

UC Merced

UC Merced Previously Published Works

Title

Roberto Bolano's Flower War: Memory, Melancholy, and Pierre Menard

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/68c57144>

ISBN

978-1-137-49517-4

Author

Lopez-Calvo, Ignacio

Publication Date

2015

Peer reviewed

Desde el
Sur

REVISTA DE CIENCIAS
HUMANAS Y SOCIALES
DE LA UNIVERSIDAD
CIENTÍFICA DEL SUR

VOLUMEN 7, NÚMERO 2, MAYO 2015 – OCTUBRE 2015

FONDO EDITORIAL

UNIVERSIDAD
CIENTÍFICA
DEL SUR



Desde el
Sur

REVISTA DE CIENCIAS
HUMANAS Y SOCIALES
DE LA UNIVERSIDAD
CIENTÍFICA DEL SUR

VOLUMEN 7, NÚMERO 2, MAYO 2015 – OCTUBRE 2015
ISSN 2076-2674

FONDO EDITORIAL

UNIVERSIDAD
CIENTÍFICA
DEL SUR



Plana directiva

Presidente del directorio

José Dextre Chacón

Presidente ejecutivo

Rolando Vallejo

Vicepresidente ejecutivo

Hernando Pantigoso

Rector emérito

José Amiel Pérez

Rectora

Josefina Takahashi

Vicerrector académico

Edmundo González



REVISTA DE CIENCIAS
HUMANAS Y SOCIALES
DE LA UNIVERSIDAD
CIENTÍFICA DEL SUR

ISSN 2076-2674
Volumen 7, número 2
Mayo 2015 – Octubre 2015

Dirección
Rubén Quiroz Ávila

Asistencia de dirección
Vanessa Vera Chaparro
Helí Córdova Berona

Consejo editorial
Carlos Vargas Salgado (Whitman College)
José Antonio Mazzotti (Tufts University)
Ignacio López-Calvo (University of California, Merced)
Song No (Purdue University)
David W. Foster (University of Arizona)

Cursos Básicos Humanidades
Universidad Científica del Sur
Campus Villa I, pabellón B, oficina 104
Villa El Salvador, Lima, Perú
rquiroz@cientifica.edu.pe
<http://www.cientifica.edu.pe/investigacion>

Diseño y diagramación
Carmen Huancachoque

Corrección
Juan Carlos Bondy

Coordinación editorial
Miguel Ruiz Effio

Imagen de portada
Sala Porras, en el Instituto Raúl Porras Barrenechea de la Universidad Nacional Mayor San Marcos. Se puede apreciar la máquina Underwood en la que Porras escribió sus libros fundamentales, siempre en la oficina del instituto que hoy lleva su nombre en Miraflores.
© Instituto Raúl Porras Barrenechea.

Proyecto Editorial N.º 31501421300805

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N.º 2009-11733

Desde el Sur es una revista académica de publicación semestral que dirige la Coordinación de Cursos Básicos Humanidades de la Universidad Científica del Sur. Su orientación es la investigación en las ciencias humanas y sociales, de preferencia con temas latinoamericanos y nacionales.

Contenido

Editorial	137
-----------------	-----

Dossier de narrativa latinoamericana

1. Bestiario fronterizo: chupacabras, zonkeys, vampiros y las representaciones de los miedos del norte Border Bestiaries: Chupacabras, Zonkeys and the Representations of the Fears of the North Martín Camps.....	141
2. Masculino/femenino en el cuento venezolano del siglo XX Male/Female in the Twentieth Century Venezuelan Short Story Luis Barrera Linares	153
3. La ancestralidad en el género y lenguaje literarios en <i>Changó, el gran putas</i> y <i>Sortilégio II</i> Ancestral Memories in Gender and Literary Language in <i>Chango, El Gran Putas</i> and <i>Sortilegio II</i> Denilson Lima Santos.....	171
4. Otro Borges: la desmitificación del coraje y la barbarie en la cuentística borgeana de la década de 1970 Another Borges: Worship of Courage and Barbarism Demythologization in Borgesian Short Stories of the '70s María del Carmen Marengo	193
5. Características posmodernas en <i>Boquitas pintadas</i>, de Manuel Puig Postmodern Characteristics in Manuel Puig's <i>Boquitas pintadas</i> Giancarla Di Laura	209
6. <i>Gaijin</i> de Matayoshi y Yamasaki: un mismo nombre para dos experiencias Gaijin by Matayoshi and Yamasaki: One Name, Two Experiences Teresa Rinaldi	217

- 7. Símbolo y poder en la novela *El rincón de los justos*, de Jorge Velasco Mackenzie**
 Symbol and Power in the Novel *El rincón de los justos* by Jorge Velasco Mackenzie
 Víctor Vimos..... 239
- 8. *El general en su laberinto: el recorrido de un Ulises caído***
El general en su laberinto: the Trip of a Fallen Ulises
 Paula A. Dejanon Bonilla 245
- 9. Las guerras floridas de Roberto Bolaño: memoria, melancolía y Pierre Menard**
 Roberto Bolaño's Flower War: Memory, Melancholy, and Pierre Menard
 Ignacio López-Calvo 257

Miscelánea

- 1. La participación política de los israelitas: el caso de la Iglesia Asociación Evangélica de la Misión Israelita del Nuevo Pacto Universal (Aeminpu)**
 The Political Participation of the israelites: the Case of the Church Evangelical Association of the Israelite Mission of The New Universal Agreement (AEMINPU)
 Jimmy Aguirre Morales..... 277
- 2. El progreso providencial. Análisis e interpretación conceptual de la filosofía política desarrollada en la Facultad de Letras de San Marcos a fines del siglo XIX (1869–1909)**
 The Providential Progress Conceptual Analysis and Interpretation of Political Philosophy Developed in the Faculty of Arts of San Marcos University in the Late Nineteenthcentury (1869-1909)
 Ernesto Walter Llanos Argumanis..... 293
- 3. Populistas y populismos en el Perú. Una aproximación bibliográfica**
 Populistas and Populisms in Peru. A Bibliographical Approach
 Javier Iván Saravia Salazar 317

4. Juicio oral: los entuertos del Quijote en la versión quechua	
Oral Judgment: Don Quijote's Nonsenses on the Quechua Version	
Odi Gonzales	333

Reseñas

1. <i>Saber matar, saber morir</i>, Augusto Higa Oshiro	
Yuri Sakata Gonzáles	349
2. <i>Apu Kalypso / palabras de la bruma</i>, José Antonio Mazzotti	
Giancarla Di Laura	353

El presente número traza una valiosa cartografía de los estudios sobre literatura latinoamericana; asimismo, muestra un conjunto de textos de otras disciplinas que van componiendo un abanico que incide en las reflexiones sobre nuestros fenómenos culturales. El *dossier* latinoamericanista empieza con un brillante trabajo de Martín Camps sobre el bestiario de la región y la construcción de una otredad que legitima también exclusiones de diverso orden. Luis Barrera Linares pone en cuestión la hegemonía de los cuentistas masculinos venezolanos sobre las mujeres como narradoras en ese género. Plantea una revisión de la construcción del canon narrativo que, andando el tiempo, ha ido visibilizando un notorio conjunto de narradoras. Desde las claves afrolatinoamericanas, el investigador Denilson Lima Santos plantea el reconocimiento de tradiciones de origen africano en la constitución de las propuestas narrativas ancestrales y que tensan la misma latinoamericanidad. María del Carmen Marengo se concentra más bien en una de las figuras más emblemáticas de la narrativa: Borges y lo referido a las coordenadas estéticas sobre la barbarie y el coraje. La profesora Giancarla Di Laura trabaja sobre una de las obras claves de Puig y nos permite rastrear las notaciones posmodernas del libro.

La doctora Teresa Rinaldi propone uno de los ejes de lectura sobre la inmigración japonesa a través de Matayosi y Yamasaki, y nos ayuda a comprender uno de los eventos que han configurado la modernidad latinoamericana. Víctor Vimos recurre a mostrarnos las negociaciones sociales en Guayaquil, Ecuador, durante la década de 1970, al analizar la propuesta de Jorge Velasco Mackenzie. Paula Dejanon Bonilla lee la figura del descenso político y militar de Bolívar desde la propuesta del Nobel colombiano Gabriel García Márquez. Ignacio López-Calvo revisa minuciosamente a Bolaño, esa figura contemporánea significativa

para entender los matices de la narrativa latinoamericana. El profesor Jimmy Aguirre Morales reflexiona sobre uno de los fenómenos religiosos más notorios y activos en las dimensiones políticas y económicas del Perú. Ernesto Llanos Argumanis articula el concepto de filosofía política en las claves decimonónicas revisando las tesis académicas del periodo universitario peruano. Por otro lado, el profesor Javier Saravia reflexiona y hace un balance del concepto de populismo y sus alcances reales en el Perú. Finalmente, Odi Gonzales analiza la versión del *Quijote* en quechua realizada por el maestro Demetrio Túpac Yupanqui, y sostiene diversas críticas y obliga a una revisión del clásico traducido.

Rubén Quiroz Ávila

Director

Dossier de narrativa latinoamericana

Bestiario fronterizo: chupacabras, *zonkeys*, vampiros y las representaciones de los miedos del norte

Border Bestiaries: Chupacabras, Zonkeys and the Representations of the Fears of the North

Martín Camps¹

University of the Pacific, California, Estados Unidos
mccamps@pacific.edu

RESUMEN

El ensayo estudia los bestiarios políticos que se han generado en la frontera entre México y Estados Unidos, como el chupacabras, los vampiros fronterizos, el *zonkey show* y la bestia o el tren que acarrea migrantes al norte. Estas bestias de la modernidad ilustran los miedos del norte impuestos a los habitantes del sur como una estrategia fantasmática para demonizarlos y alejarlos del centro global y los cotos del poder económico. Sin embargo, en estos monstruos puede residir también la fuerza para ejercer el espanto con profesionalismo y para reconfigurar las representaciones simbólicas de lo fronterizo como la zona ignota de lo prohibido e ilegal.

PALABRAS CLAVE

Bestiarios, frontera, México, crónicas

ABSTRACT

This paper studies the political bestiaries that have been generated on the border between Mexico and the United States, such as the chupacabras, border vampires, the *zonkey show* and «the beast» or the train that transports migrants to the north. These beasts of modernity illustrate the fears that northerners have placed on the inhabitants of the south as a phantasmatic strategy to demonize them and keep them away from global center and

1 Martín Camps ha publicado cinco libros de poesía y artículos académicos sobre la frontera entre México y Estados Unidos. Actualmente es profesor asociado de Literatura Latinoamericana en la University of the Pacific en Stockton, California, donde también es director del Programa de Estudios Latinoamericanos.

preserve the economic power. However, in these monsters there can also reside the strength to exercise fright professionally and to reconfigure symbolic representations of the border as the unknown area of the forbidden and illegal.

KEY WORDS

Bestiaries, border, Mexico, chronicles

En *El libro de los seres imaginarios*, Jorge Luis Borges nos dice en su prólogo: «Invitamos al eventual lector de Colombia o del Paraguay a que nos remita los nombres, la fidedigna descripción y los hábitos más conspicuos de los monstruos locales» (p. 7). Este artículo responde a la llamada de Borges y añade algunas entradas a su peculiar enciclopedia de extraños engendros de que es capaz el arca la fantasía humana. Borges describe monstruos que se refugian tras las letras, como arpías, el asno de tres patas, la *banshee*, el basilisco, los elfos y *morlocks*, que se esfuman si se pronuncian y solo aparecen cuando se ejerce el conjuro de la lectura. Al sur del río Bravo de la frontera mexicana, se encuentra un bestiario bizarro construido por los miedos del norte reflejados en el sur. Estos agentes de la «barbarie», que convenientemente siempre vienen de «abajo», deben mantenerse al margen del *centro global*, como lo llama Harm de Blij (1999), que intenta protegerse «higiénicamente» de los agentes contaminantes o aterrorizadores de la paz ficticia del primer mundo. La frontera simboliza una barricada de protección, una membrana o «frontera de cristal» (Fuentes, 1995) que mantiene a los indeseables al margen. A principios de siglo, en la frontera se «higienizaba» con gasolina a los mexicanos que cruzaban la línea política para prevenir de monstruos microscópicos (piojos) y que en una infeliz ocasión un grupo de mexicanos fue «accidentalmente» prendido en llamas². La paranoia fronteriza consiste en que todos los males vienen del sur. Actualmente se corrió el rumor de que grupos del Estado Islámico se encontraban en Ciudad Juárez, sin presentar ninguna evidencia y, como consecuencia, el control fronterizo se endureció afectando a los habitantes de la zona. A pesar de que ninguno de los extremistas responsables de los ataques en 2001 en Nueva York entraron por fronteras mexicanas, sino canadienses, la frontera entre México y Estados Unidos fue la que más se agudizó y los habitantes de las

² No hay que olvidar que en la época de los linchamientos en Estados Unidos, muchos mexicanos fueron víctimas del odio racial. Ver el importante estudio de William D. Carrigan y Clive Webb (2013). *Forgotten Dead: Mob Violence Against Mexicans in the United States 1848–1928*. Oxford: Oxford University Press.

fronteras tuvieron que sufrir las consecuencias de filas kilométricas para cruzar o ser escrutados como si en ellos residiera un terrorista potencial.

Ciudad Juárez es la entrada del tercer mundo, el rincón donde se acumulan los miedos y se construye lo latinoamericano conceptual o fantasmático que no se ajusta a la realidad. Slavoj Žižek (1999, p. 25), al hablar de lo fantasmático, dice: «[El] tercer mundo como el infierno en la Tierra, como un lugar desolado en el que solamente la caridad y la compasión —y no una actividad política— pueden aliviar el sufrimiento». La frontera, en su carácter fantasmático, ha sido definida como «laboratorio de la posmodernidad» (Canclini, 1990) donde se ensayan los proyectos económicos para implementar en América Latina. Recordemos, es en esta zona donde se alojan miles de maquiladoras extranjeras que se benefician de la mano de obra barata y la cercanía al coloso del norte.

En este trabajo analizaré cinco bestias de la frontera: el chupacabras, el *zonkey*, el *donkey show*, el vampiro fronterizo y el tren de migrantes conocido como la *bestia*. Me interesa hablar de las representaciones de los miedos proyectados hacia el sur y en las fronteras para hacer un microinventario de los bestiarios fronterizos. Sabemos que fue en la época de la prohibición en Estados Unidos que se catapultó la economía de las fronteras y se fraguó su identidad como lugares de permisividad y donde todo era adquirible a un determinado precio: drogas, sexo, alcohol, una triada que sentenció Manu Chau en su canción: «Welcome to Tijuana: tequila, sexo y marihuana». La cercanía con Estados Unidos y la disponibilidad de lo prohibido contribuyó a crear la «leyenda negra» de la frontera. Dice Edgar Cota-Torres (pp. 54–55) a este respecto: «Border cities have created a modified and exotic Mexico that exploits an indigenous Mexican past absent to this area, while constructing an image of its own out of its realities and necessities that complement those associated with la *leyenda negra*». Humberto Félix Berumen, en su libro *Tijuana la horrible*, desmenuza la historia y el mito de Tijuana en la literatura y en los medios de comunicación, así como la iconografía que situó en esta ciudad el centro del vicio y la corrupción.

Los bestiarios tuvieron su auge en la época de la conquista. María José Rodilla (2014, p. 195), en su artículo sobre los bestiarios del Nuevo Mundo, establece que en la imaginación de los conquistadores figuraba la búsqueda de lo maravilloso: «Querían encontrar seres imaginarios como amazonas y gigantes, sirenas y grifos; el padre Tello afirmaba que en Tlala había 27 gigantes con tres mujeres que para su dieta requerían de cuatro niños asados y una fanega de maíz diariamente». La rica imaginación medieval alimentada por historias de la Biblia y el desconocimiento científico de nuevas especies (por ejemplo, los manatíes, que fueron confundidos

frecuentemente con sirenas) incitaba en su imaginación la aparición de figuras fantásticas en las zonas ignotas de los mapas del sur, que eran ilustradas con monstruos mitológicos. El Centauro del Norte: se le llamó así a Pancho Villa después de su incursión en el poblado de Columbus, donde se le representó en los periódicos de la época como una figura mitológica que invadía; por primera vez, aparecía un caudillo latinoamericano lacerando la paz norteamericana.

En el México contemporáneo, la guerra contra el narcotráfico desatada en 2007, durante el sexenio de Felipe Calderón, ayudó a incrementar la imagen monstruosa de la ciudad, monstruo que en su origen etimológico significa lo deforme, lo mal hecho, lo abyecto. Ciudad Juárez fue el centro que sufrió los estragos de un campo de batalla, donde murieron más de diez mil ciudadanos y otros tantos miles están desaparecidos. El escritor y periodista Sergio González Rodríguez (2014, p. 85) formula que México se convirtió en efecto en un «campo de guerra» donde los ciudadanos viven en la continua irrupción de la paz en un clima de «fricción y de niebla». Escribe: «Mientras que el campo de guerra lo permite, la persona es invisible; una vez que se vuelve visible y un objetivo, la persona entra en la anamorfosis, que tiene una cualidad adicional: expresa la desmesura. Frente a esta, la persona se ve y se siente indefensa. La desmesura o quiebre del orden convencional es la fábrica de los monstruos y las monstruosidades». Rodríguez utiliza el concepto de «anamorfosis» o distorsión de una imagen mediante un procedimiento óptico que provoca un efecto de perspectiva y desproporción. Los criminales incorporan lo monstruoso para deformar la realidad, el uso de lo simbólico, como las decapitaciones, el desollamiento, desmembramiento, la desmesura en sus artefactos; por ejemplo, los vehículos todoterreno modificados con todo tipo de armamento y defensa para proyectar una imagen monstruosa e inspirar miedo en sus enemigos y desestabilizar la sociedad o, como lo llaman en su argot violento, «calentar una plaza».

Un concepto adicional que puede clarificar los procesos que se fraguan en la frontera es el término que propone Sayak Valencia (2012, p. 89) como el *capitalismo gore*; esto es, el capitalismo salvaje al extremo que se regodea en la violencia que ejerce el neoliberalismo mexicano:

De esta manera, el capitalismo *gore* podría ser entendido como una lucha intercontinental de (pos)colonialismo distópico extremo; reconstruido a través de los deseos de hiperconsumo implantados por el neoliberalismo exacerbado y obediencia acrítica ante el orden hegemónico masculinista para lograr autoafirmación y empoderamiento.

En este sentido, la frontera mexicana está en la vanguardia del capitalismo patibulario y representa el espejo empañado donde se reflejan

los miedos mitológicos hacia la «barbarie». Roland Barthes escribe que el mito «constituye un sistema de comunicación, un mensaje» (1999, p. 199) y un «mito madura porque se extiende [...] en lo que los lingüistas llamarían las *isoglosas de un mito*, las líneas que definen el espacio social en que es hablado» (1999, p. 246). La frontera es un sitio perfecto para la implantación de mitos por ser zonas movedizas donde confluyen ondas culturales que están en continúa negociación y choque. El mito también es «un lenguaje que no quiere morir: arranca los sentidos de los que se alimenta una supervivencia insidiosa, degradada, provoca en ellos una prórroga artificial en la que se instala cómodamente, los convierte en cadáveres parlantes» (1999, p. 227).

El hambre semiológica del mito se extiende en el cadáver parlante por antonomasia, el zombi, el habitante mitológico de nuestra contemporaneidad, que es tal vez la metáfora más oportuna para la frontera. Escribe Fernández Gonzalo (2011, p. 194): «El zombi, como metáfora, nos permite acceder al mundo que nos rodea desde una visión compleja de la cultura propia». En el contexto de la crítica poscolonial de Achille Mbembe, su concepto de «necropolítica» (alimentado por la noción de biopoder foucaultiano) exhibe las formas de dominación del mundo del sur (o el tercer mundo) que han sido marginalizados y cuyas vidas no cotizan en el mercado mundial del necropoder que impone su soberanía en decidir quién merece vivir o morir. Escribe Mbembe (2011, p. 75):

[L]as armas se despliegan con el objetivo de una destrucción máxima de las personas y de la creación de *mundos de muerte*, formas únicas y nuevas de existencia social en las que numerosas poblaciones se ven sometidas a condiciones de existencia que les confieren el estatus de *muertos–vivos*.

Hagamos entonces un recuento por algunos animales mitológicos fronterizos, animales que son exabruptos de la zoología política y la desproporción de la realidad monstruosa con la que se representa a los países allende el río Grande.

1. El Chupacabras del fin de siglo

En su crónica milenarista «[Aquí...] todos somos El Chupacabras», del escritor veracruzano Luis Arturo Ramos, incluida en su libro *Crónicas desde el país vecino* (1998), el Chupacabras fue la señal ominosa que se esperaba como parte de los augurios del fin del mundo. El Chupacabras era una quimera vampiresca (el «Bigfoot» mexicano, si se quiere, aunque el Sasquatch no es agresivo —criatura del norte, después de todo— y su enigma reside en su elusividad) que se creía chupaba a las cabras y fue la mascota que los mexicanos inventaron para entrar en el siglo XXI. Dice

Ramos (1998, p. 106): «A semejanza del sida, el Chupacabras fue descubierto en el tercer mundo; como la marihuana y la migración, también procede del sur». Esta entidad ficticia, expone irónicamente Ramos, es para los norteamericanos la encarnación de lo extravagante, «otro nombre posible para los Josés Martínez o Juanes González que acechan los alrededores» (1998, p. 107). El Chupacabras simbolizó los monstruos inconscientes del fin de siglo, dado que «la necesidad de creer va aparejada a la necesidad de inventar» (1998, p. 108).

El Chupacabras, compara Ramos, es la versión latinoamericana de E. T., el Extraterrestre. Sin embargo, este ser representa para los norteamericanos la encarnación del sur, del desorden, la anticultura. Dice Ramos (1998, p. 109):

Si el Extraterrestre cura, educa, ilumina y juega con los inocentes, el Chupacabras enferma, contamina y mata. El Extraterrestre procede del norte, del cielo, a bordo de una nave iluminada y lleva un mensaje de paz y progreso; el Chupacabras personifica el sur, el miedo, la sucia oscuridad de los corrales y se le nombra en español: el idioma de la barbarie.

El Chupacabras representa para los norteamericanos el miedo a los otros y justifica el cierre de tres mil kilómetros de frontera no solo con México, sino con Latinoamérica. El Chupacabras es «la inconsciente encarnación de la xenofobia; para nosotros aparece como una extravagante ansiedad de afirmación y supervivencia» (Ramos, 1998, p. 110). El escritor propone que si no quisimos ser el Subcomandante Marcos (líder del Ejército Zapatista de Liberación Nacional), seamos entonces todos el Chupacabras, seamos el «espanto del primer mundo» (Ramos, 1998, p. 110). Esta crónica, además de su refinado humor negro, es una actualización milenarista de «Nuestra América» de José Martí, ya que si hemos de jugar el papel de villanos, dice Ramos, al menos debemos asumir nuestro rol representándolo profesionalmente.

2. El vampiro fronterizo: el temor homoerótico

El origen de esta bestia se remite a los chistes, que como se sabe son indicadores culturales significativos y según Freud el chiste es «la contribución hecha a lo cómico por el inconsciente» (citado por Žižek, 1999, p. 174). Monsiváis decía que para entender una cultura hay que entender de qué se ríen. El chiste se refiere a un vampiro que viola extranjeros en la frontera. Hay varias versiones, pues, como relato que pertenece a la narrativa oral, se metamorfosea según el contador, se modifica y se añaden detalles, pero la anécdota central es la de un «gringo» que regresa a Estados Unidos después de pasearse en la frontera y el guardia fronterizo le

advierte la presencia de un vampiro violador que se aparece después de la medianoche. Y justo cuando cruza el norteamericano, aparece el vampiro sobre el cofre del auto. El gringo regresa al lado americano y el guardia le enseña un conjuro para repeler el ataque que hay que repetir tres veces, y reza así: «Vampiro fronterizo, que por las noches andarás, donde quiera que andes, hagas lo que hagas, mis nachas [trasero] no las tendrás». El gringo, confiado, cruza la frontera de nuevo y en efecto se aparece el vampiro. El gringo repite el conjuro las tres veces indicadas, pero el vampiro se acerca a la puerta del conductor y dice extrañado: «*What?*». El vampiro no hablaba español. El chiste habla sobre el bilingüismo fronterizo, el gringo debió haber repetido el conjuro en español y en inglés, para cerciorarse. El chiste esconde el miedo a cruzar la frontera, el miedo a la violación masculina, a ser devorado por una entidad maliciosa que acecha en la zona liminar entre los dos países y cuyas víctimas se pierden en la traducción o el bilingüismo.

Si la leyenda del *donkey show* atrae el morbo de algunos visitantes de las fronteras como el culmen de lo bizarro y la zoofilia, el vampiro fronterizo añade la violación por un vampiro que no chupa la sangre, pero que penetra a sus víctimas en una suerte de desvirgamiento internacional que tal vez pretende ser una justicia poética a los norteamericanos que buscan sexo en las zonas de tolerancia de las fronteras. Los vampiros se han situado también en el imaginario fronterizo, por ejemplo en la película *From Dusk Till Dawn* (1996), de Quentin Tarantino y Robert Rodriguez —que en 2014 se ha hecho serie en la televisión por cable—, donde se juega con la idea de un antro o prostíbulo llamado Titty Twister que captura a viajeros norteamericanos para chuparles la sangre. En la escena final, vemos que el bar está situado sobre una pirámide precolombina, en una hipótesis fantástica del pasado soterrado y misterioso que para los cineastas se traduce en vampiros y en el desfiladero se pueden ver montañas de autos y los tráileres de sus víctimas. Tanto en el chiste de «el vampiro fronterizo» como en *From Dusk Till Dawn*, la frontera es la zona de permisividad y desfogue, así como sitio liminar entre los vivos y los muertos. El vampiro puede representar también un miedo venero (al sida o las enfermedades de transmisión sexual), un miedo a ser contaminado por medio de mordida (también en caló significa el «cohecho» o ejercicio de la corrupción de los policías) o infección de otro vampiro.

3. *Zonkey* y el *donkey show*, los monstruos híbridos

El *zonkey* o la mezcla de cebra y burro aparece en las calles de Tijuana para atraer a los turistas, como figura de ornato o de utilería para la fotografía del recuerdo, donde se puede aparecer montado en el animal

con un sombrero mexicano. Sin embargo, el animal tijuano no es un cebroide, sino un burro blanco con las rayas pintadas. Es un fraude, una mentira que es parte del bestiario fronterizo, su forzada hibridez, su antifaz para fingir una cruce con cebra, cuando en realidad es un simple burro pintado. Pero en las fronteras, en Tijuana, lo que importa es la simulación de lo mexicano; que el turista se lleve una buena fotografía y que se cree la ilusión de México. «The zonkey masks the donkey, in much the same way that the trinkets and colorful objects representing Mexico mask the border» (Cota Torres, 2007, p. 55). El *zonkey* encaja en la taxonomía de la zoología política; por su hibridez y simulación, es un ente fronterizo que vive de su antifaz y ha profesionalizado su identidad para encontrar su pastura. En las fronteras es redituable actuar lo mexicano o *performacear* la identidad; esto es, convertirse en un mexicano profesional.

Por su parte, el *donkey show* pertenece a una estirpe desviada, el animal que es forzado a sostener una relación con una mujer. El acto de zoofilia se encuentra en el más soterrado círculo de la noche fronteriza, cuando se llega a presenciar ese *show* que nadie realmente sabe si existe o es solo un mito, de pronto, hasta una promesa al final de la noche de farra. En su crónica «La Juárez» —que forma parte del libro *Road to Ciudad Juárez* (Moreno, 2014, p. 189)—, Jorge Humberto Chávez Ramírez se adentra en la noche juarense, con la ayuda de un taxista, para encontrar definitivamente el obsceno «show» y escribe:

Un taxista nos subió a su lapidado Crown Victoria y dio vueltas por callejones del centro hasta que fue imposible saber adónde diablos habíamos ido a parar. En una estrecha calle, el taxista llegó a un portón negro, pitó y segundos después abrieron la puerta. Entramos al patio de una vecindad jodida y pintada de verde. [...] —Tenemos *donkey show*, pero ya no hay burro. Van a ver a dos muchachas con una verga grandota de plástico —nos dijo la encargada del negocio.

El autor concluye más adelante: «Pero el punto es que en Juárez, si no es la violencia, es una crisis, una devaluación, y entre el bagaje perdido de nuestra ciudad también está el espectáculo de zoofilia que los gringos asocian con la decadente frontera mexicana» (Moreno, 2014, p. 189). En efecto, el *donkey show* es la degradación animalesca de la frontera, un acto contranatural que puede significar el estigma de «tierra de nadie» fronterizo, lugar donde prolifera la corrupción y la ignominia tiene precio en los rincones de la noche juarense. Rodilla León nos recuerda que Ordóñez, en su misoginia medieval, encuentra que los monstruos demonológicos por lo general son seres mixtos de mujer y animal, como las esfinges, harpías, gorgonas y sirenas, «que además de símbolos maléficos son también

encarnaciones de la lujuria en la Edad Media» (2014, p. 203). El *donkey show* es la construcción de un monstruo fronterizo que también encarna la lujuria y proyecta la misoginia actual como lo fue en el medievo.

4. La bestia de hierro de la modernidad

«La bestia» o el tren de la muerte, que atraviesa México y lleva en su lomo a miles de migrantes de Centroamérica, es tal vez una de las bestias más dantescas del repertorio fronterizo. Como dice uno de los migrantes del documental *La bestia* (2010), «este tren es un demonio, es traicionero, ha cobrado miles de vidas». En el latín, con *bestia* se denominaba a los animales que combatían en el circo, que puede ser el animal de carga, pero también un ser fantástico que devora lentamente a sus pasajeros. «La bestia» se puede clasificar entre los cancerberos, la bestia de tres cabezas que cuida el inframundo y no permite que los muertos salgan ni que los vivos entren. México es el cruce más difícil del viaje de los migrantes. Desde el río Suchiate, que separa México de Guatemala, hasta el río Bravo, en Chihuahua. Dice uno de los entrevistados en el documental: «Como dice Dante, hay que poner en la frontera de México: aquí empieza el infierno». La frontera de Estados Unidos se ha mudado hacia el sur, a Chiapas. Los migrantes abordan el tren en la ciudad de Arriaga, después de caminar por diez días por las vías antiguas del tren; la mayoría llegan descalzos, con los zapatos reventados. Desde allí deben montarse al tren y arriesgarse a ser arrestados por la migración mexicana o ser secuestrados por los narcotraficantes para buscar un rescate de sus familiares en Estados Unidos. El padre Alejandro Solalinde, coordinador del albergue Hermanos en el Camino, es uno de los pocos que se dedica a defender a los viajeros (de los agentes de migración mexicana y de los narcotraficantes) y habla de la indefensión en la que se encuentran estos migrantes, sobre todo las mujeres que son violadas en los furgones vacíos. «La bestia» es la creación de la modernidad, el caballo de acero que construyó Porfirio Díaz para modernizar México (y que también fue el instrumento idóneo para derrocarlo al convertirse en el modo de transporte de las tropas revolucionarias), y todavía tiene un papel primordial, pero ahora en el panorama de la globalización, del desplazamiento de los excluidos, de los que están destinados a emigrar para encontrar condiciones de vida mejores. El tren corta brazos a los que se duermen, decapita a los que se distraen y no se agachan cuando se cruzan túneles, corta las piernas de quien da un mal paso, arrolla a los niños que caen de los brazos de sus madres. Los fierros retorcidos de la modernidad que acarrear los materiales de la modernización también llevan el trabajo humano en la forma de adultos, niños y hasta bebés. Todo México se ha convertido en un territorio fronterizo, en un río Grande/río Bravo que debe detener a los migrantes, porque en México,

a diferencia de otros países, la presencia de la migración se encuentra en todo el país, para hacerle el trabajo sucio a Estados Unidos. El tren es una serpiente de metal creada por los mismos que la denuncian y la temen. La bestia arroja a miles de niños a la frontera, 66 mil menores, algunos niños de ocho y nueve años, como los que recoge el documental *Which Way Home* (2009), que se pierden en el entramado de vías. La desesperación es tan grande que los padres dejan que sus hijos hagan el temible viaje. El tren es el demoledor de los sueños, el cercenador y el vehículo de transporte de los migrantes. Como en la reciente película mexicana *La jaula de oro* (2013), es un viaje donde las mujeres deben esconder su género vendándose los pechos para burlar a los violadores y a los narcotraficantes que las secuestran para explotarlas en el mercado de trata de blancas. El gobierno mexicano ha ordenado que se aumente la velocidad del tren para que los migrantes no puedan treparse al bólido, lo que significa un mayor riesgo y número de personas mutiladas en las vías. Además, se aumentan las cuotas para pagar a esa otra entidad carroñera que lucra con la desesperación de las personas y que recibe el nombre de *coyote*.

Sin duda, hay otras criaturas que se han aparecido de manera extraña o que han tenido historias bizarras que circulan en el imaginario fronterizo (por ejemplo, la historia de un león que se ahorcó en el zoológico de Ciudad Juárez; algunos teorizan humorísticamente porque se dio cuenta de la ciudad en que estaba). También existe el caso de un hombre que fue sorprendido por las autoridades con una tortuga de concha blanda que se salió del río Bravo y que está en peligro de extinción. El hombre fue encarcelado por nueve años de prisión por ser acusado de poner en riesgo la fauna ecológica del río. En la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez también hubo el caso de un toro que se escapó de la Facultad de Veterinaria y tuvo en jaque a estudiantes y oficiales. Asimismo, animales exóticos aparecen de pronto por las calles: camellos, jirafas y leones que se escapan de los bestiales privados de capos de la droga, durante las detenciones recientes de narcotraficantes en la ciudad, animales salvajes que algunas veces son usados como tácticas intimidatorias para sus enemigos, tal vez algo aprendido de películas como *Scarface*. El narcotráfico ha tenido también consecuencias en los animales, por ejemplo con los perros cainómanos que registran los cruces fronterizos, perros que pueden detectar la droga mejor que otros mecanismos, pero que lo hacen porque son furiosamente farmacodependientes. Hace unos años, con motivo de la amenaza del virus H1N1, aunque el riesgo de contaminación estaba en el Distrito Federal, las fronteras se cerraron y los trabajadores fronterizos fueron obligados a ir a sus casas durante varios días por temor al contagio. Recientemente, con la expansión del ébola y el primer caso registrado en

Chihuahua por un viajero que provino de Dallas, en México se empezó a discutir la posibilidad irónica de controlar la frontera de Estados Unidos.

En estos cinco monstruos: el chupacabras, el *zonkey* y el *donkey show*, el vampiro fronterizo y la bestia, la genealogía de los monstruos políticos que se reflejan en el sur son ominosos, se construyen en el espejo turbio del miedo; el sur representa una amenaza, un peligro que debe ser detenido. Sin embargo, estos monstruos debajo de la cama de la geopolítica mundial tienen como propósito vender la idea de la barbarie latinoamericana, de crear una leyenda negra para consolidar una bipolarización de los incluidos y excluidos, de los que amasan los recursos mundiales y los que deben arriesgar sus vidas para escapar de la violencia y la pobreza. La frontera no es, por lo tanto, un cristal que permitiría visualizar al otro, sino más bien una pantalla donde se proyecta el miedo al otro, al que viene del sur para propagar enfermedades y amenazar la economía o el bienestar de los «suburbios» planetarios del norte. Muchas veces, el que manufactura estos monstruos viene del norte, el que provoca inestabilidad en los países del sur o echa andar la maquinaria de la muerte en forma de monstruos más limpios; por ejemplo, en forma de drones, pájaros voladores y bellos artefactos que llevan en sus vientres más horrores y destrucción que el simple y hambriento chupacabras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. México D. F.: Siglo XXI Editores.
- Borges, J. L. (2007). *El libro de los seres imaginarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Berumen, H. F. (2011). *Tijuana la horrible: Entre la historia y el mito*. Tijuana: Colegio de la Frontera Norte.
- Camissa, R. (Director). (2009). *Which Way*. Estados Unidos: HBO Documentary.
- Cota-Torres, E. (2007). Dispelling the Border Myth: Zonkey Writers and the Black Legend. En Manzanar, A. M. (Ed.). *Border Transits: Literature and Culture Across the Line* (pp. 53–60). Amsterdam: Rodopi.
- Blij, H. de (2009). *The Power of Place: Geography, Destiny and Globalization's Rough Landscape*. Oxford: Oxford University Press.
- Fernández Gonzalo, J. (2011). *Filosofía zombi*. Barcelona: Anagrama.
- Fuentes, C. (1995). *La frontera de cristal: una novela en nueve cuentos*. México D. F.: Alfaguara.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D. F.: Grijalbo.
- González Rodríguez, S. (2014). *Campo de guerra*. Barcelona: Anagrama.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica (seguido de) Sobre el gobierno privado e indirecto*. Madrid: Melusina.
- Moreno Montero, A. (Ed.). (2014). *Road to Ciudad Juárez. Crónicas y relatos de frontera*. México D. F.: Samsara.
- Quemada Diez, D. (Director). (2013). *La jaula de oro*. México: Animal de Luz Films.
- Ramos, L. A. (1998). *Crónicas desde el país vecino*. México D. F.: Universidad Autónoma de México.
- Rodilla León, M. J. (2014). Bestiarios del Nuevo Mundo: maravillas de Dios o engendros del Demonio. *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, 23(1), pp. 195–205.
- Ultreras, P. (Director y Actor) (2010). *La bestia*. México, Estados Unidos, El Salvador y Guatemala.
- Tarantino, Q. (Director) (1996). *From Dusk Till Dawn*. Estados Unidos: Dimension Films y A Band Apart.
- Valencia, S. (2012). Capitalismo *gore* y necropolítica en México contemporáneo. *Relaciones internacionales, GERI-UAM*, (19), pp. 83–102.
- Žižek, S. (1999). *El acoso de las fantasías*. México D. F.: Siglo XXI Editores.

Recibido: mayo de 2015

Aceptado: julio de 2015

Masculino/femenino en el cuento venezolano del siglo XX Male/Female in the Twentieth Century Venezuelan Short Story

Luis Barrera Linares¹

Universidad Simón Bolívar, Caracas, Venezuela / Academia Venezolana de la Lengua
barrerallinares@gmail.com

RESUMEN

A partir de los 29 autores y dos autoras incluidos en el libro *Propuesta para un canon del cuento venezolano del siglo XX* (Pacheco, Barrera y Sandoval, 2014), me propongo analizar los contenidos de 40 antologías del cuento venezolano, publicadas entre 1923 y 2013. El propósito es indagar acerca de los motivos que han conducido a que el cuento venezolano sea un género literario hegemonícamente masculino. Mi análisis ha tomado en consideración tanto antologías clásicas como otras más recientes. Se concluye que, si bien hay algunos desequilibrios inexplicables, los escasos porcentajes de damas cuentistas presentes en las antologías se corresponden con los resultados ofrecidos en la *Propuesta...* y se relacionan además con una tradición que incluso ha sido refrendada por las selecciones antológicas firmadas por mujeres.

PALABRAS CLAVE

Canon, cuento venezolano, hombres, mujeres

ABSTRACT

Taking into account the twenty nine men and two women included in the book *Propuesta para un canon del cuento venezolano del siglo XX* (Pacheco, Barrera and Sandoval, 2014), I ask myself about the reasons why Venezuelan short story looks like a hegemonic male genre. In order to research such a topic, I analyze in this paper

¹ Docente, narrador y crítico. Magíster en Lingüística y doctor en Letras. Profesor de la Universidad Simón Bolívar (Caracas). Numerario de la Academia Venezolana de la Lengua y miembro correspondiente de la RAE. Investigador en desarrollo del lenguaje, narratología, literatura venezolana y análisis del discurso. Autor de artículos especializados y de 37 libros, entre ellos *La negación del rostro. Apuntes para una egoteca de la narrativa masculina venezolana* (Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2005), *Nación y literatura* (coautoría, Equinoccio, 2006) y *Propuesta para un canon del cuento venezolano* (coautoría, Equinoccio, 2014).

forty anthologies of Venezuelan short stories, published between 1923 and 2013. In fact, I have found that the low percentages of women in Venezuelan short story anthologies match with the results shown by the *Propuesta para un canon...* This seems also related to a tradition that has even been endorsed by the compilations done by women.

KEY WORDS

Canon, Venezuelan short story, men, women

Introducción

Después de un lapso aproximado de cinco años, desde la formulación del proyecto hasta la publicación, salió en noviembre de 2014 el libro *Propuesta para un canon del cuento venezolano del siglo XX*. Un equipo de tres integrantes, Carlos Pacheco, Carlos Sandoval y mi persona, lo habíamos coordinado y para ello convocamos adicionalmente a otros 16 investigadores (11 hombres y 5 mujeres).

A fin de evitar que solo nuestros criterios privaran en el desarrollo del objetivo que nos habíamos propuesto, los invitábamos a colaborar con nosotros en el intento por diseñar un mapa del desarrollo del género cuento desde 1898 hasta 1994. El resultado final de nuestra escogencia, consultada además con otros y otras colegas, estuvo constituido por la preselección de 33 cuentistas: 31 autores y 2 autoras. Sin embargo, el proceso final de filtrado nos llevó a omitir a dos de los narradores que habíamos seleccionado inicialmente: Rómulo Gallegos y Adriano González León. Y lo hicimos porque no era nuestro objetivo realizar una escogencia dedicada a autores consagrados, sino más bien representativos de un género específico: el cuento. Nadie podría negar el valor de Gallegos ni de González León en lo que concierne a sus innegables aportes al canon de la novela venezolana. Pero no podría decirse de ellos lo mismo con respecto al relato breve. De ese modo, la selección definitiva quedó integrada por 29 narradores y 2 narradoras, cuyos aportes serían analizados por 14 investigadores y 5 investigadoras, como se especifica en la tabla 1.

Una conclusión superficial acerca del proceso y los resultados del proyecto podría precisar, con buena o mala fe, que una obvia mayoría masculina hemos intentado fijar un canon en el que también la mayoría de los escritores «canonizados» son hombres. No faltará quien asuma o diga que hemos dejado fuera a algunas damas por el solo hecho de favorecer la cuentística de los caballeros. Pero debe quedar constancia de que no hubo de nuestra parte intención alguna por inclinar la balanza hacia un sexo determinado u otro. No intentábamos una diacronía canónica sexual sino representativa de un proceso.

TABLA 1
ESTADÍSTICAS DEL CANON: AUTORES / AUTORAS (DE ARTÍCULOS Y CUENTOS)

	Investigadores	Masc.	Fem.	Autores canónicos	Masc.	Fem.
1.	Víctor Alarcón	x		Manuel Díaz R.	x	
2.	Luis Alfredo Álvarez	x		L. M. Urbaneja A.	x	
3.	Luis Barrera Linares	x		Rufino Blanco F.	x	
4.	Douglas Bohórquez	x		José Rafael Pocattera	x	
5.	Álvaro Contreras	x		Pedro Emilio Coll	x	
6.	Judit Gerendas		x	Julio Garmendia	x	
7.	Miguel Gomes	x		Arturo Uslar Pietri	x	
8.	Rubén Darío Jaimes	x		Julián Padrón	x	
9.	María del R. Jiménez		x	Ramón Díaz Sánchez	x	
10.	Antonio López Ortega	x		Antonio Arráiz	x	
11.	Roberto Martínez B.	x		Antonio Márquez S.	x	
12.	Celso Medina	x		Oswaldo Trejo	x	
13.	Florence Montero N.		x	Gustavo Díaz Solís	x	
14.	Neneka Pelayo Díaz		x	Guillermo Meneses	x	
15.	Carlos Pacheco	x		Laura Antillano		x
16.	Luz Marina Rivas		x	Oscar Guaramato	x	
17.	Carlos Sandoval	x		Alfredo Armas A.	x	
18.	Arnaldo Valero	x		Luis Britto García	x	
19.	Luis Yslas	x		Francisco Massiani	x	
20.				Antonieta Madrid		x
21.				José N. Oropeza	x	
22.				Gustavo Luis Carrera	x	
23.				Ednodio Quintero	x	
24.				Denzil Romero	x	
25.				Salvador Garmendia	x	
26.				Armando J. Sequera	x	
27.				Igor Delgado Senior	x	
28.				José Balza	x	
29.				Orlando Chirinos	x	
30.				Ángel Gustavo Infante	x	
31.				Wilfredo Machado	x	
	Totales: 19 / 31	14	5		29	2
	Porcentajes	74%	26%		93,5%	6,5%

Aquí intentaré demostrar que no hicimos más que seguir el hilo a una tradición que, independientemente de las motivaciones, ha marcado la historia de nuestro relato breve desde el mismo siglo XIX. Ello no significa, por supuesto, que no haya habido desaguisados dentro de dicha diacronía. No obstante, si los hubiere —como en efecto creo que los hubo— no ha sido responsabilidad de los compiladores. Y ese es otro aspecto que ya traté en el capítulo final de la primera edición de mi volumen crítico titulado *La negación del rostro. Apuntes para una egoteca de la narrativa masculina venezolana* (2005) y que quiero retomar en esta nueva mirada en la que deseo confrontar la cuentística de los escritores y escritoras del país: intentaré explicar por qué la narrativa masculina venezolana breve entró desde mediados del siglo XX en otra etapa que, sin prejuizarla, resultará diferente debido al modo como sucesivamente han venido integrándose más voces femeninas. Sin embargo, de momento no intentaré valoración alguna porque escapa de mis objetivos. Tampoco me propongo seguir hablando de literatura en general. Más bien, he insistido en que ya va llegando el momento de diferenciar la narrativa masculina de la femenina. Quiérase o no, se trata de hablantes públicos que, por tener visiones distintas del mundo, por mirar la realidad desde ópticas diferentes, es obvio que, desde la perspectiva de producción de discursos, produzcan representaciones diferenciadas de la realidad.

De modo que, una vez publicada nuestra *Propuesta para un canon del cuento venezolano del siglo XX*, me he propuesto indagar sobre las causas que motivaron la selección predominantemente masculina que realizáramos. Un importantísimo porcentaje del cuento venezolano ha sido marcado mediante relatos escritos por integrantes del sexo masculino. Y como sinceramente creo que ello no constituyó siempre un hecho intencional, me he dedicado entonces a buscar explicación para que la investigación que hicieramos Carlos Pacheco, Carlos Sandoval y mi persona, diera con ese producto. No es un secreto para nadie que en general la historia de toda la literatura del continente ha sufrido de un sesgo fundamentalmente masculino, pero con ello no intento exponer aquí culpas o faltas. Si nuestra tarea consiste en comenzar a enmendar lo que podría haber sido un entuerto involuntario, pues acudamos a algunos datos sobre la historia del cuento venezolano a ver con qué nos encontramos.

Busco entonces precisar los motivos por los cuales, a nuestro criterio, el cuento venezolano ha sido predominantemente escrito por hombres, al menos durante los siglos XIX y XX. Muy pronto parece para que hagamos conjeturas sobre lo que será del mismo género en este siglo XXI, pero nos aventuramos a plantear algunas hipótesis basadas en lo que se ha publicado y difundido en antologías durante la primera década de la presente

centuria. Desde ya se puede vislumbrar que el panorama será bastante diferente y que seguramente el cuento venezolano perderá su estigma fundamentalmente falocrático para comenzar a compartir sus virtudes y sus defectos con obras surgidas dentro del territorio de lo femenino.

La historia

En 1984, el narrador y crítico y narrador venezolano José Napoleón Oropeza publicaba un interesante estudio de la novelística venezolana, intitulado *Para fijar un rostro*. Aunque ese trabajo ha trascendido menos de lo que era de esperarse, probablemente se trate de una de las más amplias revisiones de lo que había sido la novelística venezolana hasta finales de la década de 1970. En nuestro caso particular, nos llamó poderosamente la atención lo que desde un principio veíamos implícito en aquel título. En armónica continuidad con una tradición venezolana, de acuerdo con la cual no cesamos en reiterar cíclicamente nuestras confrontaciones, allí se discute ampliamente el fenómeno de la dicotomía realidad/ficción y se abren múltiples posibilidades para el dibujo de un mapa de buena parte de la novelística venezolana de la pasada centuria.

Ya para ese entonces comenzaba a preguntarme cómo se había venido construyendo el desarrollo de nuestra narrativa local y qué la había silenciado del más amplio espacio latinoamericano. A juzgar por la historia conocida y reiterada en manuales, estudios panorámicos y antologías, resultaba evidente la masculinidad predominante en el área. No importa qué razones condujeron a esa inclinación (en verdad nada distinta de la de otros espacios del continente), pero así era, aunque ya para la fecha de publicación del libro se habían comenzado a percibir más públicamente algunas voces femeninas. Sin embargo, más allá de tan marcado sesgo, surgían otras preguntas: qué la había caracterizado y cuáles habían sido los rasgos estéticos, estilísticos y formales más importantes de nuestra producción novelística y cuentística. En su enfoque Oropeza renegaba, por ejemplo, de los autores criollistas, aunque también auguraba ya un cambio, a su juicio, positivo.

En general, dentro de esa misma tradición, la lectura cronológica de nuestra narrativa nos indicaba que, desde mediados del siglo XIX hasta finales del XX, aparecía en muchas páginas la autonegación como común rostro —unas veces oculto, otras no tanto— de lo que había escrito la mayoría de nuestros narradores masculinos. Es decir, casi podría asegurarse que, al margen de ciertas y muy aisladas voces femeninas, la negación recurrente ha tenido también identidad masculina. Y a tres lustros del siglo XXI, de uno u otro modo, sigue teniéndola, aunque en menor proporción y ahora el asunto es tema compartido con buena parte de las narradoras

venezolanas que, primero, aumentan en número considerable, y, segundo, ingresan en la polémica a partir de la década de 1960.

No obstante, varios factores indican también que esa percepción ha comenzado a cambiar. Enumero algunos de los que a mi juicio han sido más evidentes, fundamentalmente a partir de la segunda mitad de la década de 1980:

1. Hoy la narrativa venezolana ya no es espacio exclusivo de voces masculinas. Aunque todavía se mantiene una numérica mayoría de escritores hombres, ahora se aprecia un espacio compartido por autores de ambos sexos. Esto lleva a la crítica a enfatizar en una búsqueda de diferencias discursivas e introduce en la discusión las nociones de «literatura femenina», «literatura feminista», «literatura escrita por mujeres», etc. (también manejadas en otros espacios continentales y en otras lenguas, naturalmente). Con ello se abre paso el nacimiento de una dicotomía ya indiscutible: literatura femenina / literatura masculina. O, para no entrar en polémicas acerca de la adjetivación y sus significados: literatura escrita por mujeres / literatura escrita por hombres.
2. En ese contexto, los narradores y narradoras comienzan a explorar la posibilidad de nuevos temas, nuevas estrategias y nuevos espacios para el desarrollo de sus obras.
3. Razones de orden político, económico y social favorecen, ahora sí, la mirada hacia otros lugares distintos del propio territorio nacional. Se inicia lo que hasta esos años era inédito: un cierto movimiento migratorio de escritoras y escritores venezolanos hacia otros lugares del mundo, principalmente hacia Europa y Estados Unidos.
4. Para quienes permanecen en el propio territorio, y ante el muy escaso estímulo proveniente de editoriales oficiales o privadas para la difusión de la literatura local, algunos escritores y escritoras asumen un nuevo rol, el de editores, con lo que crece el número de las llamadas *editoriales alternativas* (no necesariamente financiadas por el Estado).
5. Ya no es ni casual ni casuístico encontrar estudios dedicados exclusivamente a producción literaria femenina.

Los hechos

Todo esto ha contribuido a que podamos postular el cierre de una etapa y el comienzo de otra para la literatura venezolana, en general, y para la narrativa en particular. Y del estudio de ese proceso, hemos creído conveniente mostrar lo que podría ser considerado como el comienzo del fin de la predominancia de lo masculino en la novelística y cuentística nacionales.

Mencionemos como indicio importante de este planteamiento el que se refiere al reconocimiento oficial de los narradores por parte del Estado.

De un total de 64 autores galardonados con el Premio Nacional de Literatura, desde 1948 hasta el 2003, 58 son hombres y 6 son mujeres, pero estas solo comienzan a ser reconocidas en ese renglón a partir de 1975, cuando Antonia Palacios lo comparte con dos caballeros (Guillermo Sucre y Juan Sánchez Peláez). Las otras han sido Ida Gramcko (1977), Luz Machado (1986), Ana Enriqueta Terán (1989), Elizabeth Schön (1994) y Elisa Lerner (1999). No es casualidad que las primeras cuatro hayan sido distinguidas principalmente por sus aportes a la poesía y que sea justo para el cierre del siglo XX cuando se reconozca la obra de una autora más conocida dentro de la narrativa, la crónica y el teatro (Elisa Lerner).

Otra referencia importante para reseñar dicha situación es la del Concurso Anual de Cuentos del diario *El Nacional*: durante el lapso 1946–2014 ha sido otorgado a 59 autores (89%) y 7 autoras (11%). La primera fue Laura Antillano, en 1977, con el cuento *La luna no es pan de horno*. Le siguieron Lourdes Sifontes Greco (1982: *Evictos, invictos y convictos*), Ana Teresa Torres (1984: *Retrato frente al mar*), Nancy Soledad Noguera Vivas (1985: *Trinidad de los sueños*), Judit Gerendas (1996: *La escritura femenina*), Krina Ber (2007: *Amor*) y Carolina Lozada (2014: *Los pobladores*)².

A modo de argumento adicional, digamos también que el texto de Oropeza (1984) daba cuenta detallada solo de una escritora, Teresa de la Parra; en tanto un estudio crítico de inicio del presente siglo (*La patria y el parricidio*, de Carlos Pacheco, de 2001) analiza las voces de tres de nuestras más importantes narradoras contemporáneas: Ana Teresa Torres, Milagros Mata Gil y Laura Antillano. También Rivas (2000 y 2004) se ha ocupado de estas tres autoras en su aproximación a la novela intrahistórica.

Otro ejemplo podría tomarse a partir de las selecciones antológicas de narrativa breve: Meneses (1955), en su muy conocida y reconocida *Antología del cuento venezolano*, ofrecía una selección de 40 autores, «puros hombres»; Julio Miranda recoge en otra antología de fin del siglo XX (1998, *El gesto de narrar*) textos de diez escritoras (de un total de 33 que contiene la muestra). Ya en este siglo XXI, el cambio de situación es obvio. Y esto para no abundar sobre obras de crítica escritas también por mujeres que estudian a otras (por ejemplo, Rivas, 1993; Rivas, 2000 y 2004; Perdomo, 1993, Da Cunha–Giabbai, 1994, para citar solo cuatro). Aparte de que bastaría acudir a eventos en los que se discuta sobre la literatura

2 Para obtener estas cifras, nos hemos valido, entre otras fuentes, de nuestro propio archivo sobre narrativa venezolana. Para una discusión sobre lo relativo a los premios literarios oficiales que se otorgan en Venezuela, remito al trabajo de Castillo (2000). Y aunque a lo largo de su desarrollo contiene notables y diversos gazapos de fondo y forma, también hemos acudido para estos recuentos al *Diccionario general de la literatura venezolana* (Bravo, 2013).

venezolana contemporánea, a fin de percibir el interés creciente de la investigación académica actual por la obra específica de escritoras. Verbigracia, el Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana, cuyas ediciones más recientes han tenido que programar mesas de discusión dedicadas exclusivamente a la obra de autoras. Y de las tres ediciones del Congreso Crítico de Narrativa Venezolana (iniciado en 2011), organizado por el Instituto de Investigaciones Literarias de la Universidad Central de Venezuela, los dos primeros han sido dedicados a homenajear a José Balza y a Carlos Noguera, pero ya el tercero (a realizarse este año 2015) honrará la novelística de una dama: Ana Teresa Torres.

He ahí la razón para que hayamos insistido en la expresión *narrativa venezolana masculina*. Si tanto se habla ya de una literatura escrita por mujeres, hecho que —como hemos dicho— marca los rasgos de una nueva etapa, sin duda que ya se requiere establecer abiertamente la necesaria diferencia sobre el discurso de los sujetos (¿y sujetas?) que producen la literatura. Desde la selección antológica de Valentín de Pedro (1923) hasta la de Carlos Sandoval (2013), la relación escritores/escriptoras ha variado sustancialmente. Veámoslo en la tabla 2, a partir del contenido de 40 antologías, publicadas durante un lapso de casi 90 años: desde finales del siglo XIX hasta la primera década del siglo XXI³:

TABLA 2
RELACIÓN ESCRITORES/ESCRITORAS EN 40 ANTOLOGÍAS DE CUENTOS VENEZOLANOS (1923–2012)

	Autor(es), (año) y título	Masc.	Fem.	Total
1.	Valentín de Pedro (1923). <i>Los mejores cuentos venezolanos</i>	12	0	12
2.	Mariano Picón Salas (1940). <i>Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX</i>	20	0	20
3.	Arturo Uslar Pietri y Julián Padrón (1940). <i>Antología del cuento moderno venezolano</i>	35	0	35
4.	Julián Padrón (1945). <i>Cuentistas modernos</i>	14	6	20
5.	Guillermo Meneses (1955). <i>Antología del cuento venezolano</i>	40	0	40
6.	Guillermo Meneses (1966). <i>El cuento venezolano. 1900–1940</i>	9	0	9
7.	Rafael Di Prisco (1971). <i>Narrativa venezolana contemporánea</i>	29	0	29
8.	José Fabbiani Ruiz (1977). <i>Antología personal del cuento venezolano (1933–1968)</i>	15	0	15

³ Excluyo de ese recuento las selecciones de Pantin y Torres (*El hilo de la voz. Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*, 2003) y la de Rivas (*Las mujeres toman la palabra*, 2003) por tratarse de trabajos que solo incluyen voces femeninas, en cuyo caso no procede la comparación.

9.	José Napoleón Oropeza (1978). <i>Quicios y desquicios. Antología de jóvenes narradores: Aragua, Carabobo, Miranda</i>	8	2	10
10.	Ednodio Quintero (1979). <i>Narradores andinos contemporáneos</i>	10	3	13
11.	Benito Yrady (1979). <i>Jóvenes narradores de Anzoátegui, Sucre y Nueva Esparta</i>	10	0	10
12.	Oscar Rodríguez Ortiz (1985). <i>Nuevos narradores del Distrito Federal</i>	8	3	11
13.	José Balza (1985 y 2012) ⁴ . <i>El cuento venezolano. Antología</i>	62	10	72
14.	Luis G. Hernández y Jesús Ángel Parra (1987). <i>La narrativa corta en el Zulia. Sus aportes a la literatura venezolana</i> ⁵	49	11	60
15.	Carmen Elena Alemán y otros (1988). <i>Relatos venezolanos. 1837–1910.</i>	20	0	20
16.	Gabriel Jiménez Emán (1989). <i>Relatos venezolanos del siglo XX</i>	68	4	72
17.	Isaías Medina López (1989). <i>Antología de la narrativa cojedeña</i>	7	0	7
18.	Luis Barrera Linares (1992). <i>Memoria y cuento. 30 años de narrativa venezolana (1960–1990)</i>	28	3	31
19.	Lyda Aponte de Z. (1992). <i>Venezuelan Short Stories</i>	11	2	13
20.	Luis Barrera Linares (1993). <i>Recuento. Antología del relato breve venezolano (1960–1990).</i>	46	7	53
21.	María del Pilar Puig (1994). <i>Antología del cuento venezolano</i>	28	2	30
22.	Chevige Güayke (1994). <i>Antología de narratistas orientales</i>	76	5	81
23.	Judit Gerendas y José Balza (1995). <i>Narrativa venezolana Attuale</i>	21	3	24
24.	Lyda Aponte de Z. y José Balza (1995). <i>Literatura venezolana de hoy</i> ⁶	10	1	11
25.	Julio Miranda (1998). <i>El gesto de narrar. Antología del nuevo cuento venezolano</i>	23	10	33
26.	Carlos Sandoval (2000). <i>Días de espanto (cuentos fantásticos venezolanos del siglo XIX)</i>	15	0	15
27.	Manuel Viso Rodríguez (2005). <i>El cuento breve en Venezuela. Antología (1970–2004)</i>	45	11	56
28.	Isaías Medina López y Douglas Moreno (2005). <i>El llano en voces. Antología de la narrativa fantasmal cojedeña y otras soledades</i>	18	5	23
29.	Antonio López Ortega (2006). <i>Las voces secretas. El nuevo cuento venezolano</i>	16	4	20

4 La primera edición es de 1985. Aquí he considerado la más reciente, debido a que el autor la va ampliando cuando publica una nueva edición. La incluyo en el siglo XX basado en su primera edición y en que sus tres últimos autores (Juan Carlos Chirinos, Roberto Martínez B. y Rodrigo Blanco Calderón) se dieron a conocer de alguna manera (cuentos sueltos, premios, libros) en los años de cierre de esa centuria. Sin embargo, para efectos de los recuentos de autores, contiene obras publicadas tanto en el siglo XIX como en el XX. De allí que aparecerá en ambos cuadros. Además, he excluido de este recuento los primeros cinco relatos porque escapan a los objetivos de mi recuento. Se trata de textos indígenas traducidos, textos recogidos de la oralidad y de algunas relaciones de la etapa de la conquista.

5 Por escaparse de mis objetivos y a fin de evitar confusiones, en este caso excluyo del recuento general las secciones especializadas que contiene la antología: «Cuentos infantiles y juveniles» (cuatro textos), «Narraciones indígenas» (cuatro textos), «Narraciones afrozuliañas» (un texto) y «Narraciones de ambiente zuliano» (seis textos). Los 60 cuentos que he considerado incluyen el siglo XIX (seis textos) y el siglo XX (54 textos). Para efectos de la estadística, también los tomaré en cuenta.

6 Incluye autores de poesía y narrativa. Aquí solamente he considerado los de narrativa.

30.	Ana T. Torres y Héctor Torres (2006). <i>De la urbe para el orbe. Nueva narrativa urbana</i>	10	5	15
31.	Manuel Rojas (pról., 2007). <i>Ciudad en la niebla. Cuentos urbanos. Nueva narrativa tachirens</i>	14	10	24
32.	Rubi Guerra (2007). <i>21 del XXI. Antología del cuento venezolano del siglo XXI</i>	15	6	21
33.	Ana Teresa Torres (pról., 2007). <i>Tatuajes de la ciudad</i>	29	12	41
34.	Ana Teresa Torres y Héctor Torres (2008). <i>Quince que cuentan</i>	11	4	15
35.	Violeta Rojo (2009). <i>Mínima expresión. Una muestra de la minificción venezolana</i>	98	16	114
36.	F. Santaella (2009). <i>Cuentos sin palabrotas. Antología de cuentos venezolanos</i>	16	3	19
37.	Ricardo Gil Otaiza y Alirio Pérez Lopresti (2009). <i>Cuentos de monte y culebra</i>	10	2	12
38.	Gabriel Jiménez Emán (2010). <i>En micro. Antología del microrrelato venezolano</i>	26	2	28
39.	Antonio López Ortega, Carlos Pacheco y Miguel Gomes (2010). <i>La vasta brevedad. Antología del cuento venezolano del siglo XX</i>	69	11	80
40.	Carlos Sandoval (2013). <i>De qué va el cuento. Antología del relato venezolano (2000–2012)</i>	29	11	40
Totales		1.082	173	1.254
Porcentajes		(86%)	(14%)	(100%)

En las cinco antologías contentivas de relatos del siglo XIX, el porcentaje de autores incluidos favorece notoriamente a la narrativa masculina, con un 96% de narradores. De todas las selecciones inherentes a ese siglo, la única que incorporó dos mujeres fue la de José Balza, y esto ya en su actualización de 2012. En cuanto al siglo XX, la situación se modificó notoriamente, por cuanto aquel pequeño porcentaje creció hasta un 10% en las estadísticas antológicas, en tanto, ya en lo que va de este siglo XXI, la proporción continúa en crecimiento y alcanza un 20% para los primeros 12 años de esta centuria (ver tabla 3).

TABLA 3
RESUMEN DE ANTOLOGÍAS DEL CUENTO VENEZOLANO POR SIGLOS (1923–2012)

Antologías	Cantidad	Autores incluidos	Autoras incluidas	Total autores
Sobre narrativa siglo XIX	3 (+2)	63 (96%)	2 (4%)	65
Sobre narrativa siglo XX	22	619 (90%)	71 (10%)	690
Sobre narrativa siglo XXI	15	406 (80%)	102 (20%)	508
Totales	40	1.082 (86%)	173 (14%)	1254

Si nos referimos solo a las nacionales, la primera antología del siglo XX en la que aparecen incluidas seis mujeres es la de Padrón (1945). Es curioso que habiéndose publicado previamente otra selección en la que participara el

mismo Julián Padrón (Uslar y Padrón, 1940), allí el porcentaje de autoras fuera nulo. Es obvio que en el segundo caso se trató de una labor estrictamente individual del antólogo. Aparte de ello, nótese cómo el cambio de orientación es más que obvio si comparamos tres lapsos correspondientes a autores del siglo XX y lo que va del XXI: 1923–1978, 1979–1998, 2005–2012 (tabla 7):

TABLA 7
RESUMEN DE ANTOLOGÍAS (1923–2012)

	Mac.	Fem.	Total
Lapso 1923–1978	162 (95%)	8 (5%)	170
Lapso 1979–1998	457 (88%)	64 (12%)	521
Lapso 2005–2012	406 (80%)	102 (20%)	508

Durante el primer periodo, excepto en Padrón (1945), que aparece como una curiosidad en ese panorama, la inclusión de narradoras siempre fue cero. Pero si venimos hasta las últimas 15 antologías del siglo XX (ver tabla 2), el porcentaje de damas escritoras ya alcanza un 12%. Y en lo que va del siglo XXI la cifra se eleva hasta el 20%. Independientemente de cualquier otro aspecto que no deseo evaluar aquí, parece evidente que la visibilidad de la mujer escritora ha venido aumentando. Y voy a decir más: no se trata de que antes no hubiera escritoras. Según Larrazábal, Carrera y Llebot (1975), entre el año 1900 y 1973 se publican en Venezuela aproximadamente 416 libros de cuentos, de los cuales 53 eran de autoría femenina (tabla 8).

TABLA 8
LIBROS DE CUENTOS PUBLICADOS EN 1900–1973⁷

Lapso	Libros publicados	Masc. (%)	Fem. (%)
1900–1922	41	41 (100%)	0 (0%)
1923–1938	62	59 (95%)	3 (5%) ⁸
1939–1954	118	96 (84%)	18 (16%) ⁹
1955–1973 ¹⁰	195	163 (87%)	32 (13%)
Totales 1900–1973	416	359 (87%)	53 (13%)

⁷ Fuente: Larrazábal, Llebot y Carrera (1975).

⁸ Carmen Olivo Álvarez (*La sierra de las orquídeas*, 1931), Ada Pérez Guevara (*Flora Méndez*, 1934) y Blanca Rosa López Contreras (*Caminos*, 1936?). Fuente: Larrazábal, Carrera y Llebot (1975).

⁹ Irma de Sola (*Síntesis*, 1940), Ana E. López (*Cuentos de Caquita*, 1941), Lucila Palacios (*Trozos de vida*, 1942), Dinorah Ramos (*Seis mujeres en el balcón*, 1943), Blanca Rosa López Contreras (*Entre la sombra y la esperanza*, 1944), Mercedes López León (*Barrios agrestes*, ¿1944?), Rosa Virginia Martínez (*Historias en la orilla del remanso*, 1944, *Tierra herida*, 1954), Lourdes Morales (*Delta en la soledad*, 1946; *Marionetas*, 1952), Ada Pérez Guevara (*Pelusa y otros*

Esto indica ya una diferencia entre lo publicado y lo antologado. Y cuando digo «lo antologado», no excluyo las selecciones mixtas realizadas incluso por mujeres, individualmente o en equipo, como puede verse en la tabla 9, según la cual los porcentajes no son muy diferentes. También sabemos que, salvo excepciones como las de Torres y Pantin (2003) y Rivas (2004), las propias mujeres cuentistas o críticas se han preocupado muy poco ofrecer antologías de la producción femenina.

TABLA 9
ANTOLOGÍAS DEL SIGLO XX COMPILADAS POR MUJERES
O EN EQUIPO CON HOMBRES

		Masc.	Fem.	Total
1.	Lyda Aponte de Z. (1992). <i>Venezuelan Short Stories</i>	11	2	13
2.	María del Pilar Puig (1994). <i>Antología del cuento venezolano</i>	28	2	30
3.	Judit Gerendas y José Balza (1995). <i>Narrativa Venezolana Attuale</i>	21	3	24
4.	Lyda Aponte de Z. y José Balza (1995). <i>Literatura venezolana de hoy</i>	10	1	11
	Total	70 (90%)	8 (10%)	78

Eso demuestra que si en un principio puede haber existido cierto desconocimiento masculino sobre la cuentística escrita por mujeres, lo que se percibe después de las primeras siete décadas del XX y la primera del XXI es una realidad no siempre relacionada con exclusiones ex profeso, sino más bien con un entorno literario en el que los porcentajes de hombres escritores son muy superiores a los de las damas¹¹. Ni siquiera tiene que ver con esto la aproximación geocrítica en la que pudiéramos atribuir el fenómeno al centralismo que en otros aspectos ha sido característico de

cuentos, 1946), Mireya Blanco (*Cachito, ¿1952?*), Lucila Palacios Vegas (*Cuentos fantásticos*, 1952), Mireya Guevara (*Pálpito y otros cuentos*, 1950; *La siembra humana*, 1953), Belén Valarino (*Mis cuentos y otros relatos, I*: 1954), Juana de Ávila (seud., *7 historias de última página*, 1954), Ofelia Cubillán (*Marcelina miró cruzar su sombra*, 1954). Fuentes: Larrazábal, Llebot y Carrera (1975) y Rivas (1993).

¹⁰ Por lo menos dos autoras importantes publican libros de cuentos durante este lapso: Lucila Palacios (4) y Mireya Blanco (3). Otras autoras importantes que publican durante este lapso son Gloria Stolk (2) y Josefina Urdaneta (2). Fuente: Larrazábal, Llebot y Carrera (1975)

¹¹ Agrego más leña para este fuego: también en las antologías efectuadas por damas que compilan exclusivamente textos de mujeres ocurren omisiones de autoras importantes. Por ejemplo, si se revisa Torres y Pantin (2003), alguien pudiera lamentar la ausencia de autoras venezolanas con obra (re)conocida, como Ernestina Salcedo Pisani, Elena Vera, Pálmenes Yarza, Lourdes Sifontes Greco y Teresa Coraspe, entre otras, algunas de las cuales aparecen apenas en un listado bibliográfico final. Por su parte, en Rivas (2003) no aparecen antologadas Esdras Parra, Mary Guerrero, Yolanda Capriles. Y es natural que así sea. Antología es selección. Y no tienen por qué aparecer todas porque no es un inventario. Selección implica escogencia. Con esto solo quiero resaltar que el fenómeno no es exclusivamente masculino.

la literatura venezolana. Si acudimos solamente a las llamadas antologías regionales de nuestra cuentística, los resultados son similares, porque, según la tabla 10, que registra los porcentajes de nueve antologías regionales del centro de país, los Andes, Oriente, Zulia, y Cojedes, la cifra de mujeres incluidas apenas alcanza un 16%.

TABLA 10
ANTOLOGÍAS REGIONALES DEL CUENTO VENEZOLANO
(1979–2009)

	Masc.	Fem.	Total
1. José Napoleón Oropeza (1978). <i>Quicios y desquicios. Antología de jóvenes narradores: Aragua, Carabobo, Miranda</i>	8	2	10
2. Ednodio Quintero (1979). <i>Narradores andinos contemporáneos</i>	10	3	13
3. Benito Yrady (1979). <i>Jóvenes narradores de Anzoátegui, Sucre y Nueva Esparta</i>	10	0	10
4. Luis G. Hernández y Jesús Ángel Parra (1987). <i>La narrativa corta en el Zulia. Sus aportes a la literatura venezolana</i>	49	11	60
5. Isaías Medina López (1989). <i>Antología de la narrativa cojedeña</i>	7	0	7
6. Chevige Güayke (1994). <i>Antología de narratistas orientales</i>	76	5	81
7. Isaías Medina López y Douglas Moreno (2005). <i>El llano en voces. Antología de la narrativa fantasmal cojedeña y otras soledades</i>	18	5	23
8. Manuel Rojas (pról., 2007). <i>Ciudad en la niebla. Cuentos urbanos. Nueva narrativa tachirense</i>	14	10	24
9. Ricardo Gil Otaiza y Alirio Pérez Lopresti (2009). <i>Cuentos de monte y culebra</i>	10	2	12
Totales	202 (84%)	38 (16%)	240

Con esto sencillamente he intentado responder a mi propia inquietud acerca de la escogencia de los autores a incluir en la *Propuesta para un canon del cuento venezolano del siglo XX* (2014).

Como se habrá visto, no hay mucha diferencia entre esa selección y el desarrollo de lo que ha sido el cuento venezolano desde el siglo XIX hasta el presente. Todavía hoy se percibe una marcada distancia porcentual entre la cuentística escrita por hombres y la que han publicado las mujeres. De modo que de alguna manera la selección de los canónicos se ajusta a lo que ha sido la realidad histórica de nuestra narrativa corta, sin que esto implique justificar una situación que obviamente en ciertas etapas se percibe desequilibrada. Las razones para ello son muchas y han sido suficientemente desarrolladas, principalmente por

la crítica escrita por damas. Sin embargo, como se verá, lo que realmente he querido resaltar es que seguramente vendrán cambios importantes para el panorama descrito durante el avance de este siglo.

El resultado

Como lo demuestra la muy silvestre estadística aportada en estas páginas, independientemente de las motivaciones históricas, sociológicas y literarias que hayan incidido en la referida situación, resulta obvio que el cuento venezolano continúa siendo predominantemente escrito por hombres. Tampoco tiene que ver esto ni con la calidad ni con la preferencia por un formato literario determinado. No obstante, lo que sí es cierto es que hoy existe un nuevo mapa narrativo en el país. Y ello implicaría además el surgimiento de una nueva etapa para el cuento. También es evidente que podamos hablar ya abiertamente de *cuento masculino* y *cuento femenino*. Aunque muy lentamente, el género narrativo corto ha dejado de ser un privilegio casi exclusivo de la escritura de los caballeros. Y con ello han ingresado nuevos temas y nuevas formas de abordar los tópicos tradicionales. O sea, se trata de otro momento que habrá que estudiar con detenimiento, más allá de posturas radicales que busquen equilibrios sexuales en la literatura. No importa si son hombres o mujeres quienes publican esos cuentos. Pero es innegable que, más allá de etiquetas y radicalismos de uno u otro sexo, la realidad discursiva de la narrativa venezolana breve es ahora totalmente opuesta a lo que pudo ser durante el siglo XIX. No debe ser pecado, entonces, que, si habremos de hablar de narrativa femenina, pues la diferenciamos ahora de lo que será intrínseco a la narrativa masculina.

Quede esto como explicación y conclusión para quienes hayan visto en mis alusiones a la narrativa masculina solo un modo sarcástico y humorístico de abordar el asunto. No importa cuál sea el nuevo rostro que se genere a partir de este deslinde, seguramente será muy distinto al que pudimos inferir durante el seguimiento que aquí y en otros trabajos previos hemos hecho de algunos narradores. En nuestro caso, para evitar ambigüedades, suponemos que sería preferible hablar de *narrativa escrita por mujeres* y *narrativa escrita por hombres*. Es obvio que en Venezuela el espacio de la escritura hecha por mujeres no es (ni ha sido) exclusividad de Teresa de la Parra. Ese territorio se amplió notoriamente con la culminación del siglo XX y, sin duda, sigue expandiéndose durante el XXI.

Y puesto que hay abundante material sobre la crítica de la narrativa masculina —escrita por críticos caballeros e incluso por críticas damas—, seguramente no pasará mucho tiempo para que aparezca una historia que dé cuenta de los egos y egotecas de la narrativa venezolana escrita

por féminas, esa a la que algunos nos negamos a denominar *narrativa femenina*.

Aparte de las ya referidas —Ana Teresa Torres, Laura Antillano y Milagros Mata Gil, con el añadido de Antonieta Madrid, las más estudiadas hasta ahora por la crítica académica—, habrá que deslindar los aportes fundamentales e incorporar a este nuevo panorama los nombres de Stefania Mosca, Cristina Policastro, Silda Cordoliani, Milagros Socorro, Blanca Streponni, Lourdes Sifontes Greco, Lidia Rebrij, Iliana Gómez Berbesi, Victoria De Estéfano, Carmen Vincenti, Matilde Daviú, Judit Gerendas, Dina Piera Di Donato y María Luisa Lázaro, entre otras. Hay incluso una buena cantidad de «voces nuevas» femeninas que habrán de ser consideradas para el futuro (asomo apenas algunos nombres: Sonia Chocrón, Liliana Lara, Enza García, Keyla Vall, Milagros Socorro, Gisela Kozak, Krina Ber, Liliana Lara, Sol Linares, entre muchas otras). Seguramente, ellas y otras marcarán la diferencia y los rasgos de este deslinde en el que la narrativa masculina dejó de ser totalmente hegemónica para pasar a compartir el espectro narrativo con los matices discursivos propios de la escritura de las mujeres. No es que la realidad física, la temporalidad, los espacios, sean diferentes para ambos sexos, pero naturalmente que sí son percibidos, internalizados, evaluados y recreados desde distintas perspectivas.

Ante ese panorama, es de esperar que se construya en esta nueva etapa una egoteca, un poco más positiva y con un mayor nivel de autoestima desde el punto de vista colectivo. Ya los hombres nos hemos negado bastante como para que se siga apreciando nuestra narrativa en el mismo tono. Falta ahora la visión íntegra, analítica, valorativa, sin complejos pero también sin complacencias amistosas, académicas o grupales, que avance un poco más allá del optimismo centrífugo y el pesimismo concéntrico que caracterizó hasta hace pocos años la evaluación masculina. Pero, cuidado, no se trata de forzar un supuesto equilibrio entre la producción de ambos sexos. Está claro que, al menos por ahora, todavía ello no es posible. El discurso masculino continúa siendo mayoritario, incluso en la apreciación negativa del conjunto. No ha cesado todavía la negación del rostro que nos caracterizó durante los siglos XIX y XX. Y en esa negación, el diseño del cuento masculino ha dejado por fuera la visión del otro rostro: el de las damas cuentistas.

En suma, si bien la historiografía literaria ha evidenciado otra cosa, es posible que, aunque no siempre fue visible —y muy a pesar de las cifras que he mostrado—, en realidad, ese panorama casi exclusivamente masculino que hemos trazado comenzó a cambiar un poco antes de lo que creemos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alemán, C. E. (Coord.). (1988). *Relatos venezolanos 1837–1910*. Caracas: Congreso de la República.
- Aponte de Zacklin, L. (Comp.). (1992). *Venezuelan Short Stories*. Caracas: Monte Ávila.
- Aponte de Zaklin, L. y Balza, J. (Comps.). (1995). *Literatura venezolana hoy*. Milán: Bulzoni Editore.
- Balza, J. (1985, 1990, 1996, 2012). *El cuento venezolano. Antología* (cuarta edición). Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Barrera Linares, L. (Comp.) (1992). *Memoria y cuento: Treinta años de narrativa venezolana*. Caracas: Pomaire y Contexto Audiovisual 3.
- Barrera Linares, L. (Coord.) (1994). *Re-cuento. Antología del relato breve venezolano (1960–1990)*. Caracas: Fundarte.
- Barrera Linares, L. (2005). *La negación del rostro. Apuntes para una egoteca de la narrativa venezolana*. Caracas: Monte Ávila.
- Bravo, V. (Coord.) (2013). *Diccionario general de la literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila [quede advertido el lector de este diccionario que presenta muchos gazapos de forma y fondo en esta primera edición].
- Castillo, L. F. (2000). *Marginalidad e institución en la narrativa venezolana* (tesis de doctorado). Universidad Simón Bolívar, Caracas.
- Da Cunha–Giabbai, G. (1994). *Mujer e historia: la narrativa de Ana Teresa Torres*. El Tigre: Centro de Actividades Literarias Simón Rodríguez.
- De Pedro, V. (Comp. y Pról.). (1923). *Los mejores cuentos venezolanos*. Barcelona: Cervantes.
- Di Prisco, R. (1971). *Narrativa venezolana contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fabbiani Ruiz, J. (1977). *Antología personal del cuento venezolano*. Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Instituto de Investigaciones Literarias, Universidad Central de Venezuela.
- Gerendas, J. y Balza, J. (1995). *Narrativa venezolana Attuale*. Roma: Bulzoni Editore.
- Gil Otaiza, R. y Pérez Lopresti, A. (2009). *Cuentos de monte y culebra*. Mérida: Universidad de Los Andes.
- Güayke, C. (1994). *Antología de narratistas orientales*. Barcelona, Venezuela: Fondo Editorial del Caribe.
- Guerra, R. (2007). 21 del XXI. *Antología del cuento venezolano del siglo XXI*. Caracas: Ediciones B.

- Hernández, L. G. y Parra, J. Á. (Comps.) (1987). *La narrativa corta en el Zulia*. Maracaibo: Comisión Bicentenario General Rafael Urdaneta.
- Jiménez Emán, G. (Comp.) (1989). *Relatos venezolanos del siglo XX*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Jiménez Emán, G. (2010). *En micro. Antología del microrrelato venezolano*. Caracas: Alfaguara.
- Larrazábal, O., Carrera, G. L. y Llebot, A. (1975). *Bibliografía del cuento venezolano*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- López Ortega, A. (2006). *Las voces secretas. El nuevo cuento venezolano*. Caracas: Alfaguara.
- López Ortega, A., Pacheco, C. y Gomes, M. (2010). *La vasta brevedad. Antología del cuento venezolano del siglo XX*. Caracas: Alfaguara.
- Medina López, I. (1989). *Antología de la narrativa cojedeña*. San Carlos: Fondo Editorial de Letras Cojedeñas.
- Medina López, I. y Moreno, D. (2005). *El llano en voces. Antología de la narrativa fantasmal cojedeña y otras soledades*. San Carlos: Unellez.
- Meneses, G. (1955). *Antología del cuento venezolano*. Caracas: Ministerio de Educación.
- Meneses, G. (1966). *El cuento venezolano. 1900–1940*. Buenos Aires: Eudeba.
- Miranda, J. (Comp.) (1998). *El gesto de narrar*. Caracas: Monte Ávila.
- Oropeza, J. N. (1978). *Quicios y desquicios. Antología de jóvenes narradores: Aragua, Carabobo, Miranda*. Caracas: Fundarte.
- Oropeza, J. N. (1984). *Para fijar un rostro*. Valencia, Venezuela: Vadell Hermanos.
- Pacheco, C. (2001). *La patria y el parricidio. Estudios y ensayos críticos sobre la historia y la escritura de la narrativa venezolana*. Mérida: El Otro, El Mismo.
- Pacheco, C., Barrera Linares, L. y Sandoval, C. (Coords.) (2014). *Propuesta para un canon del cuento venezolano del siglo XX*. Caracas: Equinoccio.
- Padrón, J. (1945). *Cuentistas modernos*. Caracas: Ministerio de Educación Nacional.
- Pantin, Y. y Torres, A. T. (2003). *El hilo de la voz. Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*. Caracas: Fundación Polar.
- Perdomo, A. (1993). *La ritualidad del poder femenino*. Caracas: Fundarte.
- Picón Salas, M. (1940b y 1980). *Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX*. Caracas: Monte Ávila.
- Puig, M. del P. (1994). *Antología del cuento venezolano*. Caracas: Panapo.

- Quintero, E. (1979). *Narradores andinos contemporáneos*. Caracas: Fundarte.
- Rivas de W., L. M. (1993). Ellas también contaron (cuentistas venezolanas 1940–1956). *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, (1), 95–105.
- Rivas, L. M. (2000 y 2004). *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana*. Valencia, Venezuela: Universidad de Carabobo, Dirección de Cultura [Reedición: Mérida: El Otro, El Mismo].
- Rivas, L. M. (2004). *Las mujeres toman la palabra. Antología de narradoras venezolanas*. Caracas: Monte Ávila.
- Rodríguez Ortiz, O. (1985). *Nuevos narradores del Distrito Federal*. Caracas: Fundarte.
- Rojas, M. (Comp. y Pról.) (2007). *Ciudad en la niebla. Cuentos urbanos. Nueva narrativa tachirensis*. San Cristóbal: Gobernación de Táchira, y Dirección de Cultura y Bellas Artes.
- Rojo, V. (2009). *Mínima expresión. Una muestra de la minificción venezolana*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Sandoval, C. (2000). *Días de espanto*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela.
- Sandoval, C. (2013). *De qué va el cuento. Antología del cuento venezolano. 2000–2012*. Caracas: Alfaguara.
- Santaella, F. (2009). *Cuentos sin palabrotas. Antología de cuentos venezolanos*. Caracas: Alfaguara.
- Torres, A. T. y Torres, H. (2006). *De la urbe para el orbe. Nueva narrativa urbana*. Caracas: Alfadil.
- Torres, A. T. (Pról.) (2007). *Tatuajes de la ciudad*. Caracas: Sacven.
- Torres, A. T. y Torres, H. (2008). *Quince que cuentan*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Uslar Pietri, A. y Padrón, J. (1940). *Antología del cuento moderno venezolano*. Caracas: Biblioteca Venezolana de Cultura.
- Viso Rodríguez, M. (Comp.) (2005). *El cuento breve en Venezuela. Antología (1970–2004)*. Caracas: ACTUM.
- Yrady, B. (Comp.) (1979). *Jóvenes narradores de Anzoátegui, Sucre y Nueva Esparta*. Caracas: Fundarte.

Recibido: junio de 2015
Aceptado: agosto de 2015

La ancestralidad en el género y lenguaje literarios en *Changó, el gran putas* y *Sortilégio II*

Ancestral Memories in Gender and Literary Language in *Chango, El Gran Putas* and *Sortilegio II*

Denilson Lima Santos¹

Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia
denilsonlimas@gmail.com

RESUMEN

En este ensayo planteamos el texto literario como un espacio de reescritura de las tradiciones yorubas y bantúes como fuerza motriz creadora de un discurso literario. Las voces africanas en las Américas aparecen recuperadas en un modelo estético diferente al hegemónico. Como ejemplo de eso, se propone describir las obras *Sortilégio II: misterio negro de Zumbi redivivo* (1979), de Abdias do Nascimento (1914–2011), y *Changó, el gran putas* (1983), de Manuel Zapata Olivella (1920–2004). Los autores de estas obras, como intelectuales, se posicionan como insurrectos, como conscientes de las voces heterogéneas que habitan el mundo afrolatino y ponen esas voces como parte de la estética de sus textos. Así, los intelectuales afrolatinos proponen una escritura de la ancestralidad afro con propósitos estéticos y políticos en la tradición literaria latinoamericana.

PALABRAS CLAVE

Escritura, tradiciones africanas, literatura, lenguaje, ancestralidad

ABSTRACT

In this essay we propose the literary text as a space for the re-writing of Bantu's and Yoruba's traditions like a creative motor force of literary discourse. African voices in the Americas appear to regain power in a different, aesthetic,

¹ Estudiante del Programa de Doctorado en Literatura de la Universidad de Antioquia, de Medellín (Colombia). Miembro del Grupo de Estudios de Literatura y Cultura Intelectual Latinoamericana (Gelcil). Becado por la fundación CAPES, Ministerio de Educación de Brasil, proceso número 19036/12–4.

hegemonic model. An example of this can be seen in the literary works: Abdias do Nascimento's (1914–2011) *Sortilégio II: mistério negro de Zumbi redivivo* (1979) and Manuel Zapata Olivella's (1920–2004) *Changó, el gran putas* (1983). The authors of these works, as intellectuals, position themselves as rebels, conscious of the heterogeneous voices that inhabit the Afro–Latin world and they give those voices a role in the aesthetics of their texts. Thus, these intellectuals propose an Afro–Latin writing of African ancestry with aesthetic and political purposes in the Latin American literary tradition.

KEYWORDS

Writing, African traditions, Literature, Language, Ancestry

Comencemos

El paulista de Franca, Abdias do Nascimento, hijo de Georgina Ferreira do Nascimento (ama de casa y modista) y José Ferreira do Nascimento (zapatero), estuvo en defensa de la cultura e igualdad para las poblaciones afrobrasileñas. Su participación en la sociedad fue importante, puesto que reflexionó sobre la actividad y la cuestión del negro en Brasil. También participó de la vida política y cultural. Fundó en 1944 el Teatro Experimental Negro, fue miembro de la Frente Negra Brasileña: movimiento negro extinto por la dictadura del gobierno de Getúlio Vargas en la década de 1930. También fue diputado federal (1983–1987) y senador de la República (1997–1999). Además de eso, en 1978 fundó el Movimiento Negro Unificado y propuso con éxito el 20 de noviembre como Día de la Conciencia Negra en la ciudad de São Paulo. Su obra comprende un extenso listado de publicaciones, entre las cuales podemos mencionar *O Griot e as Muralhas* (2006), *Quilombo: Edição em fac-símile do jornal dirigido por Abdias do Nascimento* (2003 [1948–1950]), *O quilombismo* (2002 [1980]), *O Brasil na Mira do Pan-Africanismo* (2002), *Orixás: os Deuses Vivos da África* (1995) y *Sortilégio II: mistério negro de Zumbi redivivo* (1979 [1957]).

Con una vida dedicada a las artes y a la militancia política, podemos afirmar que el intelectual afrobrasileño asume el papel de líder de su gente, y aquí aludimos al rol mítico de Changó, el Oricha de la emancipación, de la justicia y de la retórica. Abdias do Nascimento es un escritor que —por medio de su activismo político y literario— cumple en la sociedad de Brasil la función de convocar a las negras y a los negros a seguir en la lucha por una liberación plena. Su escritura es la fijación de las culturas yoruba y bantú en la estética latinoamericana, y esto hace que el legado ancestral sea elemento de su teatro, ensayo y poética.

El loriqueño Manuel Zapata Olivella, hijo de Edelmira Olivella (ama de casa) y Antonio María Zapata Vásquez (profesor), es considerado un relevante autor, por exponer en sus obras una forma de las identidades negras, teniendo en cuenta el encuentro del afro con el mestizo y el indígena. Desde su juventud empezó a escribir en el periódico *El Fígaro*, y en las revistas *Estampa* de Bogotá, y *Cromos, Sábado* y *Suplemento Literario* de *El Tiempo*. Además de eso, el autor negro colombiano tuvo una extensa creatividad literaria, entre las que cabe destacar *Tierra mojada* (1947) y *Calle 10* (1960), en la que no se ocupó solamente de la temática afro. La problemática mitificada de los negros de América es abordada en *Chambacú, corral de negros* (1963), *Chimá nace un santo* (1963) y *Changó, el gran putas* (1983).

Más allá de la fe, a la literatura le concierne el reinventar lo sagrado, como en el alabado del epígrafe que indica que los ancestros guían en el destino y el hombre puede reordenar su camino. Tal vez con esta idea se pueda visibilizar lo más curioso, lo más impresionante, de la lectura de las obras de Manuel Zapata Olivella. En ellas se percibe la conciencia de ser en el mundo y la recuperación del ciclo ancestral en otras tierras. Sin duda, Zapata Olivella es el sortilegio de Colombia en el sentido de jugar con la escritura y recuperar el valor de las tradiciones culturales de su país. Más allá de una manifestación cultural yoruba y bantú que se encontraba en los cantos, las danzas y los cuerpos de los negros y las negras colombianos estaban saberes ancestrales, que componen las líneas de su escritura como los hilos de una tela con dibujos y mensajes africanos.

Por lo que se ha planteado hasta aquí y para mencionar más detenidamente las cuestiones de los géneros y lenguaje literarios, a partir de una mirada a la escritura ancestral y la intelectualidad afro, fueron escogidas dos obras con sus respectivos autores: *Sortilégio II: mistério negro de Zumbi redivivo* (1979), de Abdias do Nascimento (Franca, 1914–Río de Janeiro, 2011) y *Changó, el gran putas* (1983), de Manuel Zapata Olivella (Lorica, 1920–Bogotá, 2004). Esta selección tiene en cuenta comparar la manera en que ellos reescriben las tradiciones bantúes y yorubas, posicionándose como intelectuales que recuperan estas tradiciones en el plano estético y político. Igual que Manuel Ruy en la crónica citada anteriormente, los autores afrolatinoamericanos hacen de su escritura un arma de lucha. Son sus palabras una herramienta para incomodar a aquellos que insisten en invisibilizar la episteme afro tan desbordada de ancestralidad.

Cuando hablamos de África, ¿a qué África estamos refiriéndonos? Es una cuestión fundamental para plantear el lugar de las literaturas africanas. La pluralidad de culturas tradicionales que fueron colonizadas y estuvieron bajo el poder del europeo, aparecen hoy en la amplia literatura que

podemos nombrar de expresión española, portuguesa, inglesa, francesa, para poner como adjetivo la lengua oficial, que es la herencia impuesta por el colonizador. Además de ello, hubo pueblos que resistieron a la colonización y siguieron con sus tradiciones orales. En este contexto de oratura —el texto oral de los pueblos tradicionales del continente africano— versus la escritura occidental, para que seamos objetivos, miramos a los pueblos del otro lado del Atlántico que fueron colonizados por portugueses y españoles; a saber, los países que hablan el portugués como lengua nacional: Angola, Mozambique, Guinea-Bisáu, Santo Tomé y Príncipe, Cabo Verde. Del mismo modo el que tiene como lengua nacional el español (en este caso, Guinea Ecuatorial). Lo más importante en este ensayo es observar los puntos comunes entre los objetos de estudio, específicamente Abdias do Nascimento y Manuel Zapata Olivella, junto con autores y autoras de África, en el contexto de apropiación del sistema alfabético occidental para producir sus textos. De ahí, queremos observar cómo los autores africanos usan la misma estrategia de, por medio de la literatura, insertar en la estética universal los valores de sus tradiciones ancestrales.

Una escritura ancestral

Los géneros literarios son prácticas discursivas, culturales y están cargados de imaginarios múltiples que pueden reflexionar con profundidad el diálogo crítico de la propia creación literaria con otras prácticas sociales, y no pierden el conjunto sémico y poético, como asevera Julia Kristeva (2005). En sentido del texto como discursividad literaria, es decir, como espacio de creación discursiva, se puede pensarlo como subversión estética, algo que es muy recurrente en los tiempos modernos. Los autores afrolatinoamericanos Abdias do Nascimento y Manuel Zapata Olivella establecen una escritura que funciona como una recreación de la ancestralidad bantú y yoruba bajo el signo de la escritura insurgente. En verdad, tanto el autor brasileño como el colombiano hacen un reclamo a la invisibilización del aporte africano en la modernidad. Es en este sentido que se piensa la subversión, puesto que la estética hegemónica no tenía en cuenta las voces heterogéneas de los afros. De esta manera, el aporte que las tradiciones africanas pueden contribuir para la sociedad está más allá de representaciones folclóricas; es necesario mirar hacia la profundidad de la oralitura africana, que está resonada en la estructura textual de los dos escritores. Más bien, ¿cómo los autores se apropian de los géneros literarios occidentales y los redimensionan con estructuras y matices africanos? O podríamos plantear otros interrogantes para reflexionar sobre el estilo y proyecto estético de los intelectuales afros. Ellos escriben en el lenguaje del colonizador y subvierte este lenguaje. De ahí, preguntamos: ¿cómo los escritores afro se apropian del lenguaje del amo? ¿Sus escrituras utilizan el

estilo afro? ¿De qué manera demuestra en el discurso literario la identidad afro? ¿Cómo los escritores o escritoras, a partir de la identidad afro, recupera la cosmovisión de mundo de su etnia?².

Ahora bien, la idea de género literario —a partir de una lógica grafo-céntrica del pensamiento europeo para cotejar con estructuras poéticas africanas—, «que se tem em vista aqui não exige, porém, nenhuma mudança de mentalidade, antes, força a mesma mentalidade a orientar-se por um novo objetivo, essencialmente diverso do antigo» (Lukacs, 2000, p. 37). La estructura de la escritura occidental es utilizada por los intelectuales afrolatinoamericanos y no presenta cambios en su utilización; sin embargo, en la cuestión de la manera de escribir, hay una transformación estética. En otros términos, las tradiciones bantúes y yorubas presentes en la escritura de Abdias do Nascimento y Manuel Zapata Olivella son reorientadas como materia de la escritura; es claro que esta episteme de corte africano está en el contexto del pensamiento occidental y utiliza el sistema alfabético europeo para ganar visibilidad. De ahí, el mundo, el *muntu*, está ahora reconfigurado, roto, fragmentado, más bien transculturado en la frontera de la oratura, escritura y *performance*. Lo que una novela de Zapata Olivella propone es reubicar la humanidad perdida bajo la trata y el colonialismo; esto es, el escritor afro colombiano performatiza, trae al texto la virtualidad de las culturas africanas en la diáspora y las reinventan en una «actualidad» (Zumthor, 2007, p. 31). Hay, en la obra, la discursividad literaria de los hechos históricos como un acto comunicativo; así se puede ver en el principio del capítulo, «La trata»:

La fortaleza nació entre la orilla del mar y la barranca del río, pequeña, perdida en la costa. Al principio la loba blanca trae unos cuantos ekobios encadenados que no hablaban nuestras lenguas. Desembarcaron fusiles, cañones y barriles de alimento. Asombrados y recelosos vimos crecer sus murallas y casamatas blancas para que el muntu se pudra por dentro (Zapata Olivella, 2010a, p. 182).

Nótese que el escritor describe el ambiente que historiadores y antropólogos ya señalaron como espacio donde los europeos ajuntaban a los negros africanos (los puertos en África donde llegaban los esclavos, por ejemplo, en Guinea-Bisáu, en Benguela, Angola), lo que era una cuarentena, para después traerlos hasta las Américas. El narrador en esta parte de la historia se reconoce como *ekobio*, es decir, compañero de viaje, como

2 Es imprescindible observar que, en la literatura africana contemporánea, cuestiones como las que hicimos arriba están resueltas en la estética literaria de los escritores y escritoras. Por ejemplo, en las obras de Odete Semedo (Guinea-Bisáu), *Entre o ser e o amor* (1996); de Chimamanda Ngozi Adichie (Nigeria), *Americanah* (2014); de Amalia Lú Posso Figueroa, *Vean ve, mis nanas negras* (2013), entre otras.

esclavizado, prisionero; pero le parecen extraños otros «hermanos» que no tienen el mismo código lingüístico y «no hablan nuestras lenguas». Zapata Olivella hace una relectura de la trata africana y resalta las tensiones discursivas. En la visión de la alteridad textual, el otro aparece igual al yo (en situación de esclavitud) y, al mismo tiempo, diferente al yo (habla otro código lingüístico). Sin embargo, en otra espacialidad (las Américas), la diferencia no será un entrabe, puesto que las tradiciones se recuperarán de manera solidaria, sin perder la idiosincrasia, por supuesto.

Al contrario de la imposición de la cultura escrita a los aborígenes de las Américas (Lienhard, 2003) o en el comienzo de la heterogeneidad en la cultura andina (Cornejo Polar, 2003), el colonizador, a saber, la Loba Blanca, construye el «Fuerte» y, dentro de sus murallas, las culturas africanas tienen su primer encuentro. Se puede afirmar que las heterogeneidades afrolatinas empiezan en África, en el espacio de confinamiento: las etnias eran diferentes, los códigos lingüísticos eran distintos, pero los negros estaban bajo el mismo signo: esclavitud–extrañamiento. Sin lugar a dudas, la oralidad en aquel momento era el único estatuto de diferencia entre los africanos, además de sus marcas corporales que indicaban el origen étnico. De hecho, debido a las lenguas diferentes, los pueblos con sus peculiaridades están, a partir del momento de la captura y trata, condenadas a hacer un juego de cultura, un encuentro de saberes, pero no una yuxtaposición, como ya señaló Zapata Olivella (1989, p. 13).

Con los fusiles y las pólvoras para matar al otro: así empieza el encuentro de Occidente con África. El corpus africano que se inyecta a la escritura. De verdad, la cultura yoruba y bantú en América Latina es una adaptación similar a la realizada por los escritores africanos en África. Primero se vive en la cultura y después es recuperada tanto por Zapata Olivella como por Nascimento en la escritura. El hecho significativo del punto de vista de la estética literaria es que las huellas de africanía son adaptadas y recuperadas en la escritura por medio de la discursividad ancestral.

Es cierto que las poblaciones africanas no trajeron la escritura, en sentido grafocéntrico, pero sus cuerpos eran el lugar donde se guardaba el registro, la grafía visible de la identidad. Cada señal étnica podía ser leída por los otros y, de esta manera, se reconocían y se identificaban a partir de los símbolos, que eran inscripciones corporales. Llamaremos a esta manera de identificación corporal de *cuerpo–escritura*, pues no solo los símbolos en el cuerpo indicaban una pertenencia, sino representaban el conocimiento traído en la memoria, en los gestos, la musicalidad, las danzas, y que son reinventados en la escritura alfabética. El *cuerpo–escritura* es parte de la discursividad literaria, una vez que reinventa la tradición yoruba y bantú como materia estética de la palabra escrita. Un ejemplo

de lo que hemos planteado hasta aquí ocurre cuando la sacerdotisa en *Sortilégio II* predice lo que ocurrirá en el futuro con Emanuel:

IYALORIXÁ

Distingo ainda pedras na colina... parecem grandes seios... sim... é Abeocutá... peitos de Yemanjá pingando leite... escorrendo todas as águas... Águas correndo... rio Ogun se fazendo... fazendo (*Novo silêncio, joga novamente o opelê*) Parece que ainda há mais... Sim, os Eguns... também estarão presentes... Vão dançar o festival da passagem (Nascimento, 1979, p. 47).

El cuerpo dilatado. La lectura está más allá de lo que se muestra. El mito de Yemayá sostiene que es la grande madre y que de sus senos nacen dos ríos en África, en la tradición yoruba. O el Oricha Ogún que se transcultura, es decir, es recreado en nuevas significaciones. Es el juego de la vida, puesto que la muerte (representada por los Eguns) es símbolo de la continuidad, esto es, la concepción yoruba de los mundo ará-ayié (mundo físico) y ará-orum (mundo abstracto, espiritual, no hay una localización). El orum «é um mundo abstrato e paralelo ao mundo real que coexiste com todos os conteúdos deste» (Elbein dos Santos, 1986, p. 54). En realidad, la sacerdotisa asume el rol del *griot* y traduce la cosmovisión en nuevo espacio, nuevo tiempo. La episteme africana reinventada en la diáspora se torna el *cuerpo-escritura* en la obra de los escritores afrolatinoamericanos, permitiendo las experiencias individuales como escritura colectiva. La cosmovisión africana reiterada por los mayores resurge en la escritura de Abdias do Nascimento en el punto de tensión, en la transculturación de la palabra escrita. En otros términos, la tradición oral invadió la escritura alfabética occidental, resignificando los símbolos (musicalidad, léxico, inscripciones corpóreas, danzas, entre otros). Lo que hace el intelectual afrobrasileño es, por medio de la discursividad literaria, conjugar la estética con la estructura de la oralitura afro (la teogonía yoruba en la obra teatral, por ejemplo), en plan no solo de la cultura sino en la reestructuración de la escritura alfabética occidental. Es como si el literato permanentemente estuviese diciendo en su escritura: «[v]oy a minar el arma del otro con todos los elementos posibles de mi texto» (Ruy, 1987, p. 310); esta es la cuestión central de la insurrección de la tradición literaria afrolatina. Los intelectuales afros dinamitan la escritura alfabética del colonizador. Lo importante es reescribir las tradiciones africanas en la diáspora, texto bajo el signo de la episteme que está presente en la discursividad de la ancestralidad, es decir, conformar un discurso que visibilice las voces yoruba y bantú en la estética literaria latinoamericana.

Reescrituras de las tradiciones africanas

Es posible que la transculturación en el teatro de Nascimento se acerque a lo que ocurrió con el teatro africano. «Africa is home to several traditions of theater, conceived as an ensemble of culturally marked and consciously staged practices in space and time and before an audience. Many of these traditions are of ancient origin, while others emerged with formal European colonization of the continent in the nineteenth century and the subsequent imposition of western education, religion, and culture» (Olaniyan, 2007, p. 353). Las tradiciones más antiguas preservan la lengua africana autóctona. En el proceso transcultural, el arte tradicional gana nuevos aspectos, como escenario, figurinos, entre otros elementos. Además de esto, hay, en África moderna, la cuestión del público que paga para disfrutar de una escenificación teatral, pues antes del colonialismo era inexistente que un ciudadano pagara para ello. Lo que queremos resaltar es que en un contexto amplio, *Sortilégio II* puede ser interpretado como movimiento anticolonial, puesto que rescata el papel del sujeto negro como productor de su arte. En este sentido, la transculturación de las tradiciones yoruba y bantú es eminentemente política, tal cual el teatro de desenvolvimiento africano.

Por lo anterior, es importante ver que el texto, entonces, performatiza las tradiciones africanas. Abdias do Nascimento y Manuel Zapata Olivella hacen el juego de la escritura con la oralitura. Los conocimientos de las tradiciones africanas, sobre todo por la religiosidad, son importantes para que la escritura tenga aportes de la oralidad heredada de los pueblos transatlánticos.

En el apartado «El muntu americano» de *Changó, el gran putas*, el narrador, en la persona del tío Domingo, narra el nacimiento demorado de Benkos Biohó: el niño que resistía en nacer, causando el sufrimiento a la madre, y necesitaba de ayuda, no en sentido físico, sino en la esfera espiritual, más bien, ancestral. Como revela el narrador, al llegar al lugar donde estaba la mujer en trabajo de parto:

Me voy derecho al rincón donde se apretaban los espantos ahogados por el humo de un candil. Encuentro el menjurje de las plantas aromáticas sobre el vientre, la baba sanguinolenta que escupe la matriz y el grito acongojado de la parturienta en medio de las siete comadronas: la mandinga, la del país Yolofo, dos del Manikongo y las de Angola, el Calabar y Cabo Verde.

—No hemos podido sacarle el muchacho —aclara la más anciana en lengua bantú (Zapata Olivella, 2010 a, p. 154).

En la escritura de Zapata Olivella, es posible denotar el *cuerpo-escritura* africano que permite a la discursividad literaria resaltar la episteme

ancestral. En primer plano, está evidente el sistema alfabético del colonizador; sin embargo, otros signos tejen el texto y le permiten una lectura diferente. Es posible observar el encuentro de tradiciones, los pueblos africanos reunidos en el nacimiento de aquel que traería el aliento de la permanente lucha por la libertad. El escritor afrocolombiano adjunta a su historia el encuentro de las mayores, es decir, las abuelas, las mujeres que detenían el conocimiento. La Mandinga, la Yolofo, la Manikongo, las de Angola, Calabar y Cabo Verde representan el saber ancestral, la voz femenina que trae la vida, los que van a nacer. Es importante observar que, en la construcción de las tradiciones africanas en la diáspora, los pueblos africanos que supuestamente eran separados por lenguas, culturas o religiones ahora están reunidos bajo un solo propósito: la reescritura de sus tradiciones en estas tierras, sin dejar la heterogeneidad. Como ya señalamos, los pueblos africanos en las Américas reinventan la episteme ancestral, la cual permite al intelectual afrocolombiano hacer la relectura de las tradiciones yorubas y bantúes en su obra. De ahí es que, aunque no aparezca en la grafía bantú, la palabra de la anciana que expone el problema es el saber oral que se escucha. Más allá de ello, frente a tal hecho de dificultad del nacimiento, tío Domingo ya tiene en mente lo que es necesario hacer: recurrir a su conocimiento ancestral:

Me puse a levantar los escapularios y abro una rendija para que entraran los ancestros: primero Sosa Illamba, partera del nuevo muntu. Le traía las sangres y las aguas de los buenos partos. Después Nagó le descose los párpados para encenderle las chispas de la guerra. Lento, pisadas grandes, se acercó Olugbala. Para agrandar la brecha de la matriz, mete un hombro, luego el otro y ya adentro, palmoteó por tres veces las nalgas del niño infundiéndole su potencia. Huyó la oscuridad porque se acerca el sol de Kanuri mai, la sonrisa que soporta todos los dolores. Ausente, presente, también estuvo el abuelo Nga-fúa, dador de la experiencia (Zapata Olivella, 2010a, p.155).

¿Cómo aparece, entonces, el *cuerpo-escritura* en la discursividad literaria de Zapata Olivella? En el primero se observa la integración de elementos culturales: escapulario (que había sido regalado por el padre Claver) y los ancestros que faltaban en la reunión del nacimiento: «Sosa Illamba, Nagó, Olugbala, Kanuri mai». No era posible el nacimiento si no hubiese la presencia de la continuidad ancestral. Tal hecho hace crecer a la leyenda de Ochún³, que, por no ser invitada para la ceremonia con los otros

3 «Quando todos os orixás chegaram a terra, organizaram reuniões onde as mulheres não eram admitidas. Oxum ficou aborrecida por ser posta de lado e não poder participar de todas as deliberações. Para se vingar, tornou as mulheres estéreis e impediu que as atividades desenvolvidas pelos deuses chegassem a resultados favoráveis. Desesperados, os orixás

orichas, no permitió que la tierra, las mujeres y los animales generasen descendencia. En la lectura afrorreligiosa, no hay camino que sea seguro si allá no están los ancestros. En la escritura de Zapata Olivella el repertorio del lenguaje evoca las tradiciones bantúes como lenguaje que se realiza, que hace la travesía donde el cuerpo (de la madre, del hijo) es metáfora del *muntu* en la diáspora; es decir, el cuerpo, las palabras, los ritos están en un continuo «processo de deslocamento e de ressignificação, torna-se ele próprio uma geografia, uma paisagem, um território de linguagens, um continente sem fim trespassado de palavras» (Martins, 2013, p. 68). De ahí, es posible que las poéticas orales aparezcan como *performances* textuales permeadas por símbolos que son recreados en la escritura a fin de recuperar el conocimiento milenario africano. El sentido discursivo es hacer una tesitura fluyente, con los aportes de la cultura bantú y, por supuesto de las tradiciones como yolofo, mandinga, manikongo, entre otras, que son los sustratos lingüísticos que desmontan el texto y la estética hegemónica eurocéntrica. En este sentido, la tradición afro se ocupa de la discursividad literaria, es decir, de reinventar las tradiciones africanas bajo el signo de la palabra, que está cargada del corpus ancestral.

Ahora bien, para que se pueda pensar una escritura que dé cuenta de una estética en contra del orden hegemónico, el escritor afrolatinoamericano, como un intelectual que recupera su cultura bantú y yoruba, teje de manera simbólica lo que Daiana Taylor (2014) llama *memoria de archivo*; es decir, la escritura «mantiene un núcleo perdurable: registros, documentos, textos literarios, restos arqueológicos y huesos que supuestamente son resistentes al cambio» (p. 6). Sin embargo, Abdias do Nascimento y Manuel Zapata Olivella no presentan resistencia al cambio; más bien, ellos reescriben sus culturas utilizando los registros y la memoria de sus tradiciones africanas, recreándolas en la tradición alfabética occidental. Ya fue demostrado anteriormente con los encuentros de las tradiciones y la metáfora de la ancestralidad en la figura del tío Domingo, en *Changó, el gran putas*. Ahora, se hace importante observar cómo la discursividad ancestral utiliza la reescritura de «restos arqueológicos» en la obra *Sortilégio II*, teniendo en cuenta el *cuerpo-escritura* yoruba y bantú. En el movimiento, o escena, cerca del epílogo, Emanuel, personaje que ya venció el conflicto

dirigiram-se a Olodumaré e explicaram-lhe que as coisas iam mal sobre a terra, apesar das decisões que tomavam em suas assembleias. Olodumaré perguntou se Oxum participava das reuniões e os orixás responderam que não. Olodumaré explicou-lhes então que, sem a presença de Oxum e do seu poder sobre a fecundidade, nenhum de seus empreendimentos poderia dar certo. De volta a terra, os orixás convidaram Oxum para participar de seus trabalhos, o que ela acabou por aceitar depois de muito lhe rogarem. Em seguida, as mulheres tornaram-se fecundas e todos os projetos obtiveram felizes resultados» (Fatumbi Verger, 2002, p. 67).

interno de no aceptación de su origen negro-brasileña, revela en sus palabras la interpretación cultural de la tradición religiosa yoruba:

EMANUEL

Em meu peito, oh Oxumarê! Cintila o reflexo de teu brilho... Serpente que arcoirisa este céu de meia-noite, gerador de maravilhas minhas... que na minha noite busquei e me foram doadas... Neste silêncio absoluto que somente eu percebo... às presenças fundamentais que apenas meus olhos distinguem... Proclamo... Celebro... (Nascimento, 1979, p. 135).

La poesía del texto de Nascimento recupera la memoria guardada en las tradiciones bantúes y yorubas recreadas en el espacio religioso. La palabra performatiza el conocimiento pasado en la comunidad *terreiro*. El juego de «brilho» y «arcoirisa» (brillo y volver el cielo igual a un arcoíris) reporta a la leyenda yoruba del Oricha Ochumaré, que es la representación del cambio, de las novedades: seis meses es una serpiente y seis meses es un arcoíris que lleva el agua para el castillo de Changó. La escena es la recreación del «archivo de la memoria» (Taylor, 2014, p. 6) que ahora utiliza la escritura como herramienta para que no haya olvido de la oralitura heredada de los antepasados que llegaron aquí con un corpus en sus cuerpos. De ahí, Nascimento reinventa las tradiciones africanas tejiendo una obra rellena del *cuerpo-escritura* yoruba y bantú, es decir, el lenguaje que reinventa lo africano para permitir en la escritura la estética ancestral. La episteme presentada por el intelectual afrobrasileño es la recreación de las filosofías bantúes y yorubas en encuentro de la discursividad literaria.

Sobre la filosofía bantú, se hace oportuno comprender cómo es la cosmovisión del pueblo tan importante para el pensamiento afro. Para hacer un cuadro comparativo de la ancestralidad demostrada en las obras *Sortilégio II* y *Changó, el gran putas*, nos apoyaremos en el pensamiento bantú. Según Eduardo Oliveira, la Fuerza Vital bantú no es solamente un atributo humano, sino de todo lo que tiene vida. El universo africano es concebido como integrado y los elementos que lo constituyen son independientes. Entonces, para que pueda haber una integración o conexión, es fundamental que todos los seres estén animados por la Fuerza Vital. En otros términos, «a concatenação dos seres no movimento de integração é já o que chamamos de energia fundamental da vida: a Força Vital» (Oliveira, 2006, p. 115). La vida, en suma, solo es posible en conexión, en concatenación con otros seres. La Fuerza Vital es igual a la idea de Aché de la filosofía yoruba. Así, para que se entienda cómo en la escritura de Abdias do Nascimento y de Manuel Zapata Olivella aparece la Fuerza Vital, a continuación se resume el orden de la pirámide vital bantú:

CUADRO 1

Ser Supremo: Nzambi, Zambiapungo, Mulunga, Unkululu
 Fundadores do primeiro clã humano
 Fundadores dos grupos primitivos
 Heróis civilizadores
 Espíritos tutelares e gênios da natureza
 Antepassados qualificados
 Antepassados simples
 Humanos vivos
 (Oliveira, 2006, p. 116).

En cuanto al pensamiento yoruba, el Aché o Axé es la fuerza que da movimiento a los seres, tal cual la concepción bantú. Sin embargo, el Aché proviene de los Orichas, que lo recibieron de Olodumare u Olorun, el ser creador de todo. A partir de la lectura del libro *Os nagô e a morte* (1986), de Juana Elbein Santos, se puede tejer el siguiente resumen con la pirámide del Aché:

CUADRO 2

Ser supremo, el inaccesible: Olorun, Olodumaré ou Obá—Orun (Rei do òrun)
 Irumalés (entidades divinas dos primórdios da criação)
 Orixás (os quatrocentos da direita)
 Eborá (duzentos da esquerda)
 Egunguns (espíritos dos mortos)
 Ancestrais
 Ser humano
 (Elbein dos Santos, 1986, pp. 72–101).

Por lo anterior, en la representación yoruba y bantú de Abdias de Nascimento y Manuel Zapata Olivella, estas dos visiones de mundo hacen parte de la discursividad de sus obras. Se aclara aquí que hay una distinción en la visión *nagô* o yoruba (locumí) entre las dos categorías. A saber: «os orixás, associado a elementos cósmicos ou à natureza, significam matérias simbólicas de origem enquanto os ancestrais significam princípio de existência genérica a nível social» (Ribeiro, 1996, p.166). La cuestión es que el mundo africano recreado en la diáspora juntó los pueblos trasatlánticos en un solo propósito: preservar la tradición ancestral, aunque no estuviesen en los territorios de los ancestros. Tanto en la novela de Zapata Olivella como en el texto teatral de Nascimento, el mundo yorubanto se transcultura y es presentado en dos dimensiones: los ancestros, seres míticos y los antepasados (ancestros a nivel social, o como nombra Zapata Olivella, los padres de la nación). De ahí, para dar continuidad a la raíz del conocimiento milenario, los africanos y sus descendientes utilizaron las más diversas estrategias; entre ellas, crearon espacios llamados *terrero*, casas, fincas donde pudiesen rendir culto a los Orichas. De esa manera, los dos autores

se apropian de la cultura escrita colonizadora para fijar en la escritura los hilos de los ancestros que son reinventados en la narrativa de la vida. Sobre esta narrativa, podemos observar lo que Aimé Cesaire postuló sobre la filosofía bantú, contraponiéndola a los intereses y falseamiento científico del colonizador; en específico, a las postulaciones del cura Tempels, que se aprovechó de la idea ontológica de los bantúes haciendo una «trampa» discursiva para legitimar la colonización del Congo. De hecho,

el pensamiento bantú es esencialmente ontológico; que la ontología bantú está fundada en las nociones verdaderamente esenciales de fuerza vital y de jerarquía de las fuerzas vitales; que para el bantú, finalmente, el arden ontológico que define el mundo viene de Dios y, decreta divino, debe respetarse [...] (Cesaire, 2006, p. 30).

Aunque el reverendo belga hubiese hecho un tratado sobre la filosofía bantú, no la respetó suficientemente, la excluyó, la sometió a un sistema de pensamiento colonial que quita de los hombres el derecho a la dignidad. Como afirma Aimé Cesaire, los colonizadores se quitaron el sombrero ante la fuerza vital bantú e hicieron un guiño a la idea de alma inmortal, con el objetivo de que «el dios bantú será garante del orden colonialista belga y será sacrílego todo bantú que ose ponerle la mano encima» (2006, p. 30). El reverendo Tempels usó de artificio el conocimiento de la filosofía bantú como argumento; por supuesto, una justificación para el sometimiento y desarrollo de una psicología de dependencia en el colonizado. El humanismo europeo es excluyente y está desprovisto de alteridad, tal como lo verificó la historia; el colonialismo es prueba cabal de esto. No es necesario irnos lejos para observar el humanismo racista del colonizador europeo. Los autóctonos americanos probaron en su piel tal matanza física y cultural. En dirección opuesta, Do Nascimento y Zapata Olivella tejen la escritura de las tradiciones africanas de manera más discursiva y menos preocupados por el purismo o la autenticidad de las fuentes y el origen. Es una recuperación estética del *cuerpo-escritura* presente en la tradición oral de los afros en las Américas. En *Sortilégio II* y en *Changó, el gran putas*, la recuperación discursiva de los elementos bantúes y yorubas es, ante todo, un reto político que indudablemente requiere una posición intelectual distinta, descolonizada. De ahí, el patrón estético cambia, pasa de la imposición de una escritura que somete al otro para la oralitura; es la palabra que recupera el otro, el diferente, y el que se reinventa en una ancestralidad desplazada.

En este sentido, la transculturación de las culturas yoruba y bantú está en analogía con el tabaco y el azúcar, como postula Fernando Ortiz (1963, p. 7):

El tabaco nace, el azúcar se hace. El tabaco nace puro, como puro se fabrica y puro se fuma; para lograr la sacarosa, que es el azúcar puro,

hay que recorrer un largo ciclo de complicadas operaciones fisicoquímicas, solo para eliminar impurezas de jugos, bagazos, cachazas, defecaciones y enturbamientos de la polarización.

En cuanto las tradiciones africanas, ellas llegan en estado propios, guardadas en los archivos de la memoria. La escritura se hace, se crea y se fija en los géneros literarios y discursivos. La episteme yoruba y bantú está para el tabaco como la escritura está para el azúcar. Mientras la tradición ancestral africana es negra —nace de la relación entre el hombre y lo sagrado—, la escritura alfabética occidental es blanca y utiliza la estructura lingüística para «eliminar las impurezas», privilegiando una estética en detrimento de otras. De esta manera, la discursividad literaria de Abdias do Nascimento y de Manuel Zapata Olivella insertan en los géneros literarios la novela y el drama: la posibilidad de una escritura insurrecta y dinámica. Insurrecta porque invade el sistema alfabético occidental minándolo con elementos afros. Dinámica porque recupera y reinscribe en la escritura la fecundidad de la cosmovisión yoruba y bantú.

Al comparar las obras aquí estudiadas, se puede observar cómo los dos intelectuales afros utilizan la episteme ancestral para reinventar las tradiciones y fijar en la escritura un discurso literario basado en las pirámides de la ancestralidad yoruba y bantú:

CUADRO 4

Sortilégio II, o mistério de Zumbi redivivo	Changó, el gran putas
Orixás: Olokun, yemanjá, xangô, exu, oyá, oxun, ogun, omolú, obaluayê, oxumaré	Orichas: Yemayá, changó, ogún, elegba, ochún, oba, oyá
Antepasados calificados: Egunguns ou Eguns (os Ancestrais mortos)	Antepasados calificados: Bazimu (los muertos), Kanuri Mai
Fundadores de los clanes: Zumbi de los Palmares (funda o Quilombo no Brasil)	Fundadores de los clanes: Ngafúa, Kissi–Kama (aún en África), Nagó (el primero que instaura la lucha por la libertad), Benkos Biojó (fundador del primer Palenque colombiano)
Antepasados simples: La madre de Emanuel	Antepasados comunes: François Mackandal, Toussaint Louverture, Dessalines, Emperador Christophe, Simón Bolívar, José Prudencio, Padilla, Padre José Maria Morelos, Antonio Maceo, Marcus Garvey, Luther King, Malcolm X, Langston Hughes, Paul Robeson, Richard Wright
Seres vivos: Iyalorixá (sacerdotisa de Candomblé) Filhas de Santo, Emanuel, Ifigênia	Seres vivos: Agne Brown, Burghardt Du Bois, John Brown, la voz narrativa

A partir del cuadro anterior, el *cuerpo–escritura* de las tradiciones yorubas y bantúes es conformado en una dinámica entre los ancestrales y los personajes. Mientras Abdias do Nascimento creó personajes para representar las tensiones discursivas y sociales en un Brasil del medio del siglo XX —que rechazaba el elemento cultural afro—, Manuel Zapata Olivella resignificó personajes históricos: Antonio Maceo (1845–1896), Simón Bolívar (1783–1830), entre otros. Esa creación del afrocolombiano no es una casualidad: es el desarrollo del pensamiento yoruba y bantú. Nascimento recupera las figuras literarias, como el personaje Margarida, que aparece en la tradición occidental en *Fausto* (1808), de Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), o Emanuel, en referencia a la idea judeocristiana de «Dios con nosotros».

En cuanto a los personajes, aunque se trate de obras de géneros diferentes (una pieza teatral y una novela), se puede percibir que tanto Abdias do Nascimento como Manuel Zapata Olivella los conforman de manera compleja. No se percibe que los personajes sean planos, sin complejidades psicológicas, incluso porque la narrativa y el proceso dramático no lo permiten. El tema discursivo de la ancestralidad es utilizado en las dos obras como el hilo que teje la composición de los sujetos. Por un lado, se presentan los embates personales e interpersonales y, por el otro, las tensiones discursivas, como se puede ver en *Sortilégio II*:

EMANUEL

Violento

Maldita polícia atrás de mim. (*pausa breve: Ifigênia sorri*) Está rindo... mas sabe que não matei. Você sabe, não sabe? (*emoção crescente*) Por que não conta tudo? Diga à polícia que não matei Margarida. Olhe: prometo ir morar com você. Não é o que quer? Vamos viver juntos. Nem que seja no rendez–vour da rua Conde Lage... Tenho medo, Ifigênia. Não quero voltar para aquela penitenciária dos infernos... Sabe o que é a cadeia? Anos e anos trancafiado num buraco escuro e frio? (Nascimento, 1979, p. 76).

Emanuel, que huye de su sentencia y está en constante crisis por haber matado a su esposa Margarida, se encuentra perdido y en el desespero promete vivir con Infigênia, su amor, que en la escena lo desdeña. Sin embargo, el personaje promete vivir con ella si lo ayudara: «seja no rendez–vour da rua Conde Lage». En portugués, en sentido popular y con connotación de prejuicio, «rendez–vour» tiene sugerencia de lugar de poco o ningún respeto, casi que un burdel. Se percibe que la complejidad del personaje aparece como prototipo del discurso de no reconocimiento de sus orígenes, algo muy difundido en las poblaciones afro por la clase dominante eurocéntrica brasileña. Como afirma Philip Zwerling en el

ensayo «The Political Agenda for Theatricalizing Religion in *Shango de Ima* and *Sortilegio II: Zumbi Returns*» (2004, p. 8), Abdias do Nascimento y, por supuesto, su obra representan «a continuing color-conscious society». Al comparar *Sortilégio II* y *Shangó de Ima* (del cubano Pepe Carril), Zwerling postula que las obras teatrales de los autores latinoamericanos están ubicadas bajo las cuestiones políticas, como las relaciones raciales, además de representar la recuperación de la tradición yoruba en las sociedades brasileña y cubana. De manera general, se puede afirmar que Nascimento recupera la conciencia negra y va más allá de un proyecto puramente político-sociológico. Su obra se inserta en una discursividad de la tradición yoruba, es decir, recupera la estética afro en la escritura con el propósito de demostrar no solo el conflicto social, sino el discursivo entre personajes y sociedad.

Para continuar planteando el caso de la recuperación de las tradiciones yoruba y bantú, hacemos una interrogante: ¿cuál es la relación de los personajes y la ancestralidad? En la escritura de las dos obras, los sucesos humanos son concomitantes con los hechos de los seres ancestrales. Ello es perceptible, puesto que la relación Fuerza Vital siempre está resaltada en la escritura; por ejemplo, en *Changó, el gran putas*, cuando el rey Benkos Biohó es asesinado y los palenqueros, tiempo después, celebran al babalao (el padre, en este caso Biohó) por la semilla de la liberación:

El cadáver del babalao, sombra ausente, nos alumbra. Sabemos que allí arriba, sobre las ramas de la bonga, está acompañado de los Ori-chas y ancestros. A la medianoche, cuando más encendido esté el lumbalú, bajarán a confundirse con nosotros. Y mientras todo el palenque bailaba, yo palmoteo mi tambor:

¡Alé, lé, lé!

¡Alé, lé, lé!

¡Nadie se sienta esclavo
con la carimba en la nalga,
una noche de cadena
no esclaviza el alma!
(Zapata Olivella, 2010 a, p. 238).

Lo que es relevante aquí es cómo la tradición se reinventa. Cuando Benkos ya no existe, sus súbditos le dedican alabanzas y danzas (como se hace en San Basilio Palenque en el ritual afro del lumbalú). La *performance* en la escritura recupera la gestualidad, las danzas y la oralidad de los afros, para establecer la discursividad literaria que narre la historicidad del líder palenque. El narrador nos está dando las pistas para entender la complejidad del pensamiento ancestral. Esa composición de los personajes indica que ellos están conectados con el supranatural, es decir, el ancestral, que, en la escritura de Zapata Olivella, denota el devenir de los

sujetos. El lenguaje oraliturizante compone la escritura con fragmentos de las tradiciones bantúes y yoruba: «los Orichas y ancestros». La escritura está conectada con el cuerpo y voz: se canta y se danza. En este sentido, el intelectual afrocolombiano insurrecciona y dinamiza la tradición alfabética occidental. Benkos Biohó, como «fundador del clan» palenque, es el personaje que recupera las tradiciones yorubas y bantúes en la obra. De hecho, el *cuerpo-escritura* o, mejor dicho, la episteme de origen afro invade el género literario y le permite nuevos valores de belleza.

Otra cuestión que vale la pena hacer hincapié es el tema del lenguaje y la musicalidad. Se observa en las dos obras las canciones a los ancestros o, cuando mucho, sobre los hechos de los antepasados humanos, incluso como crítica al comportamiento del otro (personaje). De ahí a la moda de las civilizaciones africanas, tanto Abdias do Nascimento como Manuel Zapata Olivella «consideram a palabra ritmada e cantada como poder de vida e de morte, lugar de emergencia de toda a invenção: o nome faz ser, a existência se concebe de ritmo» (Zumthor, 1997, pp. 275–276). Se percibe, entonces, en la escritura, el diálogo con la estructura musical bantú y yoruba, que invade, hace un delito en orden alfabético occidental. Los autores, con la tradición de la oralitura africana, reinventada en la diáspora, tejen sus escrituras en las orillas de la episteme ancestral, donde la gestualidad, la musicalidad y la *performance* del cuerpo son elementos estructurales tan importantes como los signos lingüísticos.

Para observar más en detalle, se compara con más cercanía las obras a fin a diseñar cómo la canción es herramienta escritural, y los autores la utilizan para configurar la transculturación de los géneros. En *Sortilégio II*, durante el desarrollo de las escenas, los personajes cantan los «pontos» (en una traducción literal sería «canciones del ritual») para los Orichas. Estas canciones están en lengua portuguesa y reproducen los hechos, las características de los dioses o los rasgos de sus personalidades en forma de alabado:

Ponto de Yemanjá
 SOLO: Conchas, búzios, areia fina
 Palmeiras verdes na campina
 Rio Ogun, rochas na colina
 Morada bendita de Janaína
 SOLO: Negra sereia de Abeocutá
 CORO: Odomi... Odoiá!
 SOLO: Águas maternas de Yemanjá
 CORO: Princesa de Aiuká!
 SOLO: Senhora das ondas
 CORO: Da ressaca do mar!
 SOLO: Abraça me beija

CORO: Ao clarão do luar!
 SOLO: Oh! Mãe das águas
 CORO: Mãe dos peixes
 SOLO: Rainha do mar
 CORO: Não me deixes
 SOLO: Odomi!
 CORO: Na loucura de amar
 SOLO: Odoceiaba!
 SOLO: Ao mar de atirar!
 SOLO: Conchas, búzios, areia fina, etc.
 (Nascimento, 1973, p. 78).

De igual manera, en *Changó, el gran putas* es posible observar el uso de los cantos en la narrativa. De ahí, Manuel Zapata atribuye a su escritura la *performance* del canto basada en las tradiciones africanas, como se puede ver cuando Benkos Biohó dialoga con los ancestros:

—¡Padre! —lo llama reconociendo al ancestro que sembró su kulonda. El Oricha lo ayuda a subir a su chalupa. Sol y luna juntos en la noche. Le quitó las cadenas que lo aprisionaban y le entrega el sable fundido por Ogún.

—Eres el escogido de Changó para iniciar la rebelión del muntu. Tu grito resonará en otras voces, en otras vidas, donde quiera que la loba blanca pise la sombra de un negro.

Benkos solo responde tres palabras. Si las dijo no lo sé, pero las oigo, las oyeron todos:

—¡Muera el amo!

¡A-lé, lé-lé!

¡Bumba, musange,

Musangé, é!

Es la hora pensada por Odumare desde los primeros tiempos. En este día, en esta noche, en Cartagena tenías que conjurar al muntu contra los amos (Zapata Olivella, 2010 a, pp. 228–229).

O cuando, en el capítulo «José Prudencio Padilla: Guerras ajenas que parecen nuestras», el personaje Padilla cuenta cómo los otros lo miraban por su posición en el ejército y por su color de piel. En este momento, el canto ancestral es insertado en la escritura en lengua yoruba:

En su arcada principal la bandera del rey ondeaba sobre un escudo de piedra y desde el balcón podían atisbarse los barcos que penetran a la bahía. Los guardias me presentaron armas entre confundidos y asustados. Mi uniforme de contramaestre les asombra solo por el color de mi piel. Siento que he fondeado en la rada de mis ancestros:

Iyá ma lché lobi, Changó

Iyá ma lché lobi, Changó

Bobo arayé ori Kelé

Iyá ma Iché lobi, Changó.

No fue fácil, padre, reencontrar la bahía donde el bunde me calafatea el alma:

¿Quién paga las plumas del eribó?

¡Sangre de un congo bebió el bongó!

(Zapata Olivella, 2010 a, pp. 338–339).

En los textos presentados se perciben encuentros y fusiones de vocablos yoruba y bantú con las lenguas occidentales, portugués y español. Se nota así la recuperación de las tradiciones transatlánticas en la escritura literaria, es decir, el saber ancestral está presente en el lenguaje afro que aportan, en los géneros, las estructuras de la poética y la narrativa ancestral por medio de la discursividad. Es en el sentido de recuperar el saber ancestral que Zapata Olivella recupera los sustratos de las etnias africanas para legitimar una estética basada en la episteme de la ancestralidad. En otros términos, en el contexto de cultura de corte europea, los personajes no pierden el conocimiento afro; por lo contrario, hay una reinvenición identitaria de allá, África, que se transcultura aquí, en las Américas.

En búsqueda de conclusiones: no la encontraremos

Para que se pueda entender los elementos de la tradición oral africana como estrategia de la configuración discursiva de los dos géneros aquí analizados, se propone echar una mirada en un texto de la canción yoruba del culto candomblé de Brasil, recopilado por Altair Bento de Oliveira (2004). Se propone el alabado —que se transcribe abajo— para comparar los sustratos lingüísticos y discursivos como herramientas de apropiación de elementos de la estética hegemónica, sin embargo con influjo de la oralitura afrolatina:

Kíní jé kíní jé olódò Yemonja ó

Ki a sòrò pèléé, iyá odò iyá odò (*yoruba*)

Quem é a dona dos rios? É Yemanjá

A quem nos dirigimos expressando simpatia. (*tradução ao português*)

Mãe dos rios, mãe dos rios

(Oliveira, 2004, p. 139).

En este momento, se hace necesario que observemos los elementos de las tradiciones yoruba y bantú en la escritura de *Sortilégio II* y *Changó, el gran putas*:

CUADRO 5

	Abdias do Nascimento	Manuel Zapata Olivella	Recopilación de Altair Bento de Oliveira
Yoruba	Ogun, Yemanjá, Abeocutá, Aiuká, Odomi, Odoceiaba Odomi	Iyá, Iché, Iobi, Changó, Bobo arayé ori, Kelé	Kíní, jé, olódò Yemonja, Ki, sòrò pèlèé, iyá, odò, iyá
Bantú		Musange, Bumba, Mussagé, congo, eribó, bongó	

Antes que todo, ya se sabe que las lenguas yoruba y bantú que llegaron a América ganaron variaciones lingüísticas y transformaciones en la lengua portuguesa y en la española. El idioma utilizado por Abdias do Nascimento y Zapata Olivella son reminiscencias de un lenguaje oral que se hablaba en algunas regiones del continente africano en los siglos XIV y XV. Sin embargo, hoy algunos países africanos tienen como lenguas nacionales al quibundo, umbundo o yoruba en sus versiones contemporáneas.

Así, el lenguaje de Abdias do Nascimento y de Manuel Zapata Olivella es como oralitura, la cual se matiza en sus escrituras la «littera, letra, grafa o sujeito no território narratório e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda o neologismo, seu valor de litura, rasura da linguagem, alteração significativa, constituinte da diferencia e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas» (Martins, 1997, p. 21). En el juego performático de la palabra, los géneros literarios utilizados tanto por Nascimento como por Zapata Olivella ganan resaltos no solo porque es una elección por el modelo de una estética impuesta por el colonizador, sino porque pone en evidencia las heterogeneidades, las reinenciones de la episteme bantú y yoruba como relieve de otro patrón de mirar y reinterpretar la vida. Ellos desmontan y remontan el cañón del invasor; a saber, la escritura colonizadora, transformando la musicalidad, la palabra como fuerza vital, los conocimientos ancestrales como experiencias individuales y colectivas por medio de la discursividad literaria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Césaire, A. (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Ediciones Akal.
- Cornejo Polar, A. (2003). *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Elbein dos Santos, J. (1986). *Os nagô e a morte: pàde, àsèsè e o culto de Égun na Bahia*. Petrópolis: Vozes.
- Fatumbi Verger, P. (2000). *Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil e na antiga Costa dos Escravos, na África*. São Paulo: Universidad de São Paulo.
- Kristeva, J. (2005). *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva.
- Lienhard, M. (2003). *La voz y su huella*. México D. F.: Casa Juan Pablos.
- Lukacs, G. (2000). *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades & Ed. 34.
- Martins, L. (1997). *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*. Belo Horizonte: Mazza.
- Nascimento, A. (1961). *Dramas para negros e prólogos para brancos. Antologia de teatro negro-brasileiro*. Río de Janeiro: Edições Teatro Experimental do Negro.
- _____ (1979). *Sortilégio II: mistério negro de Zumbi redivivo*. Río de Janeiro: Paz e Terra.
- Olaniyan, T. (2007). Festival, ritual, and drama in Africa. En Tejumola, O. y Quayson, A. (Eds.). *African Literatures: an anthology of criticism and theory* (pp. 285–306). Richmond: Blackwell Publishing.
- Oliveira, A. B. (2004). *Canto para os orixás*. Río de Janeiro: Pallas.
- Oliveira, E. (2006). *Cosmovisão africana no Brasil*. Curitiba: Gráfica Popular.
- Ortiz, F. (1963). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- Ribeiro, R. (1996). *Alma africana no Brasil. Os iorubás*. São Paulo: Editora Odojuwa.
- Rui, M. (1987). *Eu e o outro – O Invasor ou Em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto*. En Medina, C. (Ed.). *Sonha Mamana África* (pp. 308–310). São Paulo: Epopéia.
- Taylor, D. (mayo sw 2014a). *Escenas de cognición: performance y conquista*. Recuperado de <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/151/taylor.pdf>

_____ (mayo, 2014b). Hacia una definición de *performance*. Recuperado de <http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMAN-CE/Taylor.html>

Zapata Olivella, M. (1989). *Las claves mágicas de América*. Bogotá: Plaza & Janés.

_____ (2010a). *Changó el gran putas*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

_____ (2010b). *Por los senderos de los ancestros*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Zumthor, P. (2007). *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify.

Zwerling, P. (1997). *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec.

_____ (2004). The Political Agenda for Theatricalizing Religion in Shango de Ima and Sortilege II: Zumbi Returns. *Journal of Religion and Theatre*, 3(2), pp. 303–316.

Recibido: junio de 2015
Aceptado: agosto de 2015

Otro Borges: la desmitificación del coraje y la barbarie en la cuentística borgeana de la década de 1970

Another Borges: Worship of Courage and Barbarism Demythologization in Borgesian Short Stories of the '70s

María del Carmen Marengo¹

Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina
mariamarengo2@yahoo.com.ar

RESUMEN

Este trabajo analiza cómo la problemática del culto al coraje, uno de los aspectos paradigmáticos dentro de la construcción de mundo en la obra de Borges, así como la de la barbarie, aparecen modificados considerablemente en cuentos publicados durante la década de 1970, en los libros *El informe de Brodie* y *El libro de arena*. La transformación estética e ideológica visible en los textos coincide con la opción del autor por el pacifismo anarquista.

PALABRAS CLAVE

Jorge Luis Borges, civilización/barbarie, culto al coraje, realismo, pacifismo

ABSTRACT

This article analyses how the problem of the worship of courage, one of the most paradigmatic aspect of Jorge Luis Borges work, as well as barbarism, appear considerably modified in stories he publishes during the 70s in his books *El informe de Brodie* y *El libro de arena*. This aesthetic and ideological transformation is coherent with the author's option for Anarchist Pacifism.

KEY WORDS

Jorge Luis Borges, civilization/barbarism, worship of courage, realism, pacifism

¹ Doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Maryland y licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Ha publicado los libros *Geografías de la poesía: representación del espacio y formación del campo de la poesía argentina en la década del cincuenta* (Editorial Municipal, 2006) y *Curiosos habitantes. La obra de Bustos Domecq y B. Suárez Lynch como discusión estética y cultural* (Universidad Nacional de Córdoba, 2014). Es profesora asistente de Literatura Argentina III en la Universidad Nacional de Córdoba.

Mucho se ha estudiado la obra de Jorge Luis Borges; sin embargo, escasas veces se ha puesto énfasis en los aspectos estéticos e ideológicos que diferencian su narrativa «clásica», correspondiente a los años 40, con sus cuentos publicados en la década de 1970. No resulta extraña esta carencia, si se piensa que hubo que esperar hasta 1986 para que, en las entrevistas recopiladas en *Crítica y ficción*, Ricardo Piglia observara la enorme preocupación por lo nacional que existe en la obra de Borges, así como su inclinación hacia lo popular (Piglia, 2001). Ya en 1993, Beatriz Sarlo dedica su libro *Borges, a writer on the edge* (en español, *Borges, un escritor en las orillas*, Sarlo, 1995) enteramente a esclarecer el carácter ineludiblemente argentino y latinoamericano de un escritor considerado hasta entonces casi exclusivamente como «universalista» y «cosmopolita». Ambos trabajos resultan de una invaluable importancia, ya que reorientan la lectura de los textos de Borges hacia lo nacional argentino a partir de la jerarquización de tópicos tales como el culto al coraje, la literatura gauchesca, la barbarie local y sus formas representativas en el gaucho, el indio, el cautiverio, así como el sucedáneo de estas formas: el compadrito. Ambos trabajos señalan el carácter de fascinación y seducción que adoptan en Borges las formas de la barbarie y de lo popular, rompiendo con la imagen primera que se forjaron la crítica y los lectores de un escritor definido por el interés por la alta cultura universal. Esto fue un gran avance, que permitió visualizar claramente a un escritor con una concepción de país diferente de aquella heredada del proyecto civilizatorio modernizador, que postulaba que Argentina era un producto de los barcos².

Ubicados ya sin discusión en el plano de la preocupación por lo nacional como centro, una mirada atenta nos permite ir más allá. Sucede que los aportes mencionados extienden su propuesta a toda la obra narrativa de Borges y plantean una lectura en bloque de sus textos y de su poética. Sin embargo, es posible observar que la idealización de la figura del orillero o del gaucho, así como de los códigos de la barbarie (vistos, no obstante, en los términos de la otredad, exaltados entre la seducción y la extrañeza), son propios de una etapa de su poética, la que se consolida estéticamente en la década de 1940 con sus libros *Ficciones* (1945) y *El Aleph* (1949) y que aquí llamaré *clásica*. Un par de décadas después, Borges vuelve a publicar dos volúmenes de cuentos: *El informe de Brodie* (1970) y *El libro de arena* (1975), pero difícilmente se encuentra en ellos la misma atmósfera,

2 La frase es atribuida a Octavio Paz y reza: «Los mexicanos descienden de los aztecas; los peruanos, de los incas; y los argentinos..., de los barcos». Constituye una representación plena de la imagen moderna de Argentina forjada por el proyecto liberal como un país blanco sin ningún pasado ni colonial ni aborigen. También desconoce la presencia de otras etnias en México además de la azteca y de la incaica en el Perú.

el mismo tratamiento de los temas nacionales que en sus antecesores. Estos nuevos relatos se abocan, antes bien, a la desarticulación del culto al coraje y de la seducción de la barbarie; correlativamente a esta nueva configuración ideológica, los cuentos publicados en esta década muestran un abandono de las formas del relato fantástico y un giro hacia el realismo, tal como el mismo autor lo declara.

El milagro secreto

El culto al coraje resulta un aspecto paradigmático dentro de la construcción de mundo en la obra de Borges y se inicia con su libro *Evaristo Carriego*, publicado en 1930. Consiste en la manifestación admirativa de los códigos de la violencia propios de los cuchilleros de los arrabales porteños. Lleva a idealizar las actitudes ante la pelea de los compadritos de Buenos Aires o de las afueras, otorgándoles un estatuto heroico y metafísico. Aparece ficcionalizado por primera vez en «Hombre de la esquina rosada», su primer cuento, incluido en *Historia universal de la infamia*, de 1935 y llega a su plenitud en la década de 1940, en la que Borges publica sus libros más importantes.

Un verdadero clásico a la hora de definir este aspecto de la poética borgeana es «El Sur», incluido en *Ficciones*. En este relato, la mitificación de las formas de la barbarie y del coraje son representadas de manera paralela a la ambigüedad entre realidad y sueño, entre lo vivido y lo soñado. De manera muy sutil, Borges juega con este tópico tradicional de la literatura fantástica de modo que resulta difícil resolver en cuál de estos órdenes se ubica la historia narrada. Interesa este aspecto para marcar las diferencias señaladas, ya que puede observarse que los cuentos de esta etapa presentan un carácter onírico que difícilmente recuperan los de la siguiente.

La atmósfera onírica en que se va envolviendo la historia narrada se genera a partir de tres momentos en los que se menciona el sueño. Un primer momento es el de la enfermedad de Dahlmann, en que: «las ilustraciones de las *Mil y una noches* sirvieron para decorar pesadillas» (Borges, 1990, I, p. 525) y un segundo es el de su viaje al Sur, ya a salvo de la muerte: «Alguna vez durmió y en sus sueños estaba el ímpetu del tren» (Borges, 1990, I, p. 527). A este paso de la pesadilla ilustrada por las *Mil y una noches* a los sueños ocasionales con el ímpetu de la vigilia le corresponde la transformación vital que se opera en Dahlmann: a su vida apacible de secretario de una biblioteca le sucede el despertar de la convalecencia, por la que los milagros de Shahrazad ahora le parecen superfluos y la felicidad es el goce de los sentidos, el disfrutar del paisaje, el fluir del viaje: «Dahlmann cerraba el libro y se dejaba simplemente vivir» (Borges 1990, I, p. 527). El

tercero es el final y el más importante, a mi juicio: «Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una bendición para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, esta es la muerte que hubiera elegido o soñado» (Borges, 1990, I, p. 530). Esta expresión, que equipara «elegir» a «soñar», proyecta retrospectivamente la condición posible de sueño sobre la experiencia de Dahlmann, ya que no es asimilable elegir a soñar. Elegir algo implica una opción que tiene consecuencias dentro de la realidad vivida mientras que no así el soñar, puesto que, aun dentro de la acepción de deseo que puede tener esta palabra, se trataría de deseos pensados como imposibles de realizar. Dentro de este plano, el viaje al Sur se constituye no solo como un viaje en el espacio, sino también como un viaje en el tiempo hacia el pasado, tal como se reitera en distintos pasajes. Además, existen dos instancias que permiten percibir la experiencia de Dahlmann en «El Sur» dentro de un plano onírico. La primera es el momento en que Dahlmann cree reconocer al dueño del almacén, pero luego se da cuenta de que lo confunde con un empleado del sanatorio; la segunda sucede cuando el mismo patrón se dirige a él llamándolo por su nombre (Borges, 1990, I, p. 529) y Dahlmann no se extraña. Estas situaciones se asemejan a los mecanismos de condensación y desplazamiento propios de los sueños.

En «Historia del guerrero y de la cautiva» la mujer inglesa devenida indígena constituye el reverso de Droctulft, el bárbaro que muere defendiendo a la ciudad de Ravena, dentro del Imperio romano. Ante la segunda y última vez que la abuela de Borges ve a la mujer rubia de su propia nacionalidad, el texto dice: «Como en un sueño, pasó la india a caballo». Quizá sea este el relato donde más claramente se conjugan civilización y barbarie, el bárbaro que se deslumbra por la civilización y la mujer civilizada, proveniente de uno de los centros de civilización que más deslumbraron a Borges, asumiendo su destino de barbarie. Podemos vincular, a su vez, en otro gesto de reverso, la acción de Droctulft con la de Tadeo Isidoro Cruz en «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1819–1874)». Aunque en este caso existen diferencias, ya que Cruz proviene de la barbarie, pero luego se «corrige». Su vida repite los pasos de la de su doble, Martín Fierro: es llevado a luchar en la frontera para luego aceptar la civilización y convertirse en sargento rural, hasta que finalmente abraza su destino de barbarie: «Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él» (Borges, 1990, I, p. 563). En este cuento también existe un sueño, la pesadilla que tiene el padre de Cruz al alba del día de su muerte, que, por esta razón, no llega a ser revelado. En este caso el sueño

constituye un enigma, quizá premonitorio de lo que va a ocurrirle al soñador ese mismo día. Hay en ese soñar un momento de vida intransferible que es el de decisión o de iluminación suprema en que bárbaro y civilizado se igualan: «Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es» (Borges, 1990, I, p. 562). Puede pensarse que Droctulft es el doble de Cruz en su gesto de darse vuelta en la pelea y plegarse al bando contrario en su defensa; puede pensarse que Cruz es el doble de la india inglesa, que renuncia para siempre a la civilización y adopta la barbarie; sin embargo, Cruz es a la vez el doble y el opuesto de ambos porque su recorrido es más complejo. El camino de Droctulft es lineal, de la barbarie a la fascinación por el mundo civilizado, también lo es el de la cautiva inglesa; inverso a Droctulft, Cruz se enfrenta al bárbaro en la pelea una vez que se ha «corregido», vale decir, ha asumido los comportamientos de la civilización; sin embargo, esa corrección es solo superficial, «en aquel tiempo debió considerarse feliz, aunque profundamente no lo era» (Borges, 1990, I, p. 562). En el acto de enfrentarse con el otro, se reconoce profundamente en ese otro, por su origen y su pasado.

Estas visiones de la otredad convocan un mismo parámetro: existe una zona de pasaje entre la civilización y la barbarie que está dada por el momento de iluminación en que se asume un destino. En ese acto, que se da como el arrebató de «un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón» (Borges, 1990, I, p. 560), el sujeto puede comprenderse a sí mismo y puede pasar a ser el otro, el bárbaro puede convertirse a la civilización, la inglesa puede ser feliz como indígena en la pampa argentina, el corregido puede comprender su «íntimo destino de lobo, no de perro gregario» y Dahlmann, el hombre letrado puede morir como el otro, en la pelea, tal como lo hubiera elegido o soñado. Estos destinos cruzados tienen como trasfondo la seducción que produce la otredad en el sujeto y hay una resolución feliz en estos pasajes.

Hombres pelearon... ¿Hombres pelearon?

En los relatos posteriores, el sueño ya no es un elemento que tiñe la experiencia vivida, algo que la atraviesa, como la flor de Coleridge, como la india inglesa atraviesa el campo a caballo, haciendo que aquella sea tan perturbadora y reveladora a la vez. Quizá un texto ejemplar en el sentido de la reelaboración que Borges hace de sus tópicos sea «Juan Muraña». El cuento comienza de esta manera: «Durante años he repetido que me he criado en Palermo. Se trata, ahora lo sé, de un mero alarde literario...» (Borges, 1990, II, p. 422). Unas líneas más abajo aparece el siguiente diálogo entre Emilio Trápani, un viejo conocido del personaje narrador Borges, que es sobrino de Juan Muraña, y Borges:

—Me prestaron tu libro sobre Carriego. Ahí hablaste todo el tiempo sobre malevos; decime, Borges, vos, ¿qué podés saber de malevos? Me miró con una suerte de santo horror.

—Me he documentado —le contesté.

No me dejó seguir y me dijo:

—Documentado es la palabra. A mí los documentos no me hacen falta; yo conozco a esa gente (Borges, 1990, II, p. 422).

Estas líneas iniciales parecen estar invalidando la obra clásica de Borges; esta solo fue producto de la documentación, mero alarde literario y, más allá de ella, existieron los hombres reales. En la historia supuestamente verdadera de Juan Muraña que cuenta Trápani, Muraña no muere peleando, como correspondería al personaje del orillero en la construcción borgeana, sino que las versiones de su muerte son inciertas y totalmente desprovistas de coraje: una dice que, entrado en copas, cayó del pescante de su carro al doblar una esquina, y otra que se habría fugado al Uruguay para huir de la ley. Finalmente, el relato de Trápani, propone que Muraña es ahora su propia daga. Quien la ha empuñado para matar al gringo es su viuda, pero en realidad el que produce la muerte es el mismo Muraña metamorfoseado en su instrumento. Podría pensarse que esta transformación inscribe al texto dentro del género fantástico; sin embargo, el artilugio en este sentido resulta un tanto débil, puesto que no hay otro indicio de tal metamorfosis que las palabras de su viuda, quien se encuentra privada de razón. Borges concluye el relato instalando el problema a nivel simbólico: Muraña fue un hombre, luego un cuchillo y finalmente la memoria y el olvido. La metamorfosis podría constituir un rasgo onírico, el desplazamiento; no obstante, el texto no pone énfasis en ese efecto, sino, como ya dijimos, en el aspecto simbólico. Por otra parte, en tanto que la explicación fantástica proviene de la mujer que ha perdido la razón, que es a su vez quien comete el asesinato, se estaría dando lugar a un trasfondo psicológico que no es común en la etapa anterior de la obra de Borges.

Existe, sí, un sueño en este relato, el que tiene el personaje de Trápani cuando es niño, en la época en que suceden los acontecimientos. Trápani no ha conocido a su tío, puesto que este había muerto antes de que él naciera; sin embargo, lo sueña una noche con los rasgos faciales tal como los imaginaba. En ese sueño que se transforma en pesadilla, Muraña esconde la mano bajo el saco: «Tenía la mano bajo el saco, a la altura del corazón, no como quien está por sacar un arma sino como escondiéndola. Con una voz muy triste me dijo: He cambiado mucho. Fue sacando la mano y lo que vi fue una garra de buitre» (Borges, 1990, II, p. 423). El desplazamiento aquí tiene que ver con la degradación del sujeto. La mano, presumiblemente la derecha, con la que el cuchillero empuñaría

su arma, se ha transformado monstruosamente en la garra de un ave de rapiña. Este devenir animal resulta muy diferente al de Cruz, donde lobo se opone a perro gregario y tendría la connotación de ferocidad, pero también de libertad. En el caso de Muraña, la garra de buitre solo le provoca al sujeto tristeza y vergüenza. También es significativa la expresión: «He cambiado mucho». Puede pensarse que toda esta escena soñada es alegórica de la transformación que ha sufrido la mitología borgeana. Muraña ya no es un hombre que pelea, sino que su viuda desquiciada es ahora quien mata, de él solo ha quedado una cosificación en su cuchillo; el mismo hecho de matar aparece desprovisto de todo heroísmo consciente, el cuchillero ha muerto beodo en un accidente tonto o ha desaparecido prófugo.

Otro momento de la obra tardía de Borges en que encontramos de manera transparente la inversión de su propia escritura es «Historia de Rosendo Juárez». Reverso de «Hombre de la esquina rosada», el cuento ha sido analizado de manera comparativa junto a su gemelo invertido por Guillermo Tedio (2002) y por Octavio Zaragoza Ríos (2009), por lo que no abundaré aquí en su estudio. Sin embargo, observo que estos trabajos, tal vez por centrarse en los dos cuentos como un corpus aislado, no extienden conclusiones hacia la poética de Borges. En «Historia de Rosendo Juárez», la desarticulación del culto al coraje se da en varias instancias. En su propio relato, Rosendo Juárez aparece como un sujeto que nunca estuvo del todo cómodo con su vida, de tal modo que aconseja a su amigo Irala que no pelee con quien le quitó la mujer. La muerte de Irala, hombre de trabajo que sin embargo ha decidido pelear a cuchillo con su contrincante pese al consejo de Rosendo, deja a este el sabor amargo de una culpa que no tiene. Luego del velorio, Rosendo asiste a la riña de gallos y descubre que estas ahora le provocan asco: «Qué les estará pasando a estos animales, pensé, que se destrozan porque sí» (Borges, 1990, II, p. 415), se lee a modo de anticipación de lo que el personaje va a decidir. La observación funciona de manera similar al sueño de Trápani en «Juan Muraña», sintetizando alegóricamente en el devenir animal la degradación del mundo del coraje. Finalmente, Rosendo le revela a Borges la verdadera historia, el misterio que había quedado flotando en «Hombre de la esquina rosada» y que solo podía ser explicado por el oprobio de la cobardía: «En ese botarate provocador me vi como en un espejo y me dio vergüenza» (Borges, 1990, p. 415). El cuchillero como quien hubiera elegido o soñado morir Dahlmann es ahora un botarate provocador. La historia, así, se explica por la adopción de un nuevo sistema de valores por parte de Rosendo Juárez: frente a los códigos del coraje cuchillero, el hombre de los arrabales asume ahora los de la vida de trabajo y orden. Semejante a Tadeo Isidoro

Cruz, Rosendo Juárez también es un hombre que se ha corregido, pero, a diferencia de aquel, permanece en esa condición durante el resto de su vida por convicción. El código del coraje, en cambio, se presenta como despojado de convicción en «Historia de Rosendo Juárez»; antes bien, se presenta como un asunto sujeto al «qué dirán». Tal vez el personaje paralelo a Rosendo Juárez pudiera ser Droctulft, el hombre que se maravilló por la civilización, pero en la experiencia de Rosendo no está esa epifanía que ilumina al germánico, no lo «arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón»; por el contrario, su decisión se ve como totalmente razonable, digna de un sujeto biempensante, dado el marco de valores y antivalores que el cuento presenta: opta por una vida de trabajo, de tranquilidad, sin violencia. La mística con que Borges había investido al mundo de los arrabales cae, así, como los pliegues de un ropaje que dejan al desnudo un cuerpo que no tiene mucho de extraordinario.

(Anti)utopía de un hombre que está cansado

María Rosa Lojo, en su artículo «Borges: el escepticismo político y cultural. ¿Toda civilización termina en barbarie?», analiza la compleja relación entre los órdenes bárbaros y civilizatorios en Borges: «Borges se aparta del texto sarmientino sobre todo en dos sentidos: por una parte, enfoca el conflicto civilización/barbarie mucho más allá de la escena americana o sudamericana, en tanto conflicto ancestral, continuamente repetido en el mapa de la Historia» (Lojo, 2008, p. 28) y cómo los primeros suelen ser los que prevalecen:

Si se habla de irracionalidad y desorden, todas las comunidades, hasta la de los míseros Yahoos, se rigen por un orden y unas leyes que sus miembros aceptan y comprenden. Pero también puede decirse que todo orden social (aun el aparentemente más refinado) desemboca en la radical negatividad (la disolución, la destrucción) que Sarmiento le adjudicara a su concepción de la barbarie. Toda cultura tiene a su bárbaro dentro de sí y marcha hacia la autodesintegración... (Lojo, 2008, p. 38).

Lojo arriba a estas conclusiones, de manera totalmente fundamentada, a partir del análisis de un corpus que incluye desde «Historia del guerrero y de la cautiva» hasta cuentos de su obra tardía. Resulta más que revelador su aporte; no obstante, encuentro que el pesimismo y la negatividad acerca de un orden común que pueda reunir a los seres se acentúa visiblemente en su última etapa.

La barbarie vuelve a aparecer en «La noche de los dones», relato de iniciación que tiene como protagonista a un niño que va a cumplir los 13 años (curiosamente, ha aparecido como significativa en esta etapa de la

cuentística borgeana la figura del niño, tal como lo hemos visto en «Juan Muraña») y que en la misma noche el amor, al tener su primera relación sexual, y la muerte, al presenciar nada menos que el asesinato de Juan Moreira, personaje que a partir de un sujeto real pasa a formar parte de la literatura y la mitología popular³. La historia es narrada por su protagonista siendo ya anciano, en un café donde el padre de Borges con otros hombres discuten acerca de los arquetipos platónicos. Puede inferirse que el mismo Borges siendo niño participaría de esta escena, así como que el anciano antes niño pertenece a la clase social de ellos y no al contexto popular donde ha vivido su aventura. En este relato de iniciación volvemos a encontrarnos con el personaje de la cautiva, pero, en este caso, proveniente no de Europa sino de Catamarca, una provincia argentina del norte. La muchacha habla de su experiencia ante el malón como en un trance; evidentemente, no se trata de una cautiva asimilada a la vida indígena, sino más bien traumatizada por ella, y que, de algún modo que no se narra, fue rescatada. También inversamente a la cautiva inglesa, que pudo haber sido rescatada por su compatriota, una mujer de clase alta que la trata como a su igual, la pobre muchacha catamarqueña ha sido liberada del cautiverio de manera relativa, ya que se encuentra presa de un establecimiento de prostitución, sin poder volver a su inocente vida previa. El sueño aparece en su relato, pero de una manera simple y lacónica: «Yo vi una flor de cardo en una zanja y soñé con los indios. A la madrugada ocurrió» (Borges, 1990, III, p. 42). Los indígenas son caracterizados a través de la metonimia del polvo que levantan: «Qué iba a saber yo de malones. En la estancia ni los mentaban de miedo. Como en un secreto me fui enterando de que los indios podían caer como una nube y matar gente y después robarse los animales. A las mujeres las llevaban tierra adentro y les hacían de todo» (Borges, 1990, III, p. 42). Y más adelante: «Por los barrotes de la verja de fierro vimos la polvareda antes que los indios» (Borges, 1990, III, p. 43). Así como la polvareda anticipa y a su vez reemplaza al malón, el cuento despliega una serie de procedimientos que van encadenando lo narrado en distintas percepciones que ya anticipan o ya reemplazan los acontecimientos. Tal como en el relato de la Cautiva, su sueño anticipa la llegada de los indios, de modo que el sueño parece engendrar la realidad; el mismo relato de ella parece engendrar la realidad subsiguiente cuando el narrador dice: «Hablaban la Cautiva, como quien dice una oración, de memoria, pero yo oí en la calle los indios del desierto y los gritos.

3 La desmitificación de la figura de Juan Moreira que Borges realiza en «La noche de los dones» es analizada por Jorge Dubatti y Nora Lía Sormani en «Un caso de interrelación de las artes: Jorge Luis Borges contra el poder político del mito teatral y cinematográfico de Juan Moreira» (Dubatti-Sormani, 1993, pp. 282-287).

Un empujón y entraban en la sala y fue como si entraran a caballo, en las piezas de un sueño» (Borges, 1990, III, p. 43). Lo que sucede, la entrada de Moreira con sus secuaces al establecimiento, parece, de esta suerte, una materialización del relato y, a la vez, una sublimación en un sueño. De la misma manera, así como la Cautiva parece repetir su historia de memoria, el narrador, al final, dice: «Los años pasan y son tantas las veces que he contado la historia que ya no sé si la recuerdo de veras o si solo recuerdo las palabras con que la cuento» (Borges, 1990, III, p. 44). Antes ha dicho: «Pasado el tiempo, ya no sé si me acuerdo del hombre de esa noche o del que vería tantas veces después en el picadero. Pienso en la melena y en la barba negra de Podestá, pero también en una cara rubiona, picada de viruela» (Borges, 1990, III, p. 43). Así, el cuento no convoca una atmósfera onírica, como sucede en «El Sur», sino, más bien, podríamos decir, fantasmagórica, que se genera a partir de la concatenación de planos de distinto orden entre los que el sueño es un factor más: el relato que preanuncia y a la vez parece generar la realidad, el sueño que preanuncia y a la vez absorbe la realidad, el acontecimiento del que se es testigo que resulta confundido en el recuerdo con su representación artística, el relato y el recuerdo del relato que subsume lo vivido. Todo, si se lee atentamente, articulado con una precisión casi matemática: dos son los momentos en que se menciona la anticipación del malón por la nube de polvo que levanta, dos son las menciones del sueño, dos son los relatos que reemplazan a la realidad en el recuerdo, dos son los relatos dentro del relato marco.

Ahora bien, volviendo al tema que nos ocupa, el texto equipara a los indios con los gauchos (Moreira y su séquito) y luego a estos con los orilleros, estableciendo así una continuidad entre agentes sociales diferentes. Estos agentes sociales se equipararían en la figura del Otro, pero no es aquí un otro que seduce, sino uno que produce espanto y miedo porque agrede. Tanto los indios como Moreira son repudiables porque desatan su crueldad con los más débiles e inocentes: la niña hecha cautiva, el niño protagonista que se esconde asustado, el cuzquito al que Moreira mata de un talerazo sin más razón aparente que el sadismo. De manera semejante a «Historia de Rosendo Juárez», aparece aquí una parte de la población popular que no comparte ni es condescendiente con la violencia, aunque la padece. De este modo, el héroe en esta versión de la historia no es Moreira sino Chirino, a quien todos los parroquianos quieren darle la mano por su hazaña de matar al bandido. La construcción fantasmagórica del relato se combina con una construcción en clave realista del personaje de Moreira y su grupo, a diferencia de «El Sur», donde lo onírico construía tanto la visión del protagonista como la del entorno y le daba su estatura mítica al ámbito de los cuchilleros.

En «El Evangelio según Marcos» asistimos a una problematización de los términos *civilización/barbarie* acorde a lo que plantea Lojo. Vuelven aquí a encontrarse ingleses en la vida de la pampa, pero, a diferencia de la cautiva inglesa, los Gutres viven en un total estado de degradación. Muchas generaciones han pasado desde aquella que arribó a este continente y esta familia es producto ahora de su mezcla con los indios. Tienen, de tal forma, rasgos aindiados, han olvidado el inglés, el castellano les da trabajo, no saben leer, no saben explicar lo que saben hacer, las características que los definen son el fanatismo y la superstición. Dentro de un marco de tanta ignorancia, la única interpretación que estos seres pueden lograr es la literal e imitativa, la reproducción de un ritual. No es posible pensar un momento de iluminación en estos seres, una toma de conciencia acerca de su destino, puesto que parecen carecer de lenguaje.

Ahora bien, el relato se muestra escéptico acerca de las posibilidades de conocimiento y comprensión tanto dentro del orden de la barbarie como del de la civilización. Aquí, el hombre civilizado que representa el protagonista, Baltasar Espinoza, aparece como un sujeto constituido en la contradicción: es librepensador pero no deja de rezar el padrenuestro por pedido de su madre, venera a Francia pero menosprecia a los franceses, menosprecia a los americanos pero aprueba los rascacielos en Buenos Aires, etc. Espinoza no comprende, ni siquiera repara en el hecho de que el padre de los Gutres le pide que repita la lectura de «El Evangelio según Marcos» en lugar de leer otro de los tres restantes «para entenderlo bien»; simplemente se conforma con sentir que «eran como niños, a quienes la repetición les agrada más que la variación o la novedad» (Borges, 1990, II, p. 449). Los acontecimientos ponen una trampa a Espinoza cuando el padre le pregunta si Cristo se dejó matar para salvar a todos los hombres:

Espinoza, que era librepensador pero que se vio obligado a justificar lo que les había leído, le contestó:

—Sí, para salvar a todos del infierno. [...]

—¿Y también se salvaron los que le clavaron los clavos?

—Sí —replicó Espinoza, cuya teología era incierta (Borges, 1990, II, p. 449)⁴.

El drama de Espinoza es que queda preso de sus mismas contradicciones en las que no repara, presupone tener un saber y construye al otro como un sujeto de no-saber, y en esto se equivoca, cree saber más de lo que en realidad sabe.

⁴ Debo el haberme hecho descubrir este aspecto, tanto en este pasaje como en el de la repetición de la lectura del mismo evangelio, a mi colega y amigo Fernando Degiovanni.

Quizá el momento que más plenamente evidencia la incompreensión de lo que está sucediendo sea el del sueño. Tal vez influido por la lectura de carácter religioso y por la inundación que lo tiene aislado en la estancia, una noche Espinoza sueña con el Diluvio y los martillazos de la fabricación del arca lo despiertan. Encontramos aquí un sueño constituido plenamente por restos diurnos. Ahora bien, Espinoza interpreta que esos martillazos eran los truenos, ya que la lluvia ha recrudecido. Observamos, entonces, una primera entrada de lo real en el soñar, en que el sonido de la lluvia del Diluvio era el de la lluvia real. Luego sobreviene el descubrimiento de otra entrada de lo real, cuando los Gutres le comentan que la tormenta rompió el techo del galpón, que ellos están arreglando las vigas y que se lo mostrarían cuando estuviera terminado. En la ingenuidad de su construcción, a Espinoza no le llama la atención este proceder infantil de querer darle una sorpresa. Vale decir, los martillazos eran de verdad, pero estos bárbaros sumidos en la ignorancia engañan al hombre de letras como a un chico; luego nos daremos cuenta de que aquellos martillazos eran los que construían la cruz y que si Espinoza hubiera sabido interpretar la realidad a partir de su sueño, si hubiera podido sospechar en el otro a un ser distinto pero no carente de inteligencia, otro habría sido su destino quizás.

El texto parece mostrarnos la tragedia de la incomunicación entre civilización y barbarie. Resulta un rasgo de pesimista ironía que Borges dé al protagonista de la historia el nombre de «Espinoza», aludiendo así a quien se considera en la filosofía moderna como el padre del materialismo y el racionalismo. El bárbaro no carece de lógica, tal como observa Lojo en su artículo (que no incluye este relato), sino que obedece a otra lógica, que el civilizado no comprende no solo porque no la comparte, sino principalmente por su actitud paternalista y demasiado confiada en la propia superioridad. A Espinoza no le sirven las letras para leer a los iletrados Gutres, de la misma manera que al joven Borges no le ha servido la documentación para conocer a los verdaderos orilleros, al verdadero Juan Muraña. Tampoco a Dahlmann le servían las letras para conocer la pampa y sus hombres. Sin embargo, en aquel momento Borges podía pensar que los sujetos atravesaran los órdenes cognitivos y vitales de la civilización y la barbarie por un raptó de iluminación que se parece al sueño y el sueño tiñe la realidad.

El otro duelo

En la década de 1970, en cambio, esto ya no parece ser pensable. El orillero o el paisano de la pampa están muy lejos de identificarse con las idealizaciones que de él construyó el hombre de letras. El sueño, por su parte, se presenta ahora como un retazo dentro de la realidad y está cons-

tituido por esta, a diferencia de su etapa clásica en que la realidad parece constituida por el sueño.

La caracterización de Borges como un autor de género fantástico también es un tópico generalizado. No obstante, Daniel Balderston, en su libro *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges* (Balderston, 1993; en español: *¿Fuera de contexto?: referencialidad histórica y expresión de la realidad en la obra de Jorge Luis Borges*, 1996), demuestra cómo la lectura de nuestro autor se enriquece si se tienen en cuenta las alusiones a situaciones históricas específicas. Ahora bien, los cuentos de *El informe de Brodie* son, menos el que da título al libro, realistas, tal como Borges mismo lo señala en el prólogo: «He intentado, no sé con qué fortuna, la redacción de cuentos directos» (Borges, 1990, II, p. 399), y más adelante:

Fuera del texto que da nombre a este libro y que manifiestamente procede del último viaje emprendido por Lemuel Gulliver, mis cuentos son realistas, para usar la nomenclatura hoy en boga. Observan, creo, todas las convenciones del género, no menos convencional que los otros y del cual pronto nos cansaremos o ya estamos cansados (Borges, 1990, II, pp. 399–400).

Estas expresiones pudieran tomarse como una ironía, de aquellas propias borgeanas, si una lectura de los cuentos no disipara cualquier sospecha y confirmara la literalidad de lo expresado por el autor. Así también lo confirman los textos aquí analizados. En ellos encontramos una sintaxis simplificada que apunta al decir directo y claro, muy lejos del lirismo. En cuanto a *El libro de arena*, presenta una leve variación genérica que lo distancia de *El informe de Brodie*. Coincido con la caracterización que hace Marta Susana Domínguez de los cuentos de este libro específico dividiéndolos en «aparentemente realistas» y «desembozadamente fantásticos», y sin duda que «La noche de los dones» entra en la primera clasificación; sin embargo, como afirma también Domínguez, esto no habilita a pensar que en estas formas híbridas Borges recupera la imaginación fantástica de *Ficciones* o *El Aleph* (Domínguez, 2012). En el caso de «La noche de los dones», hemos visto cómo el relato se distancia del realismo puro a través de una puesta en abismo de lo narrado mediante elementos de la representación, no por el uso de tópicos del género fantástico. Si bien el cuento comienza y cierra aludiendo a los arquetipos platónicos, también está lejos de lograr por vía de la fantasía metafísica la profundidad de «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz» o de «Historia del guerrero y de la cautiva».

Desde este punto de vista, es evidente que el Borges de la década de 1970 no es un escritor entrado en años que se repite de manera desvaída,

que vuelve sobre sus pasos temblorosamente a querer recuperar su época de plenitud. Por el contrario, es un escritor que se reinventa y que sabe lo que está haciendo, que tiene plena conciencia crítica de sus cambios.

Volviendo al prólogo, también se lee:

Mis convicciones en materia política son harto conocidas; *me he afiliado al Partido Conservador, lo cual es una forma de escepticismo*, y nadie me ha tildado de comunista, de nacionalista, de antisemita, de partidario de Hormiga Negra o de Rosas. *Creo que con el tiempo mereceremos que no haya gobiernos* (Borges, 1990, II). [El subrayado es mío].

Existe una relación entre el cambio estético y el ideológico. El Borges idealista y libertario de los años 40, que podía soñar la reunión de los seres humanos como anverso y reverso de una misma moneda, que podía admirar y añorar el coraje de otros hombres y la muerte en pelea, es ahora un Borges escéptico acerca de un orden político y social justo, y de que la violencia pueda lograr aquel orden. Lejos de toda visión romantizada, apela al realismo para desnudar las mitologías que él mismo había creado. A contrapelo de las décadas de 1960 y 1970, signadas por la violencia política, de consecuencias finalmente trágicas en Argentina, en las que el discurso revolucionario se ha vuelto predominante, Borges, en cambio, opta por el pacifismo y el anarquismo, tal como lo declara en múltiples entrevistas⁵. En la última etapa de su vida, vuelve al regazo paterno: su padre fue el escritor Jorge Guillermo Borges, anarquista spenceriano, que, sugestivamente, aparece ficcionalizado en «La noche de los dones».

⁵ Es este un aspecto inexplorado dentro de los estudios académicos y solo tratado en fuentes periodísticas o en entrevistas realizadas a Borges en sus últimos años, como el excelente artículo de Luis Daniel Fernández o las entrevistas realizadas por Mariángeles Fernández y Fernando Sorrentino (Fernández, 2012; Fernández, s. f.; Sorrentino, 1996). «Yo creo que habría que pensar que toda guerra es injusta, que toda guerra es un crimen, que es lo que creía Alberdi. En ese libro, *El crimen de la guerra* no se refería a una guerra en particular, a la guerra del Paraguay, por ejemplo, no. Él decía que toda guerra es un crimen..., una serie de homicidios organizados, es terrible. Creo que si uno se imagina un solo hombre herido, un solo hombre muerto, se da cuenta de que es espantosa la guerra. Y además..., Gandhi, Bertrand Russell, Romain Rolland, Henri Barbusse... también fueron pacifistas, y yo creo que si yo tuviera que aclararlo públicamente, yo diría que ahora soy pacifista». Y antes, haciendo referencia a su posición ante la dictadura militar: «[...] yo últimamente he firmado declaraciones contra una posible y absurda guerra con Chile; he firmado una protesta sobre la gente que desaparece, que es juzgada y ejecutada clandestinamente; de manera que nadie puede identificarme con el gobierno. El gobierno mismo tampoco me identifica con ellos. Ahora, posiblemente... No, sería raro que ellos me creyeran... En Buenos Aires todo el mundo sabe que no soy un partidario incondicional del gobierno. Quiero decir, oficialmente no cuento yo. Este gobierno es nacionalista, yo no soy nacionalista; es católico, yo no soy católico; es partidario de medidas violentas, yo soy enemigo de toda violencia, tanto de la violencia de izquierda como la de derecha» (Fernández, s. f.). De la misma manera, tampoco han sido sistematizados los datos acerca de las intervenciones de Borges al respecto de la dictadura militar en la década de 1970.

La única esperanza se identificaría con el sueño anarquista pacifista. Pero es este un sueño a largo plazo. Es necesario «merecer» un mundo sin gobierno, tal como desliza en el prólogo al que nos hemos remitido. En este sentido, para merecer un mundo sin gobiernos, es necesario que los hombres no elijan o sueñen morir en pelea a cuchillo, que no diriman sus disputas por la violencia, que no sean arrebatados por un ímpetu secreto como el guerrero o la cautiva, sino que sean capaces, como Rosendo Juárez, de un raciocinio crítico que les permita evaluar permanentemente su propia vida y cambiar de rumbo no por un arrebato visceral, sino por una decisión ética consciente. Para merecer un mundo sin gobiernos, deberíamos convertirnos todos, en definitiva, como Rosendo Juárez, en hombres de paz.

BIBLIOGRAFÍA

- Borges, J. L. (1990). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Balderston, D. (1993), *Out of context: historical reference and the representation of reality in Borges*. Durham: Duke University Press.
- Domínguez, M. S. (2012). *Realidad y fantasía*. Recuperado de http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/pdfs/2012_Dominguez%20Arena.pdf
- Dubatti, J. y Sormani, N. L. (1993). Un caso de interrelación de las artes: Jorge Luis Borges contra el poder político del mito teatral y cinematográfico de Juan Moreira. En *Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (pp. 282–287). Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte.
- Fernández, L. D. (1 de setiembre de 2012). *El germen ácrata de Borges*. Perfil. Recuperado de <http://www.perfil.com/ediciones/cultura/-20129-707-0002.html>
- Fernández, M. (s. f.). *Memoria: Jorge Luis Borges*. Recuperado de <http://www.literaturas.com/v010/sec0505/memoria/memoria.htm>
- Lojo, M. R. (2008). Borges: El escepticismo político y cultural. ¿Toda civilización termina en barbarie? *Escribas. Revista de la Escuela de Letras*, IV, pp. 22–35.
- Piglia, R. (2001). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sarlo, B. (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.
- Sorrentino, F. (1996). *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Tedio, G. (2002). El relativismo de las visiones en la narrativa de Jorge Luis Borges. Recuperado de <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero20/relativi.html>
- Zaragoza Ríos, O. (2009). «Hombre de la esquina rosada» e «Historia de Rosendo Juárez»: dos puntos de vista opuestos sobre el mismo acontecimiento. *Fragmentos*, 37, pp. 21–26. Recuperado de <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/.../24615>

Recibido: junio de 2015
Aceptado: agosto de 2015

Características posmodernas en *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig

Postmodern Characteristics in Manuel Puig's *Boquitas pintadas*

Giancarla Di Laura¹

Prairie View A & M University, Texas, Estados Unidos

giancarladilaura@att.net

RESUMEN

La mayoría de su obra literaria, novelística, dramática y sus guiones cinematográficos se caracterizan por incluir textos literarios y no literarios. Muchos de estos discursos son manifestaciones culturales, como las canciones, la fotonovela, la telenovela y las películas. Manuel Puig y su obra ocupan un sitio muy importante en las letras latinoamericanas. *Boquitas pintadas* (1969) es una novela que trata la vida de los habitantes de un pueblo, Coronel Vallejos, quienes asumen una realidad totalmente diferente a la anhelada. Las acciones que ellos ejecutan sirven para cumplir con un imaginario social preestablecido. Las letras de las canciones, que en su mayoría pertenecen a tangos, prefiguran el acontecer de cada historia. *Boquitas pintadas* revitaliza la forma de folletín, es decir, las historias amorosas, pero esta vez, en lugar de tener un final feliz, nos deja cuestionando la vida en sí. Este cuestionamiento surge por parte de la actitud del narrador, quien utiliza un lenguaje con una gran carga irónica. Las características posmodernas en esta novela tienen un efecto bastante interesante, ya que, a través de ellas, se puede llevar a la pantalla grande del séptimo arte. La heterogeneidad de discursos facilitan las actuaciones para hacerla una película.

¹ Giancarla Di Laura, Ph.D. Estudió el bachillerato y la maestría en Literatura Hispánica en Wichita State University, Wichita, Kansas. Luego se doctoró de la Universidad de Arizona, en Tucson, en 2004. Su disertación se tituló *La ironía en la novelística de Julio Ramón Ribeyro*. Ha expuesto numerosos trabajos literarios en conferencias nacionales e internacionales sobre Julio Ramón Ribeyro y la Generación del 50. Asimismo, ha presentado y publicado artículos sobre poesía peruana. En la actualidad es profesora de Español y Literatura en Prairie View A & M University (Houston, Texas), donde enseña y vive.

PALABRAS CLAVE

Pastiche cultural, posmodernidad, ironía, escepticismo, narrativa del Boom, heterogeneidad discursiva

ABSTRACT

Most of Manuel Puig literary work is well known because of the usage of different discourses literary and non-literary. Many of these documents belong to different cultural areas, names of songs, obituaries, magazine, newspapers, movies, and so on. *Boquitas pintadas* (1969) is his second novel that is developed in a fictitious town, called Coronel Vallejos. Most of the characters live their lives according to the social imaginary, without trying to be authentic. Irony is used as a narrative strategy where skepticism is the result of questioning life styles. Also, many postmodern characteristics are used in the configuration of the text. *Boquitas Pintadas* has many visual types of scenery which made it easier to turn it onto a movie, released on 1974.

KEYWORDS

Cultural pastiche, post modernity, irony, skepticism, Boom Narrative, heterogeneity discourses

Dotado por una talentosa carrera literaria, Manuel Puig (1932–1990) nació en General Villegas, Argentina, y vivió en su ciudad natal, Buenos Aires, Roma, Londres, Nueva York, Río de Janeiro y Cuernavaca.

Desde sus inicios proyectó una gran influencia del cine en sus obras. Caracterizada su literatura por fusionar diversos tipos de textos y crear así un «pastiche» de expresiones culturales, su novelística se construye sobre la base de manifestaciones literarias y no literarias, es decir, de documentos formales e informales y de géneros considerados «menores», como el folletín², el radioteatro sentimental o la telenovela, unidos a relatos e historias narradas en tercera persona. Escribió ocho novelas, adaptaciones escénicas y guiones cinematográficos; en su obra destacan *La traición de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas pintadas* (1969), *The Buenos Aires Affair* (1973), *El beso de la mujer araña* (1976), *Pubis angelical* (1979), *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980), *Sangre de amor correspondido*

2 El folletín nace a fines del siglo XVIII con el fin de mantener y aumentar suscriptores. Deja la función puramente noticiosa y crítica e incluye lo ficticio. La función del folletín no es proporcionar conocimiento ni provocar goce estético; a lo que apunta es a ofrecer el reflejo de anhelos insatisfechos, alineándolos de la realidad.

(1982) y *Cae la noche tropical* (1988), en cuanto a prosa; *Bajo un manto de estrellas* (1983), drama; y finalmente sus guiones, *La cara del villano* y *Recuerdo de Tijuana* (1985).

Muchas de sus novelas conllevan menciones de películas y canciones, que ocupan un papel fundamental en la construcción de su discurso narrativo, y también son presagio y encabezamiento de la obra en sí. En todas sus novelas, el autor implícito a través de una actitud irónica cuestiona parámetros establecidos por una sociedad moldeada por artistas hollywoodenses y estereotipos populares que proyectan una falsa realidad de la vida.

La segunda novela publicada por Manuel Puig, *Boquitas pintadas* (1969), cuyo propósito era fusionar las diferentes expresiones artísticas para crear un *collage* de diversos discursos pertenecientes a medios populares, es el libro que tuvo una excelente crítica en el momento de su publicación. Compuesta por 16 capítulos, divididos en dos partes: «Boquitas pintadas de rojo carmesí» y «Boquitas azules, violáceas, negras», tienen como significado los subtítulos de la novela a los sentimientos que se manifiestan en las diversas etapas de la vida y que corresponden a dos momentos específicos de la vida del personaje principal. En la primera parte se puede distinguir la pasión, el amor, la juventud de Juan Carlos Etchepare, y en la segunda, las tonalidades sugieren un desánimo y pesimismo en cuanto a la vida del protagonista. Esta novela está construida sobre la base de cartas, narraciones, diálogos directos, diarios íntimos, álbumes de foto, agendas, expedientes y publicaciones, donde lo individual y lo popular se confabulan para descentralizar el poder del texto, y si bien la autoría pertenece a una voz conocedora y responsable del relato, la narración se fragmenta por medio de inserciones de textos no literarios. *Boquitas pintadas* fue llevada a la pantalla de cine en 1974. La dirección perteneció a Leopoldo Torre Nilsson.

Manuel Puig pertenece a la generación del Boom, que ocupó un auge espectacular en la década de 1960. Con su primera novela, *La traición de Rita Hayworth*, publicada en 1968, Puig alcanzó cierta popularidad, pero con la publicación de su segunda novela ganó un lugar primordial en la narrativa latinoamericana.

Boquitas pintadas es un libro que desde su propio título crea un diálogo con discursos populares, como los tangos del famoso Carlos Gardel. Los versos del tango rezan: «Deliciosas criaturas perfumadas, quiero el beso de sus boquitas pintadas»³. El perfume y el color labial atienden a

³ Esta información es sacada del título de una entrevista que le hicieron a Manuel Puig en Buenos Aires, Argentina, en 1972.

una necesidad de embellecimiento y provocación. Asimismo, esta novela se caracteriza por tratar los comportamientos mediatizados por una sociedad marginal que busca aparentar modelos diseñados por un imaginario tradicional que quisieran alcanzar. Es decir, la acción de esta novela transcurre entre 1935 y 1960, y los personajes proyectan vivir en un mundo gardeliano donde hay una gran libertad; sin embargo, siguen comportamientos tradicionales y retrógrados.

Coronel Vallejos es un pueblo ficticio de la provincia de Buenos Aires, donde Puig sitúa sus dos primeros relatos⁴. Muchas veces se ha mencionado que la narrativa de Puig se identifica con la literatura de folletín y con el melodrama, conocidas formas populares donde lo cursi y lo poco convencional suceden y tienen éxito. Irónicamente, en las novelas de Puig, no encontramos que la felicidad ocurra o que el final sea de Hollywood; al contrario, los textos de este escritor proyectan una realidad auténtica y muchas veces cruda, y hacen una crítica puntual y aguda a la sociedad latinoamericana, específicamente la argentina. En estas novelas siempre se habla de lo prohibido, a través del ocultamiento, la simulación, la hipocresía y la envidia que existe en un lugar claustrofóbico y sofocante donde el daño y la maldad están presentes.

Cada episodio está precedido por versos de canciones populares, en su mayoría de letras de tango⁵. La inclusión de versos de tangos de figuras populares como los artistas Alfredo Le Pera y Luis Rubinstein encaminan cada relato y revelan una nueva significación.

PRIMERA ENTREGA

Era... para mí la vida entera...

Alfredo Le Pera

NOTA APARECIDA EN EL NÚMERO CORRESPONDIENTE ABRIL DE 1947 DE LA REVISTA MENSUAL *NUESTRA VECINDAD*, PUBLICADA EN LA LOCALIDAD DE CORONEL VALLEJOS, PROVINCIA DE BUENOS AIRES

«Fallecimiento lamentado. La desaparición del señor Juan Carlos Etchepare, acaecida el 18 de abril último, a la temprana edad de veintinueve años, tras soportar las alternativas de una larga enfermedad, ha producido en esta población, de la que el extinto era querido hijo, general sentimiento de apesadumbre sorpresa, no obstante conocer muchos allegados la seria afección que padecía» (Puig, 2004, p. 9).

4 La primera vez que desarrolla Puig su texto novelístico es con la novela *La traición de Rita Hayworth* (1968).

5 El tango es una forma popular de segunda mitad del siglo XX, cuya letra expresa los problemas cotidianos y el sentimiento de la gente humilde. Tuvo una rápida difusión debido a sus temas accesibles y al uso de un lenguaje coloquial que registraba hechos cotidianos.

Por lo general, toda la obra de Puig trata de romper las barreras de géneros literarios y los no literarios. Esta novela irrumpe con la nota necrológica del personaje principal, Juan Carlos Echepare, el donjuán del mencionado pueblo, cuya muerte natural por contagiarse con tuberculosis lo mata a una joven edad. En esta novela, empezamos con la muerte del protagonista, así que a través del relato encontramos una narración que describe las acciones vividas en un pasado remoto.

La posmodernidad sugiere la idea de representar una dialógica discursiva cultural, que proyecte desde diferentes campos la construcción de algún objeto textual; en este caso, las manifestaciones artísticas se agrupan y se ocupan de dar un nuevo sentido a una obra que por sí sola tiene un significado diverso. Al combinar textos de diferentes orígenes, como defunciones, actas policiales, cartas personales o recortes de revista, con discursos directos, como diálogos y libre asociación de ideas y narraciones del relato, se recuerda el discurso cinematográfico, donde diferentes episodios configuran el texto o la película. Imágenes visuales son reproducidas mediante los relatos de Puig y entablan una relación íntima con el sétimo arte.

La sexta entrega se configura por medio de diferentes discursos narrativos: una lectura de cartas llevada a cabo en un Campo Provisional, una secuencia de acciones de la romería popular, una carta del doctor Juan José Malbrán al doctor Mario Eugenio Bonifaci advirtiéndole sobre condición médica del paciente Etchepare:

La Sota de Espadas pelada, ¿alguna perra se me murió pelada? La perra quemada tenía pelo, la carboncito, la cenicienta, la Pelada o es una Mentira de pichona preñada que no está preñada, o es una Venganza, de alguna pichona mala (Puig, 2004, p. 95).

ROMERÍAS POPULARES EFECTUADAS EL DOMINGO 26 DE ABRIL DE 1937 EN EL PRADO GALLEGO, SU DESARROLLO Y DERIVACIONES

Hora de apertura: 18:30 horas

Precio de entradas; caballeros un peso, damas veinte centavos [...] (Puig, 2004, p. 95)

Dr. Juan José Malbrán
Coronel Vallejos, Pcia. de Bs. As.
23 de agosto de 1937

Dr. Mario Eugenio Bonifaci
Hostal Médico «San Roque»
Cosquín, Pcia. de Córdoba

Respetado colega:

Ante todo le pido disculpas por mi demora en contestarle, debida créame al deseo de informarme mejor sobre el caso Etchepare. Debo

confesarle que no comprendo la reacción del muchacho, yo lo conozco desde que nació y lo consideraba de carácter fuerte, empecinado sí, pero siempre de provecho. No sé por qué no obedece al tratamiento (Puig, 2004, p. 101).

Cada texto expresa un tipo diverso de vínculo sobre la historia relatada, cada relato llena un vacío que tiene como totalidad llenar un mosaico por medio de un lector capacitado y activo. De esta manera, cada acción desarrollada corresponde a una imagen visual y descriptiva de algún espacio particular; influenciado por el cine, Puig trata de usar un lente cambiante que se enfoque en diferentes secciones al mismo tiempo. Esta simultaneidad de discursos sobre los personajes, donde una voz narrativa relata lo que sucede, al mismo tiempo no descentraliza el poder ni la omnisciencia del narrador, pero a la larga los discursos puestos en conjunto sugieren una nueva forma de lectura y exigen la participación de un lector ávido y activo. El receptor del relato debe concentrar toda su atención en la lectura para llenar espacios en blanco y establecer las relaciones de causa y efecto, así como descubrir la ideología encerrada en el texto. El montaje de escenas, tiempos, sucesos simultáneos y tratamiento fragmentado y discontinuo son los más grandes aportes del cine a la literatura. Además, la gran contribución que ha hecho la producción cinematográfica consiste en evadir la realidad.

La ironía es una estrategia narrativa para Puig, en el sentido que la utiliza con un fin humorístico pero también cuestionador. Es decir, la desobjetivación del mundo narrativo cuya despersonalización del narrador corresponde a su incapacidad para interpretar la realidad o por el abandono de su aptitud para hacerlo. Es decir, mediante la aparición de diferentes textos se despersonaliza y desintegra el narrador y se cuestiona la autoría narrativa. El escepticismo surge a partir del cuestionamiento sobre los motivos de la caída en cuanto a decadencia y caos que proyecta la sociedad.

Los personajes, que representan una gama entera de estereotipos culturales y tradicionales en los textos literarios y no literarios de la historia, son cómplices de las aventuras, las traiciones y los abusos, y el lector se comprende la necesidad de una ruptura con parámetros sociales establecidos.

Los personajes femeninos principales son tres mujeres que aparentan ser de una manera, pero viven de una forma muy diferente. Es decir, ninguna de ellas vive su realidad, no son auténticas, modelan estereotipos aceptados por una sociedad tradicional: Nené, quien mantiene una relación liberal con Juan Carlos; Mabel, la pudiente, la novia formal de Juan Carlos, quien está con ella porque ocupa un lugar alto en la escala social; y la viuda Di Carlo, con la que mantiene una relación física.

El gran aporte que produce la narrativa de Manuel Puig es crear un texto polifónico en cuanto a discurso, aunque todavía se ve que la mayoría de personajes proyectan una sola visión de mundo, no hay un contrapunto de voces. Sin embargo, su aporte vital recae en la inclusión de los diversos géneros para crear un texto literario totalitario, nutrido por diversas voces.

Si la posmodernidad tiene ciertas características que se encaminan a una descentralización de poder y a la inclusión de diversos discursos que establezcan un diálogo abierto a otros textos, definitivamente Puig es uno de los primeros en abrir una nueva era en cuanto a la narrativa latinoamericana se refiere.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Puig, M. (2004). *Boquitas pintadas*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

Recibido: mayo de 2015

Aceptado: julio de 2015

Gaijin de Matayoshi y Yamasaki:
un mismo nombre para dos experiencias

Gaijin by Matayoshi and Yamasaki: One Name, Two Experiences

Teresa Rinaldi¹

National University, San Diego, California, Estados Unidos
teresarinaldi@gmail.com

RESUMEN

La novela de Maximiliano Matayoshi, *Gaijin* (2002), el film homónimo, *Gaijin: Os caminhos da Liberdade* (1980), y su posterior versión, *Gaijin, amame como seu* (2005), de Tizuka Yamasaki, se acercan al tema de la inmigración japonesa y los problemas de asimilación experimentados al llegar a Argentina y Brasil, respectivamente. Si bien las perspectivas del autor y la directora difieren, existe un marco común en ambas obras por medio del autor y la directora, respectivamente. Por ser *nikkei* (descendientes de japoneses), ambos son capaces de entrar y salir de la realidad del individuo inmigrante japonés. El presente análisis se centra en la dinámica de la inmigración japonesa y cómo se comparten los espacios, y cómo las experiencias culturales incidieron en el proceso de asimilación en el nuevo lugar.

PALABRAS CLAVE

Gaijin, Maximiliano Matayoshi, Tizuka Yamasaki, inmigración en Brasil y Argentina, cine, producción cultural *nikkei* en Brasil y Argentina

ABSTRACT

Maximiliano Matayoshi's novel, *Gaijin* (2002), the homonymous film *Gaijin, a Brazilian Odyssey* (English translation, 1980) and the later version *Gaijin: amame como seu* (2005) both films by Tizuka Yamasaki examine Japanese

1 Teresa Rinaldi, Ph.D., realizó su doctorado en la University of California, Merced. Su disertación versa sobre la producción cultural *nikkei* en Brasil y Argentina. Otras áreas de investigación incluyen literatura caribeña, inmigración y producciones musicales. Actualmente, dicta clases de Cultura, Cine y Literatura Latinoamericana en National University, San Diego, California.

Immigration and the assimilation issues. While the perspectives of the author and the director differ, a common framework in both works is shared. As Nikkei (Japanese descendants), both characters «live the hyphen» or pass as either as Japanese immigrants or brazilian/argentinian citizens. This constant exchange of perspectives allows the Nikkei to distance themselves from their culture and embrace a position of Gaijin (a foreigner, someone who is not Japanese). This analysis focuses on the dynamics of Japanese immigration, how spaces are shared, and how cultural experiences influenced the process of assimilation.

KEYWORDS

Gaijin, Maximiliano Matayoshi, Tizuka Yamasaki, Japanese Immigration in Brazil and Argentina, *nikkei* cultural production in Brazil and Argentina, *nikkei* films

En 2008 Brasil celebró el centenario de la llegada de los primeros japoneses al país. Las festividades sirvieron de ocasión para homenajear a aquellos primeros inmigrantes y también reconocer al mayor grupo de descendientes japoneses fuera del Japón. Los primeros inmigrantes embarcaron hacia Brasil en busca de mejores condiciones económicas y sociales, escapando a la pobreza imperante en su país natal². La mayoría arribó con el sueño de amasar fortunas y retornar a Japón. Sin embargo, los cambios en la economía brasileña y el inicio de la Segunda Guerra Mundial fueron un detrimento para los planes de muchos inmigrantes. De la misma forma, muchos nipones decidieron, después de la rectificación del Tratado de Amistad entre Argentina y Japón en 1898 (Masterson, 2004, p. 88), buscar suerte en tierras argentinas. La novela de Maximiliano Matayoshi *Gaijin* (2002), el film homónimo, *Gaijin: Os caminhos da Libertade* (1980), y su posterior versión *Gaijin, amame como seu* (2005), de Tizuka Yamasaki, se acercan al tema de la inmigración japonesa y los problemas de asimilación experimentados al llegar a Argentina y Brasil respectivamente. A pesar de que estos trabajos literarios y cinematográficos comparten

2 Como expresa Eric Waltz (2012, p. 33), entre las razones que tuvieron los japoneses para emigrar se encuentran las siguientes: «1) Hopes of becoming rich. 2) Curiosity about America 3) Sexual anxiety in those who had passed marriage age. 4) Dreams of an idyllic, romantic life in the new land. 5) Lack of ability to support self. 6) Filial obedience: sacrificing self to obey parent's wishes». Muchos de los inmigrantes impulsados por razones económicas buscaron realizar el viaje con la menor cantidad de dinero posible. Desconociendo los gastos de semejante, contrajeron múltiples deudas familiares. Asimismo, este endeudamiento condicionó su estadía en Brasil, ya que se vieron forzados a permanecer más tiempo del inicialmente estipulado (Waltz, 2012, p. 33).

el mismo nombre, divergen al momento de la narración en cuanto a cómo la inmigración fue tomando forma en ambos países.

El presente análisis se centra en la dinámica de la inmigración japonesa y cómo se comparten los espacios, y cómo las experiencias culturales incidieron en el proceso de asimilación en el nuevo lugar. Si bien las perspectivas del autor y la directora difieren, existe un marco común en ambas obras por medio del autor y directora, respectivamente. Los hijos de los inmigrantes, por ser *nikkei* (descendientes de japoneses), son capaces de entrar y salir de la realidad del individuo inmigrante japonés. En el sentido lesseriano, este grupo vive en el *hyphen*. Llegan a comprender su cultura, pero, al mismo tiempo, son capaces de distanciarse de ella y pueden tomar una postura desde el punto de vista de *Gaijin* (un extranjero, alguien que no es japonés). Estas obras ofrecen una mirada más amplia en cuanto al entendimiento del espacio social que ocupan los descendientes de japoneses y sus antepasados.

La novela versa sobre la vida de un joven inmigrante que, escapando a las pobreza de la posguerra, intenta un mejor porvenir en tierras argentinas. El libro se inspira en parte en la biografía del padre del protagonista, Tetsuji Matayoshi, un genetista casado con una bioquímica japonesa que, tras 16 años de residencia en Argentina, regresa a su tierra natal para acabar retornando a la Argentina después de todo. Más allá de ciertas diferencias entre la vida real y la vida del protagonista de la novela que, por ejemplo, espera hasta tener 27 años para regresar a su tierra natal, Matayoshi concibe plasmar por escrito las experiencias de vida de uno de tantos inmigrantes japoneses que se adentraron en tierras argentinas. Si bien en una primera lectura *Gaijin* parece una novela donde el deseo de una mejora económica y el amor dictan los movimientos del protagonista, en un análisis más exhaustivo se observan cuestiones inherentes al ser humano que se desarraiga y que se encuentra en una constante búsqueda de identidad. Esta identidad va formulándose y tomando forma a partir de un espacio social en el cual el individuo se relaciona con otros. En su indagación identitaria (que, según las propias palabras de Matayoshi, lo acercó a su padre), el autor plasma la vida de un joven inmigrante. Matayoshi narra la historia de una manera clara y concisa, alejada del barroquismo latinoamericano. Según explica el propio autor: «Los adjetivos sirven para describir y yo prefiero mostrar directamente la imagen, la acción» (Giuffre, 2013, s. p.), que muestra la problemática de la inmigración desde la simplicidad.

Estas imágenes a las que se refiere el autor son las mismas que, en un terreno de simplicidad, utiliza la cineasta nipobrasileña Tizuka Yamasaki. La directora nació en una tierra de cultivo de café en Rio Grande do Sul y

entiende, desde el corazón de la comunidad japonesa, las verdades de lo que significa ser extranjero en Brasil. Al igual que Matayoshi, Tizuka Yamasaki, directora de *Gaijin: Caminhos da liberdade* (1980)³, plasma desde la simplicidad, la vida y transformación de una familia que decide inmigrar al Brasil. Entre las obras de su producción también se hallan *Pátriamada* (1988), *Lua de Cristal*, *Parahyba* y *Muhler Macho* (1983). Asimismo, dirigió novelas como *Kananga do Japão O pagador de Promessas* y la segunda versión de *Gaijin: amame como seu* (2005). La segunda película continúa con la vida de los protagonistas.

Tanto en la novela como en las películas se observan las vicisitudes experimentadas por los protagonistas a partir de un espacio común. La palabra espacio se relaciona con un contexto de geometría o física. El espacio se comprende frecuentemente con un área o un perímetro determinado. Este concepto que inicialmente se utilizó en matemática y física ahora se amplía a otras esferas analíticas. Estas otras dimensiones incluyen contextualizar la palabra espacio dentro de un marco social o un espacio mental. En este acercamiento moderno a la epistemología de la palabra espacio, se formula la noción de espacio como una «cuestión mental o un espacio mental» (Lefebvre, 2007, p. 3). Lo que en un principio surgió como un concepto matemático se transforma ahora en un factor dentro de un elemento social. Asimismo, se pueden analizar los cambios identitarios que se producen en un espacio mental. Entonces, surge la pregunta: ¿cómo se relacionan un espacio mental y la problemática de la inmigración? Una de las respuestas es que, a través de los pensamientos y las percepciones (el espacio mental del individuo), los inmigrantes encuentran en el lugar de acogida un nuevo perímetro social y mental. A continuación se profundizará más al respecto.

Las obras de Matayoshi y de Yamasaki muestran este contorno que comparten los inmigrantes a partir de la simplicidad de la línea narrativa. En primera instancia, en el *Gaijin* de Matayoshi el narrador y protagonista anónimo de la historia⁴ decide emprender viaje hacia la Argentina. Durante su viaje en barco, que se inicia luego de la Segunda Guerra, el joven entabla contacto con diversos miembros de la tripulación y con otros japoneses. Durante su recorrido, las relaciones que mantiene con ellos son fundamentales para el desarrollo de sus percepciones de la realidad de la vida dentro del barco y cómo se le considera al ser inmigrante. Durante

³ *Gaijin: Os caminhos da liberdade* fue la primera película de larga duración de Yamasaki.

⁴ Se observa nuevamente la técnica de los autores de no darle un nombre a ciertos protagonistas. Se profundiza el estudio de esta particularidad en el capítulo 2 sobre la obra de Bernardo Carvalho.

el viaje que incluye más de una parada en diversos puertos, el narrador y el resto de la tripulación comienzan a percatarse de cómo se los percibe. La decisión de buscar nueva suerte se basa en el deseo compartido por tantos otros japoneses en ese momento: escapar de los problemas de un Japón empobrecido, lograr una mejora económica en el exterior y luego regresar a la tierra natal.

Las dificultades sufridas por el protagonista y el grupo de amigos durante su viaje contribuyen a la formación de nuevas percepciones con respecto a sí mismos y al lugar que los acoge. Luego de arribar en Buenos Aires y tras ciertas dificultades en aduanas, el protagonista se establece finalmente a la casa de los tíos de Kei, otro de los personajes. El señor y señora Arakaki, tíos de Kei y propietarios de una tintorería, acogen a ambos como parte de la familia. El protagonista y Kei, en su proceso de asimilación, toman clases con la señora Hoffman. Luego de sus primeros años en Buenos Aires, el protagonista se muda a Mendoza y comienza a trabajar en una tienda de venta de libros; posteriormente lo hace para una radio. El *Gaijin* de Matayoshi se basa en las experiencias personales de su propio padre. El comienzo de la novela marca el tono del relato y la simplicidad en la línea narrativa. El autor, siguiendo una trama lógica, no pretende analizar en profundidad alegorías de la mentalidad japonesa en Argentina; más bien, busca aunar una historia personal con aquellas otras tantas historias de inmigrantes japoneses. Estas vivencias tienen lugar en un «espacio» mental e individual del inmigrante. Las percepciones del protagonista acerca de la Argentina, los problemas de comunicación que experimenta y las dificultades para asimilar el nuevo lugar se acumulan en su mente. Los conceptos que se entremezclan en justa medida son la transformación que protagonizan los personajes y el espacio donde se esta lleva a cabo.

Esa transformación de la que hablamos es la de un individuo japonés con una vida simple que, a partir de la voz de un narrador sin nombre, contribuye a la universalidad y los múltiples discursos de la inmigración nipona en Latinoamérica. En el espacio mental del protagonista toman cuerpo ciertos ajustes. Como ya se mencionó, este perímetro mental está impregnado de percepciones de sí mismo en relación con su propia cultura y otras que lo rodean. El espacio social que ocupa el narrador en los primeros tres capítulos antes de embarcar no solo tiene un valor narrativo, sino también una dimensión (espacio) emocional/mental que contribuye a la formación de su autopercepción como individuo y más tarde como inmigrante. El autor se apoya en anécdotas para ejemplificar la percepción que el protagonista tiene del «otro» en relación consigo mismo. Matayoshi lleva a cabo el análisis de las premisas de lo que significan los «de adentro»

o los «de afuera», principalmente en los primeros capítulos donde describe el pueblo y las dificultades que tienen los habitantes. Una de las líneas sociales invisibles que se ve delimitada se dibuja a partir de la admiración del «otro». La siguiente anécdota de la narración ejemplifica este tipo de percepción. En una ocasión el narrador quiere regalarle a su hermana Yumie un helado, pero no tiene suficiente dinero para comprarlo:

Saqué todas las monedas del bolsillo, pero cuando pedí tres helados la señora dijo que solo me alcanzaba para uno. Le dije que me devolviera las monedas, no podía dejar a mi hermana sin helado. Ella me miró para luego darme dos envoltorios de papel de la caja de metal. No le cuentes a nadie, dijo (Matayoshi, 2003, p. 14).

Al regresar a su casa, el narrador, feliz por haber conseguido lo que quería, se encuentra con el rechazo de Yumie. Lo significativo del evento es que Yumie rehúsa una de las cosas que, para el resto del pueblo, sería un lujo. En esta circunstancia se observa la presencia norteamericana y la admiración que el narrador tiene por lo extranjero hasta ese momento. Ese rechazo por lo foráneo que muestra Yumie y la admiración de su hermano pueden servir de ejemplo de lo que les sucede a muchos japoneses y sus familiares antes y después de emigrar. Muchos de ellos tienen un rechazo por lo externo, a la vez que otros demuestran una apertura. Subrepticamente, existe un reclamo con respecto a la presencia norteamericana en su tierra. Matayoshi no profundiza este punto con respecto a la presencia norteamericana en tierras japonesas; solo lo menciona inicialmente, tal vez para contextualizar la historia dentro del marco histórico. La admiración, respeto o rechazo consiguen contextualizar al lector dentro del espacio mental del inmigrante. En muchas instancias es la admiración o el rechazo de lo «externo» lo que determinan los diversos grados de inclusión que logra un inmigrante dentro de una nueva sociedad.

Una vez ya en la Argentina, la impresión del joven cambia. La admiración que poseía frente al extranjero se convierte ahora en rechazo. De la misma forma, la dificultad para expresarse con rapidez y eficacia en otro idioma va en detrimento de su proceso de asimilación al país (más tarde se observa que ponen al joven con el grupo equivocado de inmigrantes (precisamente por su incapacidad para comunicarse apropiadamente con el agente de inmigración), lo que retrasa su salida de la zona aduanera. Estas limitaciones impactan negativamente su forma de percibirse en relación con el «otro». Las siguientes palabras expresan las desventajas que experimentan con el idioma los inmigrantes al arribar a un nuevo lugar: «Quise explicarle, señalé a mi amigo y le dije a la mujer que yo debía ir hacia otro lugar. Con lo poco que sabía de inglés, intenté decirle que se había equivocado, que yo venía en el mismo barco que los demás y que quería

salir de ahí para hacer mi vida en Buenos Aires, pero fue inútil» (Matayoshi, 2003, p. 98).

Esta interacción ejemplifica el espacio mental y alguna de las percepciones que el inmigrante acumula en él: una incapacidad imperante de hacerse valer y de expresar lo que necesita. El protagonista, un japonés recién llegado a Buenos Aires, permite que su percepción del nuevo lugar sea un parámetro de lo que significa Argentina para él: gente que no lo entiende y con quienes no se puede comunicar para reclamar «su espacio» dentro del grupo de inmigrantes correspondiente. El japonés es incapaz de hablar y de reclamar a qué grupo pertenece generándole una desventaja: la de no pertenecer. Esta incapacidad, en su propia mente, lo separa del momento de asumir su nueva posición social. Así, surge un cuestionamiento: ¿cuál es la posición social del inmigrante? Una respuesta tentativa es la posición que le otorga la agente de inmigraciones y que él «acepta». La postura aquí no está relacionada con el encuentro de dos culturas, sino más bien con el intercambio específico que ubica a este *Gaijin* en un plano de inferioridad. Normalmente se entiende por *Gaijin* al extranjero, es decir, al que no tiene sangre japonesa. En este caso, no obstante, se trata de un *Gaijin* en tierras argentinas. Además de no ser capaz de expresarse, se lo pone en cuarentena debido al procesamiento incorrecto de sus documentos. Esto se suma a la percepción negativa que la agente de inmigraciones tiene de los japoneses. La postura hegemónica con respecto al inmigrante que tiene la agente, la interacción simbólica entre el protagonista y la funcionaria del gobierno argentino deja ver cómo sus percepciones empañan su *espacio mental* y genera un espacio social único de disparidad entre ambos. La ubicación de este *Gaijin* es similar a las de muchos otros inmigrantes que se sienten fuera de lugar o inferiores, como también se observa más tarde en las obras de Yamasaki. Los espacios mentales que comparten los inmigrantes les permiten asumir nuevas posiciones sociales. Estas posiciones comprenden no solo el hecho de entrar en la sociedad que los acoge por medio de un trabajo de baja remuneración; sino también, a futuro, escalar dentro del marco social de la sociedad brasileña.

Teniendo en cuenta que el espacio social donde sucede esta interacción, un nuevo país, el espacio mental del este país se encuentra pigmentado con sentimientos de inferioridad e incertidumbre. La narrativa muestra a un protagonista que desea regresar al Japón. Sin embargo, se comienzan a divisar algunos cambios en su postura. Su perímetro mental va delineándose con nuevos colores. Estos cambios a los que hacemos referencia se observan a partir del vínculo que tiene con sus amigos en Mendoza. El nacimiento de la hija de sus amigos, Masaaki y Midori, relata

su reacción con respecto a la vida entre el Japón de su niñez y la Argentina de su vida adulta:

Sostenía a su hija como lo había visto practicar tantas veces, miraba a su esposa que también lo miraba y por un instante lo envidié. Parecía no necesitar nada más en la vida: no pensaba en regresar al Japón, en vender más libros ni en rendir bien unos estúpidos exámenes. Ni siquiera pensaba en su tintorería. Su mundo se encontraba en aquel cuarto (Matayoshi, 2003, p. 199).

Aquí se percibe un protagonista que por un momento experimenta envidia de una familia de japoneses que se estableció y ha hecho de la Argentina su hogar. Por medio de enlaces con el nuevo lugar, como el nacimiento de un hijo, se muestra otra de las vetas de la transformación que experimenta el narrador: presenciar a otros japoneses que se adaptaron exitosamente y se sienten parte del nuevo lugar. Asimismo, se observa que las tensiones experimentadas en ese espacio mental se disipan de alguna manera a partir de las amistades, las cuales le otorgan un sentido de pertenencia. Nuevamente, esto se desarrolla en un plano mental y a través de tenues sensaciones: «Montañas, mesetas, llanuras. Cada vez más hundido en el asiento, trataba de recordar cosas de mamá y papa, de Yumie y de mi pueblo. Pero era difícil: los rostros de Masaaki, Claudia y Midori se empeñaban en reemplazar los de mi familia» (Matayoshi, 2003, pp. 243–244).

Las narrativas literarias, obras cinematográficas y estudios sociológicos realizados desde el comienzo de la modernidad, incluyendo la mención de occidentalización/orientalización, civilización y barbarie, africanismos e *indigenización* pueden concebirse como cristales de una gran vitrina social. Esta realidad es compleja, cambiante y se transforma según la audiencia. La obra de Tizuka Yamasaki, por su parte, colabora en la narración de la realidad del inmigrante japonés. Yamasaki es una de las directoras brasileñas de origen japonés más reconocidas en la actualidad. Una de las características en sus obras es la incorporación de personajes femeninos valientes. La directora incluye en la representación de la realidad nipobrasileña temas de identidad, patriarcado y el uso del género para la construcción del espacio. Para comprender el contexto cultural y la línea narrativa general de la obra de Yamasaki es necesario mencionar cómo la directora entreteje estas nociones en relación con la identidad del inmigrante. Contrariamente al nacionalismo occidental tradicional de una sociedad blanca, cristiana y unida, la visión brasileña de identidad está basada en la diversidad social.

Existe un reconocimiento del hecho de que Brasil es un país de cultura híbrida y colmada de sincretismos. No obstante, como indica Robert Stam

(1997, p. 17): «The current Anglo academic discussion of post-colonial hybridity usually ignores and remains ignorant of the long history of such discussions in Latin American cultural criticism». Estos temas han estado en boga suscitando un continuo diálogo con respecto al sentido de identidad y discurso nacional, especialmente desde la independencia de Portugal en 1822. Los estudios de mezcla de razas, de la identidad brasileña y las diferentes perspectivas con respecto a la «pureza» del sujeto brasileño promocionaron diferentes interpretaciones y permitieron la existencia de múltiples tendencias. Entre ellas, tenemos la de Jeffrey Lesser y su concepto de *hyphenated identity*, que dibuja una identidad formada por más de una corriente o herencia cultural.

Por su parte, y contrariamente a tendencias existentes en Estados Unidos (donde se establecen divisiones étnicas más marcadas), la Constitución de Brasil de 1934, en el artículo 121, párrafo 6, estipula que la entrada de inmigrantes al país está supeditada a restricciones necesarias para una integración social. Cuando el presidente brasileño Getúlio Vargas declara la «integración étnica» hacia 1937, no solo pone en juego una nueva norma social, sino que habilita a la nación como un espacio de diversidad cultural claramente declarado. Lo significativo es que el valor étnico del sujeto brasileño se dibuja a partir de diferenciaciones tradicionales de colores: lo blanco, lo negro, lo indígena y lo asiático. Regresando a la obra de Yamasaki, su primer trabajo (que ganó varios premios internacionales) aporta por medio de las imágenes un espacio de reconocimiento de la diversidad imperante. De esta forma, contribuye en la extensión del espacio donde la identidad y la cultura nipona toman cuerpo en la nación.

Esta relación entre espacio identitario y nación se profundizará en detalle posteriormente bajo la idea de *sentido comunitario* (*communal feeling*). La directora subvierte el uso de la palabra *gaijin* al reemplazarla por su versión original de *extranjero*. Es decir, crea, por medio de los japoneses en Brasil, un significado para la audiencia de las repercusiones e importancia de ser *gaijin*. *Gaijin: Os caminhos da liberdade* contiene más de una línea narrativa. En primera instancia, la historia se basa en la experiencia personal de la directora, cuya abuela, Titoe, fue una de las primeras en emigrar en 1908. La historia versa sobre la vida de un grupo de inmigrantes que llegan a São Paulo. A diferencia del *Gaijin* de Matayoshi, esta primera versión tiene lugar en las haciendas de café del Brasil de 1908. Los principales personajes son los siguientes: Titoe, una joven de 16 años; su recién conocido esposo, Yamada; y el hermano de este, Kobayashi; Tonho, el contador de la hacienda; Enrico, el italiano; y su familia, Chico Santos, la señora Nakano y el doctor Héctor. La película comienza con la voz de un narrador omnisciente que relata en una analepsis sus primeros años en

Brasil. En la película, el espacio mental que tienen los protagonistas juega un papel fundamental en el proceso de asimilación. En una de las primeras escenas se observa al grupo de inmigrantes hacinados en un patio muy grande. Muchos de estos grupos familiares fueron «armados», es decir, las familias debían tener cierto número de hombres para ser contratadas. Se reconocía a estas familias como «tres azadas⁵» (Stolcke, 2000, p. 45). Allí, en un gran salón abierto, escuchan en japonés todas las reglas que deben seguir como trabajadores de la hacienda. Es significativa la escena en que procesan sus papeles. Ese perímetro físico emula el espacio que precisamente experimentan a nivel individual y grupal. La separación inicial para el procesamiento de su documentación también simboliza la separación del grupo con el del resto de los miembros de la hacienda.

La adoctrinación, la prohibición de participar en grupos políticos y la advertencia de ser deportados si no cumplen con las reglas perpetúa el miedo que muchos de ellos experimentaban al llegar. El reducido espacio donde se encuentran inicialmente en la película (se ve al grupo hacinado en un puesto de procesamiento de documentación) refleja la escasa movilidad social que los japoneses poseían. Esto se observa en la escena donde el intérprete japonés le explica al capataz de la plantación de café lo buenos que son los trabajadores, la importancia de las interacciones y cómo estas se dibujan a partir de las percepciones mutuas. Haciendo énfasis en su discurso, el intérprete repite: «los japoneses se adaptan mejor, son también pacíficos» (n. p.). Héctor, uno de los dueños de la hacienda, expresa lo mismo previamente. Los comentarios del dueño de la hacienda revelan las verdaderas razones por las que los contrataron: los japoneses eran trabajadores y disciplinados, al contrario que los inmigrantes europeos. Más adelante, las escenas del viaje de Títoe en carreta hacia la plantación muestran nuevamente la realidad de este espacio social riguroso en el cual están inmersos.

Las condiciones miserables, la falta de comida y las dificultades a la hora de llegar a la plantación muestran el cambio radical que comienzan a experimentar. Las percepciones que tienen los japoneses de su propio grupo facilitan, en muchos casos, la asimilación. Algunos de ellos, dejándose llevar por la angustia, se desesperan y no quieren continuar

5 Verena Stolcke (2000, p. 45) hace referencia a cómo estaban conformadas las familias de los inmigrantes: «uma última forma empregada pelos fazendeiros para reduzir os custos por unidade de trabalho foi a sua preferência explícita, não só pelas famílias, mas por grandes famílias, isto é, unidades que consistiam de pelo menos três enxadas. Quanto maior o número de trabalhadores em proporção aos consumidores em uma família, menor o custo de reprodução de cada trabalhador individual e, conseqüentemente, menor podia ser o preço da tarefa».

el viaje. Otros, como Títoe, comienzan a mostrar su valentía y ayudando a los rezagados.

La escena entre Enrico, el inmigrante italiano, y Ryuji, el japonés, es significativa en este contexto de «asimilar» el nuevo lugar. Enrico sugiere: «nos tenemos que unir y pelear por un aumento». Ryuji, incapaz y sin ganas de entender, interrumpe, en japonés, diciendo: «no entiendo». La percepción que el italiano tiene en su espacio mental lo hace ser rebelde a las circunstancias y enfrentarse al poder opresor de los dueños de la plantación. Esto ejemplifica cómo los espacios mentales de uno y otro inmigrante pueden restringir o facilitar el proceso de asimilación. Sin más, Ryuji se retira sin intentar dialogar o entender cuál era el reclamo del Enrico y de los otros inmigrantes.

La experiencia femenina

Títoe personifica la experiencia de muchas mujeres japonesas que apreciaron la inmigración a partir de contratos matrimoniales conocidos como *omiai kekkon* (Walsh), una práctica común en ese entonces. Títoe representa el sufrimiento de la típica joven que no quiere al marido que le ha tocado, pero poco a poco comienza a aceptarlo. La directora rinde honor de esta forma a muchas mujeres que dejaron su tierra natal por un marido y una vida desconocidas. Como el resto de las mujeres, Títoe tiene un doble trabajo: el de la hacienda y hacerse cargo de los quehaceres del hogar. Yamasaki también resalta las relaciones interraciales a través del vínculo que más tarde mantienen Títoe y Tonho, el contador de la hacienda. El propio romance, después de la muerte del esposo de Títoe, muestra apertura social del hombre brasileño hacia la mujer japonesa. Es interesante la inclusión de esta relación por parte de la directora, ya que, en esa época, los casamientos interraciales estaban condenados por la comunidad japonesa. Este vínculo sirve también de ejemplo de movilidad social de algunos inmigrantes. El personaje de Tonho, un joven brasileño de escasos recursos a cargo de la administración, contrariamente al personaje de Chico (que abusa de su poder), entabla relaciones más equitativas con los trabajadores y al final les ayuda a escapar de la hacienda.

Hacia el final de la película, se ve a una Títoe establecida ya en la ciudad y trabajando en una fábrica textil. Su deseo inicial de retornar al Japón se encuentra ahora reemplazado por una aparentemente feliz vida junto a su hija Chinobu. Esto es un cambio significativo, si se considera su papel inicial de esposa complaciente. En el lecho de muerte de Ryuji, Títoe le prometió retornar al Japón, pero finalmente no lo cumple. El cambio de parecer y la relación con Tonho muestran a una mujer diferente, transformada y decidida a desenvolverse de otra manera con los hombres. El

trabajo de Tonho hacia el final de la película también añade volumen a la dimensión de las transformaciones ocurridas. En las últimas escenas se muestra a Tonho colaborando con un sindicato y representando a trabajadores para evitar su explotación. La alianza entre Tonho y los japoneses habla de la postura de la directora en términos de clases sociales. Pretende demostrar cómo el espacio del inmigrante ha sido modificado y ahora opta por la colaboración y aceptación.

En sus siguientes películas, Yamasaki experimenta con una nueva tradición cinematográfica: el Cinema Novo (Moniz, 2002, p. 230). Este tipo de cine comienza a mostrar la voz de minorías (feministas, indígenas, inmigrantes, trabajadores) dentro del discurso nacional. En este estilo de cine, el director presenta una visión amplia y profunda de la realidad del Estado-nación. El Cinema Novo entiende el concepto de nación como el espacio social donde se establecen, mantienen y transforman posturas individuales y grupales. Los trabajos como los de Yamasaki logran expandir la postura de este nuevo estilo de expresión que había quedado vedado por las previas dictaduras⁶. Después de las producciones de *Parahuba* y *Mulher Macho*, Yamasaki realizó *Patriamada* (1984). En esta película, utilizando técnicas de *cinéma vérité*, la directora plasma el momento histórico que vive Brasil tras 20 años de dictadura. En el film, los «fragmentados» del cuerpo social, los «otros» que no estaban incluidos en el espacio nacional, salen a las calles reclamando sus derechos contra el régimen militar.

Por su parte, la continuación de la primera versión de *Gaijin*, titulada *Gaijin: ama-me como seu* (2005), sigue el mismo lineamiento discursivo. La historia continúa a partir de donde había terminado la primera película. En la segunda parte, se ve a una Títoe de aproximadamente 50 años, matriarca fuerte de la pequeña comunidad. El grupo establece una escuela y la hija de Títoe, Chinobu, contrae nupcias con el nuevo maestro. El maestro muere por razones políticas a manos del grupo terrorista Shindo Renmei. Shindo fue una agrupación terrorista conformada por inmigrantes japoneses. Sus actividades tuvieron el mayor auge en la década de 1940. La novela histórica titulada *Corações Sujos* (2000), de Fernando Moraes, es una de las más reconocidas que narran los pormenores del grupo terrorista. En 2012 se estrenó la versión cinematográfica de homónima denominación dirigida por Vicente Amorim⁷. Un estudio más profundo

⁶ Como expresa Moniz (2002, p. 230): «Yamasaki addresses the problems created by the dominant nationalistic discourse, as well as the authoritarian frame of allegorical films speaking for the subaltern. She chooses to present a more fragmented view of reality: an autobiographic, feminist-constructivist perspective, or documentary-journalistic style».

⁷ Por medio de la generosa intervención de mi amigo Júlio Miyazawa, logré ponerme en contacto con los hacedores de la película *Corações Sujos*, Vicente Amorim y Luisa Espíndola,

sobre el libro y la película se encuentran en mi otro artículo denominado *Corações Sujos*.

Este hecho deja a la joven Chinobu sin habla. La voz en *off* del narrador de la historia, Pedro, el hijo de Chinobu, asiste en la prolepsis para la próxima escena. En este momento comienza a tener protagonismo otro de los personajes: María, hermana de Pedro, esposa de Gabriel, un acaudalado brasileño hijo de italianos. Aquí, se puede ver a un «áster ego» de Títoe por medio del personaje de María. Ella es una mujer independiente, fuerte y decidida a continuar con el negocio y la hacienda de su abuela que, para este momento, ya había forjado un buen nivel económico. Poco tiempo después del casamiento entre María y Gabriel, este no logra mantener los negocios que heredó de su padre ni administrar efectivamente las tierras de la familia de su esposa. Gabriel pone en peligro (tras pedir préstamos bancarios que no le devolvió) la estabilidad económica de la familia. Después de estar casi en quiebra, Gabriel decide seguir los pasos de su suegra, Chinobu (quien poco tiempo antes se había embarcado hacia Japón), y buscar mejoras económicas en ese lugar. De esta forma, se inserta en la narrativa la problemática que muchos japoneses experimentaron: los obstáculos para el retorno a Japón. Yamasaki agrega una vuelta de rosca interesante al incluir a Gabriel dentro de esta dinámica: la de un *gaijin* que va a Japón como *dekassegui*⁸. Después de irse, Gabriel pierde el contacto con su familia. Con el tiempo, Sofía, la hija de María y Gabriel, insiste en que quiere ir a Japón a buscarlo. Tanto el personaje como la directora rompen el statu quo de lo que se espera de ellos como individuos.

En primer lugar, Gabriel, haciendo caso omiso a su «espacio» de hombre de negocios orgulloso, se embarca, tras unas malas jugadas económicas, a otro destino. Gabriel deja de lado su orgullo de dueño de tierras en Brasil y comienza a trabajar en una fábrica en Japón. Por su parte, Yamasaki muestra su propia veta creadora también desde la disparidad. Ella eligió una profesión atípica para una mujer japonesa cuando comenzó su carrera como directora. Ahora, por medio de la película, muestra la vida de mujeres fuertes que lograron reinventarse a pesar de las dificultades. De esta manera, *Gaijin* se convierte en un espacio que comparte perspectivas de género, identidad, silencio y capacidad de resistencia y, sobre todo, las transformaciones de las personas por medio del roce con otras culturas.

quienes me facilitaron una copia personalizada de su trabajo. Estoy profundamente agradecida por su asistencia en mi investigación.

⁸ Se denomina *dekassegui* a todos aquellos descendientes de japoneses que regresan a la tierra de sus antepasados en busca de mejoras económicas. Al igual que sus antepasados nipones, sufren desarraigo y discriminación.

Inmigración: algunos enfoques globales.

Como se mencionó, la subjetividad de «ser inmigrante» incluye múltiples factores que afectan la dinámica identitaria. Diversos procesos tales como las transformaciones sociales, psicológicas y educativas transforman a estos individuos y sus espacios mentales. Por ejemplo, el simple hecho de hablar otro idioma, la diferencia de culturas y códigos morales y éticos generan una sensación de desarraigo o de no pertenencia. Este desarraigo se hace más evidente al tener en cuenta los sentimientos de nostalgia y lejanía que experimentan muchos inmigrantes. En suma, el factor fundamental de la incapacidad de comunicación, como se observa en las películas y en la novela, restringe aún más el proceso de asimilación.

El idioma es una de las barreras más importantes que deben superar los inmigrantes. En primer lugar, antes del proceso de aprendizaje del idioma, deben asimilar que existe un cambio. El propio idioma, cabe clarificarse, otorga la oportunidad y un sentido de pertenencia a la nueva cultura a aquel que lo habla. En nuevas tierras, el inmigrante no solo debe asimilar palabras desconocidas, sino que también debe comprender el significado en un nuevo contexto sociocultural y étnico.

Como explica Émile Benveniste, todas las formas de comunicación mantienen ciertas características que parecen acomodarse a un modelo. La inclusión de una estructura comunicativa asume nociones de cómo la persona se relaciona y cómo y dónde se lleva a cabo la comunicación. De esa forma, el individuo se desarrolla y tiene un sentido de sí mismo. El receptor interpretará el discurso desde la perspectiva propia dentro de un marco espacial.

En las películas se puede ver la idealización que los nipones tenían antes de embarcarse. Esa percepción se confronta con una realidad notablemente diferente a la que se presentaba a través de las propagandas de las compañías que promocionaban la inmigración. Los trabajos forzados y las largas jornadas en las plantaciones de café (donde se los trataba casi como esclavos), junto con los problemas de comunicación y asimilación, fueron el común denominador. Por lo que respecta a los *dekassegui*, este grupo personificó no solo un movimiento inverso geográficamente hablando, sino también a nivel cultural. Contrariamente a los primeros inmigrantes, los *dekassegui* tienen cierto conocimiento de la cultura y el idioma del país adonde emigran. Sin embargo, las similitudes en el idioma o la capacidad de reconocimiento por parte de algunos de ellos no son suficientes al momento de incorporarse a la sociedad japonesa. Aquí es donde el personaje de Gabriel se vuelve significativo, ya que él simboliza, desde su fisonomía occidental, a todos aquellos japoneses que, por más que tienen un fenotipo asiático, en realidad no lo son en su totalidad. No obstante, tanto

los *nikkei* como los *dekasegui* comparten un espacio social común: la dimensión de experimentar el desarraigo y el deseo de crear un sentido de pertenencia en el trayecto en búsqueda de la identidad personal y grupal.

Cultura japonesa

La historia japonesa está minada por disputas de poder a través de los siglos. Como explica Maurice Pinguet, los problemas acaecidos en Japón por generaciones hicieron que esas tierras fueran similares a las del infierno de Ashura, que en sánscrito es una «deidad maligna» (Pinguet, 1987, p. 421). El orden social estaba proscrito a un sistema de reglas que indicaban cómo comprar y vender, qué tipo de vivienda habría de construirse y el tipo de vestimenta a usarse. En este orden, uno de los problemas más notorios fue el de la administración de todos estos grupos sociales. Este «control necesario», de acuerdo con el análisis de Ruth Benedict (2006, p. 62), se logra por medio de la implementación de ciertas reglas que limitaban el uso de armas. En combinación con la rigidez del sistema, la filosofía confucionista era también utilizada para mantener la disciplina. La exaltación del sacrificio personal y la acentuación de la subordinación y respeto a los superiores eran parte de la vida cotidiana. De esta forma, la clase feudal no solo mantuvo su poder, sino también el dominio filosófico sobre otras clases sociales. Estas características profundamente enraizadas en la sociedad japonesa trascendieron luego a los inmigrantes que decidieron establecerse en diversas partes de América.

Una sociedad con un alto grado y sentido de la jerarquía, una escala de códigos morales y éticos y condicionamientos constituyen la estructura que gobierna y mantiene el poder a través de los diferentes emperadores. La sociedad japonesa que mantuvo este sistema muchos siglos propagó estos rasgos al establecerse en Argentina y Brasil. Por tanto, la mentalidad japonesa depende del orden establecido por las jerarquías⁹.

En un marco familiar, por ejemplo, se estipula que los miembros obedezcan los mandatos de sus ancestros. Las jerarquías estructuradas en la familia también trascienden al marco o espacio social. Desde los albores de la historia japonesa se practica la solidaridad. En un aparato social, los individuos realizan ciertas tareas de acuerdo con el espacio que ocupan dentro de la familia o la sociedad. Teniendo en consideración el ejemplo de *Gaijin* en su primera producción, se puede entender cómo las diferencias de mentalidad hacen que Ryuji no reclame sus derechos y ni siquiera se revele ante la posibilidad de obtener un mayor salario; más bien, se

⁹ La formación y las jerarquías están basadas en el concepto japonés *ie*, más detalladamente abordado en el capítulo 2.

mantiene en su estructura mental y continúa en la posición sumisa asimilada por el inmigrante. La ética de trabajo del japonés juega un papel fundamental, así como su idea con respecto al honor que, al igual que en el tiempo de sus antepasados, dominó la conciencia comunitaria. Por otra parte, el sentido de solidaridad se mantenía de forma vertical: «all workers are attached vertically on common ground with the family members, excluding class consciousness or corporation» (Pinguet, 1987, p. 96). Se puede trazar, por tanto, una línea horizontal de conexión entre Pinguet y la frase que se escucha en la película: «los japoneses se adaptan mejor, son también pacíficos». Al mantener una posición sumisa y las jerarquías de poder dentro del grupo, el inmigrante conserva sus raíces al mismo tiempo que consolida en tierras brasileñas las enseñanzas y creencias de sus antepasados. Pero ¿qué sucede si estos órdenes sociales son indefectiblemente alterados a través de las dinámicas propias de la inmigración? Este es uno de los múltiples problemas que experimentaron los *nikkeis* en el proceso de asimilación en Argentina y Brasil.

Sentido comunitario

Benedict Anderson (1991, p. 6) propone la siguiente definición de nación como una comunidad imaginada: «it is an imagined political community —and imagined as both inherently limited and sovereign». Es imaginada por el hecho de que sus miembros nunca llegan a conocer a todos los miembros de la comunidad y porque en sus mentes cada individuo vive una reproducción de la «comunidad». Se puede aplicar este concepto de nacionalismo al marco de la inmigración en Argentina y Brasil. La pregunta aquí es: ¿cómo consiguen los inmigrantes formar parte de la comunidad del país de acogida? El sentido de comunidad dentro de una sociedad imaginada puede llegar a ser una respuesta provisional. Es difícil definir el significado de *comunidades imaginadas* dentro del marco de una nación. Ciertamente se obstaculiza aún más cuando se agregan miembros de otro país. En estos casos el sentido comunitario de ciertos miembros posee un rol determinante en el proceso de asimilación. La primera película de Yamasaki muestra cómo este sentido comunitario fue un obstáculo para la asimilación del grupo al nuevo lugar. Las relaciones de los inmigrantes se basan en la camaradería. Teóricamente, en un principio esta ayuda mutua le favorece al grupo. Sin embargo, el hecho de mantener sus creencias firmemente (alto sentido del honor, jerarquías, cumplir su promesa de regresar al Japón, trabajar arduamente) limitó al grupo en su proceso de asimilación. Uno de los mayores detrimentos fue precisamente el hecho de mantenerse unidos en comunidad cerrada. El grupo, como se observa en el caso de la película, mantuvo las costumbres y, en segundo plano, aprendió portugués y a relacionarse con los lugareños de

una forma más equitativa. La segunda versión de la obra de Yamasaki, al igual que la novela de Matayoshi, muestra un cambio de paradigma. En esta instancia se observa a un inmigrante que, a pesar de mantener su idioma y costumbres, aprende portugués y castellano y se percató de la importancia de pertenecer al lugar. En la novela el narrador es capaz de insertarse laboralmente y con una mejor posición precisamente al dominar más de un idioma: «Osvaldo me dio a cambio el cheque de la semana. En un mes en la radio había ganado lo mismo que en medio año de trabajo con el señor González» (Matayoshi, 2003, p. 228). Este ejemplo de inserción en el mercado laboral muestra el nivel de éxito a partir de no haberse mantenido ligado a su comunidad; por el contrario, el narrador aprendió tan bien el castellano que logró obtener un trabajo de traductor, que estaba mucho mejor pagado que otros oficios ocupados típicamente por *nikkeis*. El hecho de que se separe del grupo con el que viajó a Argentina y se relacione con contados miembros de la comunidad también incide en su capacidad de inserción. El *gaijin* de Brasil, Ryuji, y su familia mantienen un sentido de comunidad mucho más estrecho. Sus percepciones del Brasil antes de arribar fueron alteradas por espacios mentales, personales y grupales. Por su parte, en la escena de la primera versión de *Gaijin*, Tioe (la viuda de Ryuji), que expresa su preocupación a Tonho, demuestra un doble ejemplo de cómo el sentido comunitario y el sentido de pertenecer al grupo limita la inserción social. Tioe habla en nombre del grupo diciendo: «Ayúdame, Tonho. Nosotros [los japoneses] debemos irnos. Debemos retornar al Japón. Esta no es nuestra tierra. Japón lo es. Ayúdame». Tioe es la voz del sentido de «permanecer todos juntos»; pero expresa su preocupación en portugués. Este simple hecho de que hable en portugués con su interlocutor orquesta su propia inserción; es decir, se separa de la comunidad y habla por ellos. Aquí se observa ese cambio de paradigma de la relación entre japoneses y los «otros» (italianos, como en el caso de Enrico, o brasileños, ahora con Tonho). La viuda supera las limitaciones del idioma y expresa su descontento en la lengua local. Al final, Tioe es uno de los miembros de la comunidad que, tras lograr una separación emocional del grupo, decide asentarse definitivamente en Brasil, con lo que representa a aquellos que se insertaron en la sociedad brasileña de una manera más exitosa.

La definición que propone Robert Singer sobre *cultural performance* nos sirve para entender el contexto sociocultural de los japoneses en Brasil: «plays, concerts, and lectures... but also players, rituals readings and recitations, rites and ceremonies, festivals and all those things we usually classify under religion and ritual rather than with the cultural and artistic» (p. 71). A pesar de que en las versiones cinematográficas o en la novela

los personajes no participan en conciertos o exposiciones, se puede argumentar que su asimilación se da a partir también de la expresión de su cultura. Al cantar canciones de la tierra natal o recitar poemas, los inmigrantes contribuyen al intercambio de experiencias en el nuevo espacio. Los rituales que continúan realizando o adoptan generan una comunicación entre las tradiciones del nuevo lugar y las que traen los inmigrantes. Se puede tomar el ejemplo de cocinar platillos japoneses. Para los nipones fue una forma de continuar con el *cultural performance* de sus raíces. Como se observa en la película, el ritual de cocinar platillos típicos y reunirse todos los miembros familiares para comer se repite en varias oportunidades, dejando ver la importancia de mantener un sentido comunitario.

Por su parte, la expresión cultural de cantar en japonés también demuestra la tendencia de estos inmigrantes a mantener sus raíces. Por medio de la repetición de las canciones y el recitar las grandezas de Japón, recuerdan constantemente sus raíces. Sin embargo, esta práctica limita el intercambio con el resto de inmigrantes. En comparación con el grupo de italianos, como se observa en la película, los japoneses se mantuvieron más distantes de las costumbres brasileñas. También se debe mencionar que las diferencias entre la cultura japonesa y la brasileña son mucho mayores que las existentes entre la italiana y la brasileña. En el caso de los italianos, la práctica de bailes grupales incluyendo a lugareños o permitiendo que se mezclen unos y otros les habilita un campo de igualdad, al menos en el terreno de la expresión. No así los japoneses, quienes se encuentran aún inmersos en problemas de asimilación. Estos problemas son ejemplo de resistencias internas y grupales. Como expresa Pierre Bourdieu (p. 57), el éxito o fracaso de la inclusión depende en gran parte de la capacidad de adaptarse y aunar en el nuevo espacio lo antiguo y lo nuevo:

When newcomers are not disposed to enter the cycle of simple reproduction, base on recognition of the «old» by the «young» —homage, celebration, etc.— and the recognition of the «young» by the «old» —prefaces, co-optation, etc.— but bring with them dispositions and positions—takings which clash with the prevailing norms of production and the expectations of the field, they cannot succeed without the help of external changes.

Los japoneses no participan en la danza, lo que los mantiene «fuera del baile» del intercambio cultural. Este grupo de japoneses refleja las percepciones de los brasileños que conciben la idea del inmigrante como alguien que les sirve solo como mano de obra. El grupo de japoneses, realizando un análisis de forma inversa, vive su proceso de asimilación de manera similar: se encuentra en Brasil para trabajar, lograr una estabilidad económica y regresar al Japón. No tienen interés en «mezclarse» con

la gente local, con lo «nuevo». En el primer film los personajes no tienen éxito al intentar adentrarse en la cultura, excepto Títoe, que, por medio del aprendizaje del idioma, logra interactuar más abiertamente con la sociedad brasileña. Por su parte, el *Gaijin* de Matayoshi asimila lo «nuevo» al mantener relaciones con argentinas, separarse del grupo de japoneses y buscar alternativas laborales apoyándose en su facilidad de aprendizaje del idioma para «entrar y salir» de ambas culturas de una forma exitosa. El grupo de japoneses en la novela, por su parte, a pesar de mantener su cultura, parece más abierto, al igual que el narrador, a nuevos rituales culturales, como por ejemplo el del mate. Así expresa el narrador:

Abajo, la señora Arakaki servía agua caliente en un vaso que parecía de madera. Podrías probarlo, dijo mientras vertía el agua. Me acercó la taza, que no era de madera, y dijo que tomara por la bombilla. Me obligué a tragar aquel líquido, que además de estar caliente era amargo. ¿Te gustó? Con la garganta quemada y la boca entumecida, debí asentir (Matayoshi, 2003, p. 124).

Participar en los nuevos rituales culturales es una de las formas de inserción social. Los problemas con el idioma, el impacto cultural y las transformaciones identitarias son algunas de las dinámicas que los inmigrantes encuentran al establecerse en un nuevo espacio. Las películas de Tizuka Yamasaki y la obra de Matayoshi describen estas dinámicas. En diversos niveles, los inmigrantes japoneses demuestran en ambas películas y la novela cómo reinventan su propia cultura. Esto coincide con las palabras de García Canclini, cuando explica que las culturas populares se forman mediante procesos de reconocimiento de los diversos sectores (económicos y culturales) por parte de los grupos étnicos subalternos. Por medio de este reconocimiento de lo simbólico y lo real, se transforman nociones particulares y generales de las formas de vida¹⁰ (García Canclini, 2003, p. 21). Así, la asimilación del nuevo lugar está ligada al entendimiento, la reproducción y las condiciones de trabajo. El principal «espacio social» compartido por los inmigrantes es, precisamente, el marco laboral. En cuanto a la novela, las condiciones laborales del narrador fueron la piedra sólida que catapultó al protagonista a su inserción exitosa dentro de la comunidad argentina. Sin embargo, es preciso recalcar que no solo las condiciones laborales son determinantes para una asimilación rápida, sino también cómo las tendencias políticas y sociales impactan la

¹⁰ Néstor García Canclini, en *Transforming Modernity: Popular Culture in Mexico*, expresa: «Popular cultures (rather than popular culture) are formed through a process of unequal appropriation of the economic and cultural property of a nation or ethnic group by some of its subordinate sectors, and through both a symbolic and real understanding, reproduction, and transformation of general as well as particular living and working conditions» (p. 21).

percepción del individuo japonés. Se establece así una tensión dialéctica entre autopercepción del inmigrante japonés y la imagen que se tiene de él. La estructura narrativa de la novela y las películas comunican un valor histórico de las relaciones que tienen lugar en el espacio mental y social de esos inmigrantes. El presente análisis se enfoca en cómo esos espacios sociales fluctúan de acuerdo con las alteraciones de las percepciones y la transformación de las tradiciones. Tanto en la primera versión de *Gaijin* como en la segunda película se esboza la realidad de la sociedad brasileña desde un prisma «abarcativo». La postura iconoclasta de Yamasaki reaviva el fuego de un discurso identitario inclusivista. Matayoshi hace un llamado de atención desde la simplicidad de la narración. Ambos creadores demuestran que las nociones de comunidad, pertenencia, nación, clase y género son lineamientos de la identidad encapsuladas en un espacio mutable donde los procesos culturales reinventan a diario el significado de ser japonés, brasileño o argentino viviendo en un guion como estudia Pérez Firmat y luego Lesser.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, B. (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso.
- Benedict, R. (2006). *O crisântemo e a espada; padrões da cultura japonesa*. São Paulo: Editorial Perspectiva.
- Bourdieu, P. y Johnson, R. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Nueva York: Columbia University Press.
- García Canclini, N. (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. *Trans: Revista Transcultural de Música*, 7.
- Giuffrè, M. (13 de diciembre de 2013). Maximiliano Matayoshi, en busca de la identidad argentina. Recuperado de <http://www.almargen.com.ar/?p=87>
- Lefebvre, H. y Nicholson-Smith, D. (2007). *The Production of Space*. Malden: Blackwell.
- Lesser, J. (2003). Japanese, Brazilians, Nikkei: A Short History of Identity Building and Homemaking. En Lesser, J. *Searching for the Home Abroad. Japanese Brazilians and Transnationalism* (pp. 5–19). Londres: Duke University Press.
- Masterson, D. y Funada-Classen S. (2004). *The Japanese in Latin America*. Urban: University of Illinois Press.
- Matayoshi, M. (2003). *Gaijin*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Miyazawa, J. (2006). *Yawara! A travessia Nihondin-Brasil*. São Paulo: edición de autor.
- Moniz, N. H. (2002). The films of Tizuka Yamasaki. En Hirabayashi, L.; Kikumura-Yano, A. y Hirabayashi, J. A. *New Worlds, New Lives: Globalization and People of Japanese Descent in the Americas and from Latin America in Japan*. Stanford: Stanford University Press.
- Morais, F. (2000). *Corações sujos: A história da Shindo Renmei*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Pinguet, M. (1987). *A Morte Voluntária No Japão*. Río de Janeiro: Rocco.
- Stam, R. (1997). *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Durham: Duke University Press.
- Stolcke, V. (1986). *Cafeicultura: homens, mulheres e capital (1850-1980)*. São Paulo: Brasiliense.
- Rocha, G. (2000). *Imigração estrangeira no Espírito Santo, 1847–1896*. Vitória: edición de la autora.
- Vargas, G. (14 de febrero de 2014). Legislação Informatizada – Decreto–Lei N.º 4.766, De 1 de Outubro de 1942 – Publicação Original. *O Portal Da*

Câmara Dos Deputados. Recuperado de <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4766-1-outubro-1942-414873-publicacaooriginal-1-pe.html>

Walters, N. M. (10 de julio de 2012). Vicente Amorin, and Brazilian Cinema. Recuperado de <http://riotimesonline.com/brazil-news/rio-entertainment/vicente-amorim-dirty-hearts-and-brazilian-cinema>

Walz, E. (2012). *Nikkei in the Interior West: Japanese Immigration and Community Building, 1882–1945*. Tucson: University of Arizona Press.

Yamasaki, T. (Director). (2003). *Gaijin: Os caminos da libertad*. Brasil: Scena Filmes Ltda.

Recibido: mayo de 2015
Aceptado: julio de 2015

Símbolo y poder en la novela *El rincón de los justos*, de Jorge Velasco Mackenzie

Symbol and Power in the Novel *El rincón de los justos* by Jorge Velasco Mackenzie

Víctor Vimos¹

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú
victorvimos@hotmail.com

RESUMEN

Escrita por el guayaquileño Jorge Velasco Mackenzie, la novela *El rincón de los justos* permite una lectura simbólica de las tensiones sociales del Guayaquil de la década de 1970. La formación de significados, en ese tiempo, pueblan aún las relaciones sociales de los guayaquileños. La experiencia del autor ha sido filtrada por el ejercicio poético de escuchar las voces para, a partir de ellas, construir los personajes y la trama, lo que revela una pulsión profunda con el sentir de los sectores populares de la ciudad. La polarización, desprendida de las relaciones de clase, así como las presiones urbanas por desplazar al proletario a las márgenes de la ciudad, dejan su marca en esta lectura.

PALABRAS CLAVE

Símbolo, poder, novela, Ecuador, Velasco

ABSTRACT

Written by Jorge Velasco Mackenzie Guayaquil, the novel *El rincón de los justos* allows a symbolic reading of the social tensions of Guayaquil of the 70 the formation of meanings, at that time, still populate the social relations of the Guayaquileños. The author's experience has been filtered by the poetic exercise to hear the voices, from them, to build the characters and the plot, which reveals a deep drive to the feel of the popular sectors of the city.

¹ Nació en Riobamba, Ecuador, en 1985. Es licenciado en Antropología por la Universidad Politécnica Salesiana del Ecuador. Ha completado estudios de maestría en Antropología en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Temas de poder, símbolo y ritualidad conforman la base de algunos de sus artículos publicados en el Perú y Ecuador.

Polarization, detached from class relations and urban pressures to move the proletarian outskirts of the city, leave their mark on this reading.

KEYWORDS

Symbol, power, novel, Ecuador, Velasco

Nacido en 1949, el guayaquileño Jorge Velasco Mackenzie pertenece al grupo de narradores cuyas obras pueblan el panorama de la literatura ecuatoriana entrada la década de 1970.

Su material de trabajo dista del dominio que el discurso social, extendido como un eco a partir de la Generación del 30, había ejercido sobre la narrativa local, salvo contadas excepciones².

En 1975 aparece su primer libro, *De vuelta al Paraíso*, una colección de cuentos en la que la mirada adolescente desafía el sistema imperante y cuestiona ideas que, emergidas desde la izquierda, se habían encargado de tomar ideológicamente los mecanismos de producción artística.

Se sumarán tres libros de cuentos: *Como gato en tempestad* (1977), *Raymundo y la creación del mundo* (1979) y *Tambores que suenan así* (1981), en los que Velasco Mackenzie profundiza su contacto con la realidad del puerto guayaquileño, atendiendo especialmente a la oralidad de los personajes y a la forma en que a través de ella se revelaban las tensiones sociales de la época.

El Ecuador de la década de 1970 es un país dominado por la fiebre del petróleo y los discursos de modernidad. La toma del Poder Ejecutivo por parte del general Guillermo Rodríguez Lara, en 1972, marca el ingreso del país en el sistema financiero mundial a través de la explotación del «oro negro». Este factor condicionará la movilidad interna de los ecuatorianos, trasladando a numerosos grupos de ellos desde el interior del país hasta ciudades como Quito, Guayaquil y Cuenca, en las que la repentina opulencia devenida por la venta del petróleo había condensado una economía desbordante.

Esta ocupación del espacio urbano motivó el uso de mano de obra en tareas informales cuya escasa remuneración se tradujo en la formación de los cinturones de pobreza y tugurización.

La publicación de *El rincón de justos*, primera novela de Velasco Mackenzie, en 1983, encaja dentro de este contexto social.

² Las obras de Pablo Palacio y Humberto Salvador representan dos ejemplos.

Estructurada en cuatro capítulos, a los que se añaden las secciones «El cuento de Erasmo» y «Epílogo», esta novela nos presenta el universo de Matavilela, un barrio poblado por personajes y objetos cuyas voces van construyendo la historia.

Jorge Velasco Mackenzie propone la polifonía como vía para acceder al universo de Matavilela. Las voces se multiplican alrededor de un centro común: no son voces oficiales.

María Rosa Lojo (1977) ha sugerido, siguiendo la línea de Todorov, que simbolizar es, en esencia, «parecerse a una cosa o representarla con semejanza» (Lojo, 1977, p. 3). Las voces que el novelista vierte en la estructura de su obra representan al personaje marginal del Guayaquil de la década de 1970. Existen en ellas el pulso de una ciudad en descomposición, dividida drásticamente por la frontera de clase, que se ha encargado de ubicar a los «cholos» en el corazón desesperanzado de la pobreza.

Dos mundos avanzarán paralelamente en la narración: el afuera y el adentro de Matavilela.

Del primero, serán las ideas más que las imágenes las que marquen presencia en *El rincón de los justos*. En la descripción del circuito simbólico hecha por Goethe y recordada por Lojo (1977), símbolo, idea e imagen integran un todo capaz de dotar de sentido al mundo. Velasco Mackenzie atina a desarmar esa referencia, al interferir en ese circuito distanciando lo visual del ideal que lo ha engendrado. Apunta mediante esta acción a reducir el peso referencial de la realidad, de la anécdota, colocándola apenas como un murmullo de fondo. Aquí se sostiene un logro vital de la novela, pues Matavilela existe en un espacio y tiempo propios, no dependientes de los de Guayaquil o Ecuador, aunque sí receptores de las preocupaciones más urgentes y apremiantes de sus sociedades.

Del segundo, será el símbolo, consolidado mediante el circuito descrito por Goethe, el que se encargue de sostener la referencialidad de la historia. Velasco Mackenzie ha atinado en lograr que las voces sean las que construyan a los personajes y no al revés. Pero el camino que ha seguido la voz para lograr esto ha tenido que ser, más que narrativo, poético. Ha ingresado en el interior de la angustia del individuo en general para extraer, mediante la palabra poética, su materialidad particular al exterior: hombres, mujeres, prostitutas, estafadores, alcohólicos, locos, saltimbanquis, militares, damas de la caridad, imágenes de santos y vírgenes, y todo el universo corporal que hace suyo a Matavilela comparte este proceso.

El autor ha seguido la distinción que Foucault (2005) logra determinar para la descripción del poder: más que una posesión se trata de un ejercicio de acción, pues ha ejercido el poder de recordar, de hacer memoria

a partir del habla popular para modelar un universo que, sin tener misión de verdad, represente a la sociedad inmediata de los años 70.

El avance en la narración de esos dos mundos, mencionados antes, no es espontáneo. Guayaquil, la ciudad económicamente más pudiente del Ecuador, ha mantenido una división social, asentada en la diferenciación de clase, capaz de encontrar representación en el horizonte dividido que se lee en *El rincón de los justos*.

Los poderes efectivos y autoritarios, categorías acuñadas por Weber (1964), se ciernen en ambos lados de la línea divisoria. Los dos ejemplos más altisonantes de esta observación están dispuestos en el espacio físico y el espacio corporal.

Matavilela es un barrio habitado por proyecciones marginales de la experiencia social, materializadas en personajes que, en los años 70, conformaron la gran masa popular de Guayaquil. Espacios como estos fueron constantemente hostigados para desplazarse hacia los bordes de la ciudad, esteros en el caso de Guayaquil, donde su pobreza no desmintiera el avance de la modernidad que, con tanta pujanza, ansiaba visualizarse en la ciudad. La representación de esa tensión es un referente narrativo dentro de la historia. La gente de Matavilela será desalojada de sus casuchas improvisadas y el fuego se encargará de borrar cualquier recuerdo de la faz de la memoria colectiva.

El espacio físico se propone así como un lugar de disputa, de ejercicio de poder efectivo, pues se cuenta con los medios para presionarlo, para desaparecerlo. El símbolo en este caso recepta de tal modo esta tensión que lleva su labor de significación hasta el extremo: Matavilela se convierte en un fortín de resistencia en la memoria.

Corporalmente, el ejercicio de autoridad es el telón principal. El paralelismo que el escritor logra entre la santa Narcisa de Nobo y una prostituta. La Narcisa Santa y La Narcisa Puta, en la novela, llevan la confrontación hacia el interior del impulso social. Ya no es el espacio físico el que se encuentra en disputa, sino el espacio individual, ideológico, verbalizado en los valores que la una impone frente a los de la otra. La lujuria y el conservadurismo pesan tanto en el encuentro que deben, obligadamente, hallar puntos de fuga: el amor, la violencia, la traición o la derrota superan su condición de palabras para asentarse como organismos completos, dependientes, dentro del uso social que requieren darles los habitantes de Matavilela.

De este modo, la novela *El rincón de los justos* se establece como un material capaz de permitir una lectura simbólica del Guayaquil de la década de 1970; muchos de los significados desprendidos de ese tiempo son, todavía, elementos decisivos en la convivencia de los ecuatorianos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Foucault, M. (2005). *Microfísica del poder*. Madrid: Piqueta Editorial.

Lojo, M. R. (1977). *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Velasco, J. (1990). *El rincón de los justos*. Guayaquil: Libresa.

Weber, M. (1964). *Economía y sociedades: esbozo de sociología comprensiva II*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Recibido: junio de 2015
Aceptado: agosto de 2015

El general en su laberinto: el recorrido de un Ulises caído

El general en su laberinto: the Trip of a Fallen Ulises

Paula A. Dejanon Bonilla¹

Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, Colombia

paula.dejanon@upb.edu.co

RESUMEN

En la novela *El general en su laberinto* vemos a un héroe caído. Este es acompañado en su travesía por diversos personajes que dejan ver a un Bolívar humanizado y decadente. Es una novela que se erige como una contraépica cuyo correlato está asentado en la *Odisea*, de Homero.

PALABRAS CLAVE

Bolívar, novela, héroe, *Odisea*, viaje

ABSTRACT

In the novel *El general en su laberinto* we can see a fallen hero. He's accompanied on his journey by various characters that show us a humanized and decadent Bolivar. It is a novel that stands as an epic against whose correlate is founded in Homer's *Odyssey*.

KEYWORDS

Bolivar, novel, hero, *Odyssey*, journey

La novela del Premio Nobel colombiano ha sido analizada desde diversos puntos de vista. El más representativo es, por supuesto, el que inscribe a la novela como una discusión dentro de lo que se denomina la *nueva novela histórica latinoamericana*². Esta discusión, que parece hoy tomar nuevos rumbos, nos permite hacer una reflexión más allá del encuentro entre dos discursividades: la histórica y la ficcional. Pretendemos situarnos en el segundo aspecto, para pensar sobre el personaje, y su itinerario vital, desde una perspectiva más mítica, que lo conecta con un pasado literario como espejo y reflejo de una construcción épica propia o contraépica.

¹ Candidata a doctora. Coordinadora de Estudios Literarios de la Universidad Pontificia Bolivariana.

² Nos referimos al análisis de Carlos Fuentes.

La novela representa a su vez un viaje, el americano, la utopía vencida, caída, la esperanza robada de un sueño inacabado. No es solo la travesía de Bolívar, no es solo la épica y la conquista de un territorio, es la realidad rota que se dibuja desde el personaje, que fragmentado y caído abandona la realidad, por momentos, para que el delirio lo colme, dentro y fuera.

De esta manera, nos esforzaremos por mostrar un universo simbólico, que, sin desconectarse del factor histórico, construye su propio mundo posible, en una apuesta por la recuperación o reconstrucción de la memoria.

Bolívar: un Ulises caído, una identidad fragmentada

La novela *El general en su laberinto* representa un pasado épico y glorioso, pero que se ubica en el recuerdo de los personajes. No asistimos a la guerra ni a las luchas victoriosas. Estas nos son contadas a lo largo de la narración como soplos que vienen del pasado. No podemos pasar por alto la semejanza con la *Odisea*, que funciona aquí como un intertexto que teje, finamente y a la inversa, la travesía del Libertador. En ambas historias hay un héroe perdido que emprende un viaje para recuperarse y recuperar su pasado como posibilidad de futuro. Sin embargo, esta resonancia está dada para marcar y resaltar a Bolívar como un héroe caído. Y como afirma Marco Urdapilleta (2004, p. 131): «El héroe clásico no cae por el peso de sus propias acciones, sino por la fuerza de lo “inevitable” que amenaza constantemente toda la vida humana, llámese esta *fortuna* o *destino*. En estos términos se comprende mejor la caída de Bolívar».

Cuando recordamos el viaje de Ulises en la *Odisea*, vemos a un héroe que pretende encontrar su destino, y que sabe que este no le será negado. Sin embargo, en el Bolívar de García Márquez funciona a la inversa. Desde un sueño febril no sabe si lo que pasó sucedió en realidad o está ante una gran pesadilla. Bolívar no se reconoce a sí mismo, asiste a su pasado como si fuera ajeno, lo sabe perdido, pero, aun así, en el espesor de la penumbra de su memoria, ve un destino trazado por el olvido.

Vemos así a un héroe cuyo regreso es en descenso, siempre en caída. Su fortaleza se ha perdido, su condición heroica ha quedado vencida por la enfermedad que se ha enquistado en el personaje. De esta forma estamos frente a una contraépica; las batallas se recuerdan como un pasado memorable que ya ha sido superado, a diferencia de Ulises, cuya espera y cumplimiento del destino se asienta en el regreso a casa.

En esta contraépica se traza un itinerario que permite hacer una identificar una *hybris* que es castigada —tal como sucede en la *Odisea*—; hay una añoranza por un pasado perdido, y hay una espera vital y una reflexión por la muerte. Como afirma Paul Ricoeur (2003, p. 479): «La muerte

incorpora, de alguna manera, el ausente a la historia». Este ausente, este Bolívar perdido, se encarna en la palabra narrada para hacerse presente, no como monumento, sino como vivificación humana y desacralizada de un personaje memorable.

Si Ulises es el héroe de la astucia, tal como lo describe Jean-Pierre Vernant, Bolívar no se queda atrás. Cada uno presenta sus propias estrategias para salir victorioso de las aventuras que se les presentan. En el caso del primero, en un camino hacia el futuro; en el segundo, en un recuerdo desde un presente con un pasado perdido.

Para hablar de Ulises, Jean-Pierre Vernant (2000, p. 107) sugiere que:

En el curso del largo periplo que seguirá, en todo momento, el olvido, el desvanecimiento del recuerdo de la patria y el deseo de volver a ella, es lo que, en el trasfondo de todas las aventuras de Ulises y de sus compañeros, representa siempre el peligro y el mal.

Para el Bolívar garciamarquiano parece que el movimiento es a la inversa: aunque recuerda a la patria, lo hace con el peso de la nostalgia, de lo perdido e imposible de recuperar:

En ninguna parte se había sentido tan forastero como en aquellas callecitas yertas como casas iguales de tejados pardos y jardines íntimos con flores de buen olor, donde se cocinaba a fuego lento una comunidad aldeana, cuyas maneras relamidas y cuyo dialecto ladino servían más para ocultar que para decir. Y sin embargo, aunque entonces le pareciera una burla de la imaginación, era esa la misma ciudad de brumas y soplos helados que él había escogido desde antes de conocerla para edificar su gloria, la que había amado más que a ninguna otra, y la había idealizado como centro y razón de su vida y capital de la mitad del mundo (García Márquez, 2014, p. 46).

Como Ulises, Bolívar emprende un viaje, uno que antes de iniciar parece sucumbir en la inmensidad de las aguas del río Magdalena. Ambos recorridos, el de Ulises y el de Bolívar, tienen como característica diversas etapas del viaje. En la *Odisea*, como forma de proseguir un castigo impuesto por los dioses en cada una de estas pausas, postergando así la llegada del héroe a su destino; en *El general en su laberinto*, estas estaciones tienen que ver con su enfermedad. En ambos casos hay un destino que se tiene que cumplir.

El de Ulises es un destino heroico; el de Bolívar, más ligado con la fatalidad y la tragedia:

La caída del héroe, según la perspectiva trágica, presupone que provocó una ruptura (*hybrys*) de la ley (*diké*), del orden, y que sucederá el equilibrio (*mimesis*) (Udapilleta, 2004, pp. 132–133).

En esta descripción del héroe nos encontramos frente al espejo invertido. En ambos casos hay una ruptura. La de Bolívar, al menos una, que consideramos representativa es la ejecución del general Manuel Piar:

Le negó a Piar el último honor de dar la orden del fuego al pelotón, y le vendó los ojos a la fuerza, pero no pudo impedir que se despidiera del mundo con un beso al crucifijo y con un beso a la bandera.
[...] Por el resto de su vida había de repetir que fue una exigencia política que salvó al país y persuadió a los rebeldes y evitó la guerra civil. En todo caso fue el acto más feroz de su vida [...] (García Márquez, 2014, p. 235).

Bolívar es un héroe que cumple con su deber, y para ello también se vale de la astucia, tal como Ulises, ambos castigados, con un regreso difícil, uno para redimir la gloria y el otro, de nuevo a la inversa, para regresar al fin definitivo, sin posibilidad de redención, sin restauración del orden.

Otro aspecto que Vernat describe en su itinerario de Ulises tiene que ver con la descripción de un héroe que siempre quiere volver a casa, un héroe que sabe que más allá de las peripecias vividas se cumplirá su destino:

Ulises es el hombre de la memoria, dispuesto a aceptar todas las pruebas y todos los sufrimientos para realizar su destino, que es haber sido arrojado a las fronteras de lo humano y haber podido, haber sabido y haber querido siempre volver y reencontrarse consigo (Vernat, 2000, p. 131).

En el caso de Bolívar, es la aventura de un viaje de regreso, en donde se retorna no a la patria añorada, que se sabe perdida, sino un regreso a su sí mismo olvidado por la gloria. Es un constante descenso a los infiernos, un sentirse perseguido por los fantasmas del pasado. Por eso la fiebre, el delirio. La añoranza del regreso está puesta no en el punto de llegada, sino en el punto de partida, de la gloria perdida.

El general en su laberinto muestra un recorrido por la memoria: el personaje recuerda aquello que quedó atrás; la aventura final es reconocer que la muerte es posible y que con ella quizá, también, se olvide al héroe de las grandes batallas:

El coronel Wilson le refirió este episodio a un cronista de la época, que no se tomó la molestia en recordarlo. «El pobre general es un caso acabado», dijo. En el fondo, esa era la certidumbre de cuantos lo vieron en su último viaje, y tal vez fue por eso que nadie dejó un testimonio escrito. Incluso, para algunos de sus acompañantes, el general no pasaría a la historia (García Márquez, 2014, p. 131).

La restauración del orden no es posible en tanto que el héroe no es co-bijado por el favor de los dioses, el tiempo mítico se suspende y se rompe

en la linealidad de una historia que parece implacable. En cada estación hay un nuevo desajuste; sin embargo, el personaje lucha, siempre a la espera de que el regreso a su gloria perdida lo encuentre, no se reconstruye el orden; en tanto que no hay patria que recuperar, esta, también fragmentada, hace parte del olvido.

Manuela Sáenz: la tejedora sin tejido

Uno de los personajes de la novela que va marcando y evidenciando la caída del héroe es Manuela Sáenz. Ella es una Penélope en movimiento. Aparece desde el inicio de la novela y es una referencia constante, casi un *Leitmotiv* que permite que la narración vaya encontrando cauce; así devela una especie de hilo de Ariadna.

Manuela Sáenz está también inmersa en el laberinto del general; aparece como compañía, pero también funge como contadora de historias, como reveladora de la verdad, y finalmente resalta la imposibilidad del héroe, que, a diferencia de Ulises³, no siente añoranza por el reencuentro con el personaje. Ella es una presencia–ausencia que carga con el peso de mantener consigo la profundidad humana del personaje, como lo muestra el narrador (García Márquez, 2014, p. 14): «Solo Manuela sabía que su desinterés no era inconciencia ni fatalismo, sino la certidumbre melancólica de que había de morir en su cama, pobre y desnudo, y sin el consuelo de la gratitud pública».

Así, esta Penélope móvil, que en realidad teje y desteje la historia de su vida con el personaje principal, no se queda en la pasividad de la espera. Camina al encuentro de su destino, porque también ella tiene rasgos de heroicidad. Un destino que tampoco le deparará fama. Ella también representa el viaje desesperado y angustiante hacia el reencuentro; no cae ante la presencia de los pretendientes, cae presa del cansancio melancólico de quien espera y sabe que ya ha perdido la posibilidad del encuentro.

Pero Manuela Sáenz no representa solo esta imposibilidad: es también un símbolo de desaparición. Parece que en ella se encarnan todos los personajes femeninos de la *Odisea*, Calipso, Circe, Penélope, espera y encanta. Solo que ella no puede sujetar al general; ella es toda la añoranza, pero también el vivo recuerdo de seguir un camino de gloria (García Márquez, 2004, p. 157): «Pues era verdad que ella se quedaba siempre, pero no por su gusto, sino porque el general la dejaba con cualquier excusa, en un esfuerzo temerario por escapar a la servidumbre de los amores formales».

³ Vernant (2000, p. 129) nos recuerda sobre el héroe de la *Odisea*: «Toda su vitalidad húmeda se escapa por los ojos y la piel, pues sufría de un modo horrible. ¿Por qué? Porque llevaba en el corazón la nostalgia de su vida anterior, la nostalgia de Ítaca y de su esposa Penélope».

Gracias a los personajes femeninos, no solo el de Manuela Sáenz, podemos ver el carácter de Bolívar. Si bien Manuela representaría todos los personajes a la inversa de la *Odisea*, también tenemos tres mujeres más con las que podemos ver algunos rasgos del personaje principal. Por un lado, está Reina María Luisa, esclava que es liberada por Bolívar, ante quien no se rinde y prefiere quedarse con su antiguo amo. En este caso vemos al Libertador aceptando la derrota y conservando su promesa. Por otro lado, está Josefa Sagrario, por quien deja la guerra temporalmente; el general se rinde ante la queja de la partida, se queda para dar consuelo y esperanza solo por un instante. Por último, está Miranda, una mujer del pasado del personaje que reaparece en su presente, a diferencia de las demás; no supone la permanencia del personaje y es más una mujer que lo libera de la muerte. Tres mujeres que representan tres caminos separados, que se cruzan solo en la historia del personaje. Si en la épica la narración es lineal, esta vez tiende a una especie de espiral, o circularidad rizomática, por los recuerdos, que tienen que ver más con agentes que con hechos consumados. María Begoña Pulido (2006, p. 565) sugiere que:

Se narra desde un presente de violencia. Es el presente en crisis de la enunciación y la lectura el que actualiza y pone en relación los discursos del pasado, el que abre los laberintos de la memoria y coloca en la mesa de las reflexiones esos discursos inacabados porque son presente, y siempre presente en crisis.

Estas mujeres nos permiten acercarnos a diferentes presentes que narra el personaje. Si bien hacen parte del recuerdo, siempre se sitúan allí en el hilo justo desde donde está parado el personaje; él recuerda desde su presente, desde su momento de camino a la muerte. Vuelve a traer a sus ausentes en un último esfuerzo por asir su verdadero hogar: la gloria.

Para devolver el ovillo, nos encontramos con personajes que hacen parte de un mar melancólico. Todas las mujeres que aparecen allí tienen este rasgo y, por supuesto, de forma más marcada en Manuela Sáenz. Y lo tienen porque a pesar de posibilitar la narración, que en la mayoría de los casos exige que el personaje principal hable, y no el narrador omnisciente, también son la realización plena del desquebrajamiento del orden nunca reestablecido.

Manuela Sáenz encuentra un lugar para tejer los recuerdos, la anti-Penélope, como lo hemos mencionado, pretende tejer el pasado glorioso de un Ulises caído, pero de nuevo se manifiesta este vínculo inexorable con un destino fatal que no permitirá que ella cumpla su cometido:

Manuela emprendió viaje hacia Santa Marta, pero en Guaduas le anunciaron que ya llevaba toda una vida de retraso. La noticia la borró

del mundo. Se hundió en sus propias sombras, sin más cuidados que dos cofres con papeles del general, que logró esconder en un sitio seguro en Santa Fe hasta que Daniel O'Leary los rescató varios años después por instrucciones suyas.

Allí entretuvo el olvido con los tejidos de punto, los tabacos de arriero y los animalitos de dulce que fabricaba y vendía a los marineros mientras se lo permitió la artritis de las manos.

Murió en una epidemia de peste, a la edad de cincuenta y nueve años, y su cabaña fue incinerada por la policía sanitaria con los preciosos papeles del general, y entre ellos sus cartas íntimas. Las únicas reliquias personales que le quedaban de él, según le dijo a Pedro de Lacroiz, eran un mechón de su cabello y un guante (García Márquez, 2014, pp. 265–266).

Si llevamos un poco más lejos la importancia de la aparición de las mujeres, podemos ver en cada una de ellas la configuración de una patria. Cada una representa una cultura, un signo particular de existencia. Su único vínculo es Bolívar. Ellas refuerzan la idea de un deseo de unificación imposible.

José Palacios y Fernando: la imposibilidad de fijar el pasado

Existen dos personajes más que muestran el camino recorrido por Bolívar. Son en apariencia secundarios, pero sin ellos no podríamos ver, tal como en el caso de Manuela Sáenz, detalles íntimos del héroe. Son José Palacio y Fernando, el sobrino.

José Palacios es un personaje permanente en la obra. Su importancia se muestra desde la apertura del libro y se va reforzando a lo largo de ella (2014, p. 16). «José Palacios, el único autorizado para entrar en el dormitorio sin tocar, permaneció junto a la cama en estado de alerta hasta que la crisis pasó». Él actúa como eco del héroe, posibilitándole un reconocimiento de sí mismo. Si Eumeo es quien permite, en la *Odisea*, que el héroe encuentre de nuevo el espacio que había perdido, José Palacios es quien facilita que en el trasegar del viaje haya una posibilidad de un encuentro con el espacio.

José Palacios actúa también como el Sancho de la novela; acompaña al general en todas sus aventuras, y en la última lo acompaña igualmente en su delirio:

«¿Por fin, algo que sigue igual!», dijo el general.

El párroco se sorprendió.

«Perdóneme, excelencia», dijo, «pero hasta donde llegan mis luces usted no había estado antes aquí».

También se sorprendió José Palacios, pues nunca habían visitado esa casa, pero el general persistió en sus recuerdos con tantas referencias

ciertas que a todos los dejó perplejos. Al final, sin embargo, intentó reconfortarlos con su ironía habitual (García Márquez, 2014, p. 114).

A su vez, vemos en la expresión de José Palacios (2004, p. 20): «Lo que mi señor piensa solo mi señor lo sabe» a un personaje que acompaña con fidelidad ciega a su amo, pero que, a su vez, hace suyas sus victorias y desventuras. No es un personaje de acción, tal como Eumeo, que ayuda a matar a los pretendientes; es un observador pasivo en la mayoría de las veces, que ayuda, sí, a que Bolívar vaya encontrando sosiego en el viaje emprendido al primigenio encuentro con la muerte.

Si hay posibilidad de que el Libertador salga de su sopor y vuelva al mundo de los vivos, es porque José Palacios le recuerda siempre que el mundo real —dentro de la realidad de la novela— está todavía presente. No lo deja sumergirse por completo en la enfermedad que lo consume; actúa, más bien, como el capitán de la barca de la vida del personaje, evitando que este naufrague en los sobresaltos que le producen sus recuerdos: «Presa de la zozobra volvió a pensar en su desgracia después de la tregua de tres días, y volvió a atormentar a José Palacios con preguntas viciosas» (García Márquez, 2014, p. 76).

Si este personaje carece de fuerza en la acción de combate, la tiene en el poder del recuerdo. En su pasividad encontramos el valor narrativo de novela. Como Manuela Sáenz, es otro hilo, hace parte de ese laberinto al que es arrojado también como Bolívar. Está entretelado con él incluso como memoria viva, incrustada, encarnada. María Cristina Pons (1996, p. 167) dice sobre la novela que: «En la reconstrucción del viaje histórico de Bolívar se da la coyuntura de lo histórico y lo literario. Es la confluencia de la dimensión histórica del viaje, y el empleo de motivos y estrategias literarias vinculadas al motivo de viaje, la novela plantea lo que implica la (re)construcción del pasado». Y esa reconstrucción del pasado es posible gracias a este personaje que lo escucha todo, y a su vez lo calla. Es también la representación del silencio, no silenciado.

El último personaje al que haremos mención es Fernando, su sobrino; con él quiere escribir sus memorias (García Márquez, 2014, p. 29):

Según dijo muchas veces al sobrino, quería empezar por el recuerdo más antiguo, que era un sueño que había tenido en la Hacienda de San Mateo, en Venezuela, poco después de cumplir los tres años. Soñó que una mula negra de dentadura de oro se había metido en la casa y la había recorrido desde el salón principal hasta las despensas, comiéndose sin prisa todo lo que encontró a su paso mientras la familia y los esclavos hacían la siesta, hasta que acabó de comerse las cortinas, las alfombras, las lámparas, los floreros, las vajillas y cubiertos del comedor, los santos de los altares, los roperos y los arcones

con todo lo que tenían dentro, las ollas de las cocinas, las puertas y ventanas con sus goznes y aldabas y todos los muebles desde el pórtico hasta los dormitorios, y lo único que dejó intacto, flotando en su espacio, fue el óvalo del espejo del tocador de su madre.

Es interesante esta cita porque, tal como lo declara Pulido (2006, p. 572), es el primer recuerdo que le pide a Fernando que consigne en sus memorias. Este personaje, un escribano, es la contrapartida de José Palacios, que apela a la memoria oral. También O'Leary⁴ representa la fijación de la memoria en la escritura; él es, en contrapartida, un aedo, como todos los personajes, también caído. Si finalmente Bolívar piensa que su vida quedará escrita por un testigo, estas esperanzas, nos dice el narrador, también se desvanecen:

Por la noche conversó hasta muy tarde con Fernando, y por primera vez le dio consejos sobre el porvenir. La idea de escribir juntos las memorias se quedaba en proyecto, pero el sobrino había vivido bastante a su lado para intentar escribirlas como un simple ejercicio del corazón, de modo que sus hijos tuvieran una idea de aquellos años de glorias y desdichas. «O'Leary escribirá algo si persevera en sus deseos». Fernando tenía entonces veintiséis años, y había de vivir hasta los ochenta y ocho sin escribir nada más que unas cuantas páginas descocidas, porque el destino le deparó la inmensa fortuna de perder la memoria (García Márquez, 2014, p. 269).

Estos personajes también muestran la dicotomía entre la memoria oral y la memoria escrita. Aunque existe un aedo que canta, aquí hay uno que guarda en su memoria toda la vida vivida y otro que, con la posibilidad de fijar los recuerdos, cae inevitablemente en el sopor del olvido.

A manera de conclusión

El general en su laberinto es una reelaboración de la épica pero a la inversa. Sin bien es cierto que Carlos Fuentes es enfático al decir que el escritor del siglo XIX: «vivía un mundo épico y su respuesta era la epopeya» (p. 13), también es cierto que esta recuperación se hace para renarrar, tal como lo afirma Ruiz Sánchez (2012, p. 15): «la dimensión temporal que implica tanto una modificación del presente, como un cambio en el horizonte de expectativas futuras, y la modificación del pasado mediante su renarración». Y es justo a esto a lo que asistimos en la novela *El general en su laberinto*.

Se renarra la historia del Libertador, pero no como personaje heroico y vencedor, sino más bien como contraparte, tomando al personaje

⁴ «O'Leary es un gran hombre, un gran soldado y un amigo fiel, pero toma notas de todo», explicó. «Y no hay nada más peligroso que la memoria escrita».

desde su marginalidad, mostrándolo como es, sin grandes hazañas, sino viéndolo desde su perspectiva más débil. No es entonces un volver a una especie de ficciones fundacionales⁵, es reconstruir una ficción fundacional y desmitificarla.

En esta contraépica no podemos dejar de ver una reflexión sobre el futuro que nos muestra este héroe caído. En su trayecto, Ulises va mostrando la grandeza de su pasado y un futuro promisorio. Bolívar, en cambio, muestra la grandeza de un pasado esquivo, donde no se logra concretar un destino que se tenía por supuesto. El futuro se devela como la imposibilidad de llegada. Nada le depara al héroe más que la muerte. En Ulises vemos una última batalla ganada; en Bolívar, una última esperanza de luchar perdida.

Más allá de pensar en esta obra como novela histórica, vemos que hay un estilo recuperado del pasado para mostrar la fragilidad de un héroe empequeñecido. La posibilidad de un orden nuevo se quiebra en el instante mismo en el que el exilio se convierte en el único habitar posible. Solo queda un no lugar, una no presencia, un vacío que solo se puede llenar a través de los recuerdos perdidos.

5 Término que tomamos prestado de Doris Summer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- García Márquez, G. (2014). *El general en su laberinto*. Bogotá: Penguin Random House Mondadori.
- Fuentes C. (2002). *La nueva novela hispanoamericana*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- Pons, M. C. (1996). *Memorias del olvido*. México D. F.: Siglo XXI Editores.
- Pulido Heraez, M. B. (2006). *El general en su laberinto y la crisis de la historia narrativa*. *Revista Iberoamericana*, LXXII(215–216), pp. 559–574.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia y el olvido*. Madrid: Editorial Trotta.
- Ruiz Sánchez Serra, J. R. (2012). *Historias que regresan*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Urdapilleta Muñoz, M. (2004). El pathos trágico de *El general en su laberinto*. Entre la historia y la expresión. *Latinoamérica*, 38, pp. 117–143.
- Vernant, J. P. (2000). *El universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos*. Barcelona: Anagrama.

Recibido: junio de 2015

Aceptado: agosto de 2015

Las guerras floridas de Roberto Bolaño: memoria, melancolía y Pierre Menard

Roberto Bolaño's Flower War: Memory, Melancholy, and Pierre Menard

Ignacio López-Calvo

University of California, Merced, California, Estados Unidos

lopezcalvo@msn.com

RESUMEN

Desde el contexto de la desmitificación de la literatura chilena en el exilio, este ensayo analiza cómo se refleja esta transición desde el activismo político a la decepción y el escepticismo melancólico en la obra del chileno Roberto Bolaño. Tiene también en cuenta el papel de la repetición en la obra de Bolaño como una puesta en práctica de las teorías que presenta Jorge Luis Borges en su cuento «Pierre Menard, autor del *Quijote*», de la colección *Ficciones* (1944).

PALABRAS CLAVE

Roberto Bolaño, guerras floridas, Pierre Menard, memoria, melancolía

ABSTRACT

Within the context of demythicizing Chilean literature in exile, this essay analyzes the reflection of this move from political activism to a melancholic skepticism and disappointment in Roberto Bolaño's body of work. It also considers the role of repetition in his writing, as an implementation of Jorge Luis Borges's theories presented in his short story «Pierre Menard, autor del *Quijote*» («Pierre Menard, author of the *Quixote*»), from the 1944 collection *Ficciones*.

1 Profesor de Literatura Latinoamericana en la Universidad de California, Merced. Ha publicado los libros *Dragons in the Land of the Condor. Tusán Literature and Knowledge in Peru* (The University of Arizona Press, 2014), *The Affinity of the Eye. Writing Nikkei in Peru* (The University of Arizona Press, 2013), *Latino Los Angeles in Film and Fiction. The Cultural Production of Social Anxiety* (The University of Arizona Press, 2011), entre otros. Ha editado también ocho libros sobre Roberto Bolaño, realismo mágico, orientalismo y otros temas. Es codirector de la revista académica *Transmodernity. Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*.

KEYWORDS

Roberto Bolaño, flower wars, Pierre Menard, memory, melancholy

En un estudio anterior sobre las novelas chilenas escritas en el exilio tras el golpe de Estado del general Augusto Pinochet de 1973, *Written in Exile. Chilean Fiction from 1973–Present* (2001), analicé este corpus narrativo desde la doble perspectiva teórica del exilio y la teología de la liberación. El estudio trataba de demostrar la evolución de esta literatura desde un enfoque denunciatorio y testimonial hasta otro desmitificador, que, si bien lamenta el colapso social y denuncia los abusos contra los derechos humanos cometidos por la Junta, problematiza las contradicciones del discurso a veces dogmático de la izquierda. Tanto los testimonios, en su mayor parte escritos inmediatamente después del golpe de Estado, como las narrativas posttestimoniales cuestionaban, por medio de la literatura, el discurso oficial. Todavía desde el contexto de la desmitificación de la literatura chilena en el exilio, en este ensayo analizaré cómo se refleja esta transición desde el activismo político a la decepción y el escepticismo melancólico en la obra del chileno Roberto Bolaño. Tendré también en cuenta el papel de la repetición en la obra de Bolaño como una puesta en práctica de las teorías que presenta Jorge Luis Borges en su cuento «Pierre Menard, autor del *Quijote*», de la colección *Ficciones* (1944).

El análisis y la contextualización de la obra de Bolaño, en el contexto de la novela desmitificadora en el exilio, abre, a mi juicio, la posibilidad de nuevas interpretaciones. Por ejemplo, el cuento «Últimos atardeceres en la tierra», de la colección *Putas asesinas* (2001), incluye memorias de la derrota política, la violencia y lo que el protagonista llama las *guerras floridas de Latinoamérica*, un término que toma prestado del concepto mesoamericano *xōchiyaoyōtl*, que era una guerra acordada entre comunidades indígenas para capturar prisioneros que pudieran ser sacrificados ritualmente, sobre todo en tiempos de sequía. La elección del término *guerra florida* sugiere que la violencia es un componente esencial de la vida en la región desde los tiempos precolombinos. Convierte las revoluciones contemporáneas, las dictaduras, las guerras y los feminicidios en una continuación directa de la violencia ritual precolombina; de ahí que aparezca una referencia al sacrificio humano azteca, aparentemente fuera de contexto, en una conversación entre Reiter y una joven en su novela 2666: «una piedra semejante a la mesa de un quirófano, en donde los sacerdotes o médicos aztecas extendían a sus víctimas antes de arrancarles el corazón» (Bolaño, 2008, p. 872). La breve aventura de Bolaño en el Chile inmediatamente posterior al golpe de Estado (llegó justo antes del golpe y fue encarcelado ocho días) se describe livianamente en «Últimos

atardeceres en la tierra» como un mero ritual, sin connotaciones épicas o de heroísmo. Por el contrario, los recuerdos del protagonista autobiográfico, B, se mezclan con los de su lectura de las obras de un poeta menor francés, su interacción con prostitutas en un burdel mexicano y la descripción del alivio que sintió una vez que su avión aterrizó en Acapulco. Si bien mantiene misteriosamente que ciertas cosas no se pueden contar, el tono menor, antiheroico de los eventos se enfatiza con la reacción de su padre: cuando B regresa de Chile en 1974 y le confiesa a su padre que casi lo mataron, este simplemente le pregunta: «¿Cuántas veces?», antes de soltar una carcajada. No solo es evidente que el padre del protagonista no se toma en serio su encarcelamiento ni el haber estado cerca de morir, sino que las circunstancias en que B recuerda estas experiencias sugieren que tampoco él se las toma muy en serio. De hecho, el mismo Bolaño ha hablado en varias entrevistas de su experiencia carcelaria con un tono desenfadado: «Estuve detenido por ocho días, aunque hace poco en Italia me preguntaron: ¿cómo fue su experiencia de pasar medio año en prisión? Se debe a un error de una edición alemana, donde pusieron que había estado seis meses en la cárcel... Es el típico tango latinoamericano. En el primer libro mío publicado en alemán pusieron que había estado un mes; en el segundo —viendo que el primero no había vendido mucho— lo elevaron a tres meses; en el tercero subí a cuatro y en el cuarto fueron cinco meses. Así como va el asunto, debería estar prisionero hasta el día de hoy» (Capital Online, 2009). Bolaño menciona las guerras floridas latinoamericanas en varios otros textos, incluyendo su ensayo «El pasillo sin salida aparente» y su discurso de aceptación del Premio Rómulo Gallegos. En este discurso, aclara: «Esto que quede claro, pues como los veteranos del Lepanto de Cervantes y como los veteranos de las guerras floridas de Latinoamérica, mi única riqueza es mi honra» (Bolaño, 2004, p. 39). Más adelante, tras compararlo con el discurso de las armas y las letras de Cervantes, enfatiza la importancia de estas guerras floridas como fuente de inspiración en su obra:

todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en la realidad no lo era. De más está decir que luchamos a brazo partido, pero tuvimos jefes corruptos, líderes cobardes, un aparato de propaganda que era peor que una leprosería, luchamos por partidos que de haber vencido nos habrían enviado de inmediato a un campo de trabajos forzados, luchamos y

pusimos toda nuestra generosidad en un ideal que hacía más de cincuenta años que estaba muerto, y algunos lo sabíamos, y cómo no lo íbamos a saber si habíamos leído a Trotski o éramos trotskistas, pero igual lo hicimos, porque fuimos estúpidos y generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio, y ahora de esos jóvenes ya no queda nada, los que no murieron en Bolivia murieron en Argentina o en Perú, y los que sobrevivieron se fueron a morir a Chile o a México, y a los que no mataron allí los mataron después en Nicaragua, en Colombia, en El Salvador. Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados (Bolaño, 2004, pp. 37–38).

La sombra de estas guerras floridas abarca gran parte de la obra de Bolaño, en la que encontramos un triste recuerdo de la pérdida fútil de juventud y de vida, así como una descripción desmitificadora y antiheroica de la vida en el exilio, a pesar del hecho de que, como explica Wilfrido Corral (2011, p. 197), Bolaño no «se pensó a sí mismo como memorialista del exilio o de los males de la ausencia». Así pues, el cuento «El Ojo Silva», incluido también en *Putas asesinas*, se abre con el intento del protagonista de escapar a la violencia, aun cuando, en palabras del narrador, su generación (es decir, los que tenían unos veinte años cuando falleció Salvador Allende) nunca logra escapar del todo a la verdadera violencia. El segundo párrafo aclara que su experiencia es una sinécdoque de las vicisitudes de su generación: «El caso del Ojo es paradigmático y ejemplar» (Bolaño, 2010, p. 215). En consonancia con la novela desmitificadora chilena en el exilio, ya aparece una dura crítica del comportamiento de los exiliados chilenos en el cuarto párrafo: «No era como la mayoría de los chilenos que por entonces vivían en el D. F.: no se vanagloriaba de haber participado en una resistencia más fantasmal que real, no frecuentaba los círculos de exiliados» (Bolaño, 2010, p. 215). Como en la novela del también chileno José Donoso *El jardín de al lado*² (1981), en la que el protagonista exiliado exagera su experiencia carcelaria para ganar capital simbólico como escritor chileno en España, en «El Ojo Silva» se nos dice que la mayoría de los exiliados chilenos miente sobre su participación en la resistencia contra la junta militar de Pinochet. La crítica explícita continúa en las primeras páginas de la historia: nos enteramos de que chismean sobre la homosexualidad de El Ojo Silva, porque «alimentaba la vida más bien aburrida de los exiliados, gente de izquierdas que pensaba, al menos de cintura para abajo, exactamente igual que la gente de derechas que en aquel tiempo se enseñoreaba de Chile» (Bolaño, 2010, p. 216). Y no solo es la vida de

2 Bolaño analiza *El jardín de al lado* en su ensayo «El misterio transparente de José Donoso», incluido en su colección *Entre paréntesis*.

los exiliados más aburrida que heroica, sino que también los acusa de ser homófobos: El Ojo le confiesa al narrador que, durante años, se sintió obligado a esconder sus preferencias sexuales por miedo a sufrir el prejuicio de los otros izquierdistas. La conversación entre El Ojo y el narrador llega a un punto en que atacan vehementemente a la izquierda chilena y el narrador extiende su crítica a los exiliados latinoamericanos: «yo brindé por los *luchadores chilenos errantes*, una fracción numerosa de los *luchadores latinoamericanos errantes*, entelequia compuesta de huérfanos que, como su nombre indica, erraban por el ancho mundo ofreciendo sus servicios al mejor postor, que casi siempre, por lo demás, era el peor» (Bolaño, 2010, p. 217). En realidad, El Ojo, el único ejemplo positivo entre los exiliados chilenos, se usa como punto de contraste para exponer la falta de integridad de los otros exiliados chilenos.

Aunque el narrador se da cuenta de que El Ojo nunca aprobaría las generalizaciones que está haciendo, no llega realmente a rectificar su condena de las exageraciones, mentiras y corrupción moral de los exiliados chilenos, una crítica que, dicho sea de paso, a veces parece un tanto desconectada del resto del argumento. El Ojo acaba salvando a unos jóvenes de la castración y la prostitución en India y, según la voz narrativa, esto no debería sorprender al lector: «la violencia de la que no podemos escapar. El destino de los latinoamericanos nacidos en la década de los cincuenta» (Bolaño, 2010, p. 225). Hacia el final del cuento, después de contarle al narrador que los niños que salvó acabaron muriendo por una enfermedad en India, El Ojo vuelve a su hotel y llora por estos niños, por otros niños castrados a los que nunca conoció, por su propia juventud «por todos los jóvenes que ya no eran jóvenes y por los jóvenes que murieron jóvenes, por los que lucharon por Salvador Allende y por los que tuvieron miedo de luchar por Salvador Allende» (Bolaño, 2010, p. 228). El cuento, por tanto, acaba con la nostalgia y la decepción por el fin del sueño utópico, y con el reconocimiento de lo inescapable que es la violencia que sigue a los latinoamericanos nacidos en los años cincuenta, sin importar adónde vayan. En definitiva, las aventuras de El Ojo en India no son más que una desesperada continuación de la misma búsqueda de justicia por la que su generación inconformista perdió su juventud. Un sentimiento omnipresente de melancolía y fracaso ontológico parece abrumar a El Ojo, el narrador y el propio autor implícito. No obstante, como Belano en la novela *Amuleto* (1999), que rescata valientemente a un joven poeta homosexual de su proxeneta, aquí El Ojo es lo suficientemente intrépido como para pelear por otra causa. Es decir que, a pesar de su profunda decepción, no ha tirado la toalla en su lucha por la justicia social y, al menos por un tiempo, consigue ganar una batalla menor en India. Como se puede observar,

algunos de los personajes de Bolaño no se rinden, como parece sugerir Jean Franco en su ensayo «Questions for Bolaño»; a pesar de su aparente resignación, continúa luchando, aun si ahora se trata de una lucha en batallas menores y locales. De hecho, Bolaño mismo se niega a considerar su literatura pesimista: «[Mis textos] Son bastante optimistas, porque mis personajes no se suicidan, aguantan. Al menos no todos se suicidan» (Braithwaite, 2008, p. 117).

Por el mismo camino, el cuento «Días de 1978», incluido en *Putas asesinas*, abre con la llegada del protagonista aparentemente autobiográfico, B, a una fiesta organizada por los exiliados chilenos. Pronto nos enteramos de que no le caen bien los exiliados chilenos en Barcelona, a pesar de ser él mismo uno de ellos. Durante la fiesta, tiene una violenta discusión con otro izquierdista chileno (un miembro del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, MIR), quien, hacia el final de la historia, se suicida en Francia. El narrador omnisciente describe, en el presente, la decepción de B con la izquierda chilena: «La violencia de U, sin embargo, lo lleva a sacar amargas conclusiones, pues U ha militado y tal vez aún milita en uno de los partidos de izquierda que B contemplaba, en aquella época, con más simpatía. La realidad, una vez más, le ha demostrado que la demagogia, el dogmatismo y la ignorancia no son patrimonio de ningún grupo concreto» (Bolaño, 2010, p. 266). El suicidio de U sume al protagonista en un sentimiento de culpa y tristeza. Al final, este contacto con otros exiliados chilenos no hace sino aumentar su melancolía y decepción con la izquierda chilena a la que perteneció unos años antes.

Pero la crítica de Bolaño va más allá del mundo de los exiliados. Otros cuentos exponen cómo algunos izquierdistas que se quedaron en Chile durante y después del golpe de Estado acabaron traicionando a su causa. Ese es el caso de dos soldados en «Detectives», incluido en la colección *Llamadas telefónicas* (1997), que sirven a la dictadura, aun cuando afirman haber sido encarcelados tres días inmediatamente después del golpe por ser izquierdistas. En dos pasajes diferentes, ambos muestran su sentimiento de culpabilidad, recordando a Belano (de nuevo el álgter ego de Bolaño), que, en el presente del cuento, continúan siendo secretamente izquierdistas. A pesar de su arrepentimiento por haber matado a tantos jóvenes valientes en 1973, los dos soldados admiten sin reparos que violaron a prostitutas cada noche y que habrían torturado a prisioneros si se lo hubieran ordenado. Uno de ellos incluso se plantea asesinar a Arturo Belano, su antiguo compañero de clase. La historia es, por supuesto, un recuento del breve encarcelamiento de Bolaño en Chile, antes de que lo salvaran sus antiguos compañeros de clase que vigilaban a los prisioneros en la cárcel. En la ficción, los eventos se recuerdan años después por medio

de un diálogo entre dos personajes que exponen, una vez más, las fallas de la izquierda chilena, incluyendo a sus más jóvenes militantes (los dos soldados tenían 20 años cuando ocurrió el golpe). De hecho, este cuento presenta el caso más extremo: el de militantes que fueron encarcelados, pero luego traicionaron su causa original, hasta el punto de matar a sus antiguos camaradas y violar diariamente a prostitutas encarceladas. La solemnidad de la condena queda enfatizada por el hecho de que se trata de datos autobiográficos.

Bolaño vuelve a mencionar su encarcelamiento en la novela *La pista de hielo* (1993), el último capítulo de *La literatura nazi en América*, su cuento «Compañeros de celda», también incluido en *Llamadas telefónicas*, y «Carnet de baile», de *Putas asesinas*. En este último cuento, el narrador en primera persona explica que en agosto de 1973 volvió a Chile después de un largo viaje por tierra y mar, con el objeto de participar en la construcción del socialismo. Como en los otros textos, en vez de agregar matices épicos o heroicos a sus acciones, el narrador confiesa que el día del golpe se ofreció de voluntario en una célula de un barrio, pero acabó vigilando una calle totalmente vacía y olvidando la contraseña que le habían dado; en sus propias palabras: «El once de septiembre fue para mí, además de un espectáculo sangriento, un espectáculo humorístico» (Bolaño, 2010, p. 402). Después Bolaño mezcla, con un tono despreocupado, recuerdos de su activismo político en Chile con los de lecturas recientes e incluso con un comentario sobre los libros que tenía el trabajador comunista que dirigía la célula del barrio. Un día, viajando en autobús de Los Ángeles, capital de la provincia de Bío-Bío, a Concepción, lo arrestan y encarcelan bajo sospecha de ser un terrorista extranjero. El narrador recuerda que, aunque no fue torturado, no le dieron comida ni manta, y sobrevivió solo gracias a la caridad de otros presos. Esta vez, su crítica a los chilenos (muy parecida a la de Poli Délano en *Casi los ingleses de América*) llega después de explicar que lo salvaron dos antiguos compañeros de la escuela secundaria y su amigo Fernando Fernández, «cuya sangre fría era sin duda equiparable a la imagen ideal del inglés que los chilenos desesperada y vanamente intentaron tener de sí mismos» (p. 403). En contraste con las historias anteriores, sin embargo, los exiliados chilenos que se retratan aquí no son gente aburrida ni vividores, sino mujeres brutalmente torturadas que podrían haber inspirado el interés de Bolaño en la tortura de mujeres en Ciudad Juárez, ficcionalizada en *2666*: «En México me contaron la historia de una muchacha del MIR a la que torturaron introduciéndole ratas vivas por la vagina. Esta muchacha pudo exiliarse y llegó al D. F. Vivía allí, pero cada día estaba más triste y un día murió de tanta tristeza» (Bolaño, 2008, p. 403). Según el narrador, esta historia parece ubicua: le ocurrió también

a una chilena exiliada en París y a otra en Estocolmo, lo que le hace preguntarse si quizá se trataría de la misma mujer en los tres casos. Después, menciona las tribulaciones de tres hermanos argentinos que murieron en tres revoluciones diferentes, tras traicionarse entre ellos. En consonancia con la tendencia de Bolaño a la ironía y el sarcasmo, mezcla estas historias terriblemente tristes con el recuerdo de apariciones de Hitler y Neruda en el pasillo de su casa, solo para acabar cerrando la historia con la tristeza de recordar a todos los jóvenes latinoamericanos que perdieron su vida por un sueño utópico: «Todos los que creyeron en el paraíso latinoamericano y murieron en el infierno latinoamericano. Pienso en esas obras que acaso permitan a la izquierda salir del foso de la vergüenza y la inoperancia» (Bolaño, 2010, p. 406). Las últimas palabras de la cita sugieren la decepción del protagonista (y probablemente también de su autor) con la izquierda latinoamericana y deja el mismo resabio de tristeza y melancolía que caracteriza otros textos. Quizás todavía más trágico para Bolaño, el fracaso de la revolución lleva consigo la inevitable caída de la vanguardia literaria. Como señala Ignacio Echevarría (2013, p. 197): «El proyecto revolucionario, pues, era inseparable, para Bolaño, del proyecto artístico. Y el fracaso de uno conlleva el del otro». Paradójicamente, en otros textos, como el ensayo «Exilios», Bolaño recuerda nostálgicamente la emoción de los cinco meses que pasó en Chile inmediatamente después del golpe de Estado. Se mezclan, por tanto, recuerdos de sus aventuras y de la alegría de vivir con la terrible decepción por la futilidad de la resistencia. Aun si el idealismo juvenil se ha esfumado, varios de los personajes de Bolaño continúan siendo valientes e incorformistas, luchando pequeñas batallas hasta el final.

Con respecto a sus novelas, en *Los detectives salvajes* (1998) la autocrítica se vuelve aún más dura. Como si Bolaño estuviera tratando de poner en práctica las teorías que propone Borges en el cuento «Pierre Menard, autor del *Quijote*» sobre el valor de la reescritura de los mismos párrafos en diferentes contextos y desde puntos de vista narrativos diferentes, se nos dice de nuevo que Arturo Belano regresó a su patria «a hacer la revolución» (Bolaño, 1998, p. 195), después de un largo y peligroso viaje, pero acabó vigilando absurdamente una calle vacía el 11 de setiembre de 1973. Si las afirmaciones irónicas de Borges son ciertas, la reescritura literal de párrafos sirve un propósito específico: los párrafos son prácticamente idénticos palabra por palabra, pero diferentes; no son una copia o una transcripción mecánica. Según el narrador del cuento de Borges «Pierre Menard, autor del *Quijote*», el texto escrito por el simbolista francés en el título es infinitamente más rico ambiguo que el de Cervantes: el nuevo contexto contemporáneo y la perspectiva narrativa han enriquecido

el texto con connotaciones que estaban ausentes del texto original. Lo mismo ocurre, por tanto, con los nuevos párrafos casi idénticos que Bolaño reescribe: más que autoplagio, estas variaciones no jerárquicas de la misma historia deben ganar en valor connotativo según la historia se expande rizomáticamente en su obra, sin que se tenga que llegar a una conclusión. Es importante recordar que Bolaño concebía su obra como una unidad coherente y que declaró, en varias entrevistas, que todos sus libros están relacionados entre sí y que, por ello, la mejor manera de entenderlos era leerlos todos: «concibo, de una manera muy humilde, la totalidad de mi obra en prosa e incluso alguna parte de mi poesía como un todo. Un todo no solo estilístico, sino también un todo argumental: los personajes están dialogando continuamente entre ellos y están apareciendo y desapareciendo» (Braithwaite, 2008, p. 112).

Quizá, al igual que Menard reescribe la obra de Cervantes y Cervantes reescribe paródicamente la tradición literaria española en su obra maestra, Bolaño podría estar reescribiendo la literatura denunciatoria y liberacionista chilena en el exilio, con la que, como es bien sabido, era sumamente crítico: «De la literatura chilena en el exilio yo diría, en primer término, que no es literatura, y en segundo que tampoco es en el exilio. En rigor, no hay una literatura chilena en el exilio, y la que hay a mí me parece bastante mala» (Paz y Faverón, 2008, p. 60). En efecto, en su ensayo «Sobre la literatura, el premio nacional de literatura y los raros consuelos del oficio», Bolaño fue particularmente duro con Isabel Allende, Antonio Skármeta y Volodia Teitelboim, quienes quedan más tarde contextualizados en un marco poco alentador de la literatura chilena en general: «La literatura chilena, tan prestigiosa en Chile, no tiene más de cinco nombres válidos, eso hay que recordarlo como ejercicio crítico y autocrítico» (Bolaño, 2004, p. 104). Desde la perspectiva de este desdén por la literatura testimonial y liberacionista en el exilio, su propia experiencia como militante se acaba describiendo en *Los detectives salvajes* como el tradicional rito de paso del machismo latinoamericano: «el viaje iniciático de todos los pobres muchachos latinoamericanos, recorrer este continente absurdo» (Bolaño, 1998, p. 195).

Tras su regreso a México, Bolaño empezó a salir con amigos más jóvenes como Ulises Lima y a mofarse de sus antiguos amigos, a la vez que mantuvo su ego de macho a salvo, una referencia al machismo que desgraciadamente se pierde en la traducción que se publicó en inglés: «Arturito había cumplido y su conciencia, su terrible conciencia de machito latinoamericano, en teoría no tenía nada que reprocharse» (Bolaño, 1998, p. 195) (en inglés: «Arturito had done his duty, and his conscience, the terrible conscience of a young Latin American male, had nothing with

which to reproach itself» [p. 178]). Además, siente que durante su breve encarcelamiento «se comportó como un hombre» (Bolaño, 1998, p. 196). Las acciones del protagonista, por tanto, se interpretan como una especie de pose de macho, algo que se corrobora en una entrevista con Daniel Swinburn (2008, p. 74), en la que Bolaño responde: «En el caso de mi generación, bueno, nuestro valor fue tan grande como nuestra inocencia o estupidez. Digamos que, en esa época, *lo que contaba era el gesto*. Mediante gestos uno construía su novela de aprendizaje, algo que bien mirado es bastante tonto y que a la postre, si las cosas hubieran sido diferentes, nos habría convertido en víctimas» [la cursiva es mía]. Aún más sorprendentemente, en otra entrevista, esta vez con Ima Sanchís, su participación en actividades revolucionarias se presenta como una simple continuación de su naturaleza violenta. A la pregunta de si era un chico destructivo, responde: «Sí, y me exhibía como malo, pero me da vergüenza contarlo. No robe ni violé, pero fui un joven violento. A los 19 años decidí que quería hacer la revolución» (Sanchís, 2008, p. 80).

Para continuar con la naturaleza paródica de gran parte de *Los detectives salvajes*, aunque su nuevo amigo Ulises Lima afirma que son revolucionarios que fueron encarcelados, se les describe con frecuencia a él y a Belano como narcotraficantes, más que como exiliados o heroicos jóvenes que luchan por la libertad. En cualquier caso, a lo largo del libro, los amigos de Belano recuerdan cómo contaba «historias de amigos que habían muerto en las guerrillas de Latinoamérica» (Bolaño, 1998, p. 411). La futilidad de estas muertes sigue siendo un sentimiento sobrecogedor, pero al mezclarlo con el machismo, el esnobismo y el narcotráfico, el potencial testimonial o denunciatorio de estos párrafos queda diluido. En otras palabras, Bolaño socaba su propia denuncia literaria e incluso su traumática experiencia vital para mofarse indirectamente de los valores de la izquierda chilena (y, por extensión, de la latinoamericana), así como de la literatura chilena escrita en el exilio y sobre el exilio.

Igualmente, en el capítulo 19 el sarcasmo del narrador, al mencionar los comentarios hechos por un grupo de exiliados chilenos que se reúnen en un café parisino a conmemorar el décimo aniversario del golpe de Estado el 11 de setiembre, acaba con la solemnidad del momento: «Estábamos un grupo de chilenos masoquistas reunidos para recordar la infausta fecha... De repente alguien, no sé quién, se puso a hablar del mal, del crimen que nos había cubierto con su enorme ala negra. ¡Hágame el favor! ¡Su enorme ala negra! ¡Los chilenos está visto que no aprendemos nunca!» (Bolaño, 1998, pp. 396–397). Pero, de repente, lo que parece una simple mofa de una mala elección de lenguaje lírico acaba convirtiéndose en una conversación sobre el mal en general (un tema clave en la obra de Bolaño),

que puede proveer pistas para entender una de sus obras maestras, 2666: «Belano, le dije, el meollo de la cuestión es saber si el mal (o el delito o el crimen o como usted quiera llamarle) es casual o causal. Si es causal, podemos luchar contra él, es difícil de derrotar pero hay una posibilidad, más o menos como dos boxeadores del mismo peso. Si es casual, por el contrario, estamos jodidos. Que Dios, si existe, nos pille confesados. Y a eso se resume todo» (Bolaño, 1998, p. 397). En cualquier caso, la imagen de los exiliados e inmigrantes latinoamericanos en España sigue siendo bastante negativa, como se observa en la descripción de las colas que forman para hablar en teléfonos públicos estropeados: «En esas colas se juntaba lo mejor y lo peor de Latinoamérica, los antiguos militantes y los violadores, los expresos políticos y los despiadados comerciantes de bisutería» (Bolaño, 1998, p. 412). Estos párrafos agudizan la desmitificación de la lucha social izquierdista en Latinoamérica y de la experiencia del exilio que aparece en la obra de Bolaño. Como si estuviera intentando asegurarse de que el lector recibe su mensaje, y de nuevo usando los trucos narrativos de Pierre Menard, el mismo rito de paso del viaje a Chile reaparece en su novela *Amuleto* (1999), en la que, coincidiendo con la novela de Poli Délano *En este lugar sagrado*, la protagonista y narradora en primera persona se esconde en un cuarto de baño público de la universidad, mientras que tienen lugar importantes cambios sociales fuera del edificio. Esta vez, es Auxilio Lacouture, la narradora uruguaya que se autobautiza como «madre de la poesía joven de México» (Bolaño, 1999, p. 38), la que nos informa sobre la experiencia de Arturo Belano en Chile y de su regreso a México. Describe lo orgulloso que estaba de la victoria de Salvador Allende en las elecciones presidenciales chilenas, su deseo de participar en la revolución y su largo y peligroso viaje a Chile: «el viaje iniciático de todos los pobres muchachos latinoamericanos, recorrer este continente absurdo que entendemos mal o que de plano no entendemos» (Bolaño, 1999, p. 63). Después, el viaje se describe de nuevo de manera peyorativa en el contexto del machismo latinoamericano: «Cuando Arturo regresó a México, en enero de 1974, ya era otro. Allende había caído y él había cumplido con su deber, eso me lo contó su hermana, Arturito había cumplido y su conciencia, su terrible conciencia de machito latinoamericano, en teoría no tenía nada que reprocharse» (Bolaño, 1999, p. 66). Nos enteramos de que cuando regresó a México, Belano había cambiado tanto que sus amigos ya no lo reconocían. Comienza a mofarse de ellos, a despreciarlos y a juntarse con amigos más jóvenes con los que vende marihuana y otras drogas. Lacouture también recuerda la participación de la familia de Belano en una manifestación en la Ciudad de México contra el golpe de Pinochet, en un momento en que todavía no sabían del paradero de Belano.

Llega incluso a considerar la posibilidad de que el joven haya encontrado su «destino latinoamericano»: «tal vez Arturito ya esté muerto, pensé, tal vez este valle solitario sea la figuración del valle de la muerte, porque la muerte es el báculo de Latinoamérica y Latinoamérica no puede caminar sin su báculo» (Bolaño, 1999, pp. 67–68).

Una vez que regresa a México, los amigos de Belano esperan que describa el horror del golpe en Chile, pero se mantiene callado y aparentemente indolente, mientras que su comportamiento se sigue describiendo en términos de machismo latinoamericano: «para ellos Arturito ahora estaba instalado en la categoría de aquellos que han visto la muerte de cerca, en la subcategoría de los tipos duros, y eso, en la jerarquía de los machitos desesperados de Latinoamérica, era un diploma, un jardín de medallas indesdeñable» (Bolaño, 1999, p. 71). La naturaleza autobiográfica de este pasaje queda corroborada en una entrevista con Ima Sanchís, en la que Bolaño reconoce que al regresar a México adoptó una nueva actitud: «Me dediqué a escribir con mi aura de veterano de guerra» (Sanchís, 2008, p. 81). Por alguna razón desconocida, en *Amuleto*, Lacouture, quien sabe que Belano pasó ocho días en la cárcel comportándose con valentía pero que no fue torturado, decide exagerar algunas de sus hazañas e inventar otras, siempre rodeándolo de un aura heroico: «orné su retorno con colores tomados de la paleta de la poesía épica» (Bolaño, 1999, p. 71). Aunque la mayoría de los amigos de Belano no se creen del todo las historias de Lacouture, uno de ellos, Ernesto San Epifanio, está convencido de que su intrépido amigo chileno puede salvarlo de un hombre que lo obliga a prostituirse. Contra todo pronóstico, Belano accede a ayudarlo e incluso consigue intimidar al proxeneta, con lo que salva no solo a San Epifanio, sino también a otro joven poeta homosexual, Juan de Dios Montes, que estaba a punto de morir. De acuerdo con Lacouture, con ello Belano había sido definitivamente promovido al rango de veterano de las guerras floridas latinoamericanas. La novela acaba con la imagen de Lacouture escuchando la voz de un ángel que conoce el paradero de la juventud del continente. La autoproclamada madre de la poesía mexicana ahora suena como la melancólica madre de toda una generación de jóvenes latinoamericanos ingenuos que habían dado su vida con la esperanza de crear un mundo mejor. Las últimas líneas de la novela explican su título: «Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, deseo y del placer. Y ese canto es nuestro amuleto» (Bolaño, 1999, p. 154).

A pesar del sentimiento de decepción general, entonces, el lector puede percibir la simpatía que tiene el lector implícito por estos jóvenes

latinoamericanos y por su cosmovisión. Bolaño, que se consideraba a sí mismo un sobreviviente de esta lucha, expresó en varias entrevistas su admiración por esta actitud. No obstante, el análisis que hace Jean Franco de la perspectiva que tiene Bolaño de las luchas izquierdistas latinoamericanas es más negativo: «Destitute of belief after the disasters of the twentieth century, Bolaño's characters have little left to amuse themselves besides occasional friendships and trivial pursuits including literature. Survivors of a great disaster, they are left chasing an always elusive real» (Franco, 2009, p. 208). En efecto, en *Amuleto* Belano, el desengañado veterano de las guerras floridas latinoamericanas, actúa con la mayor desconsideración por su propia vida, como si ya no tuviera nada que perder, más que la literatura y sus fugaces amistades. Si bien la gran narrativa del socialismo se ha desmoronado y ha dejado de ser la llave a un mundo nuevo, la nueva Latinoamérica neoliberal tampoco resulta un lugar acogedor para los personajes de Bolaño. Al parecer, todo lo que queda es el *ennui* de Baudelaire, como se expresa en el epígrafe de 2666: «Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento». Sin embargo, Belano, como Mauricio, El Ojo Silva, sigue teniendo el coraje para luchar ganar una batalla menor, esta vez en la ciudad de México.

La anécdota que han contado varios escritores latinoamericanos sobre cómo Bolaño contó el mismo chiste con variaciones diferentes en un congreso en Sevilla podría ser una de las claves para comprender cómo entendía la literatura: la misma historia puede ofrecer mensajes diferentes cuando se cuenta varias veces con diferentes estilos, usando diferentes tipos de discurso y diferentes contextos, y los lectores deben convertirse en detectives salvajes en busca de significados. Como se ha observado, a lo largo de su obra Bolaño homenajea melancólicamente una y otra vez a los esperanzados jóvenes latinoamericanos que arriesgaron o perdieron sus vidas con la esperanza de crear un mundo mejor. Este homenaje, no obstante, se mezcla con el resentimiento por aquellos que, tanto en Chile como en el exilio, traicionaron sus ideales.

Varios críticos han notado lo recurrente que es la melancolía en la obra de Bolaño. Carlos Franz, por ejemplo, se pregunta: «Casi todos los libros de B son ferozmente melancólicos (ferocidad y melancolía, a un tiempo). Tanto que bordean peligrosamente el sentimentalismo —todo lo bordea peligrosamente, B—, y luego entran de lleno en él. Y luego “se ahogan” en esa melancolía y luego salen más bien fortalecidos, casi invulnerables. ¿Cómo diablos lo hacía B?» (Franz, 2008, p. 103). Franz señala también que la melancolía de sus personajes se mezcla con ira y resentimiento, lo que considera parte de la estética nihilista del autor. De hecho, las descripciones autodenigrantes que hace Bolaño de su álgido alter ego Arturo Belano

confirman su gran decepción con la izquierda latinoamericana y con las guerras floridas que perdieron una y otra vez. De alguna manera, invierte el famoso «Discurso de las armas y las letras» de Cervantes, para quien el capital simbólico de haber sido un soldado que luchó por el Imperio español era superior a ningún capital que pudiera tener como escrito. Bolaño menciona este pasaje de Cervantes en el «Discurso de Caracas», pero lo invierte: arriesgar su vida de joven luchando por la construcción del socialismo en su patria se ve como una empresa un tanto absurda; solo escribir sobre ello, es decir, las letras, su actividad literaria, lo salvan, proporcionándole la «respetabilidad» que necesitaba. Como se mencionó, independientemente de lo inútiles que puedan haber sido estos esfuerzos, Bolaño nunca deja de admirar el valor de estos jóvenes latinoamericanos. Esto es evidente en el ensayo «Acerca de *Los detectives salvajes*», donde afirma: «la novela intenta reflejar una cierta derrota generacional y también la felicidad de una generación, felicidad que en ocasiones fue el valor y los límites del valor» (Bolaño, 2004, p. 327). El autor, sin embargo, se cuida de no presentarse a sí mismo como la voz de los chilenos. Por ello, como si Bolaño estuviera hablando sobre sí mismo, en *Los sinsabores del verdadero policía* leemos que Amalfitano solo está suponiendo cosas sobre los chilenos porque llevaba mucho tiempo sin asociarse con ellos. En cualquier caso, a juzgar por su reputación como el escritor más influyente de su generación, Bolaño convirtió este fracaso como militante en un gran éxito como hombre de letras. Y en este esfuerzo final para ganar capital cultural como escritor, las técnicas recomendadas por Pierre Menard fueron una útil herramienta de comunicación, crítica y parodia. Bolaño retoca una y otra vez las mismas historias como si estuviera poniendo en práctica estas teorías o bien los 99 ejercicios de estilo de Raymond Queneau, con frecuencia homenajeando a los latinoamericanos de su generación que perdieron su juventud en una lucha yerma esperando conseguir el ideal de la liberación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bolaño, R. (2008). 2666. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2011). About *The Savage Detectives*. En Echevarría, I. (Ed.). *Between Parenthesis. Essays, Articles, and Speeches, 1998–2003* (pp. 353–353). Nueva York: New Directions.
- _____ (2004). Acerca de *Los detectives salvajes*. En Echevarría, I. (Ed.). *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998–2003)* (pp. 326–327). Barcelona: Anagrama.
- _____ (1999). *Amuleto*. Barcelona: Anagrama.
- _____ Caracas Address. En Echevarría, I. (Ed.), *Between Parenthesis. Essays, Articles, and Speeches, 1998–2003* (pp. 28–37). Nueva York: New Directions.
- _____ (2010). Carnet de baile. En *Cuentos. Llamadas telefónicas. Putas asesinas. El gaucho insufrible* (pp. 398–406). Barcelona: Anagrama.
- _____ (2010). Cell Mates. *The Return* (pp. 57–68). Nueva York: New Directions.
- _____ (2004) Chilean Literature. En Echevarría, I. (Ed.). *Between Parenthesis. Essays, Articles, and Speeches, 1998–2003* (pp. 124–126). Nueva York: New Directions.
- _____ (2010). Compañeros de celda. *Cuentos. Llamadas telefónicas. Putas asesinas. El gaucho insufrible* (pp. 141–151). Barcelona: Anagrama.
- _____ (2011). The Corridor with No Apparent Way Out. En Echevarría, I. (Ed.). *Between Parenthesis. Essays, Articles, and Speeches, 1998–2003* (pp. 75–83). Nueva York: New Directions.
- _____ (2006). Dance Card. *Last Evenings on Earth* (p. 210). Nueva York: New Directions.
- _____ (2006). Days of 1978. *Last Evenings on Earth* (pp. 158–171). Nueva York: New Directions.
- _____ (2010). Detectives. *Cuentos. Llamadas telefónicas. Putas asesinas. El gaucho insufrible* (pp. 118–37). Barcelona: Anagrama.
- _____ (2010). Detectives. *The Return* (pp. 35–56). Nueva York: New Directions.
- _____ (1998). *Los detectives salvajes*. Nueva York: Vintage Español.
- _____ (2010). Días de 1978. *Cuentos. Llamadas telefónicas. Putas asesinas. El gaucho insufrible* (pp. 265–278). Barcelona: Anagrama.

- _____ (2004). Discurso de Caracas. Acerca de *Los detectives salvajes*. En Echevarría, I. (Ed.). *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998–2003)* (pp. 31–39). Barcelona: Anagrama.
- _____ (2004). *Distant Star*. Nueva York: New Directions.
- _____ (1996). *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2011). Exiles. En Echevarría, I. (Ed.). *Between Parenthesis. Essays, Articles, and Speeches, 1998–2003*. Nueva York: New Directions.
- _____ (2004). Exilios. Acerca de *Los detectives salvajes*. En Echevarría, I. (Ed.). *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998–2003)* (pp. 49–58). Barcelona: Anagrama.
- _____ (2006). Last evenings on Earth. *Last Evenings on Earth* (pp. 131–57). Nueva York: New Directions.
- _____ (2004). La literatura chilena. En Echevarría, I. (Ed.). *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998–2003)* (pp. 115–117). Barcelona: Anagrama.
- _____ (2005). *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (2006). Mauricio («The Eye») Silva. *Last Evenings on Earth* (pp. 106–120). Nueva York: New Directions.
- _____ (2004). El misterio transparente de José Donoso. En Echevarría, I. (Ed.). *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998–2003)* (pp. 99–101). Barcelona: Anagrama.
- _____ (2010). El Ojo Silva. *Cuentos. Llamadas telefónicas. Putas asesinas. El gaucho insufrible* (pp. 205–228). Barcelona: Anagrama.
- _____ (2011). On Literature, the National Literary Prize, and the Rare Consolations of the Writing Life. En Echevarría, I. (Ed.). *Between Parenthesis. Essays, Articles, and Speeches, 1998–2003* (pp. 110–113). Nueva York: New Directions.
- _____ (2010). Otro cuento ruso. *Cuentos. Llamadas telefónicas. Putas asesinas. El gaucho insufrible* (pp. 105–108). Barcelona: Anagrama.
- _____ (2004). El pasillo sin salida aparente. En Echevarría, I. (Ed.). *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998–2003)* (pp. 71–78). Barcelona: Anagrama.
- _____ (2003). *La pista de hielo*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (2008). *The Romantic Dogs 1980–1998*. Nueva York: New Directions.
- _____ (2007). *The Savage Detectives*. Nueva York: Farrar, Straus and Grioux.

- _____ (2012). *The Secret of Evil*. Nueva York: New Directions.
- _____ (2007). *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2011). *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2009). *The Skating Ring*. Nueva York: New Directions.
- _____ (2004). Sergio González Rodríguez bajo el huracán. En Echevarría, I. (Ed.). *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998–2003)* (pp. 214–216). Barcelona: Anagrama.
- _____ (2011). Sergio González Rodríguez in the Eye of the Storm. En Echevarría, I. (Ed.). *Between Parenthesis. Essays, Articles, and Speeches, 1998–2003* (pp. 231–232). Nueva York: New Directions.
- _____ (2004). Sobre la literatura, el premio nacional de literatura y los raros consuelos del oficio. En Echevarría, I. (Ed.). *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998–2003)* (pp. 102–105). Barcelona: Anagrama.
- _____ (2011). The Transparent Mystery of José Donoso. En Echevarría, I. (Ed.). *Between Parenthesis. Essays, Articles, and Speeches, 1998–2003* (pp. 107–109). Nueva York: New Directions.
- _____ (2011). *Tres*. Nueva York: New Directions.
- _____ (2010). Últimos atardeceres en la tierra. *Cuentos. Llamadas telefónicas. Putas asesinas. El gaucho insufrible* (pp. 239–264). Barcelona: Anagrama.
- _____ (2012). *Woes of the True Policeman*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.
- Borges, J. L. (1996). *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Braithwaite, A. (Ed.) (2008). *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Capital Online (9 de diciembre de 2009). Roberto Bolaño. Cómo se forjó el mito. Recuperado de <http://www.capital.cl/cultura/2015/07/15/150747-roberto-bolano-como-se-forjo-el-mito-3>
- Corral, W. H. (2011). *Bolaño traducido: nueva literatura mundial*. Madrid: Escalera.
- Délano, P. (1990). *Casi los ingleses de América*. Santiago de Chile: Antártica.
- _____ (1986). *En este lugar sagrado*. Santiago de Chile: Galinost.
- Echevarría, I. (otoño, 2013). Bolaño internacional: algunas reflexiones en torno al éxito internacional de Roberto Bolaño. *Estudios públicos*, 130, pp. 175–202.

_____ (21 de enero de 2011). *Bolaño*. Penúltimos sinsabores de un novelista convertido en leyenda. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/letras/Bolano-Penultimos-sinsabores-de-un-novelistaconvertido-en-leyenda/28519>

Franco, J. (2009). Questions for Bolaño. *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía*, 18 (2–3), pp. 207–217.

Franz, C. (2008). Una tristeza insoportable. Ocho hipótesis sobre la melancolía de B. En Paz, E. y Faverón, G. (Eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Can-
daya.

López-Calvo, I. (2001). *Written in Exile: Chilean Fiction from 1973–Present*. Londres y Nueva York: Routledge.

Sanchís, I. (2008). Si hubiera otra vida y fuera posible elegir, escogería ser mujer. En Braithwaite, A. (Ed.). *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas* (pp. 79–81). Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

Swinburn, D. (2008). La novela y el cuento son dos hermanos siameses. En Braithwaite, A. (Ed.). *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas* (pp. 73–78). Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

Recibido: junio de 2015
Aceptado: agosto de 2015

Miscelánea

La participación política de los israelitas:
**el caso de la Iglesia Asociación Evangélica de la Misión
Israelita del Nuevo Pacto Universal (Aeminpu)**

The Political Participation of the Israelites:
the Case of the Church Evangelical Association of the Israelite Mission of
the New Universal Agreement (Aeminpu)

Jimmy Aguirre Morales

Universidad Científica del Sur, Lima, Perú
paguirrem@cientifica.edu.pe

«Donde la roja y blanca flamea hay un hombre de cabello largo y barba».

Pastor israelita²

RESUMEN

El presente artículo tiene como propósito presentar a la Iglesia Asociación Evangélica de la Misión Israelita del Nuevo Pacto Universal (Aeminpu) como un fenómeno cultural, político y religioso de carácter sincrético que hace su aparición en medio de una marea humana que irrumpe diversos espacios desde la segunda mitad del siglo XX. Esta institución resignifica el dogma bajo interpretaciones bíblicas muy rigurosas combinadas con una reivindicación de raigambre andina. Dicha organización presenta dos poderosas razones que motivan su participación en la escena política: la primera tiene relación con los presidentes Belaunde y Velasco ante el vacío que dejó la Iglesia adventista en su rol colonizador y evangelizador en la región central; y la segunda, un impulso por la colonización.

La difusión de la ciudadanía ha sido la revolución que ha conmovido las provincias, pero en los municipios en donde coinciden israelitas, nativos y demás colonos en conflicto por el acceso a la tierra y demás recursos (caza

1 Docente y capacitador. Ha realizado estudios de licenciatura y maestría. Diplomado en Investigación y Didáctica Socioeconómica para Profesores de Ciencias Sociales por la Universidad del Pacífico. Es coordinador del curso de Realidad Nacional en la Universidad Científica del Sur e investiga en torno a la participación política de la comunidad religiosa israelita del Nuevo Pacto Universal. Es coautor de *Fundamentos de la investigación* (IFB, 2014).

2 Luna, N. (18 de julio de 2010). La selva: la tierra prometida de los israelitas en el Perú. Recuperado de <http://elcomercio.pe/peru/lima/selva-tierra-prometida-israelitas-peru-noticia-610314>

y bosques), el control del gobierno municipal es vital para defender desde la legalidad y el poder su posesión y uso. Todos, israelitas, colonos y nativos, rápidamente, desde el retorno de la democracia en 1980, participan en política. Solo que los israelitas apuntan más lejos y se proyectan con mayor eficacia. Es decir, no solo se conforman con alcaldías y regidurías, sino además fundaron un partido nacional propio que se ha presentado tres veces a la Presidencia de la República y logró representación en el Congreso. Hasta hoy siguen firmes en ese propósito. Cabe resaltar que la colonización de la provincia Mariscal Castilla se produce cuando esta agrupación tiene dos congresistas.

PALABRAS CLAVE

Israelita del Nuevo Pacto Universal, Aeminpu, Frepap, Ezequiel Ataucusi, participación política, religión, colonización, democracia

ABSTRACT

This paper takes as an intention to present to the Church Evangelical Association of the Israelite Mission of the New Universal Agreement (AEMINPU) as a cultural, political and religious phenomenon of character sincrético that does its appearance in the middle of a human tide that pops in diverse spaces from the second half of the XXth century. This institution re-means the dogma under very rigorous Biblical interpretations combined with a claim of Andean roots. The above mentioned organization presents two powerful reasons that motivate its participation in the political scene: the first one has relation with the presidents Belaunde and Velasco before the gap that Adventist left the Church in its colonizing and evangelizing roll in the central region; and the second one, an impulse for the colonization.

The diffusion of the citizenship has been the revolution that has upset the provinces, but in the municipalities where they coincide Israelite, native and other colonists in conflict for the access to the ground and other resources (fighter and forests), the control of the municipal government is vital to defend from the legality and the power its possession and use. They all, Israelites, colonists and native, quickly, from the comeback of the democracy in 1980,

take part in politics. Only at that the Israelites, aim further and are projected by major efficacy. Namely not only they are content with mayoralties and regidurías, but also they founded a proper national party that has appeared three times to the presidency of the Republic, achieving representation in the Congress and up to today they are still firm in this intention. It is necessary to highlight that the colonization of the province Marshall produces Castile to himself when this group has two conferees.

KEYWORDS

Israelite of the New Universal Agreement, AEMINPU, FREPAP, Ezequiel Ataucusi, political participation, religion, colonization, democracy

I. Introducción

La Asociación Evangélica de la Misión Israelita del Nuevo Pacto Universal (Aeminpu), cuyo líder fundador es Ezequiel Ataucusi —con fama de profeta y gran carisma—, es considerada por un estudioso español³ como «la primera religión del Perú moderno» (De la Torre, 2004, p. 149). La Iglesia israelita, como la denominan muchos, es una respuesta creativa a su tiempo, un producto peruano de carácter sincrético y raíz andina que busca globalizar su mensaje luego de que la Iglesia católica se romanizara con el Edicto de Constantino (321 d. C.). A su vez, es una organización religiosa que no tiene influencias externas, pero sí una poderosa misión: salvar la humanidad y también participar en política.

El desaparecido padre Manuel Marzal la inscribió dentro de las instituciones religiosas de carácter mesiánico milenarista⁴. Recientemente, el antropólogo Juan Ossio se centra en las décadas de 1980 y 1990 con un texto que constituye un estudio de caso de su investigación inaugurada desde la década de 1970. Sin embargo, Gonzalo Portocarrero la define como un movimiento nativista que reivindica al Tahuantinsuyo. Este movimiento surge en la selva central tras algunas experiencias místicas de su líder y se propaga, actualmente, con mucho empuje, por el oriente amazónico a través de múltiples colonias. Todo ello, sumado a una revolución

³ Después de la muerte de Ezequiel Ataucusi, el español Arturo de la Torre publicó *Movimientos milenaristas y cultos de crisis en el Perú*. Dedicó un capítulo a la Iglesia israelita, cuyo rasgo común con otros movimientos es la utopía andina.

⁴ Marzal afirma que la población de matriz andina se entusiasma con el discurso de las Iglesias escatológicas sobre la inminencia del fin del milenio, generando un componente mesiánico, que las inscribe a pesar de la influencia cristiana dentro de las nuevas religiones autóctonas.

ciudadana, incursiona en la política a nivel nacional. Luego de la muerte de su líder, se presentaron algunas pugnas; sin embargo, sus seguidores son miles y consideran la política una extensión de esta propuesta. Por lo pronto, lograron el registro electoral para participar en los comicios de 2016, rumbo al sillón presidencial, con la intención, según K. Scott, de «librarnos de los gobiernos impíos»⁵.

II. En busca de un profeta

La Iglesia católica, establecimiento religioso monopólico, de rasgos coloniales supervivientes en la libertad formal de cultos de la República Criolla, se enfrenta también al desborde de nuevas formas de la devoción popular que irrumpen desde el mundo de las masas en ascenso. Sectas religiosas de todo tipo —muchas de ellas desgajamientos espontáneos de las misiones protestantes, otras segregándose del catolicismo tradicional ante el estímulo de las nuevas ideologías, e incluso algunas naciendo originales del mismo suelo autóctono— proliferan, echan raíces y multiplican sus salas de asamblea en barriadas y en comunidades (Matos, 1986, p. 47).

El escenario nacional creado por las oleadas migratorias internas generó nuevos espacios para la colonización, que no solo se limitaron al ámbito territorial, sino que alcanzaron ribetes ideológicos. Toda esta situación se realizó dentro de una sociedad que abandonaba las relaciones sociales tradicionales, propias del ámbito rural enmarcado en los pueblos o comunidades campesinas, para extenderlas, diversificarlas y urbanizarlas muy rápidamente de acuerdo con la permanencia de una generación.

Estos escenarios eran más dinámicos por su contexto urbano y totalmente desconocidos para el migrante, en un principio, cuando no eran tan hostiles para él. Las ideologías tradicionales, entre las cuales primaba la visión trascendental de la Iglesia católica (traída al Perú por los europeos en el siglo XVI), no pudieron satisfacer las nuevas necesidades espirituales creadas en esta época de migraciones y atizadas por una crisis económica que duraría décadas; asimismo, abrían un gran espacio para cualquier movimiento que con su visión esquemática del mundo ayudaría al migrante a comprender e insertarse en estos espacios territoriales recién colonizados:

A partir de 1940, las cosas comienzan a cambiar. Se abren algunas nuevas vías de comunicación, la población andina comienza a crecer aceleradamente y se inicia una pequeña movilización espacial. Esta

⁵ El misionero bautista Ken Scott nos ofrece un trabajo pionero y riguroso, que sigue vigente y es referenciado por otros estudiosos que siguen este movimiento.

movilización se intensifica a la vez que el país se va modernizando y de buenas a primeras el campesino, que por tanto tiempo se había recluido en sus microrregiones, comienza a ser impactado por un universo extracomunitario, que era marcadamente discriminador y con el cual no estaba preparado para interactuar. El choque frente a esta nueva realidad es brutal, y muchos optan por mimetizarse en los nuevos patrones culturales que descubren. Esto produce un germen de inautenticidad pero también de frustración, al comprender que habían sido atraídos por una realidad que no tenía capacidad para satisfacer sus expectativas (Marzal, 1994, p. 63).

Así, la sociedad peruana vio aparecer un buen número de propuestas religiosas, entre las cuales destacaba la propia Iglesia católica, las protestantes y sincréticas. La primera era una confesión que disfrutaba de la protección del Estado, y se encontraba bien adaptada a una sociedad estamental, rural y agrícola. Con sus templos, fiestas, íconos, procesiones y cultos sobrecogedores, cumplió un destacado papel en el mantenimiento del orden social y el consuelo espiritual de millones de peruanos hasta mediados del siglo XX.

Sin embargo, al aparecer en Lima las barriadas (posteriormente llamadas *pueblos jóvenes*, *asentamientos humanos*, *conos*, etcétera), parte de la clerecía del catolicismo (fuerte, mediana o superficialmente influenciada por el Concilio Vaticano II y la teología de la liberación) supo adaptarse a estos espacios, al salir de los vetustos templos coloniales del centro de la capital y marchar a predicar un neoevangélico basado tanto en la satisfacción de las necesidades espirituales que solo puede brindar Dios, así como en las materiales a que tienen derecho los fieles, aun los de condición humilde, y que debe proveer el Estado y por las que deben preocuparse las clases acomodadas⁶.

Estos clérigos, por su alta instrucción académica y su vocación de servicio, se convirtieron, rápidamente, en intermediarios válidos entre los migrantes afincados en los extramuros de las ciudades y el Estado, por lo que pudieron interceder, eficazmente, ante el poder político establecido para lograr la constitución y el reconocimiento de organismos de representación popular que presionaran a los gobiernos de turno a financiar la construcción de colegios, postas médicas, comedores populares y demás servicios que sus respectivas comunidades necesitaban.

⁶ La teología de la liberación es una corriente de pensamiento dentro de la Iglesia católica que tiene como su principal representante al sacerdote peruano Gustavo Gutiérrez. El postulado más significativo de esta corriente es la opción preferencial por los pobres: Dios ama al pobre y le ofrece la salvación. Estar al lado del pobre es estar al lado de Dios. Otro importante postulado sostiene que la salvación cristiana no puede darse sin la liberación económica, política, social e ideológica, como signos visibles de la dignidad del hombre.

El primer factor que resulta fácilmente apreciable es la situación de crisis personal que atraviesa el converso. Los casos de «cambio religioso» estudiados en las áreas marginales limeñas suelen aparecer acompañados por terribles experiencias que acentuaban la tensa situación provocada por la migración forzada de la mayoría de los informantes (De la Torre, 1996, p. 32).

Por otra parte, las Iglesias protestantes tuvieron presencia popular en el Perú desde mediados de la década de 1950, cuando las confesiones bautista, pentecostal y evangélica, con sede en los Estados Unidos, enviaron misiones formadas por predicadores carismáticos. Desde un principio, estas confesiones religiosas tuvieron como objetivo central la conquista espiritual de los nuevos espacios territoriales colonizados por los migrantes, aparecidos tanto en la órbita de las grandes ciudades, como en la región rural selvática, en donde, a partir de estas ideas, se levantaron los primeros templos (con financiamiento de sus matrices norteamericanas principal y no únicamente) y en donde empezaron sus prédicas los primeros pastores «gringos»:

Hasta antes de 1950, el crecimiento del protestantismo había avanzado lentamente, en lo que se refiere al número de miembros, la cantidad de templos construidos, y se mantenía el debate en torno al rol que la tarea social de la Iglesia debía asumir, en el cumplimiento de la misión de la Iglesia. A partir de la década [de 1950] se desata un vertiginoso énfasis por el crecimiento de los evangélicos. Mucha de la labor social de la Iglesia se ve disminuida, e incluso deslegitimada teológicamente (Amat y León, 2007, p. 13).

III. En este hogar somos católicos

A diferencia del movimiento evangelizador católico, las Iglesias protestantes no generaron ninguna organización popular ni de asistencia social, como sí lo hizo (la mayoría de ocasiones) la otra, debido a que los «pastores gringos» eran extraños ante el Estado peruano y, muchas veces, ante sus propias comunidades que, en un principio, las miraban con desconfianza.

Sin embargo, estas confesiones centraron su atractivo en colmar las aspiraciones espirituales de sus feligreses a través de cultos y mensajes trascendentes, que miraban más allá de la triste realidad social y económica inmediata del migrante, al convertirlo en fundador de una nueva comunidad, de un «pueblo elegido por Dios». Esta idea está destinada a la salvación de un mundo en crisis extrema, conformada por miembros que entre sí mantenían relaciones sociales de tipo horizontal, en donde las jerarquías, propias del Perú tradicional y de la clerecía católica, se disolvían para formar una nueva comunidad de hombre iguales entre ellos

y ante Dios. Ante el culto y el mensaje protestante, también desaparecían las diferencias ideológicas y étnicas que los migrantes arrastraban como bagaje desde sus respectivos pueblos y comunidades en el Ande hacia los territorios colonizados para convertirse solo en los que los limeños aún denominan, de manera despectiva, como «evangélicos». De la Torre sostiene «La nueva congregación [la Iglesia Aeminpu] crea un sentimiento de comunidad en torno al recién incorporado que sustituye satisfactoriamente el sistema de relaciones tradicional del área serrana de la que proceden la mayoría de los fieles» (De la Torre, 1996, p. 33).

Cabe enfatizar que las migraciones también se dirigieron a la conquista de los espacios colonizables que ofrecía la selva peruana, en donde se forjó un vacío ideológico que, en muchos casos, fue colmado por la acción evangelizadora de católicos y protestantes, pero que, en otros, dejó abierta la posibilidad para la confluencia y fusión de elementos religiosos de distinta índole y procedencia. Esto generará la aparición de confesiones sincréticas, como el caso de Aeminpu, cuyos orígenes se ubican en la ceja de selva de Junín.

El 11 de abril de 1968, en el limeño diario *Última Hora* apareció un artículo con el título «Profeta avivato vendió hasta los cerros en selva». El texto, primera noticia de prensa conocida sobre Ezequiel Ataucusi Gamonal, denuncia una presunta añagaza para estafar a familias de clase humilde y venderles tierras en Chanchamayo. Desde ese momento, las referencias periodísticas sobre Ataucusi y su congregación habrían de permanecer siempre asociadas con problemas vinculados con la colonización de regiones del oriente peruano, un proyecto que, desde inicio de los 90, se agrupa bajo el nombre de Fronteras Vivas. En la actualidad, los datos de la propia Asociación Evangélica de la Misión Israelita del Nuevo Pacto Universal (Aeminpu) estiman el número de asentamientos a 36, mientras que el número de personas que se habrían instalado en los mismos es elevado a cifras fabulosas que sobrepasan los 50.000. La distribución geográfica de los poblados se reparte por siete departamentos (19 en Loreto, 6 en Ucayali, 4 en Huánuco, 3 en Pasco, 3 en Chachapoyas y 1 en Madre de Dios), extendiéndose en áreas de ceja de selva y de selva baja. La colonización se inició a mediados de los años 60 y se ha prolongado hasta el presente (De la Torre, s. f., p. 661).

IV. Del barroco a Ben Hur

Las Iglesias sincréticas son nativas del Perú, pues no se encuentran ligadas, ni doctrinaria ni clericalmente, a Iglesias supranacionales, como son los casos de la Iglesia católica y de las protestantes. Denominamos a estas confesiones como *sincréticas*, porque fusionan elementos propios del cristianismo europeo o de la cultura popular occidental con elementos

religiosos del mundo andino peruano. Entre ellas, encontramos a la Iglesia Aeminpu.

Los sincretismos religiosos no son nuevos en nuestro país: tienen larga data. A solo unas décadas de la llegada de los españoles al Perú, ya muchos indígenas habían aprendido elementos del culto católico para incorporarlos a su propuesta religiosa, por lo que se formó un fenómeno completamente nuevo. Así tenemos a los paradigmáticos Taqui Onqoy, Moro Onqoy y Yanahuara, aparecidos en el temprano siglo XVI.

En los grupos receptores de la actividad misionera, en nuestro caso los antiguos habitantes de los Andes, el contacto cultural puede despertar cuatro reacciones: la transformación cultural puede ser aceptada, ya sea voluntariamente o bajo la presión, tanto del dominio extranjero como de un poder político-económico. La posibilidad de la adaptación se presenta como una alternativa a la aceptación: lo nuevo es asimilado por la antigua cultura religiosa de acuerdo con su propia idiosincrasia. También es posible una asimilación mutua, es decir, una fusión de ambas culturas. Pero la aculturación religiosa también puede provocar resistencia. Una tal resistencia se manifiesta, por ejemplo, en movimientos mesiánicos o de renovación (Schlegelberger, 2010, p. 18).

Este atractivo que la religión cristiana tuvo en la sociedad andina quizá se derive del prestigio que los conquistadores españoles obtuvieron tras la conquista militar del Perú. Lo más importante es que los hispanos habían vencido a los poderosos incas, por lo que su Dios había vencido, en igual forma, a los dioses locales. Además, los cultos indígenas no podían haber competido con la organización, la parafernalia y la doctrina católica.

Se conoce que la Iglesia Aeminpu basa su doctrina en la interpretación libre y personal que su profeta hace del Antiguo Testamento. Este es un elemento que las confesiones sincréticas tomaron de los protestantes norteamericanos misioneros en nuestro país (herederos, en el tiempo, del prestigio de los conquistadores hispanos en los Andes). Es necesario recalcar que este texto bíblico resalta el papel del profeta, que denuncia las iniquidades y los vicios de sus coetáneos, y que amenaza con el castigo divino si, acaso, los infieles no se redimen de sus faltas, pero que, también, anuncia un tiempo nuevo y una nueva tierra solo accesible a los justos.

Los profetas no son nuevos en la historia peruana. Rastreando en las crónicas, encontramos que el Inca Garcilaso de la Vega nos muestra a Manco Cápac, el fundador de la nación inca, como un verdadero profeta hebreo que viene a los Andes para predicar el culto al Sol junto con la agricultura. Todo ello sucede en una época de «tiempos revueltos» y de behetría.

Por otra parte el Antiguo Testamento también resalta el papel de «pueblo elegido por Dios», que es incomprendido por los pueblos paganos entre quienes se ve forzado a convivir, por permanecer fiel a los dictados de Yahvé, quienes pretenden hacerlos partícipes de sus supersticiones y vicios, pero el «pueblo de Dios» siempre permanece fiel al pacto, representado por las tablas de la Ley, aunque, muchas veces, tenga que pagar su fidelidad cayendo bajo la espada de los paganos.

La religión israelita es un conjunto compuesto por tres elementos principales: uno, la doctrina explicada por medio de relatos míticos sobre su fundador, la escogencia del pueblo de Israel y el juicio final; dos, la comunicación con Dios realizada a través de la oración, el sacrificio (holocausto) y en general el complejo sistema ritual, y tercero, un sentimiento de que un poder más allá del control humano está relacionado con el destino de ser el pueblo escogido. Unido a estos tres elementos se encuentra la institución religiosa que se convierte en un referente de identidad social, pues genera sentido de pertenencia, orientación en la vida y competencia personal. Estos elementos permiten a los feligreses encontrar respuestas tranquilizadoras y relativamente fáciles a las preguntas eternas de todo ser humano: ¿quién soy yo? ¿Qué significa la vida? ¿Qué lugar ocupó en el mundo? La combinación de estas preguntas y respuestas conforman una particular concepción del mundo israelita, y dan lugar a una identidad religiosa, que se difunde a través del proselitismo (Meneses, 2009, p. 116).

Debe recalarse que los miembros de esta organización religiosa son fácilmente reconocibles por sus vestimentas, que el imaginario popular peruano le asigna a la época en la que vivieron los profetas y Jesús hace dos mil años. Un fenómeno poco estudiado, aunque muy interesante, ha sido el impacto que tuvieron en los habitantes de los espacios colonizados la proyección continuada y repetitiva de filmes de inspiración protestante, como *El manto sagrado* (*The Robe*, 1953), *Los Diez Mandamientos* (*The Ten Commandments*, 1956), *Ben Hur* (*Ben Hur*, 1959) o *La vida pública de Jesús* (*The New Media Bible Luke*, 1979), primero en salas de cine y luego en la televisión en la festividad de la Semana Santa durante décadas. Estos filmes, con sus cuidadosos vestuarios y millonarios decorados, dejaron una impronta imborrable aun en las mentes de aquellos peruanos indiferentes en materia religiosa, y cuyos héroes y protagonistas ya forman parte de nuestra cultura popular.

Desde otro ángulo, toman, de la religiosidad andina, el papel que la sangre (humana o animal) cumple en la revitalización de la fertilidad del suelo (y del universo en general). Este elemento, presente en festividades andinas como el Yawar Fiesta o el Takanacuy, lo encontramos en el

sacrificio en holocausto de reses y corderos que los seguidores del profeta Ataucusi (nacido en las serranías de Arequipa) efectúan con regularidad.

V. La Iglesia Aeminpu y la política del agropoder

Esta organización enfatiza la participación política. De acuerdo con esto, el Frepap–FIA lleva como emblema el *pescadito* (símbolo del antiguo cristianismo) y el lema de campaña «agropoder», como vía de desarrollo. A continuación, presento dos razones para comprender su incursión en este campo.

Primera razón:

El impulso por colonizar la selva dio la posibilidad a los israelitas para tener un respaldo político de los gobiernos de turno con el propósito de poder cumplir su utopía como grupo en torno a la tierra prometida.

Dicha organización israelita es, en sí, una empresa capitalista colonizadora, de capitales y personal andinos, cuyo objetivo primordial, dejando de lado sus peculiaridades religiosas milenaristas y escatológicas, es la apropiación de las tierras que puedan ser ganadas para la agricultura mediante la colonización en la selva alta y baja, con miras a satisfacer primero las necesidades alimenticias de la comunidad colonizadora israelita y, al mismo tiempo, obtener beneficios económicos mediante la colocación de sus excedentes en los mercados regionales, para la obtención de dinero o destinarlos al intercambio por productos que no puedan autogenerar, ya sea con las comunidades israelitas aledañas o los demás pueblos y etnias de la zona; y, desde hace 30 años, también para generar clientelismo y propaganda política en las zonas en donde, por el número de sus fieles, pueden competir electoralmente con ciertas posibilidades de éxito el Frepap–FIA⁷. En otras palabras, estos se comportan como tantos colonizadores andinos de frontera: las tierras que los dirigentes elegían (hasta 1993 la elección era decisión personal de Ezequiel Ataucusi Gamonal) fueron ocupadas por un significativo número de sus fieles para luego proceder a desmontar el bosque de la manera tradicional andina, mediante la tala y la quema del bosque, y proceder al inicio del ciclo agrícola cultivo/cosecha, descanso de la tierra/cultivo/cosecha. Nada explica mejor este impulso místico y colonizador que la letra de su himno «La agricultura»:

7 En la ciudad de Caballococha, capital de la provincia loretana de Mariscal Castilla, donde se calcula que viven entre cinco mil personas. En este lugar, el Frepap ha logrado posicionar dos alcaldes entre 2003 y 2010. Además, tiene presencia en el concejo municipal de la ciudad desde 2003. Lo mismo ocurre en Alto Monte Israel: «En las últimas elecciones municipales peruanas, logran tomar dos alcaldías: Pebas e Islandia» (Morin y Santana, 2003, p. 33), con proyecciones idénticas en el lado colombiano y brasileño.

En nuestra tierra en la que habitamos
Cuántos hogares estarán sufriendo
Llorando niños y oprimidos
Falta dinero, también alimento
Nuestro maestro (Ezequiel) siempre nos enseña
Siempre nos dice huyan a los montes
En las montañas (selvas) debemos trabajar
Labrar el campo para mejor siembra (Téllez, 2009, p. 53)

Unos años después, ante la pérdida de todos los nutrientes del suelo, los colonos israelitas talaban y quemaban nuevas áreas de bosque, repitiendo el destructivo ciclo de la agricultura tradicional. La llegada de otros (desde Lima y las principales ciudades de la costa) y la práctica de una agricultura tradicional forzaron a la expansión de esta comunidad. Un ejemplo fehaciente es el Alto Monte Israel, asentamiento israelita ubicado en la provincia de Mariscal Castilla (Loreto), primero y principal de los asentamientos israelitas en la región, desde donde, siguiendo el curso del río Amazonas, se expandieron a otras zonas de la provincia y fundaron nuevos asentamientos, como Nuevo Pebas, Nueva Esperanza, Santa Rosa, Nuevo Perú, Tahuantinsuyo, Arco Iris y Nuevo Jerusalén, hasta alcanzar el suelo colombiano, donde cimentaron el asentamiento León de Judá, y Brasil, donde también se les encuentra.

El uso del suelo del Monte Alto en la agricultura por los colonos «israelitas» viene ocasionando graves problemas de deforestación, [se ha] constatado al año 1999 una deforestación de aproximadamente dos mil hectáreas de bosques, incluidas las áreas cultivadas, cuyo impacto sobre el medio ambiente está relacionado con la sedimentación de microcuencas hidrográficas (quebradas), migraciones de numerosas especies de la macrofauna silvestre, aparición de plagas y enfermedades de cultivos, entre otras (Rivas, 2005, p. 46).

En tanto la colonización se iniciaba, las tierras ya ocupadas eran denunciadas por los personeros legales de la comunidad religiosa ante las autoridades pertinentes para su legalización, por lo que se convirtió a esta agrupación (nunca a sus fieles como individuos) en la legítima propietaria. Esta forma de colonización, el cultivo, la práctica intensiva de la caza y la pesca los enfrentaba y enfrenta, directamente, a las comunidades nativas (pueblos originarios), quienes los percibían hasta la actualidad como a cualquier colonizador andino: extraño, agresivo, depredador, usurpador y leguleyo:

Entonces hay otros dirigentes —hermanos andinos— y van allá (a los Andes) y dicen saben que hay terreno libre, vamos. Sin embargo no analizan bien de quién es ese terreno, a quién les pertenece, si es de la comunidad o no... Vienen por venir nada más, y una vez que

están instalados entonces vienen los problemas, pero ¿quién hace el problema? Ellos mismos, están en asociación. Una persona había formado un equipo y les había cobrado cien soles o mil soles para conformarse esa asociación para que ingresaran, pero al final esos terrenos [pertenecen] a la comunidad de Centro Somaveni y sus anejos; ingresaron y ahí vienen recién los problemas (presidente de las rondas ashánincas del río Ene, citado por CRS, 2012, p. 38).

Como es de suponer, muchas de las comunidades nativas, hasta bien entrada la década de 1970, jamás se preocuparon por legalizar la tenencia de sus predios ante el Ministerio de Agricultura, por lo que el vacío legal era aprovechado por los colonos andinos, entre ellos los israelitas, desde siempre más dispuestos y más duchos para los trámites burocráticos:

[L]a legislación nacional ya reconocía desde [la década de 1960] la existencia de los indígenas amazónicos en la medida en que se organizaran como comunidades nativas. Como señala el texto, esta misma legislación tenía un problema: [solo] consideraba a las comunidades constituidas conforme a ley. Es decir, si las comunidades no se organizaban de la manera dictada por el sistema jurídico, no existían (Mayor y Bodmer, 2009, p. 44).

La colonización israelita en zonas de bosque amazónico también enfrentaba a los demás intereses económicos de la zona en cuestión, o, mejor aún, a otras formas de colonización andina, representados por los madereros legales e ilegales, cocaleros, mineros informales, etcétera.

Se trataba de una empresa modesta, tanto en el número de los colonos; por aquel entonces la congregación no debía sobrepasar la veintena de miembros, como por la experiencia de estos. Esta circunstancia conduce a los israelitas a una de las primeras tragedias del proceso. Convencidos de que el derecho que nacía del cultivo de las tierras y la posterior denuncia de las mismas ante el ministerio se extendía a todos los aprovechamientos de los predios, los hermanos se opusieron tajantemente a que la empresa que poseía los derechos de explotación maderera —Balarín S. A.— hiciese uso de los mismos. Firmemente persuadidos de tener la razón y alentados por sus dirigentes, los campesinos se dispusieron a hacer frente tanto a los empleados de la compañía como a las fuerzas de orden público que acudieron para hacer cumplir la ley. El resultado no pudo ser más dramático y, en junio de 1970, se desencadenó un enfrentamiento en el que murieron entre cuatro y nueve personas. Por si fuera poco, el choque dio lugar a una disensión interna, dado que algunos de los colonos se alinearon con las posiciones de la empresa maderera. Finalmente, el asentamiento acabó siendo abandonado y los pobladores se dirigieron a Boca Samaya (Pasco), la más antigua de las colonias aún existentes (De la Torre, 2007, pp. 673–674).

Enfrentadas por la tenencia de la tierra, las comunidades israelitas (e incluso los colonos andinos en general) y las comunidades nativas no vieron mejor opción que defender sus intereses desde las instancias del gobierno inmediatamente cercano a ellos: la municipalidad, por lo que debían copar, en la medida de su número, organización y recursos, los cargos de alcalde distrital y regidores.

Refiriéndose a las comunidades nativas del Cenepa, enfrentadas con las empresas petroleras en años recientes, Anahí Durand (2011, p. 20) comenta:

Destaca también el nivel de participación política logrado por los nativos, pues, tanto en la provincia de Condorcanqui como en los distritos de Imaza, Imacita, Río Santiago y El Cenepa, los alcaldes y los regidores son en su mayoría nativos que han obtenido puestos de representación en alianza con partidos como Fuerza Democrática y Amazonenses Unidos al Cambio.

Segunda razón:

Esta agrupación inició la colonización de las tierras de frontera con el beneplácito de gobiernos que apoyaban decididamente el desvío de las corrientes migratorias andinas. Estas se dirigían, mayoritariamente, hacia la costa y la capital, y la selva, la zona menos poblada del territorio de la República.

A principios de la década de 1960, la ideología de la colonización de la selva como solución a los problemas del país (principalmente escasez de tierras) fue oficializada por el gobierno y se sustentó en la propuesta de construcción de la carretera Marginal (Santos y Barclay, 1995). Bajo esta ideología, el gobierno puso en marcha en la década de 1980 el Proyecto Especial Pichis Palcazu (PEPP), cuyo objetivo era convertir los valles del Pichis y el Palcazu en un frente de colonización masiva (Smith, 1983). A mediados de esta década la carretera Marginal conectó Puerto Bermúdez con el eje Pucallpa-Lima, abriendo las puertas de nuevos flujos migratorios, principalmente de pequeños y medianos colonos. A esta época corresponde la llegada de colonos andinos profesantes de la religión evangélica denominada Misión Israelita del Nuevo Pacto Universal, los cuales formaron varios asentamientos como Santa Anita y Boca Samaya, en el río Neguachi (Pinedo, 2006, p. 8).

De igual manera, con el apoyo de gobiernos militares que veían como una necesidad estratégica el poblamiento de la región amazónica, con miras a incorporarla, de una vez y para siempre, a la vida económica nacional como una medida preventiva frente a un hipotético proyecto expansionista de algún país amazónico vecino. Fue, precisamente, en el gobierno

del general Juan Velasco Alvarado (1968–1975) que la comunidad israelita logró fundar sus primeros asentamientos en Huánuco y Pasco⁸.

Desde esa fecha, pudieron vislumbrar más tarde un proyecto acariciado y consolidado desde los años noventa: Fronteras Vivas. De la mano de su organización política, la congregación busca concretar sus objetivos con la incursión en el sistema político vía el Frente Popular Agrícola FIA del Perú (Frepap), que cuenta con un similar en Bolivia (Frepab). El primero ha logrado notoriedad, entre 1990 y 1995, al llegar a tener representación en el Parlamento peruano.

Sin embargo, las pugnas intestinas los colocaron nuevamente en los tabloides y fueron presa fácil de una prensa sensacionalista que nunca pudo probar todas las perversas acusaciones en su contra. Al igual que Ezequiel Ataucusi, con un largo historial de denuncias infundadas, en la segunda mitad de los años 90, le tocaría el turno al congresista Javier Noriega, pero el fallo del Poder Judicial lo declaró inocente de las acusaciones de un medio televisivo.

Su propuesta política más conocida es el «agropoder» para desarrollar la agricultura. Por tal motivo, la organización es comunal en cada colonia y se inspira en el cooperativismo —con raíces prehispánicas—, que fortalece este principio y, al mismo tiempo, su militancia logra satisfacer sus necesidades materiales y espirituales, cuya devoción se expresa en una suerte de éxtasis en los rituales propios de cada sábado.

Durante el 2000, tras la muerte de su principal líder Ezequiel Ataucusi, decidieron experimentar públicamente las diversas pugnas en su interior. No obstante, la designación del excelentísimo Jonás Ataucusi parece haber garantizado la unidad de la congregación, pese a las diferencias con su hermano mayor Juan.

Han transcurrido 15 años de la muerte de Ezequiel y aún se mantienen firmes en las lides electorales, vía la reinscripción en la Oficina Nacional de Procesos Electorales (ONPE), con una resistencia típica de los fundamentalismos religiosos que los sitúa dentro de los partidos confesionales con miras al escenario político próximo. Además, mantienen un vigoroso impulso colonizador que los ha llevado a solicitar al Congreso peruano a través de su representante Félix Anchorena, un presupuesto para fortalecer las «fronteras vivas», mientras deslindan vinculaciones con otro tipo de organizaciones e intereses.

8 La selva central había sido objeto de una intensa labor evangelizadora por parte de misioneros norteamericanos pertenecientes a la Iglesia Adventista del Séptimo Día desde inicios del siglo XX, quienes compraron extensas zonas en esa región. Sus misiones iniciaron el proceso de decadencia con la llegada del gobierno del general Velasco.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amat y León, Ó. (2007). *Presencia evangélica en la sociedad peruana*. Recuperado de <http://rolandoperez.files.wordpress.com/2009/02/presencia-evangelica-en-la-sociedad-peruana-por-oscar-amat-y-leon>

Catholic Relief Services (2012). *Conflictos y Amazonía. Diagnóstico. Mitigación de conflictos sociales y desarrollo de la Amazonía*. Recuperado de: <http://servindi.org/pdf/conflictos.pdf>

De la Torre, A. (s. f.). El Paraíso escondido el proceso de colonización del Oriente Peruano por los «Israelitas del Nuevo Pacto». Una introducción. Recuperado de http://www.aetorre.com/ae/images/stories/biblo/art-028_el_paraso_escondido.pdf

_____ (1996). Cambio religioso en el mundo andino: un testimonio etnográfico. Recuperado de <http://www.aetorre.com/ae/images/stories/biblo/art-016.pdf>

_____ (2004). *Movimientos milenaristas y cultos de crisis en el Perú. Análisis histórico y etnológico*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Durand, A. (2011). *¿Tierras de nadie? Actividad extractiva, territorio y conflicto social en la Amazonía peruana: el río Cenepa*. Recuperado de http://www.landcoalition.org/sites/default/files/documents/resources/CENEPA_ESP_web_16.03.11.pdf

Marzal, M. (1994). *Etnicidad y violencia en el Perú*. La Coruña: Editorial Universidad de La Coruña.

Matos, J. (1986). *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Mayor, P. y Bodmer, R. (2009) *Pueblos indígenas de la Amazonía peruana, Iquitos*. Recuperado de <http://atlasanatomiaamazonia.uab.cat/pdfs/PueblosIndigenasAmazoniaPeruana.pdf>

Meneses, L. (2009). Las contradicciones de la identidad de la Iglesia Israelita del Nuevo Pacto Universal. Recuperado de: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/viewFile/2268/1569>

Morin, F. y Santana, R. (2003). *Lo transnacional, instrumento y desafío para los pueblos indígenas*. Recuperado de <http://repository.unm.edu/bitstream/handle/1928/11344/Lo%20transnacional%20instrumento%20y%20desafio.pdf?sequence=>

Pinedo, D. (2006). Actores e interacciones en el uso de los recursos naturales en la cuenca del río Pichis, selva central del Perú. Recuperado de: https://dlc.dlib.indiana.edu/dlc/bitstream/handle/10535/2067/Pinedo_danny.pdf?sequence=1

Rivas, H. (2005). Uso y manejo del suelo y bosque amazónico por colonos andinos: el caso de los religiosos israelitas de la comunidad de Alto Monte de Israel, Bajo Amazonas, Loreto. Recuperado de http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/antropologia/2002_N02/a02.htm#Introducci%C3%B3n

Schlegelberger, B. (2010). «La tierra vive». Religión y cristianismo en los Andes centrales peruanos. Recuperado de http://www.diss.fu-berlin.de/docs/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDOCS_derivate_000000002601/tierra0611-openaccess.pdf

Téllez, L. (2009). El cuidado de la vida y la salud en una comunidad religiosa en la Amazonía colombiana. Recuperado de <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/10394/1/2222222.pdf>

El progreso providencial

Análisis e interpretación conceptual de la filosofía política desarrollada en la Facultad de Letras de San Marcos a fines del siglo XIX (1869–1909)

The Providential Progress Conceptual Analysis and Interpretation of Political Philosophy Developed in the Faculty of Arts of San Marcos University in the Late Nineteenth century (1869-1909)

Ernesto Walter Llanos Argumanis¹

Universidad Científica del Sur, Lima, Perú
llanosargumanis@gmail.com

RESUMEN

Este artículo presenta el análisis y la interpretación de una serie de tesis sustentadas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos desde 1869 hasta 1909, las cuales contienen temas relacionados con la filosofía política, como la importancia del régimen republicano y del elemento popular democrático, tanto a nivel universal como para Latinoamérica y el Perú. Estos textos tienen características en común, como el concepto de progreso vinculado a la idea de providencia, pero también poseen algunas diferencias.

PALABRAS CLAVE

Perú, progreso, providencia, filosofía política, democracia, San Marcos

ABSTRACT

This article presents the analysis and interpretation about some thesis sustained in the Philosophy and Arts Faculty of The National University of San Marcos since 1869 until 1909, whose research contains different topics related with political philosophy for example the relevant of republican system and democrat popular element in

¹ Egresado de la Maestría en Sociología con mención en Estudios Políticos de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Licenciado en Filosofía de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y titulado en la carrera de Ciencias Publicitarias en el Instituto Peruano de Publicidad (IPP).

the World, Latin–American and Perú. These thesis have some aspects in common like the progress concept vinculated with providence idea, however have some differences as well.

KEYWORDS

Perú, progress, providence, political philosophy, democracy, San Marcos

El presente trabajo tiene como finalidad mostrar, describir, analizar, sintetizar e interpretar de manera crítica una serie de tesis de grado presentadas por académicos en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Para ser más exactos, el periodo trabajado inicia en 1869 y culmina en 1909. El motivo de establecer este periodo temporal se debe a que en 1866 se realizaron una serie de reformas universitarias, se funda la Facultad de Letras y, tres años después, se presentaron las primeras tesis.

Nuestra intención ha sido seleccionar algunas de estas tesis para realizar una pequeña labor hermenéutica y otorgar los primeros alcances sobre sus características: los tipos de pensamiento, las formas peculiares de construir el discurso, las influencias filosóficas, la conciencia histórica, la visión acerca de la realidad nacional; y cómo a partir de todos estos elementos elaboraron sus reflexiones sobre la política y la sociedad peruana.

Para lograr nuestro cometido, establecimos la relación de los cuatro conceptos: providencia, progreso, democracia y república, pero enfocándonos en el pensamiento peruano y otorgándole mayor importancia a las reflexiones sustentadas en las tesis de grado de la Facultad de Letras de la universidad San Marcos a fines del siglo XIX y principios del XX.

1. Análisis e interpretación de los conceptos *democracia* y *república* en el pensamiento de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos a fines del siglo XIX (1869–1909)

Después de la fundación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de San Marcos en 1866, no se acabaron las reflexiones sobre temas políticos y sociales con la introducción de las ideas positivistas; por el contrario, se presentaron tesis sobre la importancia del régimen republicano y de la democracia para el Perú, Latinoamérica y el mundo. Uno de los autores de estas tesis es Jorge Polar, representante del positivismo, y mencionado en varios trabajos sobre historia de las ideas y de la filosofía en el Perú por Augusto Salazar Bondy, David Sobrevilla y Manuel Mejía Valera. Jorge Polar es principalmente conocido por una tesis sobre Sócrates y por sus trabajos sobre estética; sin embargo, al parecer nadie ha

mencionado su tesis de doctorado de 1878, en la cual propone que «La única forma de gobierno conveniente a las naciones americanas después de su independencia era la forma republicana» (Polar, 1878, p. 349).

Polar fue consciente de que «Las Repúblicas [...] necesitan mucha virtud, mucha ilustración. Antes de implantarlas es menester educar al pueblo, y el pueblo no estaba educado en la época de la independencia» (Polar, 1878, p. 351). No obstante, esta situación no justifica el establecimiento de una monarquía.

Este autor explica que, de acuerdo con la ley social —de tono providencial positivo, de acción y reacción—, las sociedades pasan de la esclavitud a la libertad; es decir, de la dominación monárquica a la república de las libertades. Dicha ley explicaría, según Polar, por qué el siglo XIX es un periodo de transición, lleno de convulsiones sociales y revoluciones.

Esto permitiría entender que la construcción de una república es un proceso extenso y complejo, considerando los siglos que le tomó a Europa formar sus naciones modernas; mientras que América, en ese momento, solo llevaba 50 años de republicanismo aún incipiente.

En segundo lugar, tenemos al prácticamente desconocido Heráclides Pérez, que el mismo año sustentó su tesis de bachillerato, donde afirma «[...] que el elemento popular o democrático es el que ha hecho más [a] favor de la civilización [porque ha contribuido al progreso]» (Pérez, 1878, p. 190).

La tesis de Pérez presenta, por su parte, una concepción providencial-progresiva de la historia, cuyo desarrollo a veces se detiene por ciertos periodos para luego continuar su marcha; en otras palabras, su explicación se desenvuelve detallando de manera histórica el progreso, providencialmente positivo, de la sociedad humana. Para ello, inicia con las culturas de la Antigüedad como la ubicada en Asia, la cual es superada por los avances de la época clásica, como la civilización griega y romana; luego, pasa a una etapa de estancamiento bárbaro durante el Medioevo para volver al progreso con la Modernidad y el Siglo de las Luces.

Para Heráclides Pérez, los elementos que han influido fuertemente en el movimiento progresivo de la historia han sido las estructuras políticas como la teocracia, la monarquía, la aristocracia y la democracia. El objetivo de su tesis era demostrar que la democracia es el factor político más influyente en el desarrollo social de la humanidad, por su raíz popular. Finalmente, podemos sintetizar el discurso de Pérez en que «la democracia es el principal acreedor de la civilización, a cuya sombra prospera, y cuyo exclusivo reinado sobre la tierra es el ideal de la humanidad [al cual todos aspiramos]» (Pérez, 1878, p. 215).

Otro ejemplo de las reflexiones sobre filosofía política realizado en San Marcos en relación con la democracia es la tesis denominada *Las secciones americanas después de su independencia no pudieron adoptar otra forma de gobierno que la república democrática*, presentada por Miguel Teobaldo Ingunza en 1893. En resumen, el autor propone que, frente a la elección de la república democrática por parte del Perú y de otros países de América del Sur después de la lucha por la independencia, «El estudio de esta cuestión relativa a examinar filosóficamente la necesidad de proclamar la forma republicana, es el objeto que me propongo en este modesto e imperfecto trabajo, esperando vosotros que seáis indulgentes, siquiera por el noble móvil que lo inspira» (Ingunza, 1893, p. 7).

Asimismo, el autor comenta:

Después de la destrucción del sistema colonial establecido por los españoles en América, era natural la obra de la reorganización de los nuevos Estados que se habían dado independencia; y apenas se reconocieron tales, hubo un movimiento universal y unánime por la república democrática que casi todos proclamaron como la forma de gobierno más a propósito para regir sus destinos (Ingunza, 1893, pp. 7–8).

Es decir, la república democrática era la forma de gobierno más apropiada para que las nuevas naciones americanas alcanzaran su destino de progreso, debido a que: «La proclamación de la república democrática en las colonias emancipadas de la España fue un hecho natural y lógico, porque las nuevas ideas consiguientes a su independencia reaccionaron contra el viejo sistema de la América española, siendo la república la expresión más exacta de aquellas ideas» (Ingunza, 1893, p. 8).

Era la república democrática el sistema político que conciliaba con la ideología de los independentistas, sus principios, sus valores, etc., los cuales se oponían al antiguo régimen colonial y eran la mejor vía para construir una sociedad nueva y libre.

La república representaba, según la tesis de Miguel Ingunza, la soberanía política, moral, religiosa y comercial; era la liberación de la dominación de la razón y de los pueblos latinoamericanos. Una de las razones fue que los «países americanos en donde existen todas las razas del mundo y en donde todos tienen iguales y legítimos derechos y están dominados por los principios de la igualdad y de la democracia, no podían adoptar otra forma de gobierno que no fuese la república democrática» (Ingunza, 1893, p. 8). Esta alternativa podría ser discutida en relación con la preparación de la sociedad para aplicar dicho modelo.

Continuar con la monarquía significaría permanecer con el sistema virreinal corrupto que venció la independencia y al cual no se quería

regresar, pues las clases sociales que tenían cierto poder o autoridad eran provisionales, buscaban su propio interés e implantaban sus propios mecanismos de dominación incluyendo a la Inquisición del clero. En otras palabras:

Se ve, pues, que durante el régimen colonial no se habían creado intereses que ligasen a la América con la causa de la monarquía. Así pues, el día que los americanos se independizaron destruyendo el yugo colonial, sin simpatías por el pasado y sin ningún elemento monárquico se echaron en los brazos de la república que consideraron como la única arma de su salvación, y como la brillante luz que debía encaminar sus pasos en medio de las tinieblas en que yacían, viendo así en la republicana el único sendero que debían seguir (Ingunza, 1893, p. 12).

Él considera que: «En conclusión, el estudio de la historia nos manifiesta que la monarquía no ha podido arraigarse en la América, y por eso, una vez independientes los Estados americanos, el movimiento fue instintivo a favor de la democracia» (Ingunza, 1893, p. 19–20). Sin embargo, advierte sobre los estragos de la lucha por la independencia y las nefastas consecuencias de los caudillos en la formación de las nuevas repúblicas, con las siguientes palabras:

Desgraciadamente, la influencia que ejercieron los caudillos de la revolución fue funesta y hostil y desvirtuaron la obra de la reconstitución americana. Esto no puede menos de ser una desgracia, porque ahí se encuentra en gran parte el origen de nuestras guerras, de nuestra anarquía, en una palabra, en nuestro atraso. Esos caudillos de la revolución, esos grandes guerreros a cuyo brazo se debe la victoria y que nos legaron patria y libertad, no eran los más adecuados para intervenir en la construcción de las nuevas repúblicas (Ingunza, 1893, p. 20).

Un claro ejemplo, para este autor, de cómo los gestores de la independencia no fueron capaces de controlar el poder adquirido para organizar de manera eficiente las nuevas repúblicas fue el caso de Bolívar, que, al igual que otros independentistas, condujo a los gobiernos de Latinoamérica al caudillismo, militarismo y autoritarismo.

Por otro lado, San Martín, después de lograr la independencia de varias Repúblicas, prefería la monarquía, pero al no tener éxito se retiró del ámbito político. En la tesis de Ingunza, se afirma que «triunfante la guerra de la independencia, el elemento ilustrado casi había desaparecido: solo quedaba el elemento guerrero» (Ingunza, 1893, p. 23). Este hecho causó un gran desorden político por la lucha de poder por parte de los caudillos militares.

Siguiendo al autor, se podría decir que «Todos los Estados americanos proclamaron en sus Constituciones la República democrática y el dogma de la soberanía popular; y sin embargo esto, se hallaban muy distantes de las condiciones de la verdadera democracia» (Ingunza, 1893, p. 24), debido a que solo eran democracias puramente formales donde no se cumplían sus principios, porque continuaban con las estructuras de dominación colonial.

En el caso peruano, como se afirma en la tesis, existió una mayor resistencia al cambio porque:

El Perú había sido el centro del antiguo régimen colonial, por tanto sus hombres públicos estaban menos avanzados en ideas de libertad. Además, no se dio independencia, sino que la recibió de caudillos que ya eran poderosos cuando pisaron sus playas. Y los [...] de la libertad que vinieron a darle patria, en lugar de detener, encontraron y favorecieron más aún el movimiento reaccionario [de corte colonial] (Ingunza, 1893, p. 25).

Ingunza refuta la idea de que hubiera sido preferible constituir un gobierno monárquico, como propuso San Martín, y plantea que en América del Sur después de la Independencia se libró una lucha entre conservadores, que buscaban un progreso material al priorizar el poder de la autoridad; y liberales, que consideraban que el progreso debía darse principalmente a nivel moral manteniendo un equilibrio entre la autoridad y la libertad ciudadana. A estas causas se suman la heterogeneidad de las sociedades americanas y los rezagos persistentes de la Colonia. Por lo tanto, el autor cree —basándose en las consideraciones del historiador Lastarria— que no se debe atribuir el fracaso a las formas de gobierno que se instauraron después de la Independencia, sino a su compleja situación social producto de los siglos de dominación virreinal.

A pesar de todos los problemas producidos en América del Sur después de la Independencia, Ingunza, al igual que Lastarria, sostiene que se ha logrado un número importante de progresos, los cuales se evidencian con la instauración de las Repúblicas democráticas. Sobre esto, el autor afirma:

Lo mismo puede decirse bajo el punto de vista material, y todo en fin anuncia que nuestros conocimientos y progreso serán cada día mayores, marchando las sociedades americanas, en la senda que les trazara la revolución de su independencia, hacia la sombra de la República democrática, sólida base con que está llamada a desarrollarse gigantescamente su civilización (Ingunza, 1893, p. 26).

Debemos notar que este autor realiza un análisis de su contexto, incluyendo los debates entre conservadores y liberales, comparable a los

realizados por algunos filósofos e historiadores en los siglos posteriores (XX y XXI). Por ello, podemos ver una gran lucidez y comprensión de su momento histórico, su sociedad y sus procesos, incluyendo los ideológicos, pero bajo los criterios de la época. La idea central gira en torno a las Repúblicas democráticas que son parte del proceso de desarrollo de las sociedades americanas a pesar de las consecuencias nefastas del periodo posindependentista, las cuales no se deben a la instauración de un sistema político, sino a los problemas propios de una sociedad compleja resultante de la dominación colonial que se va superando con un desarrollo incontenible.

En otras palabras, «El Perú constituido en república unitaria, con todas las apariencias de la democracia, fue en el fondo la más despótica de las repúblicas americanas» (Ingunza, 1893, p. 26), puesto que en el fondo era una sociedad colonial con vestimenta democrática; forma sin fondo, sin cambio real ni social y además:

Puede decirse que la historia de las repúblicas americanas está resumido en la lucha de dos bandos distintos que se han disputado la dirección y administración de sus gobiernos. El uno esencialmente conservador ha creído que progreso material es el fin principal de la sociedad, resultando como consecuencia el progreso moral; que la libertad política y que el orden público son dos principios opuestos, debiendo triunfar como consecuencia el de autoridad. El bando opuesto profesa una doctrina contraria: cree que el fin principal de la sociedad es el progreso en el orden moral, atender a conseguir el desarrollo de la libertad, produciendo esto como consecuencia el adelanto material; y que el principio de libertad y el de autoridad, lejos de ser opuestos, están en armonía, no debiendo haber por tanto antagonismo entre el pueblo y el gobierno (Ingunza, 1893, p. 27).

Una de las razones de la complejidad de la buena o correcta aplicación del régimen democrático se debe a que «La sociedad americana, compuesta de tan diversas razas y castas antagónicas, llevaba en su seno los gérmenes de la democracia, pero con la fusión de esas razas enemigas, tenía que pasar por muy dolorosas y difíciles crisis antes de operarse» (Ingunza, 1893, p. 28). Podríamos interpretar que para este autor el ordenamiento y el progreso sociopolítico de América, y en particular de la sociedad peruana, es una cuestión de tiempo. La propuesta de Ingunza era demostrar que la república democrática se refería a un sistema político que promueve la libertad y el progreso.

Por otro lado, también debemos mencionar que Arturo Osorio presenta en 1897 su tesis *Influencia de las ideas democráticas en la civilización*, la cual planteaba que las ideas democráticas de libertad, soberanía e igualdad promueven el progreso en las civilizaciones en el siglo XIX.

2. Análisis e interpretación de los conceptos *providencia* y *progreso* en el pensamiento de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos a fines del siglo XIX (1869–1909)

Iniciaremos este punto aclarando la importancia de trabajar con el concepto de *providencia*, pues según algunos autores debería remitirse a la teología o la filosofía de la religión. Se debe tener en cuenta que hay conceptos como *Dios* —o relacionados a este como la Providencia o la Divina Providencia— que han calado en la historia al influenciar en muchos ámbitos, incluyendo la filosofía y la política.

En consecuencia, han repercutido socialmente en la forma de pensar y actuar de las civilizaciones, como también en los cambios históricos y sociales de la humanidad. Incluso, han servido como elemento fundamental de discursos políticos para justificar y legitimar el poder de muchos gobernantes.

Por tal motivo, muchas veces los análisis de discursos políticos deben tener presente este tipo de conceptos, y con más razón el análisis e interpretación de las reflexiones enmarcadas dentro de la filosofía política, ya que pueden estar impregnadas de dichos conceptos. En consecuencia, es necesario analizar estas ideas para interpretar las tesis presentadas en la Facultad de Letras de San Marcos entre 1869 y 1909. Asimismo, debemos recordar que la llamada *filosofía de la historia* y algunas ontologías no podrían ser entendidas sin este tipo de conceptualizaciones.

2.1. Análisis e interpretación del concepto de *providencia* en el pensamiento de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos a fines del siglo XIX (1869–1909)

Para comenzar este acápite, nos parece pertinente realizar la siguiente aclaración: el origen del término es latino y deriva de la palabra *providentiā*. Por antonomasia, se remite a *Dios* y se suele decir de manera más completa la *Providencia Divina* o *Divina Providencia*, lo cual refiere a la suprema sabiduría de Dios que rige el mundo y a los hombres, así como cuida de ellos. También se puede definir como la capacidad o poder de Dios para intervenir en la historia y en el mundo como designio, destino o plan divino que orienta y guía positivamente, sin afectar el libre albedrío del hombre. Principalmente, está asociada a la teología, que la conceptualiza como el poder soberano de supervisar e intervenir, o como el conjunto de acciones de Dios que tiene como finalidad socorrer a la humanidad.

Desde la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos, también se reflexionó sobre el tema de la providencia divina, y cómo la voluntad de Dios influye en la sociedad y en el destino de la humanidad, incluyendo al Perú. Se puede seguir la línea del pensamiento colonial que permaneció

en el proceso de Independencia y en las primeras décadas de la República hasta fines del siglo XIX. Asimismo, se puede apreciar en sus tesis que la providencia influye social y políticamente, promoviendo tanto el desarrollo como el progreso del hombre y de la sociedad peruana a través del tiempo.

Para demostrar con mayor fundamento nuestras interpretaciones, daremos algunos ejemplos de algunas de las tesis de grado sustentadas entre 1869 y 1909 en la Facultad de Letras. El primer ejemplo es la tesis presentada en 1876 por Carlos Wiese, titulada *La providencia divina*, que en la presentación de su texto manuscrito explica lo siguiente: «Trato de manifestar la verdad del dogma de la providencia, es decir, del dogma de la acción de Dios conservando y dirigiendo a sus criaturas, a través del tiempo y del espacio» (Wiese, 1876, p. 31). La providencia no solo se explica como dogma, sino se presenta como una ley universal, causa fundamental, que ordena todo el universo creado por Dios; por ello, negarla es negar al Creador o negar las leyes naturales.

La providencia también es la causa del desenvolvimiento y del progreso social e histórico:

La invasión de los bárbaros sepultó por completo a Europa en las tinieblas de la ignorancia, y la Providencia saca de esa oscuridad la luz del cristianismo, y con él una civilización que dirige a la humanidad al logro de sus fines; la Revolución francesa proclamó los más absurdos principios para dar lugar a una filosofía; se ha llegado a hermanar la fe con la razón, los misterios de la religión con la soberbia inteligencia del hombre (Wiese, 1876, p. 34).

Wiese intenta sustentar la existencia de la providencia, la fe en ella y cómo esta no se contradice con la libertad o el libre albedrío del ser humano al decir que «Únicamente sabemos por la consecuencia y la razón estas dos verdades: que la Providencia y la libertad humana existen; y como Dios no puede contradecirse, esos dos dogmas no se excluyen» (Wiese, 1876, p. 38); es decir, podríamos interpretar que ambas se complementan o se auxilian mutuamente.

Otro caso es la tesis expuesta por Federico Elguera en 1879, denominada *El gobierno providencial*, en cuya presentación resume muy bien su trabajo con las siguientes palabras:

[...] la consagración del espíritu humano y sobre lo cual convenga más tener ideas precisas, es sin duda sobre todo sobre que se refiere a la relación del hombre o de la humanidad con Dios. Uno de los puntos más importantes entre los que se comprenden esas relaciones es el concerniente a la influencia divina en la marcha de la humanidad (Elguera, 1879, p. 203).

Es claro cómo plantea que la providencia de Dios gobierna la vida del hombre y su historia.

Ahora podemos profundizar con la tesis de Germán Eche copar nombrada *La humanidad existe i se dirige á su fin progresando mediante su propia energía i el auxilio de la providencia*² del año 1882. Para empezar, plantea que un objeto de gran interés para la filosofía es la humanidad y la manera como las ciencias, las artes, etc., influyen en su proceso de perfectibilidad.

En dicho proceso, el cristianismo, la ciencia y la filosofía de la historia coinciden, como lo manifiesta a continuación: «Han llegado a evidenciar cierto número de verdades que permiten asegurar que la humanidad existe; y que se dirige a su fin progresando mediante su propia energía y el auxilio de la providencia» (Eche copar, 1882, p. 178).

Después de esta afirmación, Eche copar realiza los siguientes cuestionamientos: «La primera cuestión que se presenta el saber si la humanidad existe; si tiene una ley; si no es ilusión ver armónico encadenamiento en los actos de los hombres y de las sociedades; y es preciso resolverla afirmativamente» (Eche copar, 1882, p. 179). Parte de su respuesta es que la sociabilidad humana sigue un orden armónico, producto de la perfección de un ser superior e infinito con las siguientes palabras:

En efecto, es evidente que el orden universal no puede desconocerse sin cerrar los ojos ante la armonía de la creación, reflejada tan grandemente dondequiera se dirija la vista, y sin negar al Ser Infinito la suprema perfección. Menos puede concebirse la existencia de algo que contrariarse ese orden por marchar al acaso. Y si admitiéramos a la humanidad en tal hipótesis, lo contrariaría ciertamente, porque no vive aislada, sino en estrecha unión con cuanto se rodea y con el orden que en ello reina por condición (Eche copar, 1882, p. 179).

Con respecto a la ley de la humanidad, afirma: «Hemos visto que la humanidad es esencialmente activa; su ley, pues, debe ser ley de su actividad, de sus continuos trabajos y evoluciones» (Eche copar, 1882, pp. 179–180). Esta afirmación parece que se opone a la perspectiva degenerativa pagana. No obstante, luego considera que: «las inteligencias fueron inspiradas por las verdades cristianas, han proclamado la ley del progreso y de la perfectibilidad» (Eche copar, 1882, p. 180). Por ello, rebaten toda duda establecida por algunos autores como Maquiavelo, que por su realismo desvincula la política de la intervención divina.

2 Tener en cuenta el uso de la *i* en lugar de la *y* en el título; parece ser una cuestión de estilo o moda de la época más que algún tipo de error, por la recurrencia de este detalle en las diferentes tesis investigadas.

En el desarrollo de esta tesis, Eche copar considera:

Difícil es pensar, teniendo en cuenta la esencia del hombre y la bondad de Dios, que la humanidad no esté destinada a manifestarse, en la cúspide de los tiempos, dueña de la tierra por su ciencia; digna del cielo por su virtud: la razón acepta fácilmente esta verdad y el corazón se complace cuando vislumbramos que alguna parte puede cabernos en tan elevada tarea (Eche copar, 1882, p. 180).

Por lo tanto, para él es imposible que sea rebatible esta postura providencialista; incluso piensa que no cabe duda sobre la ley del progreso y no es necesaria una comprobación a través de hechos, pues para Eche copar nosotros, los seres humanos, «podríamos prescindir de esta demostración, pues el progreso es un hecho, y los hechos se evidencian con el testimonio de su acaecimiento. La historia pues debe tener en sus páginas la comprobación luminosa que la ley del progreso» (Eche copar, 1882, p. 180).

En relación con los posibles contraejemplos, que puedan falsar o invalidar la ley del progreso en la historia humana, el autor cree:

[...] en realidad, las épocas más oscuras, en que pudo verse un retroceso, bien examinadas han sido consideradas como necesarias al progreso... [Así, se demostraría la ley del progreso, en la historia de la civilización humana, por lo tanto es lógico inducir que igual cosa sucederá en adelante] y, más ampliamente, que está en la razón de ser de la humanidad la ley del progreso (Eche copar, 1882, p. 181).

Sobre la ley del progreso, presenta tres escuelas: la fatalista, que es materialista o providencial; la del libre albedrío; y la última, que combina las dos anteriores, ya que admite en los acontecimientos la acción conjunta de las leyes fatales, de los hombres y la providencia. «Conviene, pues, admitir, con la tercera escuela, el papel que en el desarrollo de la humanidad tienen, la fatalidad, el libre albedrío y la providencia, de que son instrumento las causas libres y fatales» (Eche copar, 1882, p. 181).

Concluye la tesis afirmando: «En resumen, creo que entre los fines del hombre está concurrir al desenvolvimiento de la humanidad, cuya ley es el perfeccionamiento, por el progreso; progreso que se realiza por la propia actividad de los hombres y por la acción de la providencia» (Eche copar, 1882, p. 181). De esta manera, hay una visión progresiva y providencialista de la historia, que tiene arraigo en el dogma católico ilustrado, el cual puede perfectamente acomodarse al historicismo positivista que influía sobre los pensadores peruanos de fines del siglo XIX.

Como hemos podido apreciar, la idea central del trabajo de Eche copar es que la humanidad se dirige a su perfeccionamiento a través la ley del progreso que es influida por la providencia divina. Dicha ley admite

el libre albedrío, porque la providencia no llega a todos los ámbitos. Por consiguiente, podemos interpretar que el progreso, la ley universal que se desenvuelve en la historia, y la providencia son complementarios en el desarrollo de la humanidad.

Asimismo, podemos ver cómo algunos pensadores de fines del siglo XIX de la Universidad de San Marcos reflexionaban sobre el tema de la providencia, al continuar con la tradición medieval–escolástica combinada con los conceptos de progreso, ya planteados en décadas anteriores por el pensamiento moderno y la ilustración peruana.

Es así que estas ideologías, de cierto modo, se integran en el progreso histórico propuesto por el positivismo, ya asimilado por autores previos y asumido por estos filósofos peruanos en sus discursos reflexivos sobre la realidad histórica, social y política de la sociedad humana.

2.2. Análisis e interpretación del concepto de *progreso* en el pensamiento de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos a fines del siglo XIX (1869–1909)

El progreso es el último concepto que analizaremos, para luego establecer la relación de los cuatro conceptos en los discursos de reflexión filosófica de los pensadores peruanos de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos de fines de siglo XIX, y su relación con algunos tópicos sociales y políticos.

Antes de definir de manera preliminar el concepto de *progreso*, nos parece prudente tomar en cuenta una apreciación sobre el término que nos permite dilucidar algunas características y factores importantes.

[...] la idea de progreso es característica del mundo occidental. Otras civilizaciones más antiguas han conocido sin duda los ideales de perfeccionamiento moral, espiritual y material, así como la búsqueda, en mayor o menor grado, de la virtud, la espiritualidad y la salvación. Pero solo en la civilización occidental existe explícitamente la idea de que toda la historia puede concebirse como el avance de la humanidad en su lucha por perfeccionarse, paso a paso, a través de fuerzas immanentes, hasta alcanzar en un futuro remoto una condición cercana a la perfección para todos los hombres (Nisbet, 1986, p. 2).

Una forma de definir este concepto es «El proceso o (acción de *ir hacia adelante*), «proveniente del latín *procéssio, onis* [...] que implica desarrollo de la civilización o de *progressus, us m. Sin: civilis cultūs progressus; hóminis cultus progrédiens*. Referido a la mejora social, *incrementum cultūs civilis*; o un tipo de avance cultural en constante aumento, *incrementum progressionis socialis*» (Del Col, 2007, p. 871). En síntesis, el progreso es un constante mejoramiento de la sociedad humana.

En otras palabras, el progreso es una idea que señala la existencia de un sentido de mejora en la condición humana, a nivel general e integral en el tiempo. Podríamos decir que se desarrolló conjuntamente con el pensamiento moderno desde el Renacimiento para romper con el pensamiento medieval, así como con la concepción circular del tiempo originado en las culturas antiguas, arraigadas principalmente al campo.

El concepto de *progreso*, propiamente dicho, ha surgido y se ha desarrollado a la par de la sociedad y la cultura occidental. Primero, desde el Renacimiento, la evolución del arte y su ruptura con los dogmas cristianos; luego, con la modernidad y la formación de la ciencia; asimismo, con la Ilustración y sus cambios económico–políticos. Finalmente, se fortaleció con las revoluciones industriales y los avances técnico–científicos en el siglo XIX y XX. La crítica a la idea de progreso se fue acentuando desde las últimas décadas del siglo XX hasta nuestros días; a pesar de ello, la idea de progreso no ha perdido centralidad y sigue imperando en los inicios del siglo XXI.

Ahora nos centraremos en analizar e interpretar el concepto de *progreso* en algunas tesis de filosofía de fines del siglo XIX de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos, sin antes hacer unas aclaraciones sobre algunas corrientes filosóficas que influyeron sobre estos trabajos.

A partir de los estudios realizados por Augusto Salazar Bondy y David Sobrevilla, es conocido que el positivismo tiene su desarrollo luego de la Guerra del Pacífico. Sin embargo, desde el estudio realizado sobre las tesis de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos que datan de 1869 hasta 1909, nos percatamos de que ya se estaba desarrollando; muestra de ello son las tesis sustentadas en la época mencionada, ya que sus autores muestran una fuerte influencia del positivismo spenceriano y su visión darwiniana del progreso social e histórico de la civilización humana.

La primera tesis que ejemplifica cómo se aborda el tema de progreso y su respectiva conceptualización fue presentada en San Marcos en 1877 por Manuel Llanos y se titula *Origen, caracteres y tendencias de la civilización contemporánea*. Podemos citar el siguiente fragmento:

Hay un hecho, escrito en todas las páginas de la historia, que constituye la ley suprema de las revoluciones sociales y el verdadero porvenir de los pueblos: tal es el hecho grandioso de la civilización, que, como dice Mr. Guizot, es el hecho por excelencia, el hecho general y definitivo, en el cual se reúnen y vienen a reasumirse los demás (Llanos, 1877, p. 38).

Aquí el autor alude a una ley histórica o de progreso, donde la historia se va ordenando racionalmente, evolucionando y volviéndose más justa.

Citaremos al propio Guizot, que es mencionado en el párrafo anterior, y su visión progresista de la historia, que tiene herencia ilustrada y también cierto elemento providencialista:

Aparte del trabajo del hombre, por una ley de la providencia que es imposible desconocer, ley análoga a la que rige el mundo material, hay un cierto grado de orden, de razón, de justicia, que es indispensable para que una sociedad perdure [...] Si, además, la sociedad se desarrolla; si se hace cada vez más fuerte, más potente; si el estado social es aceptado cada día por mayor número de hombres, es que en ella se ha introducido, por la acción del tiempo, más razón, más justicia y más derecho; es que los hechos van regulándose poco a poco según la verdad legitimidad (Guizot, 1968, pp. 70–71).

De esta manera, el progreso es visto como una especie de razón divina (providencia) que hace a las sociedades políticamente más justas.

En 1878, Jorge Polar presenta su tesis *La revolución social causada por el establecimiento del cristianismo era indispensable para la idealización del progreso*, en la cual menciona:

[...] no hagamos como los babilonios, como los romanos o como Francia de los nobles y reyes, todos estos pueblos fueron grandes y todos ellos perecieron sin embargo, porque revolcándose en el fango de la corrupción, olvidaron que la materia no debe ser sino la esclava sumisa del espíritu inmortal que en nosotros viva (Polar, 1878, p. 329).

Lo que nos trata de decir es que la base del progreso es la providencia divina asociada directamente al cristianismo.

En 1882, Germán Echeopar —del cual ya hemos hablado al mencionar su concepto de providencia en su tesis *La humanidad existe i se dirige á su fin progresando mediante su propia energía i el auxilio de la providencia*— explica que también las ideas de progreso y providencia están vinculadas, porque el progreso es visto como la ley universal que desenvuelve la historia, y la providencia es aquella fuerza que influye en el desenvolvimiento de la ley del progreso que mueve el desarrollo de la humanidad.

Tres años después, en 1885, Hernán Velarde escribe *Ensayo sobre la influencia del cristianismo en el progreso*, donde propone que el cristianismo surgió y permitió el desarrollo de la humanidad. En primer lugar, nos dice:

La doctrina de Cristo tenía infaliblemente que triunfar, porque su prestigio aumentaba a medida que el paganismo perdía el suyo; porque los fieles estaban animados de un fervor religioso verdaderamente sobrenatural, en tanto que los adoradores de Júpiter cada día, cada momento perdían sus convicciones y sus creencias; la doctrina de Cristo tenía que triunfar sobre la antigua religión porque la verdad

tenía que prevalecer [desde ahí se inició una nueva era de progreso de la civilización] (Velarde, 1885, p. 30).

De acuerdo con Velarde, el cristianismo influye en el desarrollo de la sociedad en el orden moral, intelectual y social. En el orden moral, promueve la virtud de la hermandad que hace a todos los hombres iguales, el amor que fortalece las relaciones familiares por medio de la unión y la libertad. En el orden intelectual, el cristianismo con su búsqueda de la verdad incentiva la razón y la ciencia. En el orden social el cristianismo contribuyó en la civilización de la sociedad.

Un ejemplo de ello es que en la Edad Media, los monasterios y los sacerdotes protegieron el conocimiento y fundaron las primeras universidades; posteriormente, apoyaron el arte renacentista y el progreso del mundo.

Según el autor, la influencia de las órdenes religiosas cristianas afectó, de manera positiva, en el orden social, ya que después de:

Purificadas en las costumbres difundidas entre los hombres los sanos principios de la doctrina de Cristo, emprendido su trabajo de revolución civilizadora por la ideas de igualdad, libertad y fraternidad, cimentada la familia, extirpada la esclavitud, salvada la ciencia del naufragio de la antigua civilización y cultivadas con celoso esmero todos los conocimientos humanos [que permiten el progreso de la humanidad a nivel social] (Velarde, 1885, pp. 45–46).

Luego, Velarde concluye que «el Cristianismo ha sido bajo todo punto de vista benéfico a la marcha del progreso; pero tal conclusión no puede sentarse de una manera absoluta, porque si el cristianismo como doctrina está exenta de tacha, no sucede igual cosa con el cristianismo considerado como institución» (Velarde, 1885, p. 46). Por lo tanto, admite Velarde que es factible a la corrupción como se ha visto a lo largo de la historia. «Pero estas impugnaciones a la Iglesia, ¿qué son? ¿Qué valen comparadas con las portentosas ventajas que gracias a su cuerpo esclarecido ha cosechado la humanidad entera?» (Velarde, 1885, p. 47). Es decir, para el autor, a pesar de los cuestionamientos de la Iglesia como institución, el cristianismo ha aportado más al progreso de la humanidad que lo contrario.

En 1886, Mariano H. Cornejo sustenta *El progreso indefinido*, cuya tesis principal es «que el progreso indefinido es ley incontrastable en la humana especie colectivamente considerada» (Cornejo, 1886, p. 138). Después, para fundamentar su propuesta, inicia definiendo el progreso como un proceso de mejoramiento social aplicado a la historia de la humanidad.

La ley universal de la que habla Cornejo —cuyo fin dirigido por la divinidad es evidente en el movimiento armónico del mundo— es de

naturaleza dinámica, es un movimiento perfectible cuyo fin es la plenitud del ser; pero es un proceso infinito de un plan divino perfecto. Estas son deducciones propias del uso puramente racional, de corte filosófico y metafísico, que pretenden constatar el desenvolvimiento histórico de la humanidad que se inicia en Asia y luego se da en Europa. De esa manera, podemos percibir que hay un gran parecido con el idealismo hegeliano.

En el orden religioso del arte y de la ciencia, el perfeccionamiento se ve en el paso del paganismo al cristianismo y cómo estas sociedades permiten la evolución de estos órdenes. Es visible el progreso en las áreas teóricas y prácticas de la realidad, porque sus avances se encuentran relacionados a lo largo de la historia del hombre. Asimismo, el fin último es la perfección que guía el devenir evolutivo de la historia.

Después de una larga revisión histórica, el autor realiza una breve reflexión sobre el Perú y su posibilidad de convertirse en una nueva síntesis de la historia a través del progreso providencial, al decir: «Pensemos que el Perú colocado en el centro de América española, recibiendo por el pacífico los vientos de Asia, cargados de místicas revelaciones y por sus ríos, comunicados con el Atlántico, la ciencia de Europa la patria de la civilización actual, será como el corazón del Nuevo Mundo para imprimir con sus contracciones el movimiento del progreso» (Cornejo, 1886, p. 182).

En resumen, el progreso es la ley del movimiento de la humanidad que permite un infinito perfeccionamiento, que se inicia en Asia y continúa en Europa, donde la moneda y el alfabeto son eslabones claves del progreso de la sociedad humana.

El descubrimiento de América es parte del progreso humano llevado por la providencia divina. Para Cornejo, este continente «Ya poseía el espíritu humano las ideas del pasado en los clásicos griegos y el escenario del porvenir en la América debía comenzar su providencial propaganda» (Cornejo, 1886, p. 167), para formar parte del progreso aparentemente programado por la divinidad.

Cornejo define el progreso como la ley incontrastable que lleva a la humanidad a su perfeccionamiento constante; asimismo, es:

[...] la idea de mejora y adelanto, aplicado al estudio histórico de la humanidad significa el tránsito de un estado de civilización a otro más perfecto, el cambio de una situación social, por otro más avanzada; avance y perfeccionamiento que a su vez consisten en la proximidad relativa de los seres a la valoración del destino, lo que, constituyendo su bien, constituye su mejoramiento (Cornejo, 1886, p. 138).

Como ya hemos mencionado, la providencia es un movimiento dirigido por Dios con el propósito de que el universo llegue a su fin en un

constante proceso de perfección, que se puede deducir de la siguiente parte de la exposición:

Ahora bien, como no puede dejar de cumplirse la idea de Dios, esta marcha a su fin, y todos los momentos la acercan más a su destino, y como aproximarse a su destino es progresar claro es que la creación y desde luego la humanidad, con cada segundo que transcurre, progresa infaliblemente porque avanzan más y más en el camino que debe recorrer; luego el progreso es ley ingénita a la humanidad que no puede retroceder atraída sin cesar por las misteriosas atracciones del infinito y empujada hacia adelante, con incontrastable fuerza por el impulso dado por Dios o su espíritu en el bendito día, en que al eco de la eterna palabra surgieron del fondo inerte del caos las ebulliciones activas de la vida (Cornejo, 1886, pp. 139–140).

A continuación, presentaremos otros ejemplos de trabajos presentados en San Marcos relacionados con el tema. En 1888, German Rada y Paz Soldán presenta su tesis *La civilización y el progreso en el siglo XVIII*; posteriormente, en 1901, Horacio Urteaga escribió *La ley de la historia*. Pero no son los únicos; hay algunos autores que emplean las ideas de progreso y providencia para tratar sobre la sociedad peruana y el problema del indio. Entre ellos está Numa P. Saetonne, con su tesis *El progreso social y la raza* (1909), en la cual —tomando en cuenta las teorías darwinianas de Carlos Octavio Bunge, pensador argentino de la época— resta importancia al factor racial en el progreso de las sociedades y en el proceso de modernización de los pueblos de América.

Saetonne empieza a elaborar una posición contraria a la conservadora, como la de Clemente Palma, que en 1897 sustenta *El porvenir de las razas en el Perú*. En esta tesis, describe conservadoramente la supuesta superioridad de los españoles y criollos sobre los indios, negros y chinos; sin embargo, también plantea la falta de integración de los intereses nacionales que resolverían con el mestizaje. Esta teoría era propia de la época, distinta de las consideraciones actuales que ven la integración como un problema social o cultural, y no racial.

En sus propias palabras sobre este punto, dice:

En el Perú es fácil observar cuáles son los elementos de perfectibilidad y progreso que ofrece nuestra sociabilidad, observando las características de las diferentes razas que han entrado en juego para formar el alma colectiva de nuestro pueblo, alma colectiva que en realidad no existe, porque ella se forma cuando, después de muchos cruzamientos y selecciones, se ha llegado a constituir una raza homogénea que responda a un solo interés, a un solo ideal, a una sola aspiración; cuando el espíritu nacional palpita con la misma intensidad

en la vida mental de los hombres, cuando se agitan a impulsos de tres elementos comunes que, como dice Le Bon, son las características de la unidad de alma en la vida colectiva de los pueblos: la igualdad de intereses, la de sentimientos, la de creencias. Y como cada raza siente en lo íntimo de su actividad bullir exigentes los intereses, sentimientos y creencias propios de ella, resulta que, mientras no se haga la fusión de ellas en el Perú, encima del lazo ficticio de la unidad nacional estará la acción profunda e invencible de las aspiraciones sordas de raza (Palma, 1897, p. 455).

Clemente Palma³ realizó una descripción despectiva sobre la triste realidad del indio, similar a la que hizo Sebastián Lorente, presente en su obra *Pensamientos sobre el Perú*⁴.

3. Relación e interacción de los conceptos

En esta parte del trabajo, tomaremos en cuenta las revisiones anteriores de los conceptos *democracia*, *república*, *providencia* y *progreso*, para poder establecer sus respectivas relaciones de acuerdo con nuestro análisis e interpretación; asimismo, plantear cómo estos conceptos han sido desarrollados en el pensamiento académico peruano de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos a fines del siglo XIX.

No perderemos de vista los cambios y relaciones de estos conceptos en la historia de la filosofía en las diferentes corrientes que se desarrollaron y su influencia en la formación del pensamiento peruano. También veremos cómo aquellas corrientes fueron adoptadas y asimiladas, tanto en sus antecedentes como en el contexto histórico social de fines de siglo XIX.

Primero, estableceremos la relación de los conceptos de *providencia* y *progreso*, dentro de la reflexión peruana sanmarquina decimonónica. Luego, seguiremos con la interrelación de estos dos conceptos con los de *democracia* y *república*, teniendo como prueba o fundamento sus tesis de grado y nuestro análisis crítico–interpretativo.

3.1. Relación entre *providencia* y *progreso*

En relación con la reflexión académica en la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos, ya hemos visto varios casos donde se combinan los conceptos de *providencia* y *progreso*, de lo que se interpreta que el

³ Sobre los trabajos de Clemente Palma se puede consultar el trabajo realizado por Rubén Quiroz, que analiza la fundamentación del discurso ideológico racista de este autor y sus raíces. Quiroz Ávila, R. (2010). *La razón racial. Clemente Palma y el racismo a fines del siglo XIX*. Lima: Universidad Científica del Sur.

⁴ Publicado en 1884 o, según otros autores, publicado previamente en 1855, como producto de observaciones hechas entre 1850 y 1854.

desarrollo de la civilización humana está atado a la voluntad de la divina providencia.

Por ejemplo, tenemos las tesis de Carlos Wiese, presentada en 1876, titulada *La providencia divina*; también la tesis expuesta por Federico Elguera en 1879, denominada *El gobierno providencial*, y la tesis de Germán Echeopar, *La humanidad existe i se dirige á su fin progresando mediante su propia energía i el auxilio de la providencia*, donde se ve desde el título la combinación de ambos conceptos. Ya hemos analizado las tesis mencionadas en el punto sobre la providencia.

Las tesis más asociadas a la idea de progreso también relacionan este concepto con el de *providencia*, como la fuerza que permite el desarrollo social del ser humano. Los ejemplos que podemos mencionar a modo de resumen son los siguientes: la tesis *Origen, caracteres y tendencias de la civilización contemporánea*, sustentada por Manuel Llanos en 1877; *La revolución social causada por el establecimiento del cristianismo era indispensable para la idealización del progreso*, escrita por Jorge Polar en 1878; *Ensayo sobre la influencia del cristianismo en el progreso*, de Hernán Velarde en 1885; y *El progreso indefinido*, sustentada por Mariano H. Cornejo en 1886. En todos los casos trabajados de puede interpretar con claridad cómo sus autores expresan la forma en que se relacionan las ideas de *progreso* y *providencia*: esta última es la que permite la primera.

3.2. Relación entre *democracia, república, providencia y progreso*

En el pensamiento plasmado en las tesis de grado de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos a finales del siglo XIX, se realizaron una serie de reflexiones, propias de la filosofía política, que tienen como tema central la importancia de la democracia y de la república para el desarrollo de la sociedad peruana. No obstante, no dejan de lado los conceptos de *progreso* y de *providencia* —este último proveniente del cristianismo— como elementos claves para realización de la sociedad.

En ese sentido, se combinan estas cuatro ideas en la reflexión de la filosofía política sanmarquina decimonónica. Como muestra de ello, en primer lugar, tenemos la tesis titulada *La única forma de gobierno conveniente a las naciones americanas después de la independencia era la forma republicana*, de Jorge Polar, y, en segundo lugar, la tesis de bachillerato denominada *El elemento popular o democrático es el que ha hecho más a favor de la civilización*, de Heráclides Pérez, ambas sustentadas en 1878.

Otros ejemplos de la reflexiones sobre filosofía política, referidas a las idea de democracia, en la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos, son las siguientes tesis: *Las secciones americanas después de su independencia no pudieron adoptar otra forma de gobierno que la*

república democrática, presentada por Miguel Teobaldo Ingunza en 1893, y la *Influencia de las ideas democráticas en la civilización*, escrita por Arturo Osorio en 1897. Esta última tesis plantea que las ideas democráticas de libertad, soberanía e igualdad promueven el progreso en las civilizaciones en el siglo XIX.

4. Conclusiones

- Las principales herramientas de análisis de la filosofía política peruana sanmarquina de fines de siglo XIX son básicamente el liberalismo, la ilustración y el positivismo. Estas corrientes están influenciadas bajo una concepción cristiana providencialista heredada de épocas anteriores, las cuales se combinan en diferentes reflexiones, análisis y discursos filosóficos políticos.
- Los análisis e interpretaciones de la filosofía política sanmarquina de fines de siglo XIX tienen una clara conciencia de la historia y de la realidad peruana de su época, tanto a nivel ideológico, político, social, científico como filosófico; por eso, presentan cierto grado de originalidad.
- El vínculo entre los conceptos de *providencia*, *progreso*, *república* y *democracia* está presente en las diferentes reflexiones de la filosofía política elaboradas en las tesis de grado de los intelectuales de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos a fines del siglo XIX.
- En el pensamiento académico expresado en las tesis de grado de los años 1869 a 1909 de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos, se evidencia un positivismo providencialista continuador de una larga tradición filosófica. Esta tradición es de posición progresista providencial, que subyace en los diferentes discursos de las corrientes filosóficas peruanas de la segunda mitad del siglo XIX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS PRIMARIAS

Cornejo, M. (1886). *El progreso indefinido* (tesis de bachillerato). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Echecopar, G. (1882). *La humanidad existe i se dirige á su fin progresando mediante su propia energía i el auxilio de la providencia* (tesis de bachillerato). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Elguera, F. (1879). *El gobierno providencial* (tesis de bachillerato). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Ingunza, M. (1893). *Las secciones americanas después de su independencia no pudieron adoptar otra forma de gobierno que la república democrática* (tesis de bachillerato). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Osores, A. (1897). *Influencia de las ideas democráticas en la civilización* (tesis de doctorado). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Palma, C. (1897). *El porvenir de las razas en el Perú* (tesis de bachillerato). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Pérez, H. (1878). *El elemento popular y democrático es el que ha hecho más a favor de la civilización* (tesis de bachillerato). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Polar, J. (1878). *La revolución social causada por el establecimiento del cristianismo era indispensable para la idealización del progreso* (tesis de bachillerato). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Polar, J. (1878). *La única forma de gobierno conveniente a las naciones americanas después de la independencia era la forma republicana* (tesis de doctorado). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Saetonne, N. (1909). *El progreso social y la raza* (tesis de bachillerato). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Velarde, H. (1885). *Ensayo sobre la influencia del cristianismo en el progreso* (tesis de doctorado). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Wiese, C. (1876). *La providencia divina* (tesis de bachillerato). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Todas las tesis investigadas pueden ser revisadas en:

- Catálogo de tesis de grado del archivo histórico Domingo Angulo 1862–1928
- <http://www.cybertesis.edu.pe/sdx/sisbib/index2.xsp>

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aquino, Santo Tomás de (2001). *Suma de teología*. Madrid MMI: Edición dirigida por los Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas en España.
- Aristóteles (1999). *Política*. Libro II, 1265b, 16. Madrid: Editorial Gredos.
- Basadre, J. (1998). *Historia de la República del Perú (1822–1993)*. Lima: Editorial Universitaria.
- Bobbio, N. (2001). *La teoría de las formas de gobierno en la historia del pensamiento político*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bonilla, H. (2006). *La trayectoria del desencanto*. Lima: Arteidea Editores.
- Castro, A. (2000). *El pensamiento filosófico en el Perú*. Recuperado de www.pucp.edu.pe/ira/filosofia-peru/pdf/arti_filo_peru/elpensamiento.pdf
- Cassirer, E. (1999). *Filosofía de la ilustración*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Comte, A. (1979). *Curso de filosofía positiva. Filosofía positiva (selección)*. México D. F.: Editorial Porrúa.
- Del Col, J. J. (2007). *Diccionario auxiliar español–latino para el uso moderno del latín*. Recuperado de http://www.colegiosanjose.net/latin/diccionarios/diccionario_latin.pdf
- Durand, L. F. (1998). *Compendio histórico del Perú. La Independencia (1780–1824). La República: 1826–1899*. Tomo V. Lima: Editorial Milla Batres.
- Guizot, F. (1968). *Historia de la civilización en Europa (desde la caída del Imperio romano hasta la Revolución francesa)*. Recuperado de <http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/historia/article/download/847/869>
- Gray, J. (1994). *Liberalismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Herder, J. G. (1959). *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*. Buenos Aires: Losada.
- Hobbes, T. (1984) *Leviatán*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Isócrates (1980). *Discursos*. Madrid: Editorial Gredos.
- Ferrero, R. (1958). *El liberalismo peruano*. Lima: Tipografía Peruana.
- Kant, I. (1979). *Filosofía de la historia. ¿Qué es la ilustración?* México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Katayama, R. (2004). *Orden y libertad: Laso, Herrera y el debate sobre la soberanía política. Un estudio de los supuestos y filiaciones filosóficas* (tesis de maestría). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Locke, J. (1999). *Ensayo sobre el gobierno civil*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Manrique, N. (2006). *Democracia y nación. La promesa pendiente. La democracia en el Perú: proceso histórico y agenda pendiente*. Lima: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.

Maquiavelo, N. (1998). *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*. Recuperado de http://www.annanoticias.com/wp-content/uploads/2014/10/Discursos_de_tito_livio-1.pdf

Martel, V. H. (2007). El lugar del probabilismo en la historia de las ideas en el Perú. *Revista de Filosofía Latinoamericana Solar*, 3 (3), pp. 11–22.

Mejía, M. (1963). *Fuentes para la historia de la filosofía en el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Neira, H. (1996). *Hacia la tercera mitad: Perú XVI–XX*. Lima: Editorial Herética.

Nisbet, R. (1986). *La idea de progreso*. Recuperado de http://www.eseade.edu.ar/files/Libertad/45_2_Nisbet.pdf

O'Phelan, S. (1984). *El mito de la independencia concedida*. Bonn: Inter Naciones.

Orrego, J. L. (1990). *Un proyecto liberal en el Perú del siglo XIX: el Club Progresista*. Recuperado de www.saber.ula.ve/.../alexandr/db/ssaber/Edocs/pubelectronicas/procesoshistoricos/vol4num7/orrego_juan.pdf

Platón (1992). *La República*. Madrid: Editorial Gredos.

_____ (1872). *Obras completas*. Tomo 10. Madrid: Edición de Patricio de Azcárate.

Pisconte, A. (2000). *La Constitución del Estado peruano y el debate filosófico sobre el providencialismo en Antonio de León Pinelo* (tesis de licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Rivara de Tuesta, M. L. (2000). *Tres ensayos sobre la filosofía en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

_____ (2000). *Filosofía e historia de las ideas en el Perú y Latinoamérica*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

San Agustín. (2008). *La ciudad de Dios*. Recuperado de www.buscadoresdedios.es/wp-content/uploads/.../la-ciudad-de-dios.pdf

Sanchez, L. A., Loaiza, L. A. y Zaavedra, R. (1966). *Breve noticia de la fundación y transformaciones de la Facultad de Filosofía y Letras (1866–1918)*. Lima: edición facsimilar.

Salazar, A. (1967). *La filosofía en el Perú*. Lima: Universo.

_____ (1965). *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo*. Lima: Francisco Moncloa.

_____ (2000). *Filosofía e historia de las ideas en el Perú y Latinoamérica*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

_____ (1981). *¿Existe una filosofía de nuestra América?* Lima: Siglo Veintiuno.

_____ (1968). *Lecturas filosóficas*. Lima: Editorial Arica.

Sartori, G. (1988). *Teoría de la democracia*. Tomo I. Madrid: Alianza Editorial.

Sobrevilla, D. (1996) *La filosofía contemporánea en el Perú*. Lima: Carlos Matta.

_____ (1988). 1880–1980: Cien años de filosofía en el Perú. Lima. En Podestá, B. (Ed.). *Ciencias sociales en el Perú. Un balance crítico*. Lima: Universidad del Pacífico.

Soler, R. (1966). *Estudios sobre historia de las ideas en América*. Panamá: Universidad de Panamá.

Toqueville, A. (1980). *La democracia en América*. Madrid: Alianza Editorial.

_____ (1996). *La democracia en América*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Vico, G. (1964). *Una ciencia nueva sobre la naturaleza común de las naciones*. Buenos Aires: Aguilar.

Voltaire. (1985). *Diccionario filosófico*. Madrid: Ediciones Akol.

Recibido: junio de 2015
Aceptado: agosto de 2015

Populistas y populismos en el Perú. Una aproximación bibliográfica

Populistas and Populisms in Peru. A Bibliographical Approach

Javier Iván Saravia Salazar¹

Universidad Científica del Sur, Lima, Perú
javiersaraviasal@gmail.com

RESUMEN

Este artículo busca aproximar al lector al estado actual de los estudios sobre el populismo en nuestro país, y dar cuenta de cómo el debate sobre él ha sido postergado en el Perú en comparación con la región, donde la aparición de líderes de tendencias de izquierda ha actualizado el debate. Muchos son los gobiernos tildados con este rótulo, por lo que han hecho impreciso el término y muy discutible su aplicación al análisis político. Sin embargo, su constante aparición en el debate público ya académico evidencian su actualidad y relación, más que oposición, con el sistema democrático.

PALABRAS CLAVE

Populismo, democracia, siglos XIX y XX, caudillismo, Ernesto Laclau

ABSTRACT

This article seeks to bring the reader to the current state of research on populism in our country, also give an account of how the debate over it has been delayed in Peru compared with the region. Where the emergence of left-learning leaders updated the debate. Many governments are branded with this label have done so vague term and very questionable application to political analysis, but its constant appearance in public debate and academic demonstrate its relevance and value, rather than opposition to the democratic system.

¹ Historiador y docente del Área de Cursos Básicos de la Universidad Científica del Sur. Está a cargo de los cursos de Realidad Nacional (pregrado) e Historia del Perú y del Mundo (Programa Beca 18).

KEYWORDS

Populism, democracy, XIXs and XX centuries, caudillismo, Ernesto Laclau

Introducción

Un libro relativamente reciente, *El eterno retorno del populismo en América Latina y el Caribe* (2012), pone en evidencia el vivo debate que aún existe sobre el tema tanto en su intento de conceptualización como en el de su aplicabilidad para el análisis político. La presencia de regímenes de retórica socialista y de arrastre popular elegidos democráticamente en la región en las pasadas décadas reabrió intensamente el debate. Se habla peyorativamente de un regreso del populismo a la región², el cual habría reaparecido desde la década de 1990 en forma de populismo neoliberal (o neopopulismo), vinculado a la derecha, y que desde finales del siglo XX en adelante es reemplazado por un populismo de izquierda más cercano al populismo original (o histórico) de la década de 1960.

Esta supuesta reaparición del temido *populismo* en la región estaría asociada a las consecuencias negativas de las políticas neoliberales en su apuesta ciega por el desarrollo económico y la mano invisible del mercado. Como opina Emir Sader, las nuevas experiencias políticas vienen a poner en cuestión el «sentido común neoliberal»³. Las ciencias sociales en la región en general han catalogado a estos fenómenos como «nuevos gobiernos de izquierda» o simplemente como «gobiernos populistas» (Reano, 2012, p. 61).

El populismo en América Latina ha resurgido como un fértil campo de investigación teórica para los estudiosos de las ciencias sociales, la democracia y la filosofía política. En contraposición a esta tendencia actual de las ciencias sociales en la región, en el Perú el tema del populismo ha sido dejado de lado por la academia y ha sido poco estudiado desde la década de 1990 en adelante. A tal punto que el debate sobre él se centra en los medios de comunicación, que difunden una visión esencialmente negativa del populismo al encasillarlo como un discurso clientelista, retrógrado, autoritario, improvisado, coyuntural y antidemocrático.

2 Como ejemplo de este resurgir del tema está el seminario de investigación de Flacso en México «Populismo, buen gobierno y justicia social» creado en 2005. Este seminario editó tres importantes libros: *Vox populi: Populismo y democracia en América Latina* (2007), *Política y sociedad en México. Entre el desencuentro y la ruptura* (2008) y *¿Autoritarismo y democracia? Hugo Chávez y Evo Morales* (2009). A partir de 2010, el seminario cambió de nombre a «Procesos políticos contemporáneos de Latinoamérica».

3 *El Nuevo topo: los caminos de la izquierda latinoamericana*. Buenos Aires: Siglo XXI.

En las siguientes líneas haremos un recorrido por los orígenes del concepto y por cómo ha sido abordado tanto por sociólogos e historiadores, ofreceremos un recuento de los textos recientes sobre el tema para el caso peruano, y finalmente veremos la manera en que el populismo se inserta en el debate de la democracia. Debemos precisar que nuestro enfoque y la selección de la bibliografía se ha hecho desde la lectura de los gobiernos llamados populistas.

1. Origen del concepto

Hacia finales del siglo XIX podemos encontrar dos denominaciones de populismo, uno vinculado al Partido del Pueblo de Estados Unidos y otra versión vinculada a la crítica marxista.

El partido del pueblo

El término *populismo* fue usado originalmente en Estados Unidos a mediados de la década de 1890⁴, en referencia al Partido del Pueblo⁵ (Pannizza, 2009, p. 9), pero desde entonces casi ningún movimiento o líder ha reconocido ser «populista». En el lenguaje político corriente, el término posee una connotación negativa, al estar estrechamente asociado con términos como *demagogia* y *prodigalidad económica*, que indican irresponsabilidad económica o política. Eric Hobsbawm señala que:

Es característico de la situación de los Estados Unidos en los años treinta que el *populismo* demagógico de mayor éxito, y tal vez el más peligroso de la década, la conquista de Luisiana por Huey Long, procediera de lo que era, en el contexto norteamericano, una tradición radical y de izquierdas [las cursivas son nuestras] (Hobsbawm, 1998, p. 139).

Charles Postel (2007) pone énfasis en el papel del populismo como una manifestación de la modernidad más que un rezago al cambio y propuesta antimoderna. Sobre el particular, nos dice sobre los activistas del Partido del Pueblo:

4 Adolfo Castañón (2006), sin embargo, le asigna un origen más tardío al vocablo. Nos dice que: «La voz *populismo* se registra por primera vez en 1929. Proviene del latín *populos*: “pueblo”. Fue acuñada en el contexto de una escuela literaria que aspiraba a describir en la novela la vida de los hombres del pueblo. *Le Grand Robert: Dictionnaire de la Langue Française* cita un manual de estudios literarios de los autores Castex y Surer, donde se explica que hacia 1928 el escritor Léon Lemonnier, queriendo reaccionar contra la novelística aristocrática y mundana, fundó junto a André Thérive la *escuela populista* y definió sus intenciones en dos manifiestos, en agosto de 1929 y en enero de 1930. Se trataba de pintar la vida de la pobre gente, pero de pintarla con mesura y verdad, sin caer en los excesos y en las ideas preconcebidas del naturalismo.

5 El libro más completo sobre el Partido del Pueblo es de *The Populist Vision*, de Charles Postel.

But were they? This work of historical excavation suggests otherwise. *And that is what makes the experience of the Populism so relevant.* The populists challenged the corporate frameworks. They protested the inequitable distribution of wealth. *They demanded more responsive government. But they too, were modern* (Postel, 2007, p. viii).

Es decir, el fenómeno populista desde su origen surge dentro de un contexto democrático, de *boom* económico y de desigualdad en la distribución de la riqueza económica. No es, por tanto, un fenómeno reñido per se con la democracia; es una manifestación de ella, así como una exigencia de la ampliación de sus beneficios directos y conexos a un mayor número de ciudadanos.

La tradición marxista

En la terminología marxista de mitad del siglo XX, *populismo* aparece como traducción en lenguas occidentales del ruso *narodnik* (narodismo), en referencia al movimiento Narodnik Volya (Voluntad Popular). Este movimiento revolucionario ruso de fines del siglo XIX defendía una democracia social basada en el beneficio de los pequeños productores rurales y artesanales, y se oponía al mismo tiempo a la oligarquía zarista y a los principios marxistas. Justamente fue en la polémica suscitada entre narodistas y marxistas rusos que el joven Lenin, en una serie de textos publicados en 1894 y 1897, expuso las contradicciones internas del discurso narodista aplicándole adjetivos como *subjetivistas, superficiales, románticos, embelesados, inmaduros* y otros similares, que ponen en relieve la irracionalidad de los enunciados de estos supuestos «amigos del pueblo». Lenin anticipó en su condena al narodismo los juicios de valor que en el futuro se destinarían a las experiencias políticas rotuladas similarmente de populismo.

Oscar Chamosa (2013) señala que, a pesar de la connotación negativa que el término *populismo* adquirió gracias a Lenin, los autores marxistas europeos se abstuvieron de aplicarlo en forma indiscriminada. Es con el triunfo bolchevique que el populismo se convirtió en un sujeto de especulación histórica antes que un problema político presente. A lo largo de los años 20 y comienzos de los 30, los líderes marxistas europeos concentraron su crítica en sus dos enemigos presentes, la social democracia y el fascismo, pero a ninguno de ellos les endilgó el mote de *populista*.

2. ¿De qué hablamos cuando hablamos de populismo?

El populismo ha sido abordado, a lo largo del tiempo, desde distintas perspectivas analíticas. Mientras que algunos lo han analizado como una etapa vinculada a los procesos de modernización de los países periféricos (G. Germani, I. Ionescu y E. Gellner); otros lo ligan con el papel del Estado,

ya sea para introducir al capital y las clases sociales en la transición hacia el capitalismo (O. Ianni), para garantizar el desarrollo dependiente (F. E. Cardoso y E. Faletto), o para apoyar a las burguesías, débiles a la hora de imponer su hegemonía (F. Weffort y A. Quijano); algunos lo analizan como un tipo particular de discurso político (E. De Ippola, S. Sigal y E. Verón); como una experiencia política particular de los sectores populares (D. James, D. Martuccelli y M. Svampa); como una forma de articulación entre la política y la economía (R. Dornbush y S. Edwards); como una construcción académica que, paradójicamente, señala las limitaciones de los propios académicos a la hora de intentar resolver los fantasmas creados por su propia imaginación (G. Olivera). Algunos creen que no existe el populismo sino populismos (M. Canovan), mientras que otros son pródigos a la hora de proyectarlo hacia el futuro en función de los avances de la sociedad contemporánea, y se habla entonces de *populismo posmoderno* (P. Taguieff).

A pesar de que esta lista no resulte definitiva (ni mucho menos), nos permite afirmar que hay tantas concepciones del populismo como enfoques académicos, visiones ideológicas e, incluso, modas intelectuales existentes. A partir de la variedad de autores y posiciones mencionadas, con el tiempo se produjo un ocultamiento del concepto que llevó, casi automáticamente, a pensar al populismo según uno u otro referente. Parecería imposible abordar al populismo como fenómeno en sí. Dicho ocultamiento, sin embargo, pone de manifiesto el punto ciego de la reflexión sobre el populismo: la falta de un acuerdo básico sobre sus elementos definitorios. De esa forma, el populismo se transformó en una «etiqueta política», que designa una amplia gama de fenómenos, partidos, movimientos, líderes democráticos y autoritarios de distintas épocas, lugares y afiliaciones ideológicas. Evidentemente, cuando todo se transforma (o puede transformarse) en populismo, hemos perdido la especificidad descriptiva del concepto. Dicho estiramiento conceptual, a la larga, constituye uno de los principales obstáculos en la reflexión sobre el tema.

Francisco Pazzini (2009) distingue tres modos de aproximación teórica y analítica al populismo: a) generalizaciones empíricas, b) explicaciones historicistas, y c) interpretaciones sintomáticas. Esta clasificación no ha sido adoptada del todo por la comunidad académica pero nos parece bastante útil para circunscribir el último momento de análisis del populismo al vincularse directamente a la praxis civil en la política (interpretaciones sintomáticas)⁶.

⁶ En esta línea de ideas puede situarse el artículo de Juan Carlos Ubillús citado en la bibliografía.

Laclau en escena⁷

En 2005, Ernesto Laclau dio a conocer su obra *La razón populista*, que retomaba y profundizaba sus aportaciones anteriores sobre el tema. Ya en 1977, Laclau había publicado un texto sobre la misma cuestión, el cual alcanzó amplia repercusión, posicionando a su autor como un referente obligado sobre el tema. La obra en mención era *Politics and Ideology in Marxist Theory: Capitalism, Fascism, Populism*⁸. El texto, al tiempo que retoma la temática del populismo, profundiza algunos puntos significativos en la obra de Laclau. Por tal motivo, *La razón populista* es un texto que integra de forma coherente y provocativa el resultado de años de trabajo.

Se analiza al populismo como una lógica discursiva particular, que puede ser desarrollada en el contexto de diferentes tipos de organizaciones e ideologías políticas. Para Laclau, el populismo presenta una forma de articulación de las demandas sociales a partir de la cual se constituye la unidad de un grupo político y con ello, se da lugar al surgimiento de una *lógica determinada*. Por lo tanto, el populismo es una *lógica política*, entendiendo por ello un sistema de reglas que articulan un horizonte dentro del cual algunos objetos son representados mientras que otros están excluidos, y generan un proceso de significaciones que solo puede ser comprendido en su propio contexto. La importancia de las lógicas políticas reside en que instituyen lo social, no de forma arbitraria, sino a partir de una determinada articulación de las demandas sociales. Esta articulación, que puede llevarse a cabo tanto a través de la lógica de la diferencia como de la equivalencia, presupone la constitución de un *sujeto político*.

El populismo clásico

El populismo clásico o histórico es como la «academia» se ha referido a las apariciones populistas en la región y nos remite a líderes de la región como Getúlio Vargas (Brasil) y Juan Domingo Perón (Argentina). Representó un movimiento político urbano que se oponía al statu quo basado en la exportación de productos primarios vigente desde el siglo XIX, y que proponía en cambio un acelerado desarrollo industrial. Formó

7 Los recientes triunfos electorales de Podemos en España y Syriza en Grecia, cuyos líderes fueron influenciados por el pensamiento de Ernesto Laclau, ponen en evidencia las posibilidades prácticas de su modelo de «articulación de demandas». La eficacia y éxito de estos regímenes como propuestas políticas duraderas dependerá de su capacidad de liderazgo al hacer frente a las condiciones económicas adversas por las que atraviesan ambos países. Consúltese http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Laclau-populismo-indignados_0_1307869214.html

8 La edición traducida al español data de 1978, *Política e ideología en la teoría marxista: Capitalismo, fascismo, populismo*. Madrid: Siglo XXI. La obra fue traducida, además, al alemán, griego y portugués.

alianzas, uniendo la clase obrera a la burguesía industrial, y minimizó los antagonismos entre clases propagando una ideología nacionalista en general (Cardoso y Helwege, 1993).

El populismo clásico favoreció a los gobiernos activistas decididos a desempeñar un papel importante en la determinación de precios, la protección de trabajadores y salarios, la política de alimentos baratos, la propiedad de industrias clave por el Estado, la asignación estatal de crédito con bajas tasas de interés, y a favorecer la industria privada. Rechazaba toda apelación de la necesidad de poner controles generales al gasto. Sus consecuencias fueron un extenso crecimiento del gobierno respecto del sector privado y una generalizada corrupción en diversas formas, incluyendo la evasión de impuestos. Crecientes déficits presupuestarios resultaron en enormes deudas externas. La sustitución de importaciones asociada a las restricciones al comercio hizo depender a los países del capital extranjero. La tendencia urbana de política económica y asignación de recursos solo acentuó la pobreza de los campos.

Economistas y politólogos de derecha y de izquierda han subrayado los aspectos negativos del populismo. La derecha tilda a los populistas de demagogos que desencadenan la inflación, atemorizan a los capitalistas y provocan inestabilidad política. La izquierda los acusa de traicionar a las masas. Pero la mayoría de los regímenes populistas no se propusieron efectuar una revolución, como en el Chile de Allende o la Nicaragua de Ortega. Los populistas esperaban reformar el sistema, no derrocarlo. Su programa consistía en lograr un crecimiento económico basado en la industrialización, como camino hacia un empleo sostenido. Abrumado por sus errores, se suele olvidar que el modelo de sustitución de importaciones (ISI) en América Latina produjo más de 5% anual entre 1950 y 1980⁹.

El programa de redistribución de los populistas clásicos no fue sostenible por las mismas razones por las que, a la postre, fracasó el ISI. El proteccionismo no elevó lo bastante la productividad real para crear una base de grandes ganancias en los salarios urbanos. Tampoco el cobro de impuestos creció lo necesario para financiar el subsidio del proceso de industrialización por el gobierno. Se sobreestimó la rigidez de la oferta en los sectores agrícola y de exportaciones: los sobrevaluados tipos de cambio y los controles de precio no tardaron mucho tiempo en causar un estancamiento en estos sectores. La alienación del capital extranjero solo

⁹ El programa de distribución de los populistas pedía un aumento de los ingresos urbanos a expensas de los productos rurales, los exportadores y el capital extranjero. Juan Velasco Alvarado promovió una la reforma agraria, pero su política de créditos y de precios favorecieron a los sectores urbanos.

vino a exacerbar estos problemas. A falta de un gran auge de los precios de exportación, el populismo clásico pronto se destruyó a sí mismo.

Imprecisión conceptual

El concepto de populismo es impreciso, como bien han señalado autores como Francisco Panizza (2009), Gerardo Aboy (2001) y Oscar Chamosa (2013). Se ha vuelto un cliché escribir sobre el populismo lamentando su falta de claridad conceptual y poniendo en duda su utilidad para el análisis político, lo que lo convierte más que en un término en una atribución analítica.

En el Perú la situación no es muy diferente. El debate ha estado más en manos de sociólogos que de historiadores¹⁰: los primeros lo han dirigido asignándole al populismo un espacio histórico temporal en las décadas de 1950 y 1960 (populismo histórico). Se ha entendido al populismo de dos maneras: 1) vinculando el análisis del populismo en oposición a la democracia como una manifestación contraria a dicho sistema, y 2) como la «versión latinoamericana» del este sistema¹¹. El concepto que quizás mayor influencia tenga sea el de propuesto por Julio Cotler (1969):

[...] movimiento pluriclasista, que a través de relaciones de clientela manipula a las masas populares en proceso de adaptación urbana, por medio de símbolos carismáticos y a fin de incorporarlos al sistema social existente por vías de la ocupación y el consenso. Persigue el establecimiento de una convivencia entre diferentes sectores de la sociedad, ampliando las bases de la ocupación y consumo de la población, a través de la labor de modernización del país, que consiste fundamentalmente en impulsar el proceso de modernización.

Los historiadores, por su parte, se han aventurado tímidamente a esbozar opiniones sobre el concepto, adhiriéndose a los análisis de turno o empleándolos en sus variantes más generales. Se resalta del populismo las características autoritarias del Poder Ejecutivo, cierto protagonismo de las masas populares y un mayor gasto estatal en programas sociales.

3. Una historiografía del populismo en el Perú

Diversos gobiernos y gobernantes, de finales del siglo XIX en adelante, tanto democráticos como dictatoriales, han sido tildados de populistas al presentar alguna o algunas de las características antes enunciadas, sin importar que sus programas políticos e intereses fueran muy diferentes y

¹⁰ Característica común a todos los países de la región.

¹¹ No obstante, la oposición de estas perspectivas se basan casi en los mismos factores para fundamentar sus resultados. Destacan entre ellos la herencia colonial y el autoritarismo.

muchas veces antagónicos entre sí. Al agruparse de esta manera regímenes tan heterogéneos, se ha resaltado sobremanera el protagonismo de los líderes populistas en medio de la euforia popular generalizada, y se ha caracterizado a la masa electoral ciudadana como irracional, emocional y clientelista. Por ello, la articulación política y social que permitió el triunfo electoral y la legitimidad de estos líderes pasa a un segundo plano en el análisis, avasalladas por las explicaciones de carácter macroeconómico, el análisis político de las élites y en cierta manera el prejuicio generalizado de subestimar al electorado en sus elecciones políticas.

La imagen del líder populista ha invisibilizado procesos complejos de la sociedad peruana en su camino o lucha por una vida democrática. Estos líderes encontraron canales discursivos para articular a la sociedad civil en un proyecto de Estado, pero además existía (y existe) una sociedad civil cuyas demandas no son satisfechas por el Estado, por lo que se articulan social y políticamente para construir modelos democráticos alternativos. Tanto líderes populistas como sociedad civil se desenvuelven dentro de un diseño institucional con reglas que ponen límites a su accionar. Estos tres campos de análisis han sido abordados más de manera aislada que complementara por lo que se tiende a desdibujar el fenómeno cayendo en explicaciones parciales.

La calidad de los trabajos es desigual y la reflexión teórica muchas veces repite puntos comunes; no obstante ello, se ha buscado rastrear los orígenes del populismo en el país y a los representantes del modelo «populista tipo». Los resultados han sido desconcertantes: se ha puesto el rótulo populista a regímenes tan diferentes entre sí como lo fueron los de Nicolás de Piérola, Luis M. Sánchez Cerro, Guillermo Billinghurst, Juan Velasco Alvarado, Fernando Belaunde Terry, Alan García o Alberto Fujimori. Inclusive el actual gobierno de Ollanta Humala fue tildado de populista durante su primer año de gobierno¹². Aunque algunos científicos sociales y analistas políticos han usado diferentes conceptos de populismo para definir el particular populismo de cada uno de ellos, la regla general ha sido la de encasillar a todos dentro de un megaconcepto de populismo al resaltarse los aspectos autoritarios de estos gobernantes.

Las variantes que hemos detectado son las siguientes: Steve Stein (1980) define a Nicolás de Piérola como un protopopulista, mientras el historiador Alejandro Salinas (2014) y Nils Jacobsen (2014) consideran al

¹² El temor ante un eventual «líder populista» fue expresamente materializado en la prensa escrita y televisiva que asediaron al entonces candidato nacionalista. El vertiginoso cambio en la política de gobierno de Ollanta Humala de la Gran Transformación a la Hoja de Ruta dispuso el temor o expectativa de un gobierno de corte populista.

Califa como populista a secas. Jorge Basadre consideraba a Guillermo Billinghurst como populista, y los sociólogos Peter Blanchard (1982) y Osmar Gonzales (2005) encuentran los orígenes del populismo peruano en él; comparten esta idea los historiadores Humberto Leceta (2001) y Luis Alberto Torrejón (2010). El investigador norteamericano David Palmer (1980) considera a Augusto B. Leguía como un populista siguiendo los patrones del caudillismo decimonónico. Para el periodo de la década de 1930 tenemos que el sociólogo Manuel Castillo (1990) se refiere a la propuesta política de Luis M. Sánchez Cerro como un «populismo autoritario», «populismo conservador» o de «derecha»; el historiador Paul Drinot (2001) comparte esta posición. La socióloga María Josefina Huamán Valladares (1974), a contracorriente, cuestiona la denominación de populista al APRA para el periodo 1930–1945. El historiador Emilio Iván Candela Jiménez (2013) encuentra en el gobierno de Óscar R. Benavides prácticas populistas. Existe unanimidad en señalar a la primera etapa del Gobierno de las Fuerzas Armadas con Juan Velasco Alvarado como populista. Los autores que más han desarrollado el tema son los sociólogos Julio Cotler (1969), Nicolás Lynch (2009) y Sinesio López¹³. El análisis negativo del «populismo económico» de Alan García reúne a científicos sociales y economistas, entre ellos Eliana Cardoso y Ana Helwege, Carlos Boloña Behr¹⁴, John Crabtree (1992) y Henry Pease (1988)¹⁵. Aldo Panfichi y Cinthia Sanborn (1997), John Crabtree (1998), entre otros investigadores de formación norteamericana, entienden la política de la dictadura de Fujimori como neopopulista^{16, 17}.

¹³ En numerosos textos y conferencias, Sinesio López se ha referido al régimen velasquista como populista. Puede consultarse *Ciudadanos reales e imaginarios: concepciones, desarrollo y mapa de la ciudadanía en el Perú* (1997).

¹⁴ Los trabajos del economista destinados al gran público más que a la academia reforzaron la visión negativa del populismo. Ver *Cambio de rumbo* (1993) y *Lecciones de economía* (1999).

¹⁵ En esta forma de ver el populismo el acento está puesto en la falta de responsabilidad fiscal y de planificación; se resalta el carácter irracional del populismo, así como de las naciones que lo adoptan como modelo. Oscar Chamosa (2013) señala que «de alguna manera, esta versión de populismo es la del economista británico Peter Wiles, quien en 1967 definió el populismo como un *síndrome* antes que un *programa*». El trabajo de Wiles a la que nos remite el historiador argentino es «Populism: A Syndrome not a Doctrine». En Ionescu, G. y Gellner, E. (Coord.). *Populism. Its Meaning and National Characteristics*. Londres: Macmillan, pp. 163–79. Ilustrativo de esta manera de ver el populismo es el libro del abogado José Luis Sardón (2013). *Democracia sin populismo: cómo lograrlo*. Madrid: Unión Editorial.

¹⁶ Nos adherimos a la opinión de Nicolás Lynch de considerar que no existe una vinculación entre el asistencialismo de Fujimori y del sistema neoliberal al llamado por el autor *populismo clásico*, porque dentro del programa neoliberal existe un programa focalizado de asistencia a poblaciones vulnerables (extrema pobreza) y esta asistencia focalizada no significa necesariamente una ampliación de derechos. Esto hecho, le guste o no a sus críticos, es una característica de los populismos históricos (Lynch, 2000).

¹⁷ Mención aparte merece la tesis de Mariana Alvarado Chávez (2009). *La invención del etnocacerismo: populismo radical en el Perú* (tesis de maestría en Ciencia Política con mención en Política Comparada). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. En ella destaca el perfil autoritario del etnocacerismo de Antauro Humala y se vale del concepto de *populismo radical*

4. Populismo y democracia

El «corto siglo XX» peruano, parafraseando a Hosbawm, presentó acontecimientos diversos de difícil periodificación, por la variada naturaleza de los hechos acaecidos: golpes de Estado, dictaduras, periodos de transición democrática, expansión de derechos ciudadanos, cambios de modelo económico, explosión demográfica. La periodificación que adoptaremos en esta investigación será la propuesta por el recientemente fallecido sociólogo Henry Pease y el joven historiador Gonzalo Romero (2013). Tomando como base para la periodificación los profundos cambios producidos en el seno de la estructura del Estado, propusieron una periodificación en cuatro momentos para la historia política del siglo XX: 1) el Estado Oligárquico (1895–1956), 2) la crisis del Estado Oligárquico (1956–1968), 3) el Estado Intervencionista (1968–1990), y 4) el Estado Neoliberal (1990–2000).

Reflexionar sobre el populismo en el Perú inevitablemente supone reflexionar sobre la democracia en nuestro país. Las características de nuestra historia nacional llevaron a entender nuestro proceso democrático como inconcluso e imperfecto con profundos matices autoritarios y una ciudadanía en construcción permanente. Los estudios sobre el populismo en el país se han orientado en su mayoría a resaltar la precariedad de la institucionalidad democrática, rastrear las prácticas políticas oficiales y no oficiales entre ciudadanos y los líderes populistas, y sobre todo tratar de entender el respaldo social al autoritarismo. Por ello se han buscado sus orígenes en tiempos anteriores a su periodificación histórica (décadas de 1960 y 1980), hasta remontarse hacia finales del siglo XIX, tratando de explicar los orígenes en la época caudillista, con Nicolás de Piérola como el antecesor de la política populista.

El término *populismo* en nuestro país se ha relacionado con los acontecimientos de movilización de masas desde las primeras décadas del siglo XIX, y se ha caracterizado como populistas incluso a las primeras manifestaciones políticas de las agrupaciones de criollos e indígenas a favor de la independencia. Estos primeros usos del término resaltaron las apreciaciones negativas asignadas a las masas urbanas desde los tiempos de la Revolución francesa. En el Perú los temores contra la *irracionalidad del populacho* y sus violentas acciones fueron reproducidas en los medios de

usado por Carlos de la Torre, quien lo define en los siguientes términos: «De acuerdo con Carlos de la Torre, es una reacción nacionalista a las políticas neoliberales aplicables por los regímenes *neopopulistas*. En ese sentido, lo plantea como un resurgimiento del populismo clásico de los años 60, con las mismas retóricas nacionalistas y antiimperialistas, glorificación del pueblo y uso de manifestaciones masivas para demostrar apoyo al líder» (Alvarado, 2009, p. 104).

prensa de la época desde finales del Virreinato¹⁸ y en los primeros años de la joven República peruana.

Esta partida de nacimiento del uso del término en la historia político-social de nuestro país será complementada por las imágenes idealizadas y satanizadas de los caudillos militares, que con sus prácticas políticas clientelares y su forma patrimonialista de disponer de los recursos del Estado, serán vistos como los predecesores de la política populista en el país. Apresurada o no esta apreciación sobre las prácticas políticas caudillistas, un hecho indiscutible dentro de la caracterización del fenómeno populista es su tendencia autoritaria. La historiografía nacional sobre el particular ha conceptualizado este rasgo del periodo de nuestra joven república atribuyéndole ser el origen de la «tradición autoritaria»¹⁹ de nuestra política nacional. Con esta definición se explicaba, de algún modo, la tendencia de la población a legitimar gobiernos marcadamente autoritarios, con la tendencia de la élite dirigente de respaldar golpes de Estado y, en cierta medida, el desprecio de la ciudadanía por la institucionalidad democrática.

Conclusiones

1. Históricamente existe un miedo de la élite dominante a la aparición de líderes carismáticos que modifiquen la estructura social del país y el modelo económico, por lo cual se hace necesario descalificar a las tendencias contrarias con el rótulo populista, relacionado con prodigalidad económica y autoritarismo.
2. Al haber primado el análisis del «líder carismático» y el impacto de sus políticas en la masa popular, se ha dejado de lado el análisis de lo que llama Laclau la *articulación de demandas*, solo posible al analizar y entender como está articulada la sociedad con su sistema político. En este sentido, el tema ha sido abordado partiendo de la confrontación del líder carismático con el sistema imperante. Si bien esto es válido a nivel discursivo, el líder carismático se mueve dentro de un diseño institucional y electoral. Más allá del nivel discursivo, existe una realidad material que necesita articularse, una realidad material que hay que entender para influenciar en ella y construir desde allí lo político.
3. El debate sobre el populismo en nuestro país se ve entorpecido por dos motivos: a) Los medios de comunicación dominan en la actualidad el debate y ellos en esencia difunden una perspectiva negativa, y b) la izquierda académica en nuestro país, si bien valora los aportes del

¹⁸ Sobre el particular, puede consultarse Rosas Lauro, C. (2008). *El impacto de la Revolución francesa en el Perú, 1789–1808*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto Francés de Estudios Andinos.

¹⁹ Este fue el término que acuñó el investigador estadounidense David Palmer y que difundió el historiador peruano Alberto Flores Galindo.

populismo, mantiene sus distancias en cuanto depositan demasiado protagonismo al líder carismático y no a un partido. Además de ello, tanto los medios de comunicación como las izquierdas entienden al electorado como irracional, pasional y poco preparado para actuar políticamente sin la tutela de vanguardias políticas e intelectuales.

4. No debe analizarse al populismo como una opción contraria a la democracia. Muy por el contrario, podríamos decir que es todo aquello que no nos gusta de la democracia (o al menos a la élite política) y, por tanto, constituye una forma válida de hacer política. Supone un constante cambio de las reglas de juego de la política, motivado por la presión popular y sus cambiantes necesidades. El populismo cumplió un rol histórico de ampliación de derechos ciudadanos, y constituye en la actualidad un modo de articulación de demandas que pueden conseguir cambios profundos y necesarios en nuestra sociedad. Los riesgos del autoritarismo son evidentes, pero ese es el riesgo de vivir en democracia, y a mejor informados sobre la naturaleza de los problemas que enfrentamos, mejor preparados estaremos para elegir las soluciones adecuadas. Eludir el debate nunca ha sido ni es una buena alternativa. Quisiera finalizar estas líneas con una cita algo extensa de Chantal Mouffe (1999, p. 11), quien describe acertadamente el contexto político actual:

En este final de siglo las sociedades democráticas se encuentran ante un conjunto de dificultades y muy mala preparación para afrontarlas. Los múltiples gritos de alarma ante los peligros del *populismo* o de un posible retorno del fascismo son señales del creciente desasosiego de una izquierda que ha perdido su identidad, y que, al no poder pensar en términos de adversario, busca desesperadamente un enemigo que pueda devolver una apariencia de unidad. Incapaz de comprender las pasiones en política y la necesidad de movilizarlas con vistas a objetivos democráticos, acusa a los demás de jugar con la emoción contra la razón. En lugar de prestar atención a las demandas sociales y culturales que se le escapan, prefieren agitar ciertos fantasmas con la idea de poder así exorcizar los supuestos demonios de lo irracional [las cursivas son nuestras].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alvarado Chávez, M. (2009). *La invención del etnocacerismo: populismo radical en el Perú* (tesis de maestría inédita). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Barr, R. (2003). The Persistence of Neopopulism in Peru? From Fujimori to Toledo. *Third World Quarterly*, 24(6), pp. 1161–1178.

Barrera Bernuy, J. (2004). Las elecciones de 1912. La Guerra de los Panes. *Historia Total*, 1, pp. 109–128.

Bazán Pantoja, R. (2000). El fracaso del proyecto populista de Billinghurst. *Ukupacha*, 2, pp. 101–108.

Blanchard, P. (1982). *The Origins of the Peruvian Labor Movement, 1883–1919*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

_____ (1977). A populist precursor: Guillermo Billinghurst. *Latin American Studies*, 9(2), pp. 251–273.

Candela Jiménez, E. I. (2013). *El régimen de Óscar R. Benavides (1933–1939): ¿una experiencia populista? Definiciones y nuevos planteamientos en torno a su accionar político* (tesis de maestría). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Castillo Ochoa, M. (1990). El populismo conservador. Sánchez Cerro y la Unión Revolucionaria. En Adrianzén, A. (Ed.). *Pensamiento político peruano 1930–1968* (pp. 47–76). Lima: Desco.

Chaupis Torres, J. (2012). *El califa en su laberinto: esperanza y tragedia del régimen pierolista (1879–1881)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Seminario de Historia Rural Andina.

_____ (2007). El proyecto político de Nicolás de Piérola (1879–1881). *Historias. Revista de la Asociación de Historia, Sociología y Ecología*, 2, pp. 93–109.

Coronado del Valle, J. (1984). *El gobierno en Billinghurst y la emergencia de la clase obrera 1912–1914*. Lima: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Cotler, J. (1969). *El populismo militar como modelo de desarrollo nacional: el caso peruano*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Crabtree, J. (2000). Populisms old and new: the Peruvian case. *Latin American Research*, 19, pp. 163–176.

_____ (1998). *Neopopulism and the Fujimori Phenomenon*. Londres: University of London.

_____ (1997). Populismo y neopopulismo. *Apuntes*, 40, pp. 97–109.

_____ (1992). *Alan García en el poder. Perú 1985–1990*. Lima: Peisa.

Drinot, P. (2001). El comité sanchezcerrista de Magdalena del Mar, un ensayo de microhistoria política. *Revista del Archivo General de la Nación*, 23, pp. 333–353.

Franco, C. (1990). La plebe urbana, el populismo y la imagen del alumbramiento. *Socialismo y Participación*, 52.

González, O. (2009). Guillermo E. Billinghurst: Transfronterizo y multifacético. *Socialismo y Participación*, 107, pp. 43–52.

_____ (2007). Los orígenes del populismo latinoamericano. Una mirada diferente. *Cuadernos del CENDES*, 66, pp. 75–104.

_____ (2005). *Los orígenes del populismo en el Perú. El gobierno de Guillermo E. Billinghurst (1912–1914)*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

González Miranda, S. (2000). Guillermo Billinghurst Angulo: una biografía regional. Recuperado de www.revistacienciasociales.cl/archivos/revista10/word/revista10_articulo1.doc

Huamán Valladares, M. J. (1974). *El APRA de 1930 a 1945: ¿movimiento populista?* (tesis de bachillerato). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Jacobsen, N. (2014). Populism Avant La Lettre in Peru: Rebuilding Power in Nicolás de Piérola's Mid-Career, 1884–1895. *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas / Anuario de Historia de América Latina*, 51, pp. 35–58.

Leceta, H. (2001). *Las multitudes políticas de Lima y Callao de 1912 y la elección de Guillermo Billinghurst* (tesis de doctorado). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Lynch, N. (2009). *El argumento democrático sobre América Latina. La excepcionalidad peruana en perspectiva comparada*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

_____ (2000). *Política y antipolítica en el Perú*. Lima: Desco.

Martín Sánchez, J. (1996). Perú chino a chino: Discusión inicial en torno al líder populista y la nueva política. *Socialismo y Participación*, 75, pp. 93–106.

Molinari Morales, T. (2009). *El fascismo en el Perú. La Unión Revolucionaria 1931–1936*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Palmer, D. S. (1980). *Peru: the Authoritarian Tradition*. Nueva York: Praeger.

Panfichi, A. y Sanborn, C. (1997). Fujimori y las raíces del neopopulismo. En Tuesta, F. (Ed.). *Los enigmas del poder: Fujimori 1990–1996*. Lima: Fundación Friedrich Ebert.

_____ (1995). Democracia y neopopulismo en el Perú contemporáneo. *Márgenes*, 13–14, pp. 43–67.

Pease, H. (1988). *Democracia y precariedad bajo el populismo aprista*. Lima: Desco.

Salinas Sánchez, A. (2014). *La época del «pan grande» Billinghurst presidente 1912–1914*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Seminario de Historia Rural Andina.

Stein, S. (1980). *Populism in Perú. The emergence of the Masses and the Politics of Social Control*. Madison: Wisconsin Press.

Torrejón Muñoz, L. A. (2010). *Rebeldes republicanos: la turba urbana de 1912*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

_____ (2006). *Lima 1912: Estudio social de un motín urbano* (tesis de licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

_____ (1995). *Lima 1912: El caso de un motín popular urbano*. En Panfichi, A. y Portocarrero, F. (Eds.). *Mundos interiores: Lima 1850–1950* (pp. 315–339). Lima: Universidad del Pacífico.

Ubilluz, J. C. (2010). La política del síntoma. De la democracia radical al populismo (y de vuelta a la lucha de clases). En Portocarrero, F., Ubilluz, J. C. y Vich, V. *Cultura política en el Perú* (pp. 291–317). Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales.

Recibido: julio de 2015

Aceptado: setiembre de 2015

Juicio oral: los entuertos del *Quijote* en la versión quechua

Oral Judgment: Don Quijote's Nonsenses on the Quechua Version

Odi Gonzales¹

Center for Latin American and Caribbean Studies, Department of Spanish and Portuguese, New York University, Nueva York
odigonzalesj@gmail.com

RESUMEN

La reciente noticia de la traducción de la segunda parte del *Quijote* al quechua —la lengua nativa más extendida de los Andes— ha motivado una legítima expectativa en el Perú, en Latinoamérica y en España, donde se celebra el cuarto centenario de su publicación (1615). Sin embargo, una cuidadosa lectura de la versión quechua de la portentosa novela de Cervantes (primera parte), alberga imprecisiones y arbitrariedades que acechan desde el título. El presente trabajo analiza la traducción de Demetrio Túpac Yupanqui, que entremezcla dos códigos irreductibles forzando la naturaleza oral de la lengua quechua en el discurso escrito de una novela, lo que la hace, por momentos, ininteligible para los lectores quechuahablantes.

PALABRAS CLAVE

El *Quijote* quechua, oralidad y escritura quechua, traducción-yuxtaposición, Demetrio Túpac Yupanqui

ABSTRACT

The recent news of the translation of the second part of don *Quijote* to Quechua —the most widely spoken

1 Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana. Odi Gonzales es estudioso de la tradición oral quechua, poeta, traductor y profesor universitario en el Perú y Estados Unidos. En 1992, mereció el Premio Nacional de Poesía César Vallejo y el Premio de Poesía de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima. Ha publicado los libros de poesía *Juego de niños* (1989), *Valle sagrado* (1993), *Almas en pena* (1998), *Tunupa. El libro de las sirenas* (2002), *La escuela de Cusco* (2005), *Valle sagrado. Almas en pena* (2008, segunda edición), *Avenida sol. Greenwich Village* (2009). Asimismo, tiene los libros de investigación *El condenado o alma en pena en la tradición oral andina* (1995), *Takiparwa, 22 poemas quechuas de KilkuWarak'a* (2000), *Elegía Apu Inka Atawallpaman. Primer documento de la resistencia inka (siglo XVI)* (2014). Traducido al inglés por la poeta norteamericana Lynn Levin, el libro de poesía *La Escuela de Cusco. Birds on the Kiswar Tree* acaba de salir en Nueva York (2Leaf Press). Desde 2008 es profesor del Programa de Quechua y Literaturas Prehispánicas de New York University.

indigenous language in the Andean region— has raised great expectations in Peru, Latin America and Spain, countries that are celebrating the 400th year anniversary of the book's publication (part two, 1615). However a careful reading of the Quechua version of Cervantes' novel (part one), contains inaccuracies and arbitrariness that begin from the very title. This article analyzes the translation of Demetrio Tupac Yupanqui that intersperses two incompatible codes, forcing the oral nature of Quechua language into writing discourse of a novel, which makes it illegible for Quechua speaker readers.

KEYWORDS

Quijote Quechua, oral and writing codes, translation-apposition, Demetrio Tupac Yupanqui

Material noble

El hecho de que el runasimi o quechua pueda fijarse en la escritura con caracteres del español no significa que la ancestral lengua nativa de los Andes haya perdido su índole oral y devenido en lengua escrita. Ni siquiera la lengua maya, que alcanzó a configurar un sistema de escritura a través de glifos o logogramas, abdicó de su naturaleza oral. Las estrategias narrativas de las lenguas orales² conciben relatos breves, concisos, memorizables, con un ordenamiento espacio-temporal, con encabalgamientos de sucesos distintos al de la estructura narrativa de una novela o de un cuento (escrito).

En la urdimbre del discurso literario gravita un léxico de abstracciones y conceptos que no es usual en el quechua, que es, más bien, proclive a las acciones concretas. «Libros» emblemáticos de la oralidad quechua como *Dioses y hombres de Huarochirí* (siglo XVI) o *Autobiografía de Gregorio Condori y Asunta Mamani* (siglo XX), no obstante su extensión de muchos segmentos —que no son capítulos— y las asociaciones entre el inicio y el fin, no son novelas: son un conjunto de minuciosas, sucintas y autónomas narraciones orales, ajenas a una organización y estructura novelística. Por esta razón, en principio, la versión quechua

2 El monólogo interior diestramente desarrollado por Joyce en *Ulises* (1922), y ponderado desde entonces como una técnica literaria, es inherente a las lenguas orales. En el quechua, el pronombre *ñoqayku* (nosotros exclusivo) que atañe al hablante y su entorno más próximo es la primera instancia del monólogo interior. La confluencia de ciertos sufijos direccionales (por ejemplo, el regresivo *-pu* con el reflexivo *-ku*) denotan que el narrador eventualmente habla para sí mismo (*rimapakuy*). Una diferencia básica con el monólogo interior de la novelística es la brevedad. El monólogo de Molly Bloom abarca cerca de 40 páginas.

del *Quijote*³ solo alcanza momentos de fluidez y solvencia narrativa en algunos pasajes, no en un capítulo completo y menos en la totalidad de la obra.

La aparición de la primera parte del *Quijote* en quechua (2005) y el reciente anuncio de la culminación de la segunda parte es una gesta muy peculiar. No se tiene conocimiento de ninguna otra lengua nativa —al menos de esta parte del continente— que haya emprendido tarea de tal magnitud. Que se sepa, no hay una versión del *Quijote* en guaraní, en maya-quiché, en zapoteco, en navajo, o en mapudungun, lo que hace loable la audacia del educador cusqueño Demetrio Túpac Yupanqui⁴, traductor del clásico cervantino.

Flujo continuo

En la tradición biobibliográfica peruana son pocas las experiencias de doblaje de textos del español al quechua. Lo que abunda hoy —gracias al impulso de las ciencias sociales y los estudios culturales— son los testimonios y los relatos orales quechuas recopilados in situ, transcritos, traducidos al español y publicados en ediciones bilingües⁵. Los primeros documentos evangelizadores son, sin duda, los antecedentes de esta modalidad. *Doctrina christiana y Catecismo para instrucción de los indios*, publicada en Lima en 1583, en el fragor de la evangelización, prefijó la traducción de breviarios, homilías, confesionarios y sermones del dogma cristiano «en las dos lenguas generales de este reyno, Quichua y Aymara»⁶. Años más tarde, a finales del siglo XIX, Clorinda Matto de Turner, la vigorosa autora de *Aves sin nido*, será quien traduzca pasajes de la Biblia —Pentateuco, libro de Job, Cantar de los Cantares, entre otros— al quechua. Contemporáneamente, esta práctica fue tornándose en abundancia banal con la aparición de pueriles doblajes que van desde los poemas de Vallejo hasta los anuncios del menú de restaurantes, folletos turísticos y una página en Google y Wikipedia en quechua, que discurren impunemente. Hay también una versión en runasimi de la Constitución del Perú elaborada —según los prolegómenos de este *Quijote*— por el propio Túpac Yupanqui.

3 *Yachay sapa wiraqucha dun Quixote manchamantan Miguel de Cervantes Saavedra qilqan*. Traducción y adaptación de Demetrio Túpac Yupanqui. Primera parte. Lima: El Comercio.

4 De niño, durante el gobierno de la Junta Militar del general Juan Velasco Alvarado (1968-1975) —que promovió resueltamente la revaloración y difusión del idioma quechua— solía oír a Yupanqui leyendo noticias y editoriales en quechua en radio y televisión. Otras veces escribía en las páginas de la edición quechua de *La Crónica* u otro periódico confiscado y puesto al servicio del Gobierno Revolucionario. Andando el tiempo, Yupanqui se estableció en Lima y fundó un centro de enseñanza del idioma quechua.

5 Colecciones de la Biblioteca de Tradición Oral Andina del Centro Bartolomé de las Casas de Cusco, del Instituto Francés de Estudios Andinos, del Instituto de Estudios Peruanos, entre otros, conforman esta vasta bibliografía.

6 La edición facsimilar fue promovida por Petroperú (Lima, 1992).

Y de esta eclosión surgieron también el Himno Nacional del Perú⁷, y hasta los estatutos de creación de la Academia Mayor de la Lengua Quechua de Cusco⁸, en la que los académicos osaron configurar equivalentes de una jerga jurídica ajena al quechua: «comuníquese y archívese», «artículos primero al tercero», «considerando», «por cuanto», «segundo secretario de la presidencia de la Cámara de Senadores»⁹, etc.

Del título y otros entuertos

Ilustrado con dibujos de la Asociación de Artistas Populares de Sarhua, *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra* —título cabal de la primigenia edición de 1605, que Túpac Yupanqui toma como base— lleva la siguiente traducción en quechua sureño: *Yachay Sapa Wiraqucha Dun Quixote Manchamantan Miguel de Cervantes Saavedra Qilqan*, lo que traducido al español es: «El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha. Miguel de Cervantes Saavedra escribe».

Esta equivalencia, doblegada a la estructura castellana, entraña un agregado: la soterrada concurrencia de otra voz en la portada: la del traductor. Así, en el espacio consagrado al título de la obra y al nombre del autor, se acomoda furtivamente una voz extra, advenediza, que no traduce, que comenta que alguien (Cervantes) escribe (el *Quijote*). De esta manera se perpetra el primer forzamiento del quechua al intentar calcar el título castellano a la lengua traducida, siguiendo exactamente el ordenamiento estructural del español. Aunque en el libro se nos advierte que se trata de una «traducción y adaptación al quechua», lo evidente es que el quechua es sometido a la cadencia del español. En la construcción del antropónimo compuesto «Quixote Manchamantan» convergen el topónimo *Mancha* y el ablativo *-manta*, que marca el circunstancial de origen y procedencia (equivale a la preposición *de*). Esta traducción —tal como la vertió Yupanqui— sigue el esquema del sintagma nominal en español: el sustantivo *Quixote* resulta siendo el modificador y *Manchamantan*, el núcleo. Pero en la estructura del quechua el modificador (o adjetivo) precede

7 Barreto Ascarza, Ántero Jesús. (s. f.). *Yachaywata yuyaque p'unchaykuna*. Calendario cívico escolar. Cusco: Municipalidad del Cusco y Cervesur.

8 El documento de creación de esta institución apareció publicado en el Diario Oficial *El Peruano* (20 de junio 1990), de donde fue traducido al quechua por Melquíades Manga. El profesor Uriel Montufar, poeta y Miembro de Número de dicha Academia, lo insertó en su libro *Takiyninchis. Poemas quechuas/castellanos* (Arequipa, 1992).

9 El Acta de Independencia de Argentina fue difundida en 1816 en quechua y aimara. La breve versión «parafrásica» redactada en la variante quichua del noroeste argentino es notablemente legible, acaso porque el traductor (José Mariano Serrano, diputado por Charcas y oriundo de Chuquisaca, Bolivia) se centró únicamente en el meollo del acta, prescindiendo de los prolegómenos y colofones retórico-formales, y dejó tal cual vocablos que no tienen equivalentes en el quechua: *congreso, jurar, rey de España*, etc.

al sustantivo (núcleo)¹⁰, lo que debería ser: *Manchamantan Quixote*¹¹. Por otro lado, si optáramos por leer aplicando la otra función de *mantan*¹², que no refiere procedencia sino alusión, la construcción quechua sometida al esquema castellano *Quixote Manchamantan* genera igualmente otra irresolución: el sufijo *-manta* equivale también a las preposiciones *acerca de, sobre, de*, una forma recurrente de los relatos orales para aludir a los personajes o hechos centrales o protagónicos de una historia; por ejemplo, *Atoqmanta*: «Acerca del zorro»¹³. Con esta acepción el término *Manchamanta* equivale a «Acerca de la Mancha» y la locución *Quixote Manchamantan* sería «Acerca de la Mancha Quixote»¹⁴. Curiosamente, la alusión *manta* era un recurso común de las crónicas, relaciones y obras literarias del siglo XVI, que a la manera de apostillas o sumillas abrían cada capítulo. Por ejemplo, el capítulo XI del *Quijote* va precedido por la siguiente nota: «De lo que sucedió a Don Quijote con unos cabreros», que Yupanqui resuelve con *manta*: «*Dun Quijoteh kabra michihkunawan kasqanmanta*»¹⁵. La memoria oral quechua no adjudica títulos a sus relatos; los refiere con esta modalidad; acaso un remanente del influjo de la escritura sobre la oralidad. Con todo, una traducción más coherente, aprehensible por los quechuahablantes, habría sido: *Manchamanta Yachaysapa Wiraqucha Dun Quixote*.

No viene al caso debatir sobre el equivalente *ingenioso/yachay sapa ni hidalgo/wiraqucha*, porque no transige con aspectos morfológicos, sino con preferencias para optar por las analogías más convenientes. El hecho de que el traductor haya trocado el predicado castellano *don* por *dun*, basado en la dicción española de un monolingüe quechua, consume una doble transgresión del vocablo castellano a nivel escritural y oral¹⁶. Se violenta la lengua de Cervantes por fidelidad a la pronunciación del

¹⁰ El quechua comparte con el inglés este tipo de ordenamiento estructural; se dice *white house*, no al revés.

¹¹ Eso mismo hace Yupanqui en la dedicatoria: «Al Duque de Béjar, Marqués de Gibraleón»: *Gibraleonmanta marqués*.

¹² En el término *Manchamantan* la *n* final no cumple ninguna función gramatical; es solo énfasis.

¹³ Hay abundantes ejemplos de este uso que ha terminado por convertirse en el título de los relatos orales: *Ararankamanta / Del lagarto*, *Chimaychero maqtakunamanta / De los mozos jaranistas* (Arguedas 1986); *Miguel Wayapamanta / Historia de Miguel Wayapa*, *Saqra michimanta* (Lira 1990); *Huk chiku mana mikhusqanmanta* (Payne 1984).

¹⁴ En el caso del ejemplo del zorro, si este tuviera un nombre la construcción sería *Jacinto Atoqmanta / Acerca del zorro Jacinto*, donde el núcleo es *Atoqmanta* y el modificador, *Jacinto*. En *Quixote Manchamanta* el núcleo, calcado del esquema castellano, es *Manchamanta* («acerca de la Mancha») y el modificador, *Quixote*. Una última viabilidad es considerar *Quixote* como nombre y *Mancha* como apellido, pero ese no es el caso.

¹⁵ La transcripción *Quixote* de la portada es reemplazada por *Quijote* a lo largo de la novela.
¹⁶ Con este criterio pudo haber vertido también *Quixuti*. Yupanqui opta por la escritura tri-vocálica (a, i, u), basada en la dicción del monolingüe quechua.

monolingüe, y se descarta la dicción de los mestizos quechuahablantes como si no formara parte de este proceso¹⁷. Según esto, los bilingües debemos leer, pronunciar y escribir «*kawallu, liwru, diyus*» en lugar de «caballo, libro, dios». Se respeta la pronunciación trivocálica del monolingüe, pero se violenta su estructura sintagmática. Más que una consideración a la pronunciación del hablante nativo, parece una pulsión invasiva en el que el mestizo bilingüe —incluido el traductor— debe simular la dicción del monolingüe acallando la suya propia¹⁸. Con esta praxis excluyente un hispanohablante tendrá que remodular la pronunciación de palabras de su propia lengua¹⁹. En el poema «Tupaq Amaru kamaq Taytanchisman» de Arguedas aparece el término *cawallu*, pero el maestro alcanzó a vislumbrar el problema 50 años atrás: «Es posible que los quechuólogos puristas se resientan al encontrar en el texto palabras castellanas con desinencias quechuas y algunos términos castellanos escritos tal como lo pronuncian los indios y mestizos» (Arguedas, 1984, pp. 59-60).

En cuanto a la traducción de la autoría, el segmento *Miguel de Cervantes Saavedra Qilqan / Miguel de Cervantes Saavedra escribe* culmina el cometido: la omnisciente voz del traductor invisibiliza al autor y le prodiga un comentario: Cervantes escribe *El ingenioso Quijote de la Mancha*. De hecho, con la intromisión de esta voz, el traductor termina desplazando al autor, de manera que Cervantes y el entrañable Caballero de la Triste Figura pasan a un segundo plano porque la voz del traductor lo dispone así. Con esto, Yupanqui superpone una metanarrativa escritural a una lengua oral que, por su índole, carece de ella. Adaptar el español al quechua (escritura versus oralidad) habría conllevado que el *Quijote* fuese una historia más para escuchar que para leer.

Pudo haberse hecho una traducción más afín al canon literario, a través de la forma que mantiene el consabido tono neutro de toda carátula de libro. Por ejemplo, en el inglés es común que después del título se

17 En la traducción al inglés de John Ormsby (Proyecto Gutenberg), el término *don* permanece intacto, no obstante que la dicción de un angloparlante la pronuncia *dan*.

18 La dicción trivocálica de los monolingües quechuas es un hecho incuestionable. La escritura de términos castellanos a partir de la pronunciación del monolingüe quechua es contenciosa. Al fomentar esta escritura, los letrados bilingües no solo se autoexcluyen siendo parte del proceso de evolución lingüística, fingen una representación de su lengua como de algo ajeno, que no los alcanza. El quechua no solo es hablado por los monolingües; una escritura más próxima a la realidad de dicciones en contacto, de interacción idiomática, es lo más plausible.

19 Con esta práctica tan recurrente como la proliferación de neologismos se invade la soberanía de la lengua de coexistencia (el español) y, sobre todo, se prefija un método anti-pedagógico. Un niño monolingüe, que debe aprender el español para sobrevivir, no podrá corregir jamás su pronunciación de *kawallu* o *dun*, y será, como lo fueron sus padres, blanco de burlas y escarnios en la escuela y en la sociedad predominantemente castellana. Lo mejor sería tender a pronunciar y transcribir tal cual son las palabras de la otra lengua.

refiera la autoría bajo la modalidad: *written by / escrito por*. Esta forma es plausible en el quechua, y así el título general de la obra de Cervantes, legible para los quechuahablantes, habría sido: *Manchamanta Yachaysapa Wiraqocha Don Quixote. Miguel de Cervantes Saavedraq qilqasqan / El ingenioso hidalgo don Quixote de La Mancha. Escrito por Miguel de Cervantes Saavedra*²⁰, que se aproxima más al original que dice: compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra.

De los prados de La Mancha a la pampa de La Angostura

La prolija traducción de los segmentos de la portada interior del libro —dedicatoria y privilegio real— es inevitablemente intrincada. Afortunadamente, en la llamada *falsa carátula* se halla el facsímil de la portada de 1605, que facilita la tarea de cotejar el original y la traducción de dichas secciones. La dedicatoria: *Dirigido al duque de Béjar es Duque de Bejarpah Kamarispa*.

No encontramos en la memoria ni en los diccionarios la construcción gramatical *kamarispa*, que equivaldría a la locución «dirigido a», pero es posible reconocer la raíz del verbo: *kamay* que es equivalente a «crear, formar, modelar, plasmar»²¹. El diccionario de la Academia Quechua de Cusco registra *kamariy* como sinónimo de *kamay* y equivalente a *paqarichiy*, *kamay/crear* y a *musikay* equivalente a «planificar, proyectar, idear, bosquejar» (1995, pp. 197 y 339). Asimismo, este diccionario da cuenta de que en la variante de Ayacucho *kamay* equivale, además, a «ley, mandato, obligación; talento, habilidad» (p. 197). La suma de estas acepciones podría aproximarse a la expresión *dirigido a*. Sin embargo, la presencia del morfema bilabial simple *p* (*kamarispa*) desconcierta, pues la declinación *-spa* denota un gerundio (*creando, plasmando, mandando*), que, acaso, sea el resultado de un error de digitación. Lo más plausible habría sido la forma *kamasqa* o *kamarisqa*, con el posvelar simple *q* que equivale a «creado, mandado; conferido»²².

²⁰ Otro elemento que confluye en el conflicto oralidad/escritura es la naturaleza colectiva y anónima de los productos verbales orales que no tiene autor individual; los relatos no pertenecen ni siquiera al que los narra, sino a las colectividades. Una obra literaria (el *Quijote*) tiene un autor manifiesto (Cervantes).

²¹ Con este significado lo registran el diccionario de Domingo de Santo Tomás ([1561] 2006, p. 209), González Holguín ([1608] 2006, p. 209), Jorge Lira (2008, p. 174) y el de la Academia de la Lengua Quechua de Cusco (1995, p. 197). En su ensayo *Camac, camay, kamasqa y otros ensayos sobre Huarochirí y Yauyos* (2000), el estudioso francés Gerald Taylor amplía el campo semántico de esta locución. En el capítulo 1 (segmento «Las estrategias misioneras: resemantización») de nuestra tesis doctoral (2013), incidimos en la manipulación de este término durante el proceso de evangelización en los Andes.

²² El sufijo *-sqa* cumple muchas funciones. Insertado en un verbo, genera un participio pasivo que puede funcionar como adjetivo. Es el caso del verbo *kamay/crear* que deviene en *kamasqa/creado*. Esta forma, a su vez, puede conjugarse con posesivos: *kamasqay/lo creado por mí, Diospa kamasqan/lo creado por Dios* (Gonzales, 2010).

El recurrente uso que el profesor Túpac Yupanqui le prodiga al morfema *h* en lugar de *q* —por ejemplo: *duque de Bejarpah*²³— obedece a una actitud personal para marcar el territorio de la diferencia con quienes promueven la normatización. Después de décadas de desavenencias, cuando se llegó a un mínimo consenso, en el que se optó por una escritura estándar para la variante cusqueña, Yupanqui se alza como la voz disonante y persiste escribiendo a su manera²⁴.

Hay que decir que en esta sección se avista una errata peculiar: a pesar de que en la carátula facsímil —que acompaña a la transcripción quechua— se alude al duque de Béjar como «Conde de Barcelona y Bañares», en la versión traducida se lee: «Conde de Benalcazar y Pañares». Después de cotejar las portadas originales, constatamos que la edición de 1605 tiene al menos dos portadas: en una dice «Conde de Benalcazar y Bañares» y en la otra, «Conde de Barcelona y Bañares»²⁵.

La jerga real

La tasa, el testimonio de las erratas, la dedicatoria formal, la autorización real y el prólogo son una maraña infranqueable²⁶. Estas secciones, que preceden a la novela, denotan una predilección desmedida por la invención de neologismos; racimos de términos castellanos que, al no tener equivalentes en quechua, son mantenidas arrojadas por el traductor con declinaciones quechuas:

Llapanpiqa 83 pliegon rixurin, chaymi tukuy liwruqa 290 maravidí balirun; chaymi kay lishsha kamarikun chay baliypi bindikunanpah, kay prishutahmi churakunan qilqah qallariyninpi... (p. 10) [el subrayado es nuestro].

En total tiene 83 pliegos, que al dicho precio monta el dicho libro doscientos y noventa maravedís y medio, en que se ha de vender en papel; y dieron licencia para que a este precio se pueda vender, y mandaron que esta tasa se ponga al principio del dicho libro...²⁷.

²³ En la escritura normatizada del quechua sureño, promulgada por el Ministerio de Educación del Perú en 1987, sería «Bejarpaq/para Béjar».

²⁴ Un caso excepcional de una «escritura personal» es el del poeta cusqueño Kilku Warak'a (Andrés Alencastre), que optó por el uso de la consonante *c* en lugar de *ch*. Su espléndida poesía enriqueció el lenguaje quechua del siglo XX. Por lo demás, los poetas son los únicos que pueden tomarse estas licencias (*Taki parwa*, 1999).

²⁵ *Bañares* aparece en la versión quechua como *Pañares*.

²⁶ La sección «Versos preliminares» no colisiona tanto en el conflicto oralidad/escritura. La poesía, desde siempre, está más vinculada a lo oral; no ha dejado de ser un canto. Para nuestro gusto, el soneto «Urganda, la desconocida» discurre más suelto y sonoro en quechua que en el original castellano.

²⁷ *Don Quijote de la Mancha*, p. 3.

El sutil vocativo *desocupado lector* es vertido con la confección de un neologismo baladí: «*Qasisqa qilqa t'ahwih*»²⁸, que no es propiamente un entramado verbal sino una superposición de términos remotamente vinculantes.

En un lugar de La Mancha

El fraseo del memorable inicio de la novela de Cervantes discurre con contención y fluidez:

Huh k'iti, La Mancha llahta sutiya pin, mana yuyarina markapi, yaqa kay watakuna kama, huh axllasqa wiraqucha, t'uhsinantin «hidalgo», ch'arki rocín kawalluchayuh, phawakachah alquchayuh ima tiyaku-ran...

En un lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor...

La fidelidad del pasaje es plausible, aunque el segmento «de cuyo nombre no quiero acordarme» conlleva una ligera incongruencia. Yupanqui la vierte «*mana yuyarina markapi*», equivalente —más o menos— a un lugar «no digno de recordación», o un lugar «no recordable», que altera el manifiesto propósito del narrador (versión original) que no tiene la intención de agraviar aquel recóndito lugar de La Mancha, sino mantenerlo en reserva, pues aunque lo recuerde no quiere evocarlo, registrarlo²⁹. Así la versión quechua nos priva de la regalada gana del narrador de no querer acordarse de un nombre.

La frase retórica *lanza en astillero* es inviable en el runasimi; (acaso) por eso se disipa, no aparece en la traducción. En cambio, el término *hidalgo* (trocado por *wiraqucha* en la carátula) se mantiene tal cual. A este sustantivo (hidalgo) y a otros términos el traductor los vierte entrecomillados, una marca gramatical de la escritura ajena al quechua³⁰. En este segmento en el que excepcionalmente el narrador se alude a sí mismo, su declaración personal es desestimada por el traductor que mantiene el párrafo en tercera persona. Así la construcción impersonal *mana yuyarina* reemplaza a la muy personal revelación «no quiero acordarme». El traductor no entreteje el vínculo entre el narrador interno y externo de la versión castellana.

²⁸ *T'ahwih* [t'aqwiq] es la forma sustantivada del verbo *t'aqwiq*: «rebuscar, hurgar, escudriñar».

²⁹ La versión de Ormsby acata el designio del narrador: «In a village of La Mancha, the name of which I have no desire to call to mind» (2011, p. 48)

³⁰ La naturaleza oral del quechua no admite los signos de interrogación, admiración o las comillas aun en texto escrito. En runasimi la forma interrogativa no está determinada por el tono de voz, sino por una marca concreta, el sufijo *-chu*; de modo que los signos de interrogación, en un texto escrito quechua, son prescindibles.

Sobrina, nieta y ama

En el capítulo VII, que le sigue al nefasto escrutinio y quema de libros de caballería cuya lectura habría inducido al Quijote a la locura, Túpac Yupanqui confunde a la sobrina con la «nieta» del Quijote, lo que supone que el Caballero de la Triste Figura tuvo una hija o un hijo. Asimismo, confunde al ama de llaves con la supuesta nieta del Quijote. Como se sabe, en los parlamentos de este capítulo intervienen el barbero, el cura, la ama y la sobrina de don Quijote. He aquí la versión de Yupanqui:

Mit'ani warmiqa hahiy tutayá, llapa liwrukunata uywa kanchapi, raqay raqay sunqunpi kanarapusqa.

Aquella noche quemó y abrasó el ama cuantos libros había, en el corral.

—*Manan supaychu* —*nispayá rimarin Quijoteh waqinpa ususinqa.*

—No era diablo —replicó la sobrina [la hija del hermano de Quijote].

—*Manan yachanichu Frestonchus icha Fritonchus sutin chaytaqa. Ichaqa manan qunqanichu «tón» nisqapi sutinpa tukusqantaqa, nispan rimarin hawaychanqa.*

—No sé —respondió el ama— si se llamaba «Frestón» o «Fritón», solo sé que acabó en tón su nombre (p. 56).

Por tanto, la sobrina [waqinpa ususin] deviene en *hawaycha* («nietecita»), y «el ama» —que Yupanqui inicialmente traduce «mit'ani warmi»— deviene también, líneas abajo, en *hawaycha/nietecita*. Más adelante (p. 71), la confusión sobrina/nieta persiste.

Lengua oral en labios de los letrados

Al margen de sus aciertos y deslices, hay que destacar el arrojo y la tenacidad del profesor Yupanqui. Nadie acometió semejante aventura quijotesca. Arguedas se habría rehusado; su espléndida traducción del manuscrito de Huarochirí fue de la variante de Yauyos al español, quechizando denodadamente el castellano; lo contrario equivale —como en el mito andino— a arrear piedras a chicotazos, y Yupanqui lo intentó. Se supone que estos desprendimientos llevan la buena voluntad de preservar, difundir y revalorar el runasimi, pero la traducción precipitada no es el modo apropiado; con estas gestas se activa su extinción. El internet y los medios audiovisuales —como se auguraba al inicio— no lograron la disolución de las lenguas nativas, pero su último hálito puede disiparse en el seno de los propios letrados difusores o custodios del idioma, que arremeten de manera directa contra ella³¹. No es imposible, desde luego,

³¹ Se ha anunciado que la oficina de la Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco viene preparando la colección «Clásicos de la literatura latinoamericana en quechua», que

traducir una obra literaria o un texto contemporáneo al quechua, pero es un ejercicio laborioso que no se puede cumplir apresuradamente³². Para lograrlo hay que deconstruir, descomponer la retórica, los conceptos y abstracciones con que se ensambla una obra literaria hasta llegar a sus formas simples, básicas, llanas y concretas, que constituyen la índole del runasimi³³.

Me hubiera gustado leerlo totalmente y con delectación en mi lengua materna, y colocarlo en la lista de lecturas obligatorias de mis cursos, pero al cabo de sinfín de intentos siento que me es fatigante, arduo y, por momentos, inaprensible. He leído unos cuantos capítulos con auxilio de la versión castellana; y no puedo ocultar mi inquietud: ¿Quiénes leerán el *Quijote* en quechua? ¿Los académicos quechuahablantes? ¿Un comunero bilingüe de Paqchanta? Hay que mencionar finalmente que la versión quechua pretende una autosuficiente insólita al prescindir de notas aclarativas³⁴. En la primera parte del *Quijote* hay apenas tres llamadas al pie de página, escritas naturalmente en español: en el capítulo VII, p. 58, sobre la serpiente amazónica shushupe; en el capítulo VIII, p. 64, referida a la madera roble; y en el capítulo IX, p. 70, referida a la fruta conocida en Perú como *granadilla*.

¿Subestimó Yupanqui al lector quechuahablante?. Las versiones en inglés contienen centenares de notas, lo mismo que las ediciones en español; puntuales acotaciones que aclaran o encaminan al lector sobre una

comenzará con la versión quechua de las obras de Vargas Llosa y García Márquez. «Con estas publicaciones en lenguas originarias se da mayor conocimiento a Cusco y a los hablantes... [y las traducciones de los dos Nobel] «le darán un valor simbólico al quechua, y los hablantes dejarán de tener vergüenza de expresarse en este idioma», señala un funcionario (diario *La República*, edición del 29 de agosto de 2015, sección «Ocio y Cultura»). Apenas concluida la lectura de la noticia, ya nos turba el desasosiego: ¿cómo urdirán los traductores la construcción abstracta «Clásicos de la literatura latinoamericana» o *Cien años de soledad*?

³² En el periódico español *ABC* (30 de junio 2015), Yupanqui señala que la primera parte fue traducida en dos años, y la segunda parte en otros dos años, y que lo hizo a pedido de Miguel de la Quadra-Salcedo, reportero español, promotor de la ruta Quetzal. «Un día llegó Miguel y, con su acento vasco, me dijo que venía para que le tradujera *Don Quijote* porque en varias partes como Argentina y Cusco le dijeron que yo era la persona que mejor lo podía traducir. Me sorprendió, pero le dije que lo haría con la dedicación que merecía la tarea». Recuperado de <http://www.abc.es/cultura/libros/20150627/abci-traducen-segunda-parte-quiote-201506262024.html>

³³ En 2012, tradujimos el manifiesto del movimiento Occupy Wall Street (OWS) con mis estudiantes del nivel Intermediate II de New York University. Usando el español como lengua filtro, trabajamos durante un semestre desmontando las abstracciones y términos retóricos hasta llegar a las acciones concretas, con las que configuramos un texto breve del siglo XXI en una lengua ancestral. La versión final se halla en el portal de OWS. Recuperado de <http://translation.nycga.net/languages/quechua>

³⁴ La estudiosa peruana Lydia Fossa señala: «No existe una traducción transparente: toda traducción debe dar cuenta del filtro que ella constituye y de las adaptaciones y distorsiones que ella conlleva. Si este hecho se escamotea, se entra en el campo de la doblez y el disimulo (2006, p. 500).

situación dudosa, un lugar desconocido, una palabra arcaica, un giro idiomático, un localismo, etc.

En 2006, cuando escribía un artículo sobre la traducción de Yupanqui³⁵, viajé a Cusco y, para salir de dudas, leí algunos párrafos de la versión quechua a monolingües y bilingües. Mi compadre Pancho Atawpuma, gran narrador monolingüe de la comunidad de Aqchawata, Calca, al cabo de tres o cuatro intentos me increpó: «Mejor te cuento del condenado del abra de Amparaes»³⁶.

35 El artículo «De los prados de la Mancha a los páramos andinos. El *Quijote* en quechua» sobre la traducción de la primera parte del *Quijote* —base de este texto— salió en 2007 en la *Primera Revista Latinoamericana de Libros*, 1, pp. 20-23.

36 «Aswan willasayki Amparaes abra condenadomanta».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Academia Mayor de la Lengua Quechua. (1995). *Diccionario quechua-español-quechua*. Cusco: Ediciones de la Municipalidad.

Arguedas, J. M. (1984). *Katatay*. Lima: Horizonte.

_____ (1986). *Cantos y cuentos quechuas II*. Lima: Municipalidad de Lima.

Cervantes Saavedra, M. ([1885] 2011). *Don Quixote. The Project Gutenberg*. Recuperado de www.jus.uio.no/sisu/don_quixote.miguel_de_cervantes/portrait.a4.pdf

_____ (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española.

Fossa, L. (2006). *Narrativas problemáticas. Los inkas bajo la pluma española*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Gonzales, O. (2010). *Runasimi. Lengua y cultura. Intermediate, I-II, vol. II*. Nueva York: Center for Latin American and Caribbean Studies CLACS-NYU.

_____ (2013). *El condenado: peregrinaje y expiación entre dos mundos. Voz y memoria quechua en la configuración de la novela Los ríos profundos*. Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

_____ (2014). *Elegía Apu Inka Atawallpaman. Primer documento de la resistencia Inka (siglo XVI)*. Lima: Pakarina Ediciones.

Lira, J. A. (1990). *Cuentos del Alto Urubamba*. Cusco: Centro Bartolomé de Las Casas.

_____ (2008). *Diccionario quechua-castellano*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

Payne, J. (1984). *Cuentos cusqueños*. Cusco: Centro Bartolomé de Las Casas.

Tomas, Domingo Santo (2006). *Lexicón o Vocabulario de la lengua general del Perú*. Lima: Ediciones el Santo Oficio.

Taylor, G. (2000) *Camac, camay, y camasca y otros ensayos sobre Huarochiri y Yauyos*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.

Warak'a, Kilku (1999). *Taki parwa/22 poemas de Kilku Warak'a*. Cusco: Navarrete y Biblioteca Municipal de Cusco.

Recibido: mayo de 2015

Aceptado: julio de 2015

Reseñas

Augusto Higa Oshiro,
Saber matar, saber morir

Lima, Caja Negra, 2014
Yuri Sakata Gonzáles



Augusto Higa se había caracterizado por el amplio lapso que interponía entre sus publicaciones: *Que te coma el tigre* (1977), *La casa de Al-baceleste* (1987), *Final del Porvenir* (1992), *Japón no da dos oportunidades* (1994), *La iluminación de Katzuo Nakamatsu* (2008), *Okinawa existe* (2013). Sin embargo, el año pasado, nos ha sorprendido con publicaciones simultáneas: *Gaijin* (2014), *Todos los cuentos* (2014) y *Saber matar, saber morir* (2014). Esta reciente producción ha logrado que la obra de Augusto Higa Oshiro cobre gran notoriedad. En 2014, *Saber matar, saber morir* recibió el Premio Novela Breve de la Cámara Peruana de Libro.

Sobre la obra de Higa se puede decir que mantiene una constante: la predilección por el tratamiento de los circuitos populares postergados, condición que coincide con los intereses de Narración, grupo con el cual colaboró en sus inicios como escritor. Nuestro autor vio en los barrios criollos de La Victoria y el Centro de Lima los escenarios propicios para nutrir su mundo ficcional.

Es así que Higa nos presenta una Lima escabrosa, la cual se vuelve el hogar en el que conviven personajes criollos, negros, andinos, gringos, chinos y japoneses. Lima recibe en el desamparo a sujetos llenos de conflictos que se enfrentan a la indolencia y a la enajenación.

La novela *Saber matar, saber morir* aborda con nuevos bríos estos escenarios ya trabajados. Ahora, atendemos a la historia de unos jóvenes pandilleros del barrio de El Porvenir en La Victoria, quienes son reclutados por un profesor de apellido Zamudio para cumplir con los ataques encomendados por el partido senderista. Los personajes son sujetos marginales que finalmente quedan sitiados entre tres fuegos (Sendero Luminoso, las patrullas del Estado y su entorno social); de igual manera, son pandilleros que tientan la muerte, sometidos a la violencia de una sociedad víctima del trauma del conflicto armado interno. Estos jóvenes no tienen reparo alguno en matar o morir, puesto que entienden que no existe esperanza para ellos.

Vemos que en esta novela tenemos dos elementos de interés que son constantes en la obra de Augusto Higa: el desamparo y el personaje

místico que emerge de los escenarios oscuros. En esta oportunidad, este es trasladado desde *Okinawa existe* y ayuda a completar el mundo ficcional que construye el autor.

Primero, revisemos cómo aborda el desamparo. Por un lado, tenemos el epígrafe, cuyo origen está en «Escrito a ciegas (carta a Cecilia Pasche-ro)», poema de Martín Adán. Con este, Higa nos adentra en el desconcierto y el cuestionamiento de la propia valía:

¿Quieres tú saber de mi vida?
Yo solo sé de mi paso,
De mi peso,
De mi tristeza y de mi zapato.
¿Por qué preguntas quién soy,
«Adónde voy?»... Porque sabes harto
Lo del Poeta, el duro
y sensible volumen de ser mi humano,
Que es cuerpo y vocación,
Sin embargo.

Si nací, lo recuerda el Año
Aquel de quien no me acuerdo,
Porque vivo, porque me mato.
[...] La toda tuya vida es como cada ola:
Saber matar,
Saber morir,
Y no saber retener su caudal,
Y no saber discurrir y volver a su principio,
Y no saber contenerse en su afán [...]
(Martín Adán, *Obra poética en prosa y en verso*, 2006)

Los jóvenes pandilleros, al igual que en el poema, sienten este descon-suelo e incertidumbre:

—¿Por qué tanta derrota, Marcola?
—Porque solamente existe la muerte para nosotros.
—No es cierto, Marcola.
—¿Qué?
—También existe Dios, Marcola.
—Pero está sordo, ciego y mudo, padre Polo (p. 69)

El desamparo y el desconcierto los enajena. Pronto les atrae la muerte y pierden reparos en atentar con la vida de otros o poner en riesgo la suya propia:

Tenía congojas el Turri, [...] Se sentía embrujado, aseguraba que existía un animal dentro de sí. [...] Entonces, veía una araña en el suelo y su animal decía: «Písala». Furioso, estallaba, se le aparecían rostros,

cuerpos humanos y su animal lo alentaba: «Mátalos». Y el Turri sacaba la pistola y baleaba [...] (p. 37)

—Todo se ganaba con sangre —subrayó la resignada Madre Selva. De todos modos, continuó su camino sin dejar de pensar: «se matan por pendencia. Muchachos salvajes (p. 63).

Por otro lado, como habíamos mencionado, esta novela entabla un diálogo intertextual con *Okinawa existe* y vuelve sobre la historia de un personaje con aires de misticismo que, al igual que Heriberto de «Corazón sencillo» o el tío Américo de *Final del Porvenir*, nos muestra cómo Augusto Higa logra que emerja belleza y ternura de la sordidez. Este personaje es Marmelodov Santoya, quien encuentra en *Saber matar, saber morir* la ampliación de su historia. Santoya estará acompañado, a su vez, por otros personajes que recorrían los barrios de *Okinawa existe* (Waldemar, Doraliza Córdova, los jubilados Mundito Rivera y Quinto Vargas).

Santoya es un psíquico que aparecía en el penúltimo cuento de *Okinawa existe*: «El amor de míster Simmons». El psíquico era guiado en el desamparo por míster Simmons, quien, al igual que los jóvenes de *Saber matar, saber morir*, no puede pensar en un mundo sin agonías.

Vivimos atravesados por las agonías, maltrechos en contradicciones, hermanos. [...] y la muerte que acecha desde la otra orilla (p. 72).

Los hombres son mortales. [...]. Hoy reímos, mañana lloramos, muerte y vida son una continuidad viciosa. No hay más. Venimos al mundo para luchar [...]. Eso es todo, y eso no es nada (p. 74).

Esta vez, la aparición de Marmelodov Santoya es descrita como la llegada de un personaje mesiánico: «Nadie sabe cuándo apareció por estas calles, con su toldo y sus menjunjes de psíquico, en todo caso parecía extraído del subsuelo, inmemorial, sin horario definido» (p. 30).

A pesar, de haber sido un pupilo del pesimista Simmons, Santoya surgirá con una esperanza incólume equiparable a la de Job. Aquel será la contraparte de los pandilleros, ya que a pesar del desamparo conserva inocentemente el optimismo.

Ya en *Okinawa existe* se preguntaba: «¿Acaso estamos poseídos por la maldad? —insitía Marmelodov» (p. 73).

Ahora, en *Saber matar, saber morir*, reflexiona sobre la importancia de caer en la vileza como si intentara justificar el mal: «Corazones que se cierran, hermanos míos, cómo podemos comprender el misterio de los cielos, el ímpetu del universo; oh, humanos, si no descendemos a las profundidades» (p. 33).

Por último, aferrándose a lo único que le queda: la esperanza, ruega:

Ay Dios, que no haya sufrimiento, tanto dolor. No. Mil veces no. Consolémonos como el santo Job. [...] ¿No le sobrevino el mal? Tenía luz, la esperanza y entonces vino la oscuridad. [...] Vive Dios, sean verdades, y vivo yo, y vives tú. [...] Y lo esperamos, siempre arribará, porque hay hambre, hay tristeza. Solo él vendrá (p. 29).

Se nos muestran los caminos opuestos por los que transitan las víctimas de una misma guerra. Todos los personajes son atravesados por el desamparo; algunos deciden entregarse a la vileza y otros, como Marmelodov, deciden rogar y esperar por el bienestar.

Por último, en cuanto a la técnica narrativa, podemos observar cómo cambian los narradores. La novela inicia con un narrador extradiegético, que, en el capítulo V y IX, es reemplazado por un narrador homodiegético: Martín Santos; finalmente, se le cede la voz al propio Zamudio, quien se reafirma en el desamparo y confiesa su atracción por la muerte. Augusto Higa hace estos cambios de forma tan armónica que no se percibe en el ritmo. De igual manera, hace una selección cuidadosa del lenguaje que, por su tratamiento, logra infundir un aura de misticismo alrededor de personajes sórdidos y marginales. Asimismo, la narración ágil, apoyada por el empleo de la constante puntuación, contribuye a hacernos sentir la rapidez de esa vorágine que se está llevando a todos los pandilleros de El Porvenir.

Este libro resulta coherente dentro de la producción que viene trabajando Augusto Higa, en donde la preocupación por los fondos urbanos y por los personajes criollos es preponderante. El maestro Higa Oshiro logra recrear el contexto y expresar el sentir de esta comunidad a través del manejo de un amplio registro de recursos, que son el resultado de una vida dedicada a la investigación y al arte de narrar.

José Antonio Mazzotti,
Apu Kalypso / palabras de la bruma

Lima, Hipocampo Editores, 2015

Giancarla Di Laura

JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI
APU KALYPSO
palabras de la bruma



Esta nueva entrega de José Antonio Mazzotti (Lima, 1961), destacado poeta peruano surgido en la década de 1980, combina elementos andinos y de la mitología griega para rendir homenaje a los orígenes vitales de nuestras civilizaciones. Mezclando palabras quechuas como *apu*, que evoca los espíritus vivientes de montañas sagradas en el mundo andino, con términos provenientes de la mitología griega, como *Calipso*, la seductora ninfa hija de Atlas que detuvo a Odiseo por siete años en la isla de Oigigia, Mazzotti recurre a la fusión de diversas culturas para meditar con profundidad sobre nuestros orígenes y sobre la importancia de la relación con la naturaleza para la supervivencia de la especie humana. Por eso, la conjunción de ambas entidades míticas puede llevar al Apocalipsis si no se atiende a su especificidad y si se borran sus premisas básicas como culturas primordiales en proceso de globalización depredatoria, como la que vive el mundo en la actualidad.

Trece textos componen *Apu Kalypso*, los cuales ofrecen una visión diversa y a la vez un homenaje coherente a numerosos elementos naturales sobre la Tierra, cuestionando los postulados de la modernidad occidental, que tiende a separar naturaleza y cultura, privilegiando así una supuesta racionalidad absoluta sobre una supuesta materia «otra», sin capacidad de agencia ni subjetividad. Configurado por versos largos y aliterados donde la musicalidad se beneficia a través de un impresionante virtuosismo verbal, el libro destaca la presencia de lo andino-amazónico como representante de una visión no occidental y de lo griego como paradigma premoderno, manifestando de este modo una visión del mundo compleja y a la vez alternativa.

El poema que abre la colección, «Muerte por fuego», se basa en la historia de Odiseo atrapado por Calipso en la mencionada isla de Oigigia. Sin embargo, con un guiño perspicaz, la voz poética alude a las situaciones de violencia ecológica y falta de espiritualidad vividas en el mundo actual, convirtiendo el poema, hacia el final, en una plegaria de tono altamente irónico. Calipso ya no es la ninfa enamorada y seductora, sino una fuerza voraz que puede acabar con el planeta si es abandonada y si se enfada, es

decir, si se pasa del mito a la historia humana, como ocurre en el clásico poema homérico. En este sentido, la trama de la Odisea se ve alterada con un giro posmoderno de duda, desencanto y falta de una resolución positiva al viaje de la humanidad hacia su quehacer político y pragmático.

El segundo texto, «Amazonas», es un himno al padre poderoso que creó y habita la naturaleza; pero este padre, a diferencia del ruego católico, desaparece y deja a su creación completamente sola. Siguiendo con la línea de César Vallejo, quien afirma en sus poemas que Dios abandonó a la humanidad, la voz poética en el texto de Mazzotti menciona a un «Padre todopoderoso que te esfumas en el horizonte» (11); es decir, en lugar de la imagen tradicional que evoca la oración católica en la cual el Padre está en los cielos, en este poema, la imagen y presencia del Padre se desvanece y deja a la humanidad en completo desamparo. Asimismo, en este texto se hace mención de diversos seres míticos, como «Padre Sachamama», «Padre Yanapuma», «Padre Mapinguari», «Padre Chicua» «Padre Yurupary» y «Padre Tanrilla», que plantean configuraciones distintas sobre seres de la Amazonía, a manera de espíritus tutelares, pero que conllevan también el peligro de su ausencia dentro de la cosmovisión de los distintos grupos étnicos de la región. Todos estos «Padres» tienen características tanto positivas como negativas en cuanto a su relación con los habitantes de la inmensa selva. Al final del poema se intensifica aún más el abandono cuando la voz poética menciona: «Ayaymama, Huischuhuarca: Nuestra madre ha muerto/ Y nos abandonaron» (13), en alusión al mito del pájaro ayaymama, que canta su lamento por las noches y encarnaría a dos huérfanos (la humanidad) condenados hasta el fin de los tiempos.

Los poemas siguientes se pueden dividir en dos grandes grupos. Por un lado, los pertenecientes a la naturaleza: «Glaciares», «Agitación bipolar», «La-Mer», «Volcanes», «Coníferas», «Sabanas», «En-agua / una isla en el Pacífico» y «Cochas». Por otro lado, una segunda categoría en la que se destaca un recinto específico o un sentimiento noble como «La Catedral (Paracas)» o elementos personificados, como en los poemas «Niños» y «Mama Kuyay».

En el primer grupo encontramos una continua alabanza a las imágenes que emergen de los glaciares, en el entorno que caracteriza la cosmovisión de una cultura, la importancia del agua manifestada a través de los distintos recursos vitales como lagos, ríos, arroyos, y demás términos que se refieren al mundo acuático bebible. En esta invocación, las características de la naturaleza expresada en términos del género femenino manifiesta un erotismo esencial y fusionador a través de una seducción mutua entre sujeto poético y objeto de deseo que a la vez interactúa como sujeto autónomo y animado. Este erotismo se encuentra presente ya desde las

primeras obras del autor, como en los textos eróticos del primer poemario de Mazzotti (*Poemas no recogidos en libro*, 1981), pasando por el *Libro de las auroras boreales* (1994), el enigmático *Señora de la noche* (1998), el deslumbrante *Sakra boccata* (2006) y, finalmente, los poemas irónicamente necrofílicos de la tercera parte de *Las flores del Mall* (2009), libros todos en que el amor erótico y la identidad del poeta se conjugan en una visión abarcadora y hasta religiosa de la poesía como fusión carnal y espiritual («amado en la amada transformado», como decían los neoplatónicos para definir el amor pleno, y que Mazzotti, gran conocedor de la tradición renacentista, como especialista reconocido que es en el campo colonial, sigue con fidelidad).

En *Apu Kalypto*, las imágenes de los volcanes (como en el poema del mismo nombre), del mar («La-mer»), de los bosques y praderas («Coníferas» y «Sabanas»), al igual que la presencia del agua en sí y los peligros de su contaminación, en poemas como «Agitación bipolar» (referido a los Polos Norte y Sur y su continuo deshielo), «En-agua / una isla en el Pacífico» (sobre las masas de basura plástica que flotan en el océano) y «Cochas» (sobre las lagunas contaminadas), nos revelan específicamente la preocupación del poeta por el ecosistema no sólo como medio ambiente, sino como entidad viva y habitada por una espiritualidad incomprendida y des-erotizada por los humanos modernos. Asimismo, las imágenes del agua en general como elemento fundamental de la vida desarrollan una vertiente que ya se había hecho notable en la obra de Mazzotti, particularmente en *Sakra Boccata*. En el texto que cierra *Apu Kalypto*, titulado «Cochas», se encuentra una referencia compleja al agua, específicamente a un tipo de laguna, la que forman los ríos amazónicos al cambiar de curso. En esta laguna lo real y lo inexistente cohabitan en un plano mítico y por medio de un lenguaje aliterado lleno de imágenes que evocan continuamente el acto sexual. A través de este, la voz poética encarna la procreación y se enfrenta al nacimiento y a la continuación de la vida. Sin embargo, en tono trágico, al final afirma: «Así desapareces en la bruma encendiendo cien ojos / El cielo toca por primera vez la hondura infinita / Goza la gloria tu ligera turbulencia que sólo dice / Las letras del vacío cuando ya eres un recuerdo» (40). Es decir, todo culmina y el tiempo efímero de la existencia humana, por su propia ineptitud, pasa desapercibido en el universo.

En el segundo grupo de poemas se da la presencia de tipos específicos de seres humanos para celebrar o aludir algún acontecimiento. Asimismo, percibimos la preocupación o el respeto y homenaje que la voz lírica les ofrece bajo un lenguaje cargado de una fusión entre lo coloquial y lo aliterado, lo popular y lo académico, lo real y lo inexistente. En este sector del libro se encuentra el poema «La Catedral (Paracas)», dedicado a las

iniciales «JDC, y muchos más» (17), que indicarían que el poema está dirigido al político y poeta Javier Diez Canseco, quien fue líder de la izquierda peruana y un gran luchador por los derechos humanos, fallecido en 2013. En este poema se expresa la solidaridad de la voz poética con el pueblo sureño de Pisco, cerca de Paracas, por el terrible movimiento telúrico que sufrió en 2007. Las descripciones del poema evocan el antes y el después del acontecimiento, que determinó la desaparición de una formación geológica llamada precisamente «la Catedral» en la costa de Paracas, que estaba constituida por un arco de piedra y arena sobre el mar, distinguible desde larga distancia. Mediante la alegoría de una infanta que deambula por el desierto y no puede encontrar paz ni sosiego, la Catedral encierra esa circularidad y ambivalencia que da inicio y fin a este poema, aludiendo con su derrumbe, y de manera clara, a los muertos y desaparecidos del conflicto armado interno que asoló al Perú en los años 80 y 90:

La Infanta lloró ante sus hermanos caídos los duros
Y los blandos los mortales y los inmortales hermosos
De piel hendida a tajos de púrpura heterónima

Les dieron por la espalda con una espada de granito
Los besaron con un soplete de uranio en el corazón
Cortaron sus pies con un hacha roedora y peluda

No pudo resistir el formol de las enfermerías y se fue
Errando por el desierto hasta perder el rostro hasta
Evaporarse en el polvo vidrioso de los deseos rotos

Y plantó una semilla bajo los trapos de la costra de barro
Dejó brotar sus vellos desde los choros adheridos
Apagó su canción de cráter milenario y calló para siempre (18).

En el poema «Niños», la voz lírica evoca la infancia como etapa poética de la vida por excelencia, pues es la etapa del asombro y del aprendizaje del lenguaje. Este tiempo primordial, sin embargo, queda coactado por las normas sociales y morales de la vida adulta, que obliga a seguir un camino trazado, pero no necesariamente óptimo y menos poético. Este proceso de aprendizaje y socialización continua constituye para la voz poética un movimiento de caída, de pérdida y deterioro, un inexorable descenso hacia la muerte, a menos que cada persona rescate el candor y el maravillamiento iniciales y su capacidad de relacionarse con el mundo de una manera inocente. Hay aquí una referencia velada a la caída del *Altazor* huidobriano, en juego característico de la poética de Mazzotti, que no tiene reparos en utilizar un riquísimo bagaje de lecturas como parte de su propio estilo, prolongando así una práctica escrituraria posmoderna de apelar a diversos referentes culturales, sean de una tradición canónica o no, en un ejercicio del «pastiche» entendido en sus mejores términos.

Así, en contraposición a la caída y la pérdida del lenguaje, como ocurre en *Altazor*, las imágenes del poema de Mazzotti proponen un tiempo cíclico, un eterno retorno a los orígenes que determinan a toda persona y en los que descansa la fuente de la poesía como experiencia vital.

El poema «Mama Kuyay» («amor de madre», en quechua) es un canto a la Madre Naturaleza por medio de alusiones al campo, a los árboles, a las montañas, al mar, y luego al cielo, a la luna y las estrellas. En todos ellos la voz poética celebra sus recintos llenos de un esplendor insustituible. Majestuosamente, la imagen femenina de la naturaleza permea un «amarillo» y «dorado», colores que se notan en imágenes como «pelo del durazno» y «polvo dorado», mediante las cuales se consagra la figura de un ser creador femenino que nos entrega enseñanzas y genera una toma de conciencia en un mundo que está perdiendo lo fundamental de su existencia: la tierra y el agua. A la vez, el poema alude a la madre humana, formando parte de una larga tradición de poemas a la madre dentro de la poesía peruana, entre la que destacan Carlos Oquendo de Amat, César Vallejo, Domingo de Ramos y Eduardo Chirinos.

Como hemos visto, *Apu Kalypso* nos otorga una visión panorámica y a la vez específica de antiguas civilizaciones paradigmáticas y de la vida moderna en sí, sobre todo en su interacción devastadora con el llamado *mundo natural*, que en el caso de Mazzotti se nutre de una vocación religiosa animista y hasta shintoísta por su antropomorfización de los cuerpos celestes y sus efectos beneficiosos sobre la Tierra. La sabiduría que conlleva cada tradición y su cosmovisión frente a una modernidad hostil e ignorante que condena su propia existencia al destruir el planeta, hace que un lector atento pueda pensar y concientizarse de la situación y de la amenazante condición que se vive en la actualidad. Desde un punto de vista latinoamericano, el libro se alinea, además, con las luchas de reivindicación de epistemes indígenas que buscan enfrentarse y revertir el proceso de depredación extendida que ha venido asolando a nuestros países en las últimas décadas.

Como en el epígrafe perteneciente al poema «Coloquio de los Centauros» de *Prosas profanas*, de Rubén Darío, que da inicio a este brillante y fundamental libro, la importancia de la dualidad indisoluble de materia y forma, o cuerpo y espíritu, dentro de la vida en sí, y la figura del poeta como portavoz chamánico de seres aparentemente inanimados, hacen que este poemario sea de enorme importancia en el desarrollo de la nueva poesía latinoamericana, dedicada no solo a nuevas exploraciones verbales (neobarrocas, transbarrocas y hasta posbarrocas), sino, sobre todo, y en sus casos más señeros (pensemos en Zurita, en Zaid, en Kozler), a la universalidad de ciertos temas que afectan de manera directa y vital

nuestro futuro sobre el planeta. Como señala la prestigiosa investigadora de la literatura Doris Sommer en la contratapa del libro, «este es el momento de erigir monumentos y organizar archivos sobre el mundo tal como lo conocemos, antes de que la frágil memoria humana borre siglos de tradición tejida alrededor de una naturaleza recurrente y perdurable. El libro de José Antonio Mazzotti es tal monumento. Nos hace amar nuevamente el mundo, lo cual es, finalmente, el efecto y el propósito de todo verdadero arte».

Instrucciones a los autores para *Desde el Sur*

1. Se tratará temas relacionados con la investigación en todas las áreas de ciencias humanas y ciencias sociales.
2. Los trabajos deben ser originales e inéditos.
3. Pueden ser redactados en castellano o inglés.
4. Los textos recibidos serán arbitrados anónimamente por dos expertos de la especialidad o campo de estudio, antes de ser publicados. Nuestro sistema de arbitraje recurre a evaluadores externos a la Universidad Científica del Sur.
5. Debe enviarse dos ejemplares impresos en papel bond blanco A4, en una sola cara, a doble espacio, con márgenes a los costados de 3 cm, con una copia al correo institucional.
6. El texto debe ser entregado, también, en soporte digital (en CD) en programa Word para Windows 97/2000 o XP. El tipo de letra es Arial, tamaño de fuente 12.
7. Si el texto incluye gráficos o figuras, deben ser estar en formato TIFF a una resolución mayor de 500 DPI. Se considera figuras a los dibujos, mapas, fotografías o gráficos, ordenados con números arábigos, en el caso de que sean fotografías convencionales o dibujos. En la parte posterior de cada una se debe anotar su número, ubicándolo arriba y a la derecha, así como el autor y el título del artículo.
8. Los textos deben presentar el siguiente orden:
 - a. Título del artículo: debe ser corto y claro, y escrito en castellano e inglés.
 - b. Nombre del autor o autores: apellidos, nombres, filiación institucional y correo electrónico.
 - c. Resúmenes en dos lenguas: español e inglés (incluyendo, a continuación de cada resumen, palabras claves en las respectivas lenguas).
 - d. Texto del trabajo.

- e. Referencias bibliográficas (correspondientes a las citas explícitas en el texto).
9. La revista *Desde el Sur* incluye las siguientes secciones:
- 9.1. Artículos originales y de investigación. Estos pueden ser:
 - a. Estudios de investigación.
 - b. Ensayos.
 - c. Investigaciones bibliográficas.
 - d. Estados de la cuestión.

Los estudios de investigación tendrán una extensión no mayor de 20 páginas escritas en una sola cara y contendrán las siguientes partes:

 - a. Un resumen en español y otro en inglés (con una extensión máxima de 150 palabras en español y 100 en inglés), y de 3 a 5 palabras clave para cada uno.
 - b. Introducción: exposición breve de la situación actual del problema, objetivo del trabajo e hipótesis general.
 - c. Materiales y métodos: describir las características de la materia a ser analizada y la metodología utilizada en el estudio.
 - d. Resultados: presentación de los hallazgos, en forma clara.
 - e. Discusión: interpretación de los resultados, comparándolos con los hallazgos de otros autores, exponiendo las sugerencias, postulados o conclusiones a las que llegue el autor.
 - f. Referencias bibliográficas: solo las citadas en el texto.
 - 9.2. Reseñas bibliográficas: son previstas como comentarios reflexivos, dialógicos y con una sólida crítica académica al texto propuesto. No deben exceder las 10 páginas.
 - 9.3. Notas y comentarios: deben tener un carácter puntual sobre un aspecto concreto de un tema, evento, congreso académico u obra. De preferencia se recomienda que tengan un carácter polémico. Su extensión no excederá las 10 páginas.
 - 9.4. Reedición de textos: esta sección se ocupa de reeditar textos valiosos, no muy difundidos o inéditos.
10. Normas para las referencias bibliográficas:
- El conjunto de referencias bibliográficas aparece al final del texto y debe estar ordenado alfabéticamente. Las referencias bibliográficas serán únicamente las que hayan sido citadas en el texto y para su registro se debe seguir el modelo de la American Psychological Association (APA). El autor se hace responsable de que todas las citas abreviadas tengan la respectiva referencia bibliográfica al final del texto.



Desde el Sur, revista de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Científica del Sur, publica artículos originales de investigadores de todo el mundo en el campo de las Humanidades y las Ciencias Sociales, orientados preferentemente a la problemática de América Latina.

UNIVERSIDAD
CIENTÍFICA
DEL SUR

The logo of Universidad Científica del Sur, featuring a circular emblem with a star and the university's name.

latindex

