ocasión de llevar la vida a un momento epifánico, en la utopía realizada por el consumo, en cambio, la felicidad termina siendo una suerte de simulacro de sí misma, su versión banal, incapaz de ser el signo de un momento excepcional, único, en que la vida, en un instante de elevación superior, trasciende la precariedad de su condición mortal. No por casualidad Agamben (2005, p. 95-119)[5] hace del turista la metáfora patética del sujeto en la era del consumo, mientras Baudrillard (1997, p, 78 y *ss.*) ve en el *reality* el modelo de ese mismo sujeto que "hace como que vive", que "hace como que sufre o es feliz", donde el "como que" pasa a ser, o se pone al borde de, un "es".

2 Septiembre 11

Si me he detenido en estos aspectos (la experiencia de un tiempo cotidiano donde la utopía revolucionaria está presente sólo como ausencia, y donde su lugar ha sido ocupado por la utopía del consumo como producto de la publicidad) es porque no me parece posible leer las crónicas de Lemebel omitiendo este contexto. Pero también falta decir que la sociedad chilena no llega a este presente mediante un tránsito "normal". Lo hace en cambio de manera traumática, y esta circunstancia no sólo marca la forma de su ingreso sino toda su historia posterior. Es precisamente a esa circunstancia a donde conducía la segunda de las dos direcciones principales que apuntaban a las condiciones sociales y culturales de producción de las crónicas de Lemebel. En efecto, según investigaciones recientes, queda demostrado que la dictadura introducida por el golpe militar del 11 de septiembre de 1973 —una de las más siniestras de la historia latinoamericana— secuestra la sociedad chilena y la ofrece como laboratorio de ensayo o campo experimental a las teorías del eco-

5 Con amplia documentación, Naomi Klein describe este episodio de las relaciones de la dictadura con Friedman y sus discípulos, que convierten a Chile en el primer país donde la sociedad de mercado se instala de manera "pura", con estricta fidelidad al modelo teórico (2008).

nomista Milton Friedman —asesor de Pinochet— y a sus discípulos chilenos —los "Chicago boys"—, quienes, mediante un poder absoluto puesto a su servicio, logran instalar, desarticulando el orden anterior, el modelo "puro" de sociedad y de economía teorizado por Friedman, es decir, la "sociedad de mercado", e imponerlo, según la doctrina lo preveía, en un contexto "ideal": con la radicalidad y violencia propias del *shock*[6]. Ya sabemos lo que la doctrina del *shock* exigió: una dictadura de casi 17 años de duración, una represión sostenida e implacable, la aplicación de la tortura como política encubierta pero aceptada, miles de muertos, cientos de miles de exiliados, y una sociedad que hasta la fecha no logra verdaderamente saldar cuentas con su historia.

Para el golpe militar de 1973, que pone fin a la utopía revolucionaria que representaban el Presidente Allende y la Unidad Popular, Lemebel tenía 18 años. Su caso no fue el de Bolaño, quien luego de ser detenido el 73 pudo volver a México donde ya residía, ni tuvo que salir al exilio como Redolés. Vivió los años de la dictadura en Chile, es decir, la experiencia de una vida cotidiana sometida a la vigilancia, la exclusión, la censura, el miedo. Desde la marginalidad y la disidencia, poco a poco irá explorando las vías de una resistencia cada vez más activa, hasta que, en la segunda mitad de la década del 80, la resistencia adquiere una forma organizada y pública: en 1987 él y Francisco Casas fundan un colectivo homosexual de arte y de espíritu contestario, transgresor, "Las Yeguas del Apocalipsis", que hará diversas presentaciones, o "performances". Sin duda el gesto de resistencia activa no se suspende terminada la dictadura: se prolonga durante los años de la "transición" y está asimismo detrás —dándole su trayectoria histórica y biográfica— de la mirada

6 Con amplia documentación, Naomi Klein describe este episodio de las relaciones de la dictadura con Friedman y sus discípulos, que convierten a Chile en el primer país donde la sociedad de mercado se instala de manera "pura", con estricta fidelidad al modelo teórico (2008a).

desacomodada y crítica con que sus crónicas enfrentan el presente social y cultural chileno de la globalización desde la década del 90. Ahora bien, dentro de aquella experiencia de Lemebel —la de los años de la dictadura— hay determinados hechos que sus crónicas suelen recoger en la figura de sus protagonistas principales, pero que han sido poco analizados desde el punto de vista de sus verdaderas funciones sociales, ideológicas, y que han pasado en general desapercibidas. A ellas quiero por último referirme.

Junto con ir instalando, vía imposición dictatorial, las bases económicas e institucionales de la nueva "sociedad de mercado", era necesario, paralelamente, ir generando una cultura que le permitiera su funcionamiento y reproducción. Una cultura masiva, de aceptación popular, orientada al espectáculo y al consumo, instrumentalizada por los medios (todos controlados por la dictadura y a su servicio ideológico). Y entonces, tal como hoy, el medio privilegiado, por estratégico, fue y ha sido la pantalla de la televisión. En varias crónicas recogidas en su libro *De perlas y cicatrices* (1998), Lemebel evoca, desde la ética y la política de su mirada desacomodada y crítica, a varios personajes de la televisión de esos años, algunos todavía activos, otros ya olvidados o semiolvidados. Aquí me interesan dos de esos personajes. Ambos tuvieron como espacio televiso el mismo canal: Canal 13, de propiedad de la Universidad Católica, y ambos son figuras aún presentes en la televisión actual.

Uno es el personaje de la crónica titulada "El cura de la tele". Se trata del cura Raúl Hasbún, quien desde el espacio que su canal le ofrecía en horarios regulares, programados, se dirigía a los espectadores con un discurso flamígero, histérico en realidad, haciendo una lectura mañosa de los textos bíblicos de modo que le sirvieran a la vez para legitimar la dictadura e inducir en la población conductas de acatamiento. Dice de él el cronista: "Ahí en la pantalla, cada noche, cerraba la programación corriendo un velo espeso sobre el drama de esos días". De esta manera, "iba avalando

la sucia bruma que tiznaba el cielo de un marchito país aplastado por las botas" (LEMEBEL, 1998, p. 17). Sin duda era el de Hasbún un discurso manifiestamente ideológico, recepcionado con facilidad por espectadores de derecha de una religiosidad sectaria, pero con pretensiones de llegar a la audiencia popular. Estuviera o no en su intención, no cabe dudas de que las prédicas del cura Hasbún desde la pantalla de la televisión convertida en púlpito, contribuían tanto a legitimar la dictadura como, al mismo tiempo, a abrir la audiencia a una recepción más dócil de lo que la sociedad de mercado de la dictadura necesitaba con urgencia: el complemento de una cultura masiva asociada al consumo y al espectáculo.

El segundo personaje cumplió una función decisiva en este sentido. Su nombre le da título a la crónica que se ocupa de él: "Don Francisco". El nombre televisivo de Mario Kreutzberger. Aun cuando en planos de prácticas por completos diferentes, ya no en el de la religiosidad sino en uno mundano, sin embargo los dos discursos, el de Hasbún y el de Don Francisco no eran entre sí contradictorios: cumplían funciones correlativas. Don Francisco, manejando con habilidad recursos verbales y escénicos, incluido el énfasis vociferante de la voz, provenientes de otro espectáculo de vieja tradición popular, el del circo, condujo con éxito un programa de gran audiencia popular: Sábados Gigantes. En un escenario también monumental, el espectáculo se desplegaba mezclando el humor grueso, los concursos y los premios de mercancías seductoras para quienes no tenían acceso a ellas. Con su programa "que siempre tuvo el apoyo de la derecha empresarial", dice Lemebel (1998, p. 51-53): "hizo pasar a todo un país por la treta parlanchina de su optimismo mercante", "manejando la felicidad consumista del pueblo". Y concluye: "quienes lo siguen, lo aman, le creen como a la virgen, y ven en la boca chistosa del gordo una propaganda optimista de país. Más bien, una larga carcajada neoliberal que limita en una mueca triste llamada Chile". En la historia de la cultura masiva actual (una cul-

tura, repito, del espectáculo y la imagen solidaria del consumo y de la "utopía realizada"), Don Francisco representa su primer formato, su primera versión exitosa. Desde la televisión hizo justamente lo que la sociedad de mercado impuesta por la dictadura necesitaba. En otras palabras, contribuyó al desarrollo de una cultura popular funcional a esa sociedad y a la dictadura.

3 Enunciación

En la historia moderna de la cultura chilena, la crónica, precisamente un género moderno, siempre abierto a temas contingentes, de la actualidad cotidiana, cualquiera sea su naturaleza —política, cultural, literaria, etc. —, ha sido también un género recurrente en la práctica de muchos escritores conocidos por sus novelas y cuentos o por su poesía. Algunos de estos escritores han convertido la crónica en una escritura que, sin perder su autonomía, ha sido a la vez solidaria o cómplice en temas y visiones —incluso en ciertos aspectos, simétrica— con los mundos ficticios creados por ellos mismos. Son los casos excepcionales de Gabriela Mistral y José Donoso, Diamela Eltit y Roberto Bolaño[7]. Ahora, centrando el enfoque en el género de la crónica urbana, si dividimos su historia chilena, desde su aparición entre nosotros a comienzos del siglo XX, en dos grandes períodos, el moderno y el posmoderno, los nombres que se nos imponen como figuras ejemplares de cada uno de ellos, parecen poco discutibles en cuanto a su propiedad: esos nombres son Joaquín Edwards Bello y

7 Aun cuando se han publicado póstumamente, además de sus cartas, muchas colecciones de escritos periodísticos de Gabriela Mistral, entre ellos desde luego crónicas, pienso sin embargo, y sobre todo, en la compilación hecha por Alfonso M. Escudero y publicada en 1957 con el título de *Recados contando a Chile* (Santiago, Editorial del Pacífico). Las crónicas de Donoso, por su parte, han estado siendo reunidas por Cecilia García-Huidobro. Ha publicado hasta ahora dos ediciones de ellas: *El escribidor intruso* (Santiago, 2004) y *Artículos de incierta necesidad* (Santiago, 1999). Recientemente, nuevas crónicas, junto a otros materiales, han sido editadas por Patricia Rubio, en el libro *José Donoso, Diarios, ensayos, crónicas* (Santiago, 2009).

Pedro Lemebel. Son efectivamente escritores que han sabido "leer" en el "texto" de la vida cotidiana[8] signos de grandes temas o problemas de cada momento, y que lo han hecho haciendo del lenguaje no un mero instrumento utilitario, sino un espacio estético y de sentido regido por sutiles estrategias de verdad, lo que hace de sus crónicas textos legítimamente literarios.

La historia de la crónica, ya se sabe[9], transcurre inseparable de la historia del periódico. Aún más: la crónica es uno de los tres géneros periodísticos fundamentales, junto a la entrevista y el reportaje. De la historia del periódico en América Latina, de su desarrollo espectacular desde la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo en Argentina, es tributaria la historia de la crónica urbana, cuyo nacimiento ocurre a fines del XIX y asociado al nombre de José Martí y a textos suyos publicados en dos de los grandes periódicos de entonces, *La Nación* de Buenos Aires y *El Nacional* de Caracas. Algunas de sus propiedades —estructurales y de lenguaje— remiten precisamente a las particularidades del espacio (el del periódico) donde se inscriben y a través del cual llegan a sus lectores "naturales". La edición de colecciones de crónicas de un autor y su publicación autónoma, es un acto posterior, derivado, y van dirigidas ahora a un lector que también independiza su lectura de la del periódico. Las crónicas de Lemebel, antes de aparecer en compilaciones hechas por él mismo, fueron leídas en programas radiales o publicadas en un periódico, *La Nación*. No deja de ser curioso que *La Nación* haya sido también uno de los periódicos donde comenzaron a publicarse, en la década de 1920, las crónicas de Joaquín Edwards. Además de las dos que forman el corpus textual de referencia básico de mi lectura,

8 Es Michel de Certeau, en su libro *La invención de lo cotidiano*, quien ha propuesto ver en la vida cotidiana un texto que los sujetos leen dentro de ciertos márgenes de libertad, es decir, que hacen de ella lecturas diversas (2000, p. LI-LIII).

9 Ver Susana Rotker, *La invención de la crónica* (Buenos Aires, 1992).

es decir, *La esquina es mi corazón, De perlas y cicatrices y Zanjón de la Aguada*, hasta ahora las compilaciones de crónicas publicadas por Lemebel son *Loco afán* (1996), *Adiós Mariquita linda* (2005) y *Serenata cafiola* (2008).

¿Cómo opera, qué formas discursivas adopta la mirada desacomodada y crítica de la vida cotidiana chilena en la crónica posmoderna de Lemebel? Esta crítica se da en dos niveles, paralelos y correlacionados, en una relación donde el primero es la vía de acceso al segundo. El primer nivel queda a la vista tan pronto nos preguntamos por la modalidad de enunciación de la crónica de Lemebel y reparamos en aquello que la distingue o define. Cuando hablo de "enunciación", lo hago obviamente desde el concepto clásico de enunciación formulado por Émile Benveniste (1977, p. 82-91), es decir, entendiendo por enunciación "el acto individual de apropiación de la lengua". En otras palabras, el acto individual mediante el cual actualizamos la lengua —que es siempre virtual— y la ponemos en discurso. Hay en la modalidad de enunciación cronística de Lemebel un elemento constitutivo que junto con caracterizarla, al mismo tiempo introduce una relación de ruptura con lo que ha sido la tradición enunciativa en la literatura moderna chilena, se trate de géneros de ficción o no ficción, o "referenciales"[10].

Si restringimos el campo sólo a los géneros narrativos, de ficción o no ficción, incluyendo entre estos últimos a la crónica, y si, sin mayores especificaciones, nos limitamos al enunciador de base, pero "personalizado", de un texto narrativo —a quien lo dice—, definiéndolo simplemente como una "voz" que dice "yo", y luego nos interrogamos por la identidad sexual de esta voz, entonces la conclusión es inequívoca: la tradición enunciativa de la narración chilena se ha movido dentro de un paradigma bipolar o dicotómico: la voz, o es masculina o es femenina. Ha permanecido en ella

10 Para una definición de géneros referenciales, ver mi libro *La escritura de al lado. Géneros referenciales* (2001).

ausente —excluido más bien— el lugar de una tercera modalidad de voz: la del homosexual. Hablo aquí, lo repito, sólo de una voz como narrador o enunciador básico, sin entrar en la compleja problemática del autor como función del texto ni tampoco en sus relaciones con el autor biográfico[11]. Y cuando digo que esa tercera modalidad sexual de voz, la del homosexual, ha estado ausente, tampoco estoy negando la presencia de personajes homosexuales en esta literatura, sólo que esos personajes no han sido narradores o enunciadores en el sentido en que aquí hablamos, es decir, no han sido sujetos de la enunciación sino sujetos de enunciados. Como en la novela de Donoso *El lugar sin límites*, donde si bien la Manuela en muchos pasajes ocupa el primer plano y narra hablando desde su yo, es otro el que la deja o la hace hablar, y ese otro es el enunciador básico.

Lemebel rompe con esta tradición de una dicotomía excluyente. Ahora bien, para determinar la forma específica en que lo hace, me parece necesario volver a Benveniste y a un aspecto esencial de su conceptualización. Cuando él definía la enunciación como el acto individual de apropiación de la lengua, agregaba al mismo tiempo una precisión que aquí resulta pertinente y teóricamente decisiva. Afirmaba: al enunciar, la voz que enuncia "se enuncia". O sea: se dice, se declara a sí misma. Yo diría que Lemebel ha asumido este "se enuncia" de una manera especialmente subversiva: no ha sometido su voz al encuadre de un paradigma dicotómico tradicional y preestablecido, ofrecido de antemano como una regulación consentida y estatuida, sino que, impugnándolo, ha puesto en jaque su hegemonía al forzarlo e instalar en él un término excluido, el de la voz homosexual. En otras palabras, Pedro Lemebel, el cronista, al enunciar, "se" enuncia explícitamente en su condición homosexual.

11 Sobre el problema del autor, los textos teóricos indispensables son los de Roland Barthes, "La muerte del autor" (en *El susurro del lenguaje*, 1987), de Michel Foucault, "¿Qué es un autor"? (en *Entre filosofía y literatura*, 1999) y Giorgio Agamben, "El autor como gesto" (en *Profanaciones*, 2005).

Casi está demás decirlo: dentro de un contexto semejante, la sola enunciación cronística en los términos señalados, constituye, por sí misma, una crítica radical, en este caso al orden tradicional de los discursos de la literatura chilena, que también es un orden de poder. Esta crítica, la del primer nivel de los dos que anunciamos, se mueve en una misma dirección de sentido que la crítica del segundo nivel, que es la crítica de Lemebel a la vida cotidiana chilena desde el punto de vista social. De esta última hablaré más adelante. Antes quiero referirme a la forma particular que adopta la enunciación cronística de Lemebel desde esa identidad sexual excluida.

Es una forma, además de subversiva, abiertamente provocadora. Porque Lemebel no sólo instala en la enunciación su condición homosexual, sino que "la hace hablar", y sin coacciones ni inhibiciones. Para ello recurre, como modelo de su hablar, a una clase de discurso que en la cotidianeidad chilena tradicional, sobre todo en la de los sectores populares, tiene un lugar reconocido, pero también desde siempre marcado como lugar marginal social, cultural y éticamente: el discurso de la "loca", del homosexual que se viste de mujer o que, aunque no lo haga, asume igual, en una suerte de parodia identificadora, el discurso de la mujer —una mujer urbana, coqueta, exhibida—, apropiándose de sus palabras clichés, de sus entonaciones o acentos típicos, pero a la vez de gestos asociados al movimiento del cuerpo, todo dentro de un registro de lenguaje cotidiano, suelto de sintaxis y de léxico popular. En la vida cotidiana misma donde surge y circula, el discurso de la "loca" despliega sus recursos, retóricos y gestuales, buscando como efecto inmediato llamar la atención, conquistar oyentes, seducir al otro. O también: buscando crear las condiciones para hacer de la enunciación misma un escenario, y del enunciador, el personaje protagonista de un espectáculo verbal y corporal. En este exacto sentido, el discurso de la "loca", por sí mismo, por su propia disposición, es esencialmente artificioso y, por lo mismo, de una fuerte afinidad con el lenguaje literario.

En sus crónicas, por lo tanto, dentro de otro marco de comunicación, uno en que el lector sustituye al oyente y espectador, Lemebel explota conscientemente esas propiedades originarias del modelo discursivo, pero ahora retomadas y elaboradas de acuerdo a una estrategia orientada a llamar la atención del otro, del lector en este caso, para conquistarlo con la seducción de una verdad. Por lo pronto, la verdad del derecho a la libre circulación y a la aceptación del discurso mismo de la "loca" como discurso de una exclusión o marginación. Sin duda, cualquier de sus compilaciones podríamos invocar aquí, citándola, para fundar la argumentación crítica en torno a estrategias discursivas y verdad, pero he preferido recurrir a tres en particular, ya identificadas. De las tres, *La esquina es mi corazón* (1995), tal vez sea la que reúne las mejores crónicas de este escritor. Justamente de ella provienen las citas que haré a continuación.

Al servicio de su estrategia, Lemebel pone todo un arsenal de recursos retóricos. Dos de ellos han llegado casi a identificar su estilo verbal mismo, por la frecuencia con que se reiteran. Ellos son: el recurso a la metáfora y el recurso a la metonimia (empleo este último término en el sentido de Jakobson, que subsume en él a la sinécdoque). Un ejemplo más o menos representativo del uso que hace Lemebel de la metonimia, podría ser el siguiente. Al referirse al vino que beben muchachos adolescentes sentados en la acera de alguna calle de sus poblaciones, al lado de una cuneta por donde circula el agua en el invierno, habla de un "vino cuneteado" ("La Babilonia en Horcón", 1995, p. 24). Los términos de esta metonimia, "vino" y "cuneteado", remiten por sí mismos a la vida cotidiana en espacios urbanos populares, marginales: los de la "pobla". La figura se repite para designar el poder que los reprime cuando esos mismos adolescentes se entregan a prácticas sexuales en parques públicos: "A lumazo limpio arremete la ley en los timbales huecos de las espaldas" ("Anacondas en el parque", 1995, p. 13). Lo que tenemos es una cadena metonímica: por un lado, el policía es nombrado por el

bastón que utiliza, y éste, por la madera de la que tradicionalmente estuvo hecho (la "luma"), y por otro, la "ley" (sinónimo del orden, y éste, del poder) es nombrada por quien la hace cumplir, el policía.

El recurso a la metáfora en Lemebel me permite plantear una cuestión del mayor interés en la definición de su estilo verbal. Al referirme al modelo discursivo de la "loca" que su crónica pone en juego, dije que a ese modelo le era inherente el artificio. También agregué que Lemebel no sólo era consciente de esa dimensión sino que la elaboraba con fines estratégicos desde el punto de vista de la verdad. Me gustaría subrayar aquí un aspecto de su elaboración. No cabe duda de que Lemebel lleva el artificio originario del modelo a un punto en que el lenguaje de su discurso cronístico entra en el horizonte estilístico de una estética barroca. El despliegue discursivo, en este plano, responde a una lógica de transgresión constante del principio de economía, arrasado por su contrario: el principio del derroche. Pero en Lemebel hay una suerte de intensificación del barroquismo en una determinada dirección: la de un preciosismo que hace entrar a su lenguaje en la categoría inconfundible de lo cursi. La metáfora parece ser el recurso retórico predilecto de esta cursilería, asociada a lo que también es una constante de la escritura de Lemebel: su sexualización generalizada. Dentro de esta sexualización, la cursilería parece alcanzar su apoteosis cuando involucra lo genital. En la crónica "Anacondas en el parque" refiere la brusca interrupción, por la aparición de la policía, de prácticas homosexuales de muchachos en la oscuridad nocturna de un parque. La narración de la fuga de los muchachos, todavía agitados, desencadena un verdadero torrente de cursilería metafórica, cuya coronación se produce en el momento en que los muchachos, tratando de huir, se enredan en sus propios pantalones a medio subir y caen, dice el cronista, "cubriéndose con las manos los gladiolos sexuales" (*Id.*, p. 13). Este exceso, recurrente por lo demás en todas las compilaciones de crónicas de Lemebel, ¿no pone a la dimensión

estética de lo cursi al borde de su propia deslegitimación, estética justamente? Sin duda, en Lemebel el exceso es la zona de riesgo de su escritura, y no siempre ha salido de ella ileso.

4 Vida cotidiana y crítica del poder

El discurso de la "loca" no nos era desconocido en la literatura chilena antes de Lemebel. Aunque menos recamado, menos barroco, más sobrio, y sin los excesos de la retórica y del gesto cursi, el de la Manuela, personaje de la novela de Donoso antes citada, *El lugar sin límites*, pertenece también a la misma clase de discurso. Pero, desde perspectivas de análisis que en mi lectura de Lemebel son fundamentales, las diferencias entre ambos discursos son profundas. Por lo pronto, y tal como quedó sugerido en un lugar anterior de este ensayo, el discurso de la Manuela, aun cuando tiene una presencia protagónica en la novela y, mediante la aplicación de una conocida técnica del relato contemporáneo, la del "estilo indirecto libre", llene a menudo el primer plano, es de todas maneras un discurso estructuralmente derivado: no el de un enunciador base sino uno operado por él.

Pero aparte de esta diferencia de estatus narrativo, hay otra, más reveladora, que pone a ambos discursos, el de la Manuela y el de Lemebel, en dos campos absolutamente opuestos: es la diferencia dada por el modo en que éstos se sitúan en relación con el poder —social, político, cultural—, representado en la novela de José Donoso por el terrateniente Alejandro Cruz, prácticamente dueño del pueblo, El Olivo, donde viven los personajes. El de la Manuela, un travestí que trabaja en el prostíbulo del pueblo, también de propiedad de Cruz, se inscribe sin asperezas, sin cuestionamientos ni espíritu confrontacional, en el lugar tradicionalmente asignado a la "loca" en el campo de las "relaciones de poder" (Foucault). En realidad, el suyo es algo más que un discurso complaciente con el poder: es verdaderamente de sumisión. Cuando Alejandro Cruz, la noche en que celebran en el prostíbulo su elección como parlamentario, se

acerca y se sienta a la mesa donde estaba la Manuela, ésta, luego de mirarlo con admiración, casi como si fuera una figura erótica y sacra a la vez, y ante su mirada, "baja los ojos" como seducida, o más exactamente, sometida[12].

Claramente, no es el caso de Lemebel. Aquí la "loca", en su discurso, no cesa de enfrentar el poder, de hacer su crítica, pero también de abrir perspectivas de espacios de libertad. Hay un rasgo de la crítica de Lemebel al poder en la vida cotidiana que la hace radicalmente diferente a la de quien lo había precedido, desde el mismo género, la crónica urbana, en la crítica al mismo poder: Joaquín Edwards Bello. Aun cuando deconstruye la ideología de su propia clase social, abriéndose así a una nueva comprensión de la cultura cotidiana de los sectores populares sometidos, iconizados en él por la figura del "roto", Edwards no deja de ser un narrador cuya enunciación está asociada a una élite cultural y social. El ángulo de su enfoque de lo popular se sitúa pues fuera de lo popular. Justamente lo contrario de lo que ocurre con Lemebel, un cronista no sólo de origen popular, sino que habla desde el interior de su clase social, asumiendo su condición y sus expectativas, como uno más entre quienes habitan la "pobla", término abreviado (y reforzador en su abreviatura de lo popular) de "población". Más aún: la propia elección de su apellido, Lemebel, que es el de su madre, constituye, como lo ha dicho él mismo, un homenaje a su madre, una más de esas madres de las clases populares que asumen roles tutelares frente al abandono o la ausencia de los padres[13], pero también otro modo, simbólico incluso, de sellar el vínculo con lo popular.

El espacio social urbano de las crónicas de Lemebel, campo de prácticas de vida cotidiana chilena, se nos aparece, más que en

12 Ver mi libro *Novela chilena contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit* (2004).

13 Sobre estas madres, es ya un clásico en la bibliografía chilena el libro de Sonia Montecinos, *Madres y huachos* (1991).

ningún otro cronista chileno, aún más que en Edwards Bello, como un campo escindido desde el punto de vista del poder: una escisión que separa a los sujetos sociales entre quienes están del "lado" del poder o al "otro" lado del poder (Foucault). Quienes están del otro lado, los sometidos o subordinados al poder, realizan sus prácticas de vida cotidiana en un campo social que no les pertenece en propiedad, porque el propietario es el poder, que es el que establece las normas reguladoras, las prohibiciones y las autorizaciones. Estos sujetos, los del otro lado del poder, los sujetos populares de Lemebel, los habitantes de la "pobla", sólo están en condiciones de desplegar "tácticas" para escamotear el poder, para burlarlo y hacerse de un espacio transitoriamente conquistado. Las "estrategias", es decir, las maniobras que afectan a la estructura del espacio social de las prácticas de vida cotidiana, ya sea para reproducirla o para rediseñarla, son un privilegio de los que están del lado del poder[14].

Ahora bien, la ciudad de Lemebel —el espacio social de las prácticas de vida cotidiana de sus personajes— no es ya más esa ciudad que aún tenían como referente las crónicas de Joaquín Edwards Bello, una ciudad sometida a las tensiones entre el poder establecido y los horizontes utópicos de un modernismo que en la década del 60 alcanza su exacerbación máxima. La ciudad de Lemebel es otra, una que fue formándose durante el imperio de la dictadura y que "en la transición a la democracia" se desarrolla sin inhibiciones: la ciudad posmoderna, abierta, ya sin restricciones ni pudores, a la lógica de la mercancía y de su consumo globalizados, una lógica donde se concentran, conciliados, factores económicos, éticos y estéticos. La nueva ciudad supone, como lo anticipé al comienzo de este ensayo, el desplazamiento del eje paradigmático de producción y control de la mercancía —del capital y sus discursos culturales asociados—, desde Europa a Estados Unidos. Si para Benjamin los "pasajes" de

14 Para los conceptos de campo ajeno, de tácticas y estrategias, ver el libro de Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano* (2000, p. XLI-LV).

París fueron una metáfora del estado de la modernidad burguesa, hoy es el *mall*, de invención estadounidense, la metáfora ejemplar del estado a que ha arribado esa modernidad. El *mall*, una madriguera de tiendas, pero también concebido por las estrategias del poder como un espacio donde la democracia alcanzaría su epifanía: todos se igualan en la compra, en el consumo. La mercancía —el poder— no discrimina, no excluye: desde la política globalizada de su consumo, el poder pareciera no estar, como si de pronto hubiera renunciado a ejercerse a sí mismo, a disolver su propia identidad.

No hay tal. Se ha vuelto ubicuo, pero en cualquier caso sigue regulando la vida cotidiana. Su presencia está, activa, detrás de los desequilibrios sociales, empezando por la distribución misma del espacio urbano: los habitantes de la "pobla", con sus edificios como "cajoneras", sus departamentos como "nichos de cementerio", son, dice Lemebel (1995, p. 19), "los marginados en la repartición del espacio urbano". Es cierto, Santiago, capital de un país del tercer mundo, no es para nada ajena, por el contrario, a los cambios, casi traumáticos por su radicalidad y generalización, que caracterizan a las grandes urbes de la era de la globalización posmoderna, entre ellos el imperio de los "flujos" que borran o debilitan fronteras interiores, que ponen en crisis la identidad y los límites de los viejos "barrios", entregando la vida cotidiana urbana a la movilidad de un paisaje multidireccional y abierto[15], aunque no tanto, en el caso concreto de Santiago, como para romper la polaridad secular de ricos y pobres, de "barrio alto" y "barrios bajos", pero en un grado suficiente como para que los habitantes de la "pobla" salgan con sus carencias a cuesta, se movilicen por los "moles" y pretendan abrirle espacios a sus prácticas sexuales en la oscuridad de algún parque tradicional. Suficiente para que el espacio muestre su esci-

15 Sobre la ciudad de la globalización y el dominio de los flujos, sigo el estudio de Olivier Mongin, *La condición urbana. La ciudad a la hora de la mundialización* (2006).

sión entre, por un lado, las parejas homosexuales y los voyeristas, y, por otro, las parejas escandalizadas, las del lado del poder, que pasan de la mano "anudando azahares por la senda iluminada de la legalidad" (LEMEBEL, 1995, p. 10), o para que, de pronto, irrumpa la represión policial.

A la desigual "repartición del espacio urbano", que produce, por un lado, mansiones y condominios, y por el otro, la marginalidad de "cajoneras" y "nichos", se superpone la desigual repartición del derecho a la intimidad. Por un lado, en el barrio alto, muros, árboles y arbustos que resguardan a la intimidad, y por el otro, en la "pobla", simulacros de separaciones y parodias de resguardos: una "utilería divisoria que inventó la arquitectura popular como soporte precario de intimidad, donde los resuellos conyugales y las flatulencias del cuerpo se permean de lo privado a lo público" (1995, p. 16).

Hay en el espacio de la "pobla" —de sus habitantes—, es decir, el lugar desde donde las crónicas de Lemebel registran la vida cotidiana chilena y la hacen objeto de su crítica, un punto literalmente crucial, que impide que la crítica gire sobre sí misma, que se agote en su pura expresión, un punto donde las estrategias del discurso concebidas para abrirle paso a la verdad, terminan por dejar al lector justamente frente a su horizonte: ese punto es la "esquina". No la continuidad de la calle —continuidad de rutinas, repetición de gestos—, sino el punto que la interrumpe y la corta. No la prolongación de la línea de previsibilidades, del retorno de la misma marginación en la repartición del espacio urbano, de la misma libertad reprimida, de la misma intimidad de caricatura, sino el punto donde la prolongación de esa línea se quiebra. La esquina: punto de riesgo, sin duda, pero también punto de esperanza, de palpitación, un punto donde la utopía no está muerta del todo, donde aún alimenta el deseo. Por eso Lemebel puede decir: "La esquina de la 'pobla' es un corazón donde apoyar la oreja" (1995,

p. 16), es decir, donde oír los latidos de otro tiempo, de uno por venir, donde la "pobla" sea redimida como espacio social, cultural.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.

BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. *América*. Barcelona: Anagrama, 1987.

_____. *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila, 1997.

BAUMAN, Zigmunt. *Comunidad*. Madrid: Siglo XXI, 2008.

BENVENISTE, Emile. *Problemas de lingüística general II*. México: Siglo XXI, 1977.

BLANCHOT, Maurice. *La comunidad inconfesable*. Madrid: Arena Libros, 2002.

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 2000.

DONOSO, José. *Artículos de incierta necesidad*. Santiago de Chile: Alfaguara, 1998.

_____. *José Donoso, Diarios, ensayos, crónicas*. Santiago de Chile: Ril, 2009.

ESCUDERO, Alfonso M. *Recados contando a Chile*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1957.

FOUCAULT, Michel. ¿Qué es un autor? En *Entre filosofía y literatura. Obras Esenciales*. Vol. I. Buenos Aires: Paidós, 1999.

GARCÍA-HUIDOBRO, Cecilia. *El escribidor intruso*. Santiago de Chile: Ediciones Diego Portales, 2004.

KLEIN, Naomi. *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

_____. *No Logo: El poder de las marcas*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

LEMEBEL, Pedro. *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 1995.

_____. *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago de Chile: Lom, 1996.

_____. *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales*. Santiago de Chile: Lom, 1998.

_____. *Zanjón de la Aguada*. Santiago de Chile: Planeta, 2003.

_____. *Adiós Mariquita linda*. Santiago de Chile: Sudamericana, 2005.

_____. *Serenata cafiola*. Santiago de Chile: Planeta, 2008.

MONGIN, Olivier. *El miedo al vacío*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

_____. *La condición urbana. La ciudad a la hora de la mundialización*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

MONTECINOS, Sonia. *Madres y huachos*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 1991.

MORALES, Leónidas. *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2001.

_____. *Novela chilena contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2004.

NANCY, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros, 2001.

ROTKER, Susana. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Ediciones Letra, 1992.

Índice temático

A

Aculturado: 148, 295, 304

Afrodescendiente: 22, 155, 185, 365, 366-382, 385-392, 399, 415, 424, 429, 433, 437, 710

Alteridad: 40, 189, 311, 411, 423, 448, 482

Anticolonial: 105, 368, 487, 500

Asimilación: 150, 151, 380, 388, 392, 489

B

Boom: 18, 263, 267, 269, 270, 274, 276, 278, 279, 302, 304, 305, 308, 595

Buen salvaje: 32, 448, 522

C

Calibán: 50, 52

Caníbal: 50

Canon: 19, 23, 24, 70, 80, 91, 144, 160, 173, 266, 398, 399, 409, 521, 580, 594, 611, 618, 644, 646, 647, 651

Caribe: 39, 50, 289, 370, 371, 381, 393, 399, 396, 422

Carnaval: 185, 273, 661

Cimarronaje: 22, 365, 369, 370, 372-374, 376-392, 394

Cosmopolita: 172, 175, 183, 188-190, 631

Cosmovisión: 19, 23, 80, 90, 144, 155, 177, 370, 376-378, 385, 400, 409, 458, 462, 465, 478, 520, 521, 522, 546, 635

Criolla: 29, 43-45, 88, 96, 105, 129, 139, 151, 228, 229, 398, 431, 433, 437, 439-441, 448, 449, 627

D

Descolonización: 117, 366, 387, 389, 390, 428, 443, 495

Dialéctica: 160, 284, 344, 345, 367, 369, 372, 373, 380, 381, 387, 389-392, 644

Diáspora: 22, 51, 383, 438, 487, 488, 493, 495, 496, 499, 500, 506, 594

E

Epistemológica: 225, 228, 512, 585

Erotismo: 617, 621, 625, 637, 646, 648

Esclavitud: 116, 369, 370-373, 376, 379, 380, 382, 383, 387, 390, 394, 419, 426, 434, 612

Estado-nación: 21, 75, 8, 91, 135, 222, 412, 512

Étnica: 51, 104, 127, 418, 429, 438, 455, 479, 484, 485, 489, 510, 514-516, 518, 525, 526, 534, 539

Eurocéntrico: 134, 457, 512, 549, 582, 586

Exótico: 185, 203, 411

F

Feminismo: 21, 61, 238, 239, 257, 259, 424, 507, 510-513, 515. 516, 612-615, 617, 619, 620, 625, 626

Folclore: 326, 452, 456, 484, 485

G

Gay: 96, 651, 654, 661, 662, 664

Globalización: 22, 172, 222, 641, 671, 673, 675, 678, 690

H

Hegemonía: 13, 21, 29, 365, 366, 368, 378, 384, 388, 389, 457, 511, 512, 628, 654, 663, 683

Heterogeneidad: 50, 140, 150, 158, 160, 161, 169, 181, 182, 285, 366, 367, 368, 383, 385, 393, 395, 428, 442, 643, 644, 645, 668

Heterosexual: 610, 616, 618, 619, 625

Hibridez: 150, 654, 666

Homogeneidad: 50, 155, 157, 158, 458, 489, 642, 646
Homosexualidad: 23, 257, 613, 615, 616, 624, 661, 667

I

Indigenismo: 157, 158, 163, 367, 423, 424, 441, 642
Interculturalidad: 365, 488, 489, 525

L

Lesbianismo: 614, 621, 626

M

Mestizaje: 150, 302, 377, 385, 411
Mulato: 210, 396, 397, 406, 409, 411

N

Neoliberalismo: 99, 641, 647

O

Oralidad: 22, 80, 104, 123, 131, 155, 157, 162, 371, 394, 397, 399, 401, 418, 420, 423, 491, 510, 519, 521, 533, 543, 574, 575, 583, 586, 587, 589, 628, 642, 663
Otredad: 29, 366, 378, 386, 397, 507

P

Patriarcal: 236, 243, 248, 250, 511, 532, 533, 619, 625, 653
Performance: 209, 347, 356, 362, 492, 505, 590, 591, 594, 654, 677
Pluricultural: 368, 385, 517, 519
Plurinacional: 154
Posmodernidad: 80, 179, 675

Q

Quechua: 88, 104, 106, 108, 109, 114, 130, 148, 163, 304, 347, 443
Quilombo: 22, 210, 370, 374, 375, 592

R

Racismo: 51, 113, 415, 418, 425, 431, 433, 438, 477, 516, 517, 520

Realismo mágico: 18, 265, 270, 271, 272, 284, 297, 308

S

Sincretismo: 288, 367, 472

Síntesis: 22, 23, 160, 167, 170, 275, 278, 291, 349, 367, 372, 373, 461, 470, 644, 669

Subalterno: 223, 366, 376, 377, 378, 381, 383, 385, 388, 389, 416, 424, 482

T

Tópico: 19, 23, 78, 224, 349, 417, 605

Transculturación: 52, 140, 148, 150, 152, 159, 169, 170, 384, 385, 394, 452, 472, 478, 481

U

Utopía: 29, 101, 104, 105, 108, 112, 129, 131, 132, 142, 170, 216, 282, 301, 306, 308-314, 333, 328, 341, 342

Índice de autores

A

Agamben, G. : 76, 675, 683, 692

Ainsa, FC. : 308

Alonso, A. : 119, 129

Auerbach, E. : 118, 129

Avelar, I. : 398, 413

B

Bajtín, M. : 631, 667

Barthes, R. : 683, 692

Baudrillard, J. : 675, 676, 692

Bauman, Z. : 589, 590, 593, 675, 692

Bello, A. : 45, 96, 115-123, 129, 131, 134, 169, 258, 429, 440, 627

Benedict, A. : 413

Bengoa, J. : 447, 449, 450, 457, 465, 467, 468, 475, 480

Benjamin, W. : 228, 436, 345, 582, 583, 588, 591

Berman, M. : 175, 190

Bloom, H. : 266

Bolívar, S. : 9, 45, 96, 97, 115, 123, 124, 126, 137-140, 171, 188, 314, 397, 398

Brecht, B. : 194, 195, 345

Butler, J. : 501, 506

C

Cándido, A. : 140, 141, 142, 144, 145, 147, 169, 171, 218, 579, 581, 593

Certeau de, M. : 152, 169, 636, 638, 639, 668, 681, 689, 692

Césaire, A. : 383, 389, 393

Cornejo Polar, A. : 70, 71, 140, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 164, 166, 169, 177, 367, 385, 393, 423, 640, 642, 644, 645, 650, 668

D

Deleuze, G. : 224, 227, 236

Depestre, R. : 379-381, 384, 386, 387, 389, 393

Didi-Huberman, G. : 345, 350, 353, 354, 362

Dorfman, A. : 351

E

Eco, U. : 294

F

Fanon, F. : 368, 382, 389, 393

Fernández Retamar, R. : 52

Foucault, M. : 76, 486, 506, 585, 672, 683, 687, 689, 692

G

García Canclini, N. : 179, 190, 584, 594

Glissant, E. : 276, 370, 371, 389, 393, 394

Goic, C. : 197, 202, 220

Guattari, F. : 224, 227, 236

Guerra-Cunningham, L. : 251, 259, 481

H

Habermas, J. : 137, 577, 583, 594

Hall, S. : 577, 583, 594

Henríquez Ureña, P. : 9, 134, 170, 177, 261, 262, 308, 314, 342

Humboldt von, A. : 21, 34, 42, 43, 44, 45, 48, 53, 94, 95-99, 103, 125, 130, 132, 477

J

Jaksic, I. : 114, 116, 130

Jitrik, N. : 310, 311, 342

L

Lacan, J. : 197, 216, 217, 220
Lefebvre, H. : 633, 634, 668
Lenz, R. : 453, 455-457, 461, 469, 477, 484
León-Portilla, M. : 102, 130, 521, 539
Lévi-Strauss, C. : 32, 34
Lienhard, M. : 372, 394, 628

M

Mariátegui, J. C. : 196, 207, 423
Martí, J. : 21, 34, 48, 49, 51, 52, 58, 136, 139, 165, 170, 173, 176, 180, 181, 191, 681
Martínez Eloy, T. : 277, 308
Mentón, S. : 298, 308
Miranda de, F. : 115
Molloy, S. : 174, 190
Montaigne de, M. : 11, 29, 41
Moraña, M. : 160, 170, 453, 481, 482, 642, 644, 645, 669

O

Ortiz, F. : 385, 394, 443, 629, 634
Osorio, N. : 105, 131

P

Paz, O. : 318, 326, 341
Pizarro, A. : 87, 142, 147, 170, 191, 247, 259, 370, 371, 372, 375, 384, 385, 394, 608
Pratt, M. L. : 43, 52, 99, 149, 170, 451, 454, 478, 481

R

Ramos, J. : 53, 131, 179, 179-182, 190, 191, 414, 421
Rancière, J. : 223, 352, 362

Reyes, A. : 13, 291
Rodó, J. E. : 50, 51, 53, 173, 267, 630
Rodríguez Monegal, E. : 121, 131, 271, 272, 309
Rodríguez, S. : 123-128, 131, 132
Rojo, G. : 15, 138, 141, 171, 395, 632, 641, 669
Romero, J. L. : 151, 171, 628, 639, 640, 669
Rotker, S. : 180, 181, 183, 184, 191, 681, 693
Rousseau, J-J. : 117, 118, 131
Rowe, J. H. : 104, 132

S

Said, W. E.: 317, 320, 342
Sarlo, B. : 147, 171, 179, 191
Sarmiento, D. F. : 30, 34, 45-49, 53, 114, 120-123, 125, 131, 132, 264
Schwartz, J. : 124, 132

U

Uslar Pietri, A. : 233, 271, 277

W

Williams, R. : 174, 175, 178, 191

Z

Zanetti, S. : 172-174, 176, 189, 191
Zavala, I. M. : 100, 132
Zevallos Aguilar, J. : 442, 443

Sobre los/as colaboradores/as

Álvaro Fernández Bravo. (ARG). Investigador independiente del CONICET, Argentina. Obtuvo su Licenciatura en Letras en la Universidad de Buenos Aires, Maestría y Doctorado en la Universidad de Princeton Estados Unidos y Posdoctorado en la Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil. Fue profesor en las universidades de Temple (USA), de Buenos Aires (UBA), de San Andrés, Mar de Plata, Rosario, Salta, New York University Buenos Aires —cuya sede dirigió entre 2008 y 2013— y en la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro. Actualmente enseña en la Universidad de San Andrés y en CLACSO. Su último libro, *El museo vacío: acumulación primitiva, patrimonio cultura e identidades colectivas, Argentina y Brasil, 1880-1945* (2016), recibió en 2018 el Tercer Premio Nacional de Ensayo Antropológico (2014-2017) de la Secretaría de Cultura, Presidencia de la Nación, Argentina. Contacto: aferbravo@gmail.com.

Andrés Eichmann Oehrli. (SUE-ARG). Licenciado en letras por la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza y doctor en filología hispánica por la Universidad de Navarra. En Bolivia, ha sido docente de la Universidad Nuestra Señora de La Paz y de la Universidad Mayor de San Andrés. Entre 1991 y 1992 la Unesco lo becó para que estudiara una colección de textos líricos de los siglos XVII y XVIII en el Instituto Boliviano de Cultura. Fue también investigador de filología de la unidad de musicología del Viceministerio de Cultura del mismo país en 1993. Sus trabajos han indagado sobre la producción musical, poética y dramática en la época colonial en Bolivia, así como de su historia, habiendo encontrado, estudiado y

publicado obras coloniales inéditas en archivos dispersos dentro del territorio boliviano. Es miembro de la Academia Boliviana de Historia Eclesiástica, de la Academia Boliviana de la Lengua, de la Sociedad Boliviana de Historia y de la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos. Igualmente, es responsable de la revista especializada de la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos denominada *Classica Boliviana* y ha dado conferencias sobre el arte colonial boliviano en varios países de la región y de Europa. Contacto: apeichmann@gmail.com.

Arturo García Ramos. (ESP). Ha ejercido la docencia como catedrático de Enseñanza Secundaria y profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Complutense de Madrid donde se doctoró con la tesis *La literatura fantástica en El Río de la Plata*. Ha publicado diversos trabajos sobre Jorge Luis Borges, Julio Cortázar o Roberto Bolaño, y editado la obra de Leopoldo Lugones, *Las fuerzas extrañas*. Ha desempeñado, además la labor de crítico literario para el suplemento *El Cultural* del diario ABC. Cuando se publica esta nota bio-bibliográfica se encuentra retirado de las labores docentes, si bien, sigue colaborando en diversas publicaciones. Contacto: gramosarturo@me.com.

Betina Sandra Campuzano. (ARG). Doctora en Humanidades por la Universidad Nacional de Tucumán (UNT) y Profesora de Literatura Hispanoamericana y Problemáticas de las literaturas argentina e hispanoamericana en la Universidad Nacional de Salta (UNSa), Argentina. Vicepresidenta del Consejo de Investigación de la UNSa (CIUNSa). Dirige una investigación referida a las luchas de la memoria en narrativas híbridas latinoamericanas en CIUNSa. Coordinó *Retratos y atmósferas urbanas. Recordando a Pedro Lemebel* (2016). Co-compiló *Vertientes de la contemporaneidad* (2016); *Ciencia que viene de esta*

tierra. Divulgación de investigaciones en la Universidad Nacional de Salta (2022); y *Eslabones de la memoria reciente. La crónica urbana latinoamericana* (2022). Editora académica de *Cuadernos de Humanidades*. Entre sus últimas producciones: "Trajina el autor: traducir penas e injusticias en crónicas y testimonios de Edilberto Jiménez Quispe" (2022); "Memorias que luchan y poéticas que migran. Los testimonios indígenas del Gran Chaco" (2022); "De lenguas enroscadas y junglas de sonidos. La escritura cantora en las crónicas de Pedro Lemebel" (2022). Contacto: campuzanobetina@hum.unsa.edu.ar.

Camila Pulgar Machado. (VEN). Profesora e investigadora venezolana, con un doctorado en Humanidades, de la Universidad Central de Venezuela. Su investigación doctoral exploró archivos literarios y artísticos de la cultura democrática, especialmente durante tiempos de represión política en el siglo XX. Obtuvo una beca Fulbright como Visiting Scholar en el Departamento de Lenguas y Literaturas Hispanas de la Universidad de Pittsburgh, donde actualmente se desempeña como Visiting Lecturer. Por 20 años fue profesora de literatura latinoamericana en la Escuela de Letras en la UCV. Sus intereses de investigación incluyen la historia cultural venezolana, el arte de archivos, la migración y las identidades contemporáneas, y el diseño pedagógico para propiciar la participación de los estudiantes en la indagación y la creación de archivos y espacios de conocimiento. Ha publicado un libro sobre Simón Rodríguez y contribuye regularmente con "Papel Literario", suplemento del periódico *El Nacional* de Venezuela. Contacto: camilapulgarmachado@gmail.com.

Daniel Glaydson Ribeiro. (BR). Poeta, tradutor e professor de Literatura e Língua Portuguesa do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí. Autor da obra *Pulsão*

de língua (2021), do cordel *Emergência climática* (2022), dentre outros artigos, ensaios, traduções e poemas no Brasil, Argentina, México e Cuba. Coordena o projeto de extensão "Linguagem e poesia dendicasa", com produções disponíveis no Youtube, e é membro do Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas — NEABI. Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. Mestre em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana (USP). Licenciado em Letras pela Universidade Estadual Vale do Acaraú. Contacto: daniel.glaydson@ifpi.edu.br. Blog: scritura.wordpress.com.

Fernanda Moraga-García. (CH). Doctora en Literatura Chilena e Hispanoamericana por la Universidad de Chile. Magíster en Literatura por la Universidad de Santiago de Chile. Es profesora del Departamento de Humanidades de la Universidad Andrés Bello (UNAB). Sus líneas principales de investigación son sobre la poesía de mujeres a partir de los estudios decoloniales, los feminismos, los estudios de género y la frontera. Ha participado como investigadora responsable y coinvestigadora en diversos proyectos nacionales y en proyectos extranjeros como "Las poetas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (Siglos XIX-XXI)" de la Universidad de Granada. Actualmente desarrolla un proyecto Fondecyt sobre la poesía de mujeres chilenas, mapuche y argentinas. Es coautora de *Kümedungun / Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX – XXI)* (2010). También ha publicado entre otros artículos: "Performatividades en la frontera poética y visual: La luz que me ciega e Instalaciones de la memoria" (2022); "Los sentidos del oficio de Carmen Berenguer: 'mi plaza está viva… es la guernica sudaca … es mi barrioco donde escribo'" (2022); "Nosotras champurrias/nosotras mapuche" (2021). Contacto: moraga.fer@gmail.com.

Franklin Miranda Robles. (ECU). Doctor y Magíster en Literatura Chilena e Hispanoamericana de la Universidad de Chile. Se ha desempeñado como docente de la Universidad Alberto Hurtado (Chile), colaborador académico del Posgrado en Literatura de la Universidad de Chile, investigador asociado en la Universidad Andina Simón Bolívar, y docente de la Universidad de Las Américas y del Postgrado en Literatura de la Pontificia Universidad Católica (Ecuador). Su investigación se enfoca en la literatura/cultura afroecuatoriana y afrolatinoamericana. Ha sido conferencista y ponente en congresos académicos en Latinoamérica, África, Europa y Estados Unidos. Ha publicado capítulos y artículos en libros y revistas latinoamericanos, europeos y norteamericanos. Su libro *Hacia una narrativa afroecuatoriana. Cimarronaje cultural en América Latina* fue publicado por AbyaYala y Casa de la Cultura Ecuatoriana en el 2005 y reeditado por Casa de las Américas en el 2010. Actualmente trabaja en un extenso proyecto sobre poesía afroecuatoriana y teoría crítica afrolatinoamericana Contacto: fmirandarobles@gmail.com.

Jáder Vanderlei Muniz De Souza. (BR). Professor Adjunto-A, Nível 1, da Universidade Federal do Acre (UFAC). Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Líder do Grupo de Pesquisa Prof. António Cândido de Mello e Souza (CNPq). Editor da revista *Entrecaminos* (USP); membro titular do conselho editorial da Edufac. Atua nos cursos de Letras (Português e Espanhol) e no Programa de Pós-Graduação em Ensino de Humanidades e Linguagens, onde ministra disciplinas de teoria literária e orienta pesquisas de mestrado. Contacto: jadermacondo@gmail.com.

Josiclei De Souza Santos. (BR). Professor pesquisador e extensionista, doutor em Literatura, poeta com três livros lançados, contista com dois livros lançados, crítico literário, artista

visual, produtor e letrista. Possui graduação em letras pela UFPA (2003), mestrado em Letras: estudos literários (2007) e doutorado em Letras: Estudos Literários pela mesma Universidade (2019). Atualmente é professor adjunto da UFPA. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: Amazônia, cultura, erotismo, processos identificatórios e interartes. Contacto: josicleisouza@yahoo.com.

Leonidas Morales Toro (†). (CH). Doctor en Filosofía, mención en Literatura General. Fue profesor de Literatura Chilena e Hispanoamericana en la Universidad de Chile, Estados Unidos y Venezuela (donde vivió exiliado). Entre sus múltiples poblaciones se cuentan los libros: *La poesía de Nicanor Parra* (1972); *Conversaciones con Nicanor Parra* (1990); *Figuras literarias, rupturas culturales* (1993); *Conversaciones con Diamela Eltit* (1998); *Ensayo crítico-bibliográfico sobre poesía venezolana contemporánea* (1999); *Cartas de petición. Chile 1973-1989* (2000); *La escritura de al lado. Géneros referenciales* (2001); *Violeta Parra: la última canción* (2003); *Novela chilena contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit* (2004); *Crítica de la vida cotidiana chilena* (2012); *Ensayos. Crítica literaria y sociedad* (2013). Además de diversos artículos entre los cuales se desataca "José María Arguedas: el lenguaje como perfección humana" (1971), y la edición crítica del *Diario íntimo* de Luis Oyarzún (1995). Falleció en 2019.

Manuel Martínez Domínguez. (PAR). Docente, músico, artista visual, historiador, investigador. Pianista. Profesor Superior en Educación Musical por el Ateneo Paraguayo. Licenciado en Historia por la Universidad Nacional de Asunción. Magister en Estética y Teoría de las Artes por la Universidad Nacional de La Plata. Ex catedrático de Cultura Paraguaya e Historia del Arte en la Academia Diplomática y Consular del Ministerio de RR.EE de la República

del Paraguay. Actual director general del Ateneo Paraguayo, donde ejerce las cátedras de Estética e Historiografía de las Artes Visuales. Gestor cultural, ensayista, escribe textos en el campo de la música, la historia, la educación y las artes. Autor de *Hacia una historia del Ateneo Paraguayo* (2014); *La Buenos Aires paraguaya. Calles porteñas con nombres en guaraní* (2017); *La Asunción ocupada por los aliados: La mirada del traductor de Las mil y una noches* (2019); *La Conquista sin fin* (2020); *De la peste y del hambre, y también de los paraguayos, líbranos, Señor. Registro musical impreso, actos devocionales y periodismo satírico en el contexto de la Guerra del Paraguay contra la Triple Alianza* (2022); *Flores y la guaranía: creacionismo, ficciones e identidad* (2022). También se dedica a las artes visuales y a la filatelia. Reside en Buenos Aires. Contacto: nivaclais@gmail.com.

Marco Chandía Araya. (CH). Graduado em Educação e Professor de Espanhol (Universidad de Playa Ancha, 2000), Mestre em Estudos Latino-Americanos (Universidad de Chile, 2004), Doutor em Literatura Chilena e Hispanoamericana (Universidade de Chile, 2012) e Pós-Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada (Universidade de São Paulo, 2015). Tem experiência como professor de castelhano em todos os níveis. Docente-pesquisador nas áreas de Letras Latino-americanas, Estudos Culturais e Teoria Crítica e Comparada. Atua e publica sobre literatura da região, imaginários das fronteiras e da história da literatura latino-americana, assim como a teoria-crítica latino-americana moderna e contemporânea. Há pesquisado com bolsas e projetos; publicado livros e artigos em distintas fontes de divulgação cientifica. Hoje ensina literatura na UFPA, Campus de Abaetetuba. Contacto: marcochandia@ufpa.br.

María Elena Olivera. (MX). Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

de la UNAM, maestra en Literatura Mexicana por la Facultad de Filosofía y Letras de la misma entidad y doctora en Humanidades con línea en Teoría Literaria por la UAM-Iztapalapa. Labora en el Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la UNAM, Programa de Investigación Ciencias Sociales y Literatura, en donde tiene nombramiento de Técnica Académica Titular. Fue coordinadora y docente del Seminario Escrituras de la Disidencia Sexogénerica: "narrativa lesbiana" del mismo centro de CEIICH. Ha publicado: *Entre amoras. Lesbianismo en la narrativa mexicana* (2009, 2010 y 2015); *Mujeres diversas, miradas feministas* (2011); co-coordinó los dossier, en la revista Interdisciplina, *Sexualidades* (2017), e *Impudor y lesbiandad* (2022); y los artículos: "Algunas inseparables. Breve recorrido por la narrativa sáfica mexica (2014); "Masculinidades de mujeres en la literatura latinoamericana" (2017); "Los estudios de la narrativa sáfica latinoamericana" (2022); entre otras investigaciones y escritos. Contacto: olivera@unam.mx.

Milagros Carazas Salcedo. (PE). Docente del Departamento Académico de Literatura de la FLCH de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Doctora en Literatura Peruana y Latinoamericana por la UNMSM. Es investigadora de la Tradición oral afroperuana y musical, así como de la iconografía negra. Ha publicado *Estudios Afroperuanos. Ensayos sobre identidad y literatura afroperuanas* (2011). Recibió el premio "Heroína Nacional María Elena Moyano" (2007) y el reconocimiento como "Personalidad Meritoria de la Cultura" (2015), por el Ministerio de Cultura del Perú. Fue ponente en el IV Congreso Internacional de Arte Peruano. Homenaje a Mihaela Rădulescu (2021), organizado por el Departamento de Arte de la UNMSM. Entre sus publicaciones, están: "La poética del arenal: imágenes de la migración en la poesía de Leoncio Bueno" (2017); "La tradición oral y musical afroperuana,

una aproximación" (2018); "José Manuel Valdés, el afroperuano del Bicentenario. Una lectura de Poesías espirituales (1818)" (2020); "Escribir en coyungano: estudio léxico de Biblia de guarango y otros textos narrativos" (2018); "El mar y la muerte en la narrativa de Abraham Valdelomar" (2019); "Etnicidad, racismo y pensamiento peruano: Clemente Palma, José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez" (2019); "Huachanaco: canto de carnaval de herencia afrodescendiente en San José y Chule — Camaná" (2020); "Cantos del carnaval en Arequipa. Estudio sobre el puqllay y el huachanaco" (2020). Contacto: mcarazass@unmsm.edu.pe.

Mónica Montes Betancourt. (COL). Doctora en Filología Hispánica de la Universidad de Navarra, Diploma de Estudios Avanzados en Teoría Literaria y Literatura Hispánica de la misma universidad; Magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana. Actualmente, dirige la Maestría en Lingüística Pan-hispánica y el Departamento de Lingüística y Literatura de dicha Universidad. Sus temas de investigación han sido la relación entre lengua y literatura en Hispanoamérica, la ideología lingüística, el siglo XIX colombiano en sus narrativas y en las posturas frente al lenguaje y la literatura hispanoamericana contemporánea. Dirige el proyecto de investigación "Lenguaje, nación e identidad: formas de vida, modelos de civilización y 'el buen decir' en narrativa y prensa colombiana (1867-1910)". Ha publicado numerosos artículos en revistas indexadas en España, Italia, Alemania, Argentina, Uruguay, Costa Rica y Colombia y es parte del Consejo editorial de la Revista Alba de América (Universidad Estatal de California). Contacto: monica.montes@unisabana.edu.co.

Natalia Cisterna Jara. (CH). Doctora en Literatura por la Universidad de Chile (2009). Sus líneas de investigación son la escritura de autoras latinoamericanas y las literaturas chilena

y latinoamericana del siglo XX, especialmente la conformación de los campos culturales. Cuenta con diversas publicaciones, entre artículos, capítulos de libros y libros. Al respecto, entre sus publicaciones recientes destacan la primera edición crítica completa a la prosa literaria de Marta Brunet: *Obra narrativa. Vol. I (Novelas)* (2014) y *II (Cuentos)* (2017); el estudio crítico *Entre la casa y la ciudad. La representación de los espacios público y privado en novelas de narradoras latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX* (2017). Los artículos: "El conjuro en la soledad: los relatos de brujas de Marta Brunet" (2021); "*La brecha* de Mercedes Valdivieso, entre continuidades y rupturas" (2021); "Muñecas modernas, abandonadas o rotas" (2020), entre otros. Contacto: nataliacisterna@u.uchile.cl.

Patricia Péndola Ramírez. (CH). Profesora de Estado mención castellano PUCV. Magíster en Literatura, PUCV. Doctora en Literatura Hispanoamericana Contemporánea, UPLA. Docente del Colegio Alemán de Valparaíso, jefa del Departamento. Áreas de investigación: autoficción, memoria, estudios poscoloniales. Formó parte del equipo la Dra. Daiana Nascimento dos Santos directora de la "Cátedra Fernão de Magalhães vinculada al Camões Instituto — PT" y en el proyecto "Conicyt+Pai/Convocatoria Nacional Subvención a la Instalación en la Academia, convocatoria 2018, Folio 177180056. Publicaciones académicas: *Revista Margens (*2022), en coautoría con la Dra. Daiana Nascimento dos Santos; *Revista Tonos Digital* (2021); *Revista Moenia (*2020); *Revista de Izquierdas* (2020); *Revista Literatura y Lingüística* (2019), UCSH, de la edición en coautoría con el Dr. Patricio Manterola; *Revista Artescena* (2018); *Revista de Letras da Unesp (2018); y en Isla Flotante* (2017). Contacto: patipen@gmail.com.

Pedro Favaron. (PE). Profesor a tiempo completo del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Aunque sus temas de investigación académica giran principalmente en torno a las oralituras, las reflexiones filosóficas, los saberes medicinales y otros aspectos de los pueblos indígenas de la Amazonía, y en cierta medida del continente americano, ha venido investigando y reflexionando de manera autodidacta sobre las nuevas narrativas utópicas de las élites positivistas y financieras de nuestro tiempo, y de los peligros que estos proyectos traen para la humanidad, empobreciendo nuestra concepción de la vida y de la libertad. Se trata de una lectura crítica de la modernidad cibernética y de la propuesta transhumanista desde un punto de vista que se basa en los saberes espirituales de diversas tradiciones iniciáticas y filosóficas. Contacto: pfavaron@yahoo.com.ar.

Rafael Mondragón Velázquez. (MX). Doctor en Letras con estudios posdoctorales por la Universidad Nacional Autónoma de México, en cuya Facultad de Filosofía y Letras es también profesor. Investigador del Seminario de Hermenéutica del Instituto de Investigaciones Filológicas, y colaborador regular en círculos de lectura, talleres de educación popular y experiencias de trabajo cultural comunitario. Entre sus intereses están la historia de la teoría literaria y de la hermenéutica de lo literario en América Latina, el pensamiento utópico latinoamericano y las experiencias de acción cultural en el México reciente. Principales líneas de investigación: Hermenéutica de lo literario en América Latina; Historia intelectual del pensamiento utópico latinoamericano; Filosofía y literatura. Entre sus libros están: *El largo instante del incendio. Ensayo biográfico sobre José Vasconcelos* (2023); *Un arte radical de la lectura. Constelaciones de la filología latinoamericana* (2019); y *La escuela como espacio de utopía. Algunas propuestas de la tradición anarquista* (2018). Con María del Rayo Ramírez Fierro

y Freja Cervantes coordinó la edición facsimilar, documentada y anotada de *Sociedades americanas en 1828 de Simón Rodríguez* (6 vols.). Contacto: mondragon.rafael@gmail.com.

Sara Rojo. (CH). Possui graduação em Letras pela Pontificia Universidad Católica de Chile (1979), mestrado (Master of Arts) pela State University of New York (1989), mestrado (Magister en Letras Hispánicas) pela Pontificia Universidad Católica de Chile (1985) e doutorado em Literaturas Hispânicas pela State University of New York (1991). Realizou três pós doutorados: na Università degli Studi di Bologna (2001), na Universidad de Chile (2007) e na Cineteca nacional de Chile (2019). É bolsista de produtividade do CNPq, professora Titular da Universidade Federal de Minas Gerais. Atua na área de Estudos Latino-Americanos com ênfase em Crítica e Direção Teatral. Atualmente, dirige o grupo de teatro Mulheres Míticas. Publicou no 2021 o livro *Um percurso pelas imagens de Neruda no cinema e no teatro* (Javali editora). Contacto: sararojo@yahoo.com.

Susana Bautista Cruz. (MX). Escritora, docente y promotora de poesía en lenguas originarias. Estudió Derecho y Letras Modernas en la UNAM. Cuenta con una especialidad de Derechos Humanos y una maestría en Derecho. Como becaria del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM, colaboró durante una década en las Jornadas Lascasianas Internacionales, dedicadas al estudio y la defensa de los pueblos indígenas y afroamericanos. Actualmente, es integrante de la Agrupación de Escritores Mazahuas. Sus estudios e intereses se diversifican en el derecho indígena, los estudios feministas y de género, así como en la promoción de la literatura indígena contemporánea. Ha colaborado con diversos artículos, ensayos, prólogos y reseñas en libros, revistas arbitradas y publicaciones electrónicas como *Tierra Adentro*, *Revista Sinfín*, *Revista de la Universidad de México*, *Armas y Letras, Revista de*

Literatura, Arte y Cultura de la Universidad Autónoma de Nuevo León; Revista Taller Igitur; Punto de Partida, *Revista bilingüe La Presa / A Journal*, *Desinformémonos, Caleidoscopio Verbal. Lenguas y Literaturas Originarias*. Sus poemas han sido publicados en *Hasta que comienza a brillar. Antología de cuento lésbico* (2021); *Ese gran reflector encendido de pronto. Antología de poesía de la diversidad en México 1919-2019* (2020); *Anuario de Poesía de San Diego, San Diego Poetry Anual*, (2018); *Afuera. Arca poética de la diversidad sexual* (2017). Cuenta con un poemario *Rõma* (edición de autor). Contacto: susanabautista170@hotmail.com.

Tatiana Cavalcante Fabem. (BR). Possui graduação em Letras, Língua Portuguesa, pela Universidade Federal do Pará (2008). Atualmente, é integrante do programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (POSLET). Durante a graduação exerceu pesquisas na linguagem dramática, estudando, adaptando e encenando textos teatrais como Shakespeare, e outros autores paraenses e do Brasil em geral. Além da linguagem dramática, possui pesquisa no campo dos Estudos Culturais, trabalhando as representações da Amazônia nas Artes Visuais, no Teatro e na Literatura. Também possui pesquisa e produção intersemiótica envolvendo experiências criativas nas áreas da poesia e da fotografia. Exerce função de educadora na área de Letras. Trabalha no sistema Estadual de Educação (Seduc). Contacto: tatifabem@hotmail.com.