ocho | I semestre/1998

JALLA97QUITO

Estudios sobre literatura latinoamericana

Jornadas Andinas
de Literatura Latinoamericana

kipus
• REVISTA ANDINA DE LETRAS •

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

kipus
• REVISTA ANDINA DE LETRAS •

ocho I. semestre/1998

Triplicado

CONTENIDO

GABRIELA ALEMÁN	3	La ficción como relectura de la historia: un análisis del héroe y el villano Lope de Aguirre
RODRIGO CÁNOVAS	11	La imaginación literaria en los novelistas chilenos emergentes
ROBERTO FERRO	27	¿Historia o ficción? La violencia en el orden del referente y en el proceso de la escritura: las novelas de *La guerra silenciosa*, de Manuel Scorza
LEILA GÓMEZ	41	Héctor Tizón: problemas en la configuración espacial del agente de frontera
YANNA HADATTY MORA	47	El *quipu* de Arguedas: una lectura de *Los ríos profundos*
GILDA HOLST	59	Pablo Palacio y un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos
MARÍA JOSÉ RODILLA LEÓN	77	Espacio simbólico y sociedad en un relato de la Colonia: *La Endiablada* (c 1624) de Mogrovejo de la Cerda
ROWE	85	La multitemporalidad andina en César Vallejo y viceversa
ARIEL OSCAR SÁNCHEZ WILDE	99	Construir una literatura
MARÍA DEL PILAR VILA	107	El (des) orden de las familias en la narrativa de Jorge Edwards
ANA MARÍA ZUBIETA	115	Los *monstruos* de Cortázar: la alta literatura escribe al pueblo

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
8/1998/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

La ficción como relectura de la Historia: un análisis del héroe y el villano Lope de Aguirre

Gabriela Alemán

Voy a comenzar esta ponencia con una confesión. La confesión de un amor por el personaje Lope de Aguirre. Amor nacido del cine y una película, *Aguirre, la ira de Dios*. La película de Herzog me descubrió un personaje desmedido y exuberante que contra todo pronóstico libraba una batalla perdida en un viaje poético hacia la nada, en un descenso por el río Marañón, que era en realidad un descenso a la locura. Esa película —la ficción— me llevó a la Historia. Donde descubrí que Lope de Aguirre era un ser real. Emprendí entonces, nuevamente, un viaje de regreso a la ficción para descubrir que ese personaje ambiguo que había protagonizado un absurdo capítulo dentro de la historia americana (atravesar desde el Perú prácticamente toda América Latina por el sitio más ancho y enfrentarse junto a doscientos marañones al poder del Rey de España) era el protagonista de otra película, *El Dorado* de Carlos Saura y el personaje central de cuatro novelas y una obra de teatro: *Camino del Dorado* de Arturo Uslar Pietri; *Aventura equinoccial de Lope de Aguirre* de Ramón Sender; *Daimón. Vida de Lope de Aguirre* de Abel Posse; *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad* de Miguel Otero Silva y *Lope de Aguirre, Traidor* de José Sanchis Sinisterra.

¿Por qué ese desmedido interés de la ficción por Lope de Aguirre? Más allá de ser un personaje de proporciones novelescas y fuente inevitable de inspiración literaria, la historia de Lope de Aguirre es la otra historia de la conquista. La historia imaginada por el escritor, que si no fuera relatada, dejara de existir. Y de allí, el título de esta ponencia, «La ficción como relectura de la Historia: un análisis del héroe y el villano Lope de Aguirre».

Lo que propongo a continuación es demostrar cómo, a través de dos discursos ficcionales, el de la crónica y el de la literatura, llegamos a dos visiones opuestas y contradictorias del personaje Lope de Aguirre. Si en las crónicas de

Gonzalo Zúñiga, Francisco Vásquez y Pedrarias de Almesto, Lope de Aguirre es un villano, en las obras de ficción *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad* de Otero Silva *y Lope de Aguirre, Traidor* de Sanchis Sinisterra, Aguirre es un héroe trágico.

No quiero detenerme en este punto, pero sí recalcar que tanto el Lope de Aguirre histórico como el Lope de Aguirre ficcional son producto de discursos ficticios. Que la crónica del descenso por el río Marañón es tan inventada como la literatura que surge de ella. ¿Pues cómo creer en la veracidad de las crónicas escritas sobre Lope de Aguirre en el siglo XVI? Si los cronistas muestran una realidad parcializada al tener que demostrar, a través de sus escritos, que ellos no siguieron a Lope de Aguirre por voluntad propia sino para salvar sus vidas. Y así salvarlas nuevamente frente al Rey. Pero antes de entrar en esas crónicas, revisemos los datos básicos sobre Lope de Aguirre y el único testimonio que tenemos de su puño y letra.

La historia no es compleja. Lope de Aguirre nació en Guipúzcoa en 1516. Llegó al Perú a los 24 años, tomó parte en campañas de conquista, en fundación de ciudades y en rebeliones. En 1560 el virrey del Perú, don Andrés Hurtado de Mendoza, organizó una expedición para descubrir El Dorado y puso a su mando a don Pedro de Ursúa. Lope de Aguirre se alistó en esa expedición. En el transcurso del viaje los expedicionarios se rebelaron, mataron a Ursúa e instigados por Lope de Aguirre se *desnaturalizaron* de España y nombraron como príncipe independiente de la corona a don Fernando de Guzmán. Los marañones declararon su intención de hacer una rebelión en todo el Perú. Lope de Aguirre posteriormente mata a Guzmán y se convierte en el nuevo jefe y príncipe. Escribe una carta al rey Felipe II donde explica las razones que llevaron a los marañones a declararse independientes de la corona y continúa un viaje plagado de muertes hasta la Isla Margarita. En territorio venezolano se enfrenta a los servidores del rey, quienes le dan muerte.

La carta de Lope de Aguirre al Rey Felipe II de España data de 1561 y dice:

> Creo bien, excelentísimo Rey y Señor, que para mí y mis marañones no has sido tal, sino cruel e ingrato a tan buenos servicios como de nosotros has recibido... Por no poder sufrir más las crueldades que usan estos tus oidores, visorey y gobernadores, he salido de hecho con mis compañeros, cuyos nombres después diré, de tu obediencia, y desnaturándonos de nuestras tierras que es España, para hacerte en estas partes la más cruel guerra que nuestras fuerzas pudieren sustentar y sufrir... Y esto cree, Rey y señor, nos ha hecho hacer el no poder sufrir los grandes despechos y castigos injustos que nos dan estos tus ministros, que, por remediar a sus hijos y criados, han usurpado y robado nuestra fama, vida y honra [...] Estoy cojo de mi pierna derecha de dos arcabuzazos que me dieron en el valle de Chuquinga con el mariscal Alonso de Alvarado, siguiendo tu voz y apellido con-

tra Francisco Hernández Girón, rebelde a tu servicio, como yo y mis compañeros al presente somos y seremos hasta la muerte, porque ya de hecho habemos alcanzado en estos reinos cuán cruel y quebrantador de fe y palabra eres, y así tenemos en esta tierra tus promesas por de menos crédito que los libros de Martín Lutero [...] Mira, mira Rey español, que no seas cruel a tus vasallos ni ingrato, pues estando tu padre y tú en los reinos de España sin ninguna zozobra, te han dado tus vasallos a costa de su sangre y hacienda tantos reinos y señoríos como en estas partes tienes [...] Mira, Rey y Señor, que no puedes llevar con título de rey justo, ningún interés en estas partes donde no aventuraste nada, sin que primero los que en ellas han trabajado y sudado sean gratificados [...] Por muy cierto tengo que van pocos reyes al infierno, porque sois pocos, que si muchos fuérades, ninguno podría ir al cielo, porque creo que allí seríades peores que Luzbel, según tenéis la ambición, sed y hambre de hartaros de sangre humana [...] Y ansí, Rey y señor, te juro y a Dios hago solemne voto yo y mis doscientos arcabuceros marañones, conquistadores, hijosdalgo, de no te dejar ministro tuyo a vida [...] Aunque yo y mis compañeros, por la gran razón que tenemos, nos hayamos determinado a morir, y esto cierto y otras cosas pasadas, singular Rey, tú has dado la causa, por no te doler del trabajo de tus vasallos y no mirar lo mucho que les debes [...] En fe de cristiano te juro, Rey y señor, que si no pones remedio en las maldades de esta tierra, que te ha de venir el azote del cielo, y esto dígolo por avisarte de la verdad, aunque yo y mis compañeros no esperamos ni queremos mercedes en Córdova y Valladolid, ni en toda España que es tu patrimonio, duélete, señor, de alimentar a los pobres cansados en los frutos y réditos desta tierra, y mira, Rey y señor, que hay de Dios para todos, igual justicia y premio, paraíso e infierno [...] Nos dé Dios gracia que podamos alcanzar por nuestras armas el precio que se nos debe, pues nos han negado lo que de derecho se nos debía [...] Hijo de fieles vasallos tuyos en tierra vasconganda, yo, rebelde hasta la muerte por tu ingratitud, Lope de Aguirre, el peregrino.

La primera cara: el tirano

Las «crónicas de vistas» relatadas por los cronistas de las jornadas crean en el imaginario americano la figura del villano Lope de Aguirre pues muestran a un Aguirre traidor, loco y blasfemo que los forzó, bajo amenaza de muerte, a seguirlo durante los once meses que duró el periplo por el Amazonas, mientras ellos permanecían fieles a la corona.

Así, la crónica de Gonzalo Zúñiga se titula «Relación muy verdadera de todo lo sucedido en el río del marañon, en la provincia del dorado, hecha por el gobernador Pedro de Orsua, dende que fue enviado de la ciudad de Lima por el marques de cañete, visorey de los reinos del Piru, y de la muerte del dicho Pedro de Orsua y el comienzo de los tiranos de Fernado de Guzmán y Lope de Aguirre su subcesor, y de lo que hicieron fasta llegar a la margarita y

salir della». Esta es una crónica sombría, de quejas por la lluvia constante, «así nos llovió en todo un año que anduvimos por el dicho rio, sin jamás hacer buen tiempo ni escampar siquiera media docena de días», por la falta de comida y la desconfianza de la existencia de El Dorado. Desde el principio del relato Zúñiga está en contra de Orsúa que «empezó a rescebir tristeza y gran moina y hacerse mal acondicionado y trataba mal algunos de palabra» y hace un relato pormenorizado del alzamiento contra el Gobernador y los planes de tomarse el Perú por parte de los marañones:

> Venían en el campo doce o trece soldados, los mayores traidores que en el Pirú había, los cuales vinieron a la entrada, entendiendo que Pedro de Orsua no se echaría al río abajo, ni querría hacer la jornada, teniendo tan grande aparejo para poderse alzar y revolver sobre el Pirú; y lo mesmo tenían entendido los más vecinos de Pirú, y estaban apercibidos para, si resolviesen, resistirlo, y habia muchos soldados esperándolo, teniendo por cierta su vuelta. Y desta arte lo habian infamado muchos al dicho Gobernador, como hombres que lo deseaban; pero él no pensó tal, ni lo hiciera por ninguna via, porque siempre se preció de muy leal servidor de S.M., como lo fue. Viéndose estos dichos soldados, que traian esta mala intencion, metidos por el rio abajo y en parte que no podia volver al Pirú y debajo de mano de Gobernador, donde no vivian con tanta libertad como solian, determinaron, como días habia lo traían concertado y despues lo decian, de matar al dicho Gobernador y alzarse con la gente y venir el rio abajo en bergantines a la isla Margarita para tomar agua y refresco, y de ahí pasar por nombre de Dios y a Pirú apoderarse dél.

La crónica continúa con una larga enumeración de las muertes planificadas por Lope de Aguirre y que abarcan el resto del relato: el asesinato de Doña Inés de Atienza, de Don Fernando de Guzmán, del capitán Sancho Pizarro, del capitán de artillería Alonso Enríquez de Orellana, y a todos que creía que «le ordenase motin, porquel que lo pensase, él lo había de saber luego, y le había de dar muy cruel muerte». El asesino Aguirre

> tenía jurado de no dejar a vida ningún fraile, salvo mercenarios; también había jurado matar cuantos letrados topase, oidores, presidentes, obispos y arzobispos, porque decía los dichos señores tenian destruidas las Indias; también tenía jurado de matar a cualquier mala mujer de su cuerpo que topase, por la menor ocasión del mundo que le diese, porque por ellas decia habia tantos males en el mundo, y habia muerto el Gobernador por una que traía [...]

En la crónica de Zúñiga Aguirre es un ser amoral:

> Algunas de las maldades que decía públicamente son: 'Que Dios habia fecho el cielo para quien lo mereciese, y la tierra para quien más pudiese; y que si ellos

podian más, que suyo sería el Pirú. Tambien decia que pues su ánima ardia ya en los infiernos, que habia de hacer subir el nombre de Aguirre fasta el noveno cielo.

Francisco Vásquez también estuvo en la expedición de El Dorado y escribió una crónica para disculparse ante el Virrey por su intervención en los sucesos de los marañones. Pedrarias de Almesto también necesitó justificar estos hechos ante las autoridades y simplemente tomó la versión de Francisco Vásquez, hizo algunas modificaciones y agregados y la firmó como suya.

La visión de ambos sobre Lope de Aguirre es igualmente negativa:

> Era natural enemigo de los buenos y virtuosos [...] Tuvo por vicio ordinario encomendar al demonio su alma y cuerpo y persona, nombrando su cabeza, piernas y brazos, y lo mismo sus cosas [...] He querido contar esto tan a la larga, por causa que este tirano publicaba que se habia alzado porque habia servido a Su Majestad veinte y cuatro años en Pirú, y que no había habido remuneración de sus servicios; para que los que esto viesen y supiesen, entiendan que tales fueron sus servicios, y el galardón que merecía por ellos; y como Su Majestad y sus ministros, de quien el se quejaba, se habían habido con él harto benignamente, pues no le habían quitado la vida, mereciendo tantas veces la muerte.

Las tres crónicas se desarrollan como una enumeración secuencial de lo ocurrido en el río Marañón, existe un solo punto de vista que es el de los cronistas y el tono y la intencionalidad de los mismos es claro, librarse de culpa al desplazarla toda al personaje de Aguirre.

La segunda cara: el héroe trágico

Otero Silva, sin embargo, tomando los mismos datos básicos, relata otra historia, la del «Príncipe de la Libertad». Allí se opone a los interpretadores de Lope de Aguirre que «se han conjurado para acumular sobre su memoria tal arsenal de improperios que han ganado el pleito de convertirlo en el prototipo máximo de la iniquidad humana». El escritor, como un antiguo «cronista de oídas», se apoya en los testimonios de otros personajes para que su relato crezca en veracidad. Así, en una «nota del novelista» dice:

> Hubo, sin embargo, un notable escritor, político y guerrero del Siglo XIX, que no vio a Lope de Aguirre como un simple matador de gentes sino que lo juzgó esencialmente como un precursor de la independencia americana. Ese ensalzador de las ideas de Lope de Aguirre se llamaba Simón Bolivar [...] [él] aludió en varias ocasiones a la osadía del caudillo de los marañones, mas no precisamente para condenarla como vesania criminal sino para exaltarla como insurrección irreduc-

> tible contra la corona española [...] El Libertador calificaba el documento de desnaturalización de España, firmado por Aguirre y sus marañones en la selva amazónica, como 'el acta primera de la independencia de América'. Más todavía Lope de Aguirre, por una afortunada determinación de la historia, otro hijo de fieles vasallos vascongados como tú, emprenderá dentro de 258 años la misma ruta que tú llevabas cuando te mataron en Barquisimeto y te cortaron la cabeza. No eras tan loco, Lope de Aguirre, como te han juzgado tus infamadores. Simón Bolivar, tal como tú lo soñabas, cruzará las cumbres de los Andes al frente de sus soldados rebeldes e intrépidos, vencerá una y otra vez a los ejércitos reales en las llanuras del Nuevo Reino de Granada, proseguirá su jornada triunfante hasta el Perú y, tal como tú lo soñabas, arrojará para siempre de las Indias a los gobernadores y ministros del rey español, que ya no se llamará Felipe II sino Fernando VII.

En *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad*, Otero Silva toma como base de datos a las crónicas y así se configura una historia verosímil, donde las técnicas narrativas funcionan a su favor para lograr otra interpretación de los hechos. Subordina la historia de las jornadas en el río Marañón al conjunto de la vida de Lope de Aguirre, resalta las sórdidas condiciones de su niñez, lo que explica su primer rechazo a la autoridad y al clero; busca las raíces de su mal carácter y futura locura en su juventud en el País Vasco; explora el tránsito que opera en su siquis el no sentirse más conquistador sino colonizador, parte del Nuevo Mundo, ya no explotador sino explotado. Otero Silva logra que el lector se sienta identificado con el jorobado vizcaíno que durante la primera parte de la novela solo recibe vejámenes por parte de las autoridades. Gracias al cambio de punto de vista, a las diferentes voces de los personajes, al coro que opera —como en la tragedia griega— como consejero de Aguirre, la caracterización de perdedor comienza a desaparecer para dar lugar a la figura mítica. Al héroe trágico Lope de Aguirre.

En *Lope de Aguirre, traidor*, Sanchis Sinisterra propone otra lectura de Lope de Aguirre: la del visionario que ve naufragar su sueño en una gesta condenada a la autodestrucción; al igual que intenta un ajuste de cuentas con la historia. En uno de los monólogos de la obra pregunta: «¿Quién es realmente el otro en este espectáculo? ¿Es el diferente, el indígena al que hay que someter y transformar en nuestro doble, o es el rostro oculto del colonizador, su ferocidad y vergüenza?». La obra de teatro escoge como único escenario la selva amazónica, lo que crea una atmósfera cargada de malos presagios y muerte, mientras la obra gira alrededor de ocho monólogos: 1) Reniegos de la Juana Torralva, privada del derecho a la palabra; 2) Delirio del Gobernador Pedro de Ursúa, aquejado de fiebre; 3) Llanto de Doña Inés de Atienza ante el cadáver de Ursúa, su amante; 4) Emociones y flato de Don Fernando de Guzmán, Príncipe del Perú, Tierra Firme y Chile por la gracia de Dios; 5) Extravíos de un marañón sin nombre en la selva amazónica; 6) Razones del ma-

tarife Antón Llamoso; 7) Plegaria póstuma de Ana de Rojas, vecina de la Isla Margarita; 8) Soliloquio de Elvira de Aguirre, poco antes de ser inmolada por su padre; y 9) Confesión del soldado Pedrarias de Almesto, cronista ocasional de la Jornada. Este último es uno de los más interesantes pues Sanchis Sinisterra se permite jugar con las palabras de Pedrarias de Almesto; gracias al desfase temporal el cronista ya no teme represalias: «Ahora puedo decirlo, no corro ningún riesgo con vosotros, inerme tribunal de estos delitos». Puede contar la verdad: «Durante cierto tiempo, en medio de aquel delirio de ambiciones, deseos, hambre, crímenes, lejanía, de soledad e inmensidades sin límites, la locura de Aguirre me sedujo, fui contagiado y arrastrado, sí, por su pasión desmesurada». El monólogo continúa como un diálogo imaginario con la crónica de Zúñiga, donde éste condena a Aguirre y lo acusa de blasfemo con los mismos argumentos que Pedrarias de Almesto utiliza para defenderlo:

> [...] sentí ese viento del Apocalipsis que aquel ángel maldito levantaba a su paso: la ira de Dios. Vi esta tierra infinita desasida del podrido poder de unos monarcas lejanos y voraces. Vi escapar, como ratas, la infame plaga de funcionarios, de sus virreyes, gobernadores, oidores, jueces, alcaldes, secretarios, escribanos... Vi volar en negra desbandada la turbia muchedumbre de frailes, curas, obispos, arzobispos, inquisidores... Creí posible, en fin, por algún tiempo, que iba a llegar el tiempo de los tiempos, aquél en que un ángel clamaría: Caída es, caída es Babilonia, guarida de todo espíritu inmundo y albergue de las aves sucias y aborrecibles. Salid de ella, pueblo mío, porque no participéis de sus crímenes ni recibáis por ello su castigo...!

Tanto la novela de Otero Silva como la obra de teatro de Sanchis Sinisterra le dan una dimensión mítica a la figura de Aguirre. Intentaré demostrar, gracias a un diálogo intertextual entra las dos obras, cómo Lope de Aguirre se convierte en un héroe trágico.

El viaje del héroe corresponde a una fórmula universal: a) separación, b) iniciación y c) retorno.[1]

En el viaje de separación la persona experimenta una sensación de desdoblamiento. El héroe ve el mundo partirse en dos y desempeña dos funciones: uno es la del payaso, del extraño; la otro es la de salvador.

En la obra *Lope de Aguirre, traidor*, en el tercer monólogo de Doña Inés de Atienza, cuando ella en su desvarío habla con el cadáver de Ursúa le dice: «Es aquel vizcaíno pequeño de cuerpo y de ruin talle de cuyos voceríos te burlabas: aquel Lope de Aguirre, ¿lo recuerdas?»

Doña Inés se refiere a la primera figura del desdoblamiento: el despreciado y ridiculizado Aguirre.

1. Me remito a los estudios de Jung sobre los arquetipos universales de la mitología.

En cambio, en la obra de Otero Silva, cuando los marañones llegan a la Isla Margarita, Lope de Aguirre emite un bando que dice: «Manda el Excelentísimo Señor Lope de Aguirre, la Ira de Dios, Príncipe de la Libertad y del reino de Tierra Firme y de Chile, con las demás provincias que se incluyen de una tierra a la otra, y grande y fuerte caudillo de los marañones [...]»

Es el personaje redentor, el héroe.

En la segunda etapa, la de Iniciación, existe un nuevo conocimiento, una unión con el universo que trasciende los marcos personales.

En la novela de Otero Silva, Lope de Aguirre tiene un demonio familiar, «Mandrágora» que lo protege y le da aviso de todo lo que ocurre a su alrededor, que lo conecta con el universo, «ando entre traidores que por los cuatro lados me cercan y amenazan, a veces creo que no oigo la voz del tal Mandrágora sino la de mi propio corazón que se disfraza de demonio familiar para revelarme los peligros [...]»

En la última etapa, la del retorno, hay que realizar una tarea extraordinaria y peligrosa, con la ayuda de una presencia invisible.

Esta es la etapa en la que fracasa Lope de Aguirre y que el héroe adquiere una dimensión trágica. La presencia que lo impulsa es el espíritu de lo quimérico, pero la tragedia está a las puertas, la muerte física de Lope de Aguirre está ligada a su muerte síquica, a la fiebre de sangre en la que baña su empresa.

Pedro de Almesto termina su monólogo con este grito:

> Viejo traidor! Nunca he de perdonarle el convertir su propio sueño terrible y justiciero en una absurda danza de la muerte... Matar para convencer...Qué desatino! Y hacerlo burdamente, sin tapujos, como quien trincha un gallo o degüella una res o sangra un cerdo... La justicia del Rey es más sensata: reviste sus matanzas con grave ceremonial, siempre que puede, y las limpia y sazona con gran despliegue de solemnidades.

Por último quisiera resaltar que gracias a esta dimensión trágica, la catástrofe de la empresa de Aguirre cobra otro sentido. Dice María Zambrano que, «El conflicto trágico no alcanzaría a serlo [...] si consistiera solamente en una destrucción; si de la destrucción no se desprendiera algo que la sobrepasa, que la rescata. Y de no suceder así, la tragedia sería nada más el relato de una catástrofe».

Gracias a la hipérbole, al delirio, al sueño, a las referencias a Bolivar, al cuestionamiento de la historia, al tratamiento de los hechos, las obras de ficción sobre Lope de Aguirre crean otro imaginario. El desenlace de esa aventura imposible tiene, gracias a la ficción, consecuencias superiores que permiten hablar de otra historia, de una nueva memoria. ▼

7 de agosto 1997

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
8/1998/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

La imaginación literaria en los novelistas chilenos emergentes

Rodrigo Cánovas

Ya es posible referirse de un modo natural a una generación emergente de novelistas chilenos, quienes han publicado más de un centenar de obras en los últimos quince años, logrando muchos de ellos gran apoyo editorial y éxito de público. Hay un corpus, una polémica entre sus componentes o de ellos con autores consagrados. En esta ocasión queremos referirnos al ideario discursivo de esta novelística, que incluye el comentario de las obras de los escritores nacidos entre 1950 y 1964 y en fechas fronterizas. En las páginas siguientes expondremos diversas dimensiones de esta imaginación literaria, destacándose tres matrices: el folletín, cuyo antecedente es la literatura de masas del siglo XIX; la visualidad, que corresponde a los *mass media* y la poética, que se vincula con una cultura áurica.

La imaginación folletinesca

Muchas novelas chilenas actuales son tributarias de géneros menores, adscritos a un lector masivo que gusta consumir relatos estereotípicos, con intrigas entretenidas y personajes que se asemejan a los jovencitos de las películas. No por ello se crea que es un material descartable en su valor literario. La imaginación folletinesca —constituyente de la literatura de consumo desde mediados del XIX— ha constituido subgéneros de gran trascendencia, amén de muchas obras notables. Recordamos aquí —invocando una propuesta de Umberto Eco— el folletín social, el relato de aventuras, la ciencia-ficción, la novela de misterio, los relatos de espías, el melodrama y las series literarias dedicadas a Marlowe, Bond, Sandokan y, por qué no —agregamos nosotros—, más de

un guión melodramático de teleserie que ha conquistado nuestros corazones (y aquí, el título lo pone cada lector).

Hemos atraído estos ejemplos de formas, por cuanto han sido recreados conscientemente en la novelística chilena, con propósito de innovación estilística al interior de cada subgénero y de renovación de repertorios temáticos. Veamos.

Acaso el formato más inédito que la novelística chilena de las nuevas generaciones entrega es el de la novela negra. Por ejemplo, está presente como cita lateral —por cierto modo de trenzar la intriga, la atmósfera citadina y el carácter marginal de sus antihéroes— en obras de Gonzalo Contreras, Gregory Cohen, Jaime Collyer, Marco Antonio de la Parra y Alejandra Rojas. Ahora bien, el relato de serie negra (de proveniencia norteamericana) será cultivado de modo sistemático por dos novelistas, Roberto Ampuero y Ramón Díaz-Eterovic, quienes crean sendos pintorescos detectives: Cayetano Brulé, con sede en el puerto de Valparaíso y Heredia, santiaguino. Ambos son seres que circulan por el lado oscuro de la sociedad, develando misteriosas muertes que ocurren en circunstancias siniestramente semejantes a las del acontecer nacional.

Tanto Díaz-Eterovic como Ampuero respetan los rasgos típicos de la serie negra; en breve (y teniendo en cuenta la compilación sobre el tema realizada recientemente por Daniel Link), estos serían los siguientes: un asesinato que emblematiza la corrupción social, una investigación que va colmando las lagunas de un pasado enigmático, un detective acosado, guiado por su experiencia y su profesionalismo, y una acción rápida, con diálogos precisos y algunas disquisiciones sobre el hosco entorno urbano.

La serie de Heredia está compuesta hasta ahora por cuatro novelas, en las cuales se dialoga polémicamente con el acontecer político y existencial de la nación. Heredia es un emblema de la utopía socialista de cambio, que vive el presente desde el sentimiento de la marginalidad, el cansancio y el escepticismo. Hay también en él rasgos bastante marcados de soledad, tristeza y nostalgia. Heredia se constituye, entonces, como nuestra sombra, reparando espacios que queremos ocultar. Santiaguino de corazón, observa compasivamente a los seres que deambulan por las calles céntricas, derrotados por una jornada de trabajo monótona y sin futuro. Heredia será un signo disidente de los tiempos, que entra en polémica abierta con los discursos de mediación social.

Un comentario final sobre el verosímil policial en Díaz-Eterovic. Aunque Heredia esté dotado de un doblez subjetivo que le permite al lector especular sobre la condición humana, el formato policial es usado a veces de modo esquemático y la intervención autorial es muy evidente en la gestación del discurso ético del personaje. Se sigue también un tinglado lógico demasiado cau-

salista para la resolución del enigma, aunque no en la última novela, donde la anécdota ya no se tiende a conformar como un puzzle perfecto.

Otro detective de fin de siglo es Cayetano Brulé, presente en la serie de dos novelas de Roberto Ampuero. A diferencia de Heredia, éste es un ser ubicuo, en constante traslación en el espacio, alguien sin patria ni raíces. Cubano de nacimiento, pasó su adolescencia en USA, avecindándose en Chile en los años 70. Sin credo político, se revela ante los demás como un ser altamente sospechoso. Cayetano funciona en estas novelas como un desinhibidor de utopías. La Habana, Bonn y Valparaíso son leídos como escenarios decadentes de una crisis ideológica. Así, la picardía y aparente indiferencia de este detective van minando los mundos ideales forjados por la izquierda latinoamericana.

Los relatos de Ampuero, al igual que los de Díaz-Eterovic, están aderezados con pintorescos comentarios culturales y con una ralea de simpáticos personajes secundarios. Ahora bien, si Cayetano resulta ser más creíble que Heredia (en el sentido que la autoría disimula mejor los mensajes subliminales), la lógica de la intriga en que se ve envuelto es más causal y estática que la que sufre Heredia. Y acaso también se abuse demasiado de la trampa fácil al lector, distanciándose Ampuero, en este punto, de los consejos del maestro Raymond Chandler para lograr la perfección del género.

El *relato de aventuras* logra mayor visibilidad pública en Chile desde el éxito, obtenido primero en el extranjero, de Luis Sepúlveda. Consideramos que sus novelas pertenecen a la tradición de la literatura de aventuras, por los escenarios que presentan, sus tópicos, su lenguaje y sus propuestas singulares al lector.

Los escenarios de sus obras son la selva amazónica, Tierra del Fuego y los mares de ese confín austral. Los personajes tocan fugazmente el suelo urbano, solo para constatar su impureza: no hay allí amor, valores, ni esperanza. Las tramas se constituyen como ritos de paso donde los hombres tocan el origen natural, rousseauniano, de la condición humana. Con un lenguaje donde la acción aparece muy bien modelada por el suspenso, el humor y una retórica afectiva, se nos presentan historias asociadas en nuestra memoria a relatos de exploradores, piratas y tesoros, a saber: la cacería de una trigilla por el viejo Bolívar, gran amigo de los jíbaros; la persecución de un tesoro por un ex-guerrillero, que viaja desde Hamburgo hasta Tierra del Fuego; la travesía a bordo de un barco de Greenpeace para dar caza a piratas contemporáneos que exterminan raras especies marinas. En todos estos casos, hay siempre alusiones a una tradición literaria ligada al relato insólito o al simple arte de contar bien un cuento. Así, el viejo Bolívar pasa sus días selváticos leyendo folletines sentimentales, Belmonte va en busca de un tesoro mencionado en un manuscrito arábigo y el navegante aparece en los mares del Sur por sus lecturas de Verne, London y muy especialmentede *Moby Dick*.

Este contador de historias combina con eficacia lecciones textuales del realismo mágico y del reportaje, a la vez que se sitúa como continuador de una tradición chilena del género, cuyo antecedente natural es Francisco Coloane.

Con los relatos de Sepúlveda, el lector reconstituye paisajes olvidados, paraísos que creíamos destruidos para siempre. Esta vuelta a los orígenes tiene un sentido específico: a nivel ideológico, las utopías de cambio social son intercambiadas por la utopía del buen salvaje americano (¿constituida desde ritos masculinos propios de un orden patriarcal?). Y a nivel literario, el relato conceptista es sustituido por una historia bien contada, a la manera de los relatos bizantinos del siglo XVI.

Existen parentescos entre la novela policial y la de espionaje, así como entre el relato de aventuras y el de ciencia-ficción. Así por ejemplo, *Nombre de torero*, de Luis Sepúlveda, soporta también el verosímil de la novela de serie negra, a la vez que es una historia de espías y aventureros.

Existe un escritor chileno, Claudio Jaque, que ha escrito una novela de ciencia-ficción y una novela de espías, según el formato del best-seller, teniendo muy presente la *inventio*, atmósfera, motivación y el trenzado de la trama propios de las series de cine y televisión dedicadas a los viajes interplanetarios y a los conflictos entre las potencias y sus ramificaciones con el terrorismo internacional. Son novelas muy bien escritas, con intrigas y personajes que logran otorgar una dimensión compleja del mundo presentado, en un lenguaje de complejidad mayor al esperado en un libro ligado a la producción industrial en serie. La imaginación folletinesca aparece desplazada aquí por una máquina de contar historias ligada a una memoria visual reciente.

A la serie negra y a la literatura de aventuras, queremos agregar, finalmente, un formato que hemos denominado de un modo tentativo *testimonio rosa*.

La novela rosa es un mensaje unívoco, basado en esquemas conocidos por todos los lectores, a saber: una intriga amorosa, donde heroínas y galanes sufren mucho por la maldad de la gente, imponiéndose al final el amor por sobre cualquier impedimento social. El testimonio rosa sería aquél que incluye en su esquema de funcionamiento estructural las contradicciones sociales de la vida cotidiana, tornándose polémica. Un buen ejemplo lo constituye la obra de Marcela Serrano, donde el tópico de la mujer como sujeto inserto en un tramado social le otorga una dimensión contingente. Este género tiene antecedentes claros en obras de Elisa Serrano (Chilena, casada, sin profesión), Mercedes Valdivieso (La brecha) y de otras escritoras, de gran éxito de público a comienzos de la década de los años 60 (Elisa Serrano es madre de Marcela). En ellas, el Yo femenino otorga un testimonio en un lenguaje directo, a la manera de un reportaje periodístico —siendo La brecha la obra de mayor trascendencia literaria, demostrado por sus reediciones recientes, una en USA y otra en Chile.

Marcela Serrano explora el mundo confesional de las mujeres en la mitad de sus vidas. Ella compone personajes estereotípicos —la bella estilizada, la voluntariosa, la rebelde, la tradicional, etc.,— y usa de modo laxo las fórmulas del diario de vida, el monólogo, el racconto, manteniéndose siempre en el diseño de un mensaje unívoco.

Su lenguaje, de carácter efectista, demuestra mayor versatilidad. El texto-proclama, sin ningún miedo al cliché, la frase-poema (rozando el kitsch) y un diálogo sustentado por el ingenio y la trivialidad mantienen al lector ocupado en un ejercicio lúdico, donde nos sonreímos de las banalidades de la condición humana. Es el encanto del folletín, la lectura de la revista femenina o de la sección Mujeres de los Diarios, en un nivel de complejidad mayor.

Considero que la obra de M. Serrano es valiosa en su género. Existe, eso sí, un riesgo, que aparece explícito en su última novela, *Antigua vida mía:* la tentación del kitsch, es decir (y siguiendo a Umberto Eco), el uso de un lenguaje literario hipercorregido con el afán de insuflarle de contrabando una pátina poética al estilo de una obra, o también, la recurrencia a situaciones que convoquen cierta sofisticación artística, las cuales se ven negadas por el contexto en el cual se las presenta; por ejemplo, una heroína resolviendo sus problemas existenciales en un lugar turístico del Caribe, donde también solía pasar unas temporadas Hemingway.

Quien ha logrado otorgarle prestigio literario al testimonio rosa es Isabel Allende. Ella demuestra gran habilidad para combinar de modo armonioso formatos de la tradición literaria y de la literatura de masas. Así, en *La Casa de los espíritus*, el realismo maravilloso y la tradición naturalista —citados de un modo reflexivo y poético— dialogan con el reportaje testimonial y el melodrama, lográndose una obra literaria de tanto impacto social y cultural como los folletines románticо-sociales del siglo XIX escritos por Eugene Sue (y también por Víctor Hugo y por el mismo Balzac).

La literatura folletinesca, a la manera del testimonio rosa, tiene su antítesis en la literatura de vanguardia, a la manera de la novela neobarroca o novela del lenguaje, representada en nuestras letras por la narrativa de Diamela Eltit, a la cual nos referiremos más adelante.

La imaginación publicitaria

A la luz del crítico anglosajón Fredric Jameson, *Media* —así escrito, en inglés—, lleva siempre consigo las imágenes de mercado, televisión comercial y, en una extensión tecnológico-artística, de video arte. Examinemos la realidad *Media chilensis*, la etiqueta de mayor prestigio incorparada al ideario nacional.

En Chile la sociedad de mercado ha significado la adopción de un modelo americano de vida urbana —Freeways, Shopping Centers, Malls— y de una cultura del logotipo, por la cual los sujetos se reconocen desde las marcas de publicidad que consumen. La televisión, a través del spot publicitario, ha generado un sujeto atento al efecto visual, y desde el video clip (traducción comercial del video-arte), ha hecho a éste experimentar con relatos que simulan un flujo continuo de imágenes, sin aparente relación lógica entre ellas.

Es nuestra impresión que solo la gente muy joven es capaz de vivir la realidad *Media* desde una natural integración. Incluso, es evidente situar diferencias generacionales desde antítesis generadas por el rol dominante de los mass media, a saber: *visualidad / escritura*, *televisión / libro* y también *cultura de mercado / cultura política* y *cine /video experimental.*

Quien ha puesto en evidencia el impacto *Media* en el relato literario, en estos nuevos tiempos, es Alberto Fuguet, chileno que vivió su niñez y preadolescencia en el país del Norte. Fuguet escribió primero un conjunto de relatos cortos y luego, dos novelas, cuya anécdota gira en torno a las preocupaciones de los jóvenes (en este caso, adinerados) de hoy, pertenecientes a la cultura televisiva. En su primera novela, los personajes son colegiales; pero en la segunda ya han crecido y están insertos en el mundo laboral. Singularmente, todos se han insertado en el mundo *Media*, en calidad de publicistas, hacedores de resúmenes de carátulas de vídeos, locutores de radio FM, fotógrafos profesionales, modelos y otros.

Fuguet tiene grandes dificultades con el género novela, debido a su escasa enciclopedia literaria. Así, su intento de generar, primero, un cuadro de época o una novela de aprendizaje en *Mala onda*, o luego, de resolver la comunicación narrativa desde el testimonio de cada personaje en *Por favor, rebobinar*, no le bastan para generar un héroe problemático inserto en una sociedad degradada. Los mejores momentos de estas novelas son los minirelatos o microsecuencias que bien pueden aislarse y conformar una unidad independiente. Aún así, el humor y la ironía, amén de una singular recreación lingüística de la cultura *Media*, permiten que estas novelas se lean como un ejercicio lúdico, donde el lector se entretiene celebrando los comentarios ingeniosos (pero también bastante banales) de las diversas voces narrativas.

En estas obras la TV es un referente privilegiado. Los personajes pasan horas en sus piezas manejando el control remoto y luego, al aire libre, ponen sobrenombres o ensayan comparaciones sacadas de allí. Sin embargo, lo interesante es que la recurrencia a la televisión no es solo temática sino también de orden formal. Fuguet es, a nuestro entender, un practicante de la imaginación publicitaria, propia del spot. Como narrador, cada vez que presenta un espacio, lo hace como un decorador de interiores, atento al efecto que tendrá para el consumidor: se fija en el neón del Bowling, en la foto retocada de una

propaganda, en la distribución de muebles y combinación de colores de casas y oficinas. Se presenta, además, como un coleccionista de miniobjetos de uso más reciente, describiendo paródicamente la «*plastic culture*» (vasitos de café que nos queman los dedos), el «*junk food*» (el sandwich de carne con piña) y un desfile notable de marcas de autos, camisas y corbatas. Y es, finalmente, el transeúnte de una ciudad chileno-americana (*Drugstores, Malls, Burger Inns*) instalada al lado de otra más antigua.

En resumen, en un lenguaje irreverente, sintético y efectista, los personajes de Fuguet nos revelan su inconformidad, invocando una salvación a través del logo americano. Mencionemos, lateralmente, que la narrativa de Fuguet mantiene relaciones divergentes —más de ruptura que de continuidad— con la narrativa de los años 60, como la de Antonio Skarmeta, en la que se incluían jergas juveniles y formas retóricas provenientes de los medios de comunicación de masas. Se ha extraviado un referente popular utópico, siendo sustituido por las ilusiones que crea el modelo americano de vida en el contexto de una sociedad chilena inmersa en el juego existencial del mercado —se nos indica que un día en Manhattan equivale a seis meses en Santiago. Y aunque los personajes siguen siendo jóvenes, son menos pobres y menos optimistas, estando presos de una «mala onda», síntoma de un temprano malestar de la cultura neoliberal entre sus fieles.

Antes de terminar este acápite dedicado a la imaginación publicitaria, queremos hacer mención a un experimento narrativo —el de Desiderio Arenas, con *La playa de los alacranes*— que trabaja con la experiencia massmediática de un modo crítico, sin por ello renunciar a sus formas.

El texto de Arenas está escrito a la manera de un guión para una serie televisiva de suspenso, fabricado con tópicos contingentes (secuestro político, Guatón Romo incluido). Los personajes se asemejan a los de un teleserie y pueden representarse en un comic —incluso, se otorga una sinopsis de la obra de este modo. La intriga confronta a sus personajes —un hippie, una periodista y un empresario— con sus sueños de antaño, vinculando el presente al marketing y la televisión, modelos banales que producen éxito económico y frustración.

En breve, es un texto que convoca una rebeldía genuina, proponiendo estéticas marginales generadas en el marco de una imaginación publicitaria omnipresente e imposible de eludir. Texto transitivo, que puede ser adaptado a otro medio —vídeo, radiofonía, comic—, que potencia el carácter comunicativo de los discursos massmediáticos, tornándose reflexivo a través de juegos paródicos.

La imaginación vanguardista

La imaginación folletinesca y la publicitaria convocan un público masivo desde la confección de mensajes de fácil traductibilidad. De un modo opuesto —y seguimos aquí a Umberto Eco— es posible postular una imaginación ligada estrictamente a un *mensaje poético*, caracterizado por su carácter ambiguo, que exige la presencia de un lector —de elite— interesado en la capacidad inventiva del lenguaje *per se*. La *imaginación poética* convoca, entonces, una tradición artística específica que la sociedad reconoce desde el establecimiento de un canon.

La imaginación poética adopta diversas formas, siendo una de ellas la *vanguardia*, que pone en crisis los sistemas culturales desde la dislocación de sus conceptos. La imaginación vanguardista experimenta lúdicamente con el lenguaje, fijándole nuevos límites epistemológicos.

La producción textual de Diamela Eltit diagrama ejemplarmente la práctica literaria vanguardista en nuestro país. Su escritura está concebida como un rito donde se actúa una crisis social, familiar y lingüística. Son ceremonias ejecutadas desde un espacio cultural marginal, ocupado por la mujer (su voz, su cuerpo, su locura). La sociedad es explorada en sus células vitales, como ser la instancia familiar —siendo aquí el incesto y las pulsiones multiformes de dominación los artefactos desconstructivos del orden establecido.

Recordemos que esta escritura surge en el seno de la actividad vanguardista desarrollada por un grupo de artistas plásticos en Chile entre 1975 y 1985 —la Escena de Avanzada, según denominación de la ensayista Nelly Richard. Así, la primera obra de Eltit, *Lumpérica,* de 1983, es un texto poético que convoca diversas prácticas (plástica, video, sicodrama) y formas literarias (poema, relato, escena). En todas sus obras la precariedad de la condición humana será expuesta en un lenguaje híbrido que conecta visualidad y escritura, y que pone en tensión la división en géneros de la literatura.

Reconocemos esta escritura como vanguardista, porque se presenta siempre como un artificio, poniendo de relieve el carácter significante del lenguaje, exhibiéndolo como la realidad primaria de nuestras vidas y como un doble de nuestros cuerpos. Descubrimos aquí un modo *neobarroco* de representar la realidad latinoamericana, tal como aparece, por ejemplo, en la obra de Severo Sarduy. En Eltit, este barroquismo adquiere una dimensión síquica singular, en tanto los personajes cobran vida a la luz de su desquiciamiento.

Anotemos, de paso, que cierta figuración esperpéntica y grotesca de esta escritura la enlaza, a nivel nacional, con creaciones donosianas; por ejemplo, con *El lugar sin límites*, donde la casa chilena, emblematizada en el burdel de pueblo, es reordenada desde la mirada del personaje Manuela.

Teniendo presente la tradición novelística chilena y pensando en una lista canónica de títulos y autores —como la que propusiera el crítico Cedomil Goic hace ya 30 años—, consideramos que el nombre de Diamela Eltit es ineludible, tanto por su inventiva lingüística, que innova el grotesco donosiano, como por sus proposiciones en torno a la mujer.

Finalmente, dentro de la imaginación vanguardista hay que mencionar también a Guadalupe Santa Cruz, cuyos textos semejan fotogramas. Y aun cuando su escritura revela imperfecciones en su verosimilitud, celebramos su construcción del espacio urbano como un collage poético visual.

La imaginación paródica

La imaginación poética se manifiesta también en la *literatura paródica*. Hay parodia —según Mikhail Bakhtin— cuando estamos en presencia de dos voces, de dos sentidos, de dos expresiones. La parodia da cuenta de una necesidad del ser humano de hablar desde el gesto de la refracción: es el habla de otro expresada en otro lenguaje. Otorgamos el nombre de *imaginación paródica* a aquel acto creativo donde dialogan dos voces, con una intención satírica, revelándonos los dobleces del ser nacional.

Un ejemplo es la obra de Marco Antonio de la Parra, especialmente su novela *La secreta guerra santa de Santiago de Chile*. Aquí, el personaje —un inmaduro publicista que transita por la ciudad conducido por fuerzas celestiales y también por fuerzas del mal— aparece siempre asediado por una voz burlona (el narrador, que actúa como alter-ego o Pepe Grillo), que le muestra sus limitaciones. Si la voz es doblada, las acciones siempre son contadas lúdicamente teniendo presente distintos géneros y convenciones, a saber: la novela gótica, el relato borgeano, la serie negra, el comic, el spot televisivo y otros. Es como si la letra de una canción fuera ejecutada en distintos ritmos, con el efecto burlesco que esto conlleva para cada modelo usado.

El relato es un juego de simulaciones operáticas, en las cuales los personajes actúan enmascarados, pues dicen ser una cosa y luego cambian. La novelas es una sátira sobre las instituciones que pretenden otorgar un *ethos* al ser nacional. En un nostálgico y vertiginoso recorrido por la ciudad, el personaje debe soportar el peso de la religión, la política, el mercado y también del Estado. La oposición semántica básica es *lo nuevo versus lo antiguo*, siendo lo nuevo la cultura del marketing (sentido como banal) y lo antiguo, la cultura del Estado (gastada). El relato congenia esta tensión desde el escepticismo hacia el mercado y la nostalgia hacia el Chile Viejo. El resultado es una paradógica y vital complacencia.

Si en De la Parra la parodia de lo nacional se realiza desde la *simulación* de diversos estilos (como si ya todo se hubiese gastado y no hubiera más que ensayar la onda *retro*), otro autor nacional, José Leandro Urbina, en su *Cobro revertido*, lo hace desde la recreación de *ritos* y *protocolos del lenguaje*.

El relato de Urbina está muy bien ensamblado desde el montaje y el monólogo interior. Un hombre deambula por las calles de Montreal en completo estado de intemperancia, ensayando un rito de consolación junto a amigos y conocidos chilenos del exilio canadiense —su *cuasifamilia*—, luego de imponerse de la muerte de su madre, ocurrida lejos, en Santiago de Chile.

La novela sigue un esquema clásico: un héroe degradado busca valores auténticos en una sociedad degradada. En este caso, se exhibe sarcásticamente la pérdida de referentes utópicos de una comunidad, mostrándose ceremonias sin aura, protocolos del lenguaje vaciados de su contenido trascendental, ritos vacíos que solo iluminan la pena de extrañamiento que sufren de por vida los fracasados. La autoría tiene conciencia de la disociación entre lenguaje e intención, lenguaje y pensamiento, lenguaje y expresión. La retórica política, el discurso patriótico, el brindis, la consolación y el gusto por argumentar son vividos así de un modo ajeno, como lastres, marcas lingüísticas de un cuerpo social exangüe. El protagonista se sumerge en estos ritos vacíos o estereotipos culturales con plena conciencia de la degradación que conllevan, pero también con el entendimiento que constituyen la única verdad, el único consuelo afectivo. Luego del desastre, todos nos hemos aferrado a imágenes congeladas, cual sobrevivientes a una balsa.

Las novelas de Darío Oses constituyen otra versión de la imaginación paródica. En él, el comentario sobre la sociedad chilena es otorgado a través del *pastiche*, es decir, desde la copia consciente de estilos que están asociados a visiones específicas sobre la realidad nacional.

En Oses existe un genuino interés por los géneros menores, asociados en él a modos más antiguos y genuinos del ser nacional, como es el caso del folletín. O también, por géneros literarios ya pasados de moda, como el grotesco naturalista. En sus historias hay siempre un gesto pasatista, ejercido tanto desde el pastiche de ciertas formas artísticas (alejadas del logo publicitario y de la vanguardia conceptista) como desde personajes que son citas del pasado —por ejemplo, un libretista de radioteatro, poco motivado por la televisión—. Lo que se satiriza es el tiempo presente, su signo publicitario; lo que se recrea y rescata es el tiempo ido, ligado a la intrahistoria y relacionado con actos menores de nuestra vida literaria —ejercicios de colegio, juegos de taller con las tradiciones literarias del país.

Mencionemos finalmente, en esta tradición paródica, el texto novelesco de Carlos Iturra, que genera un escenario donde pululan irrisoriamente personajes y discursos propios de una contingencia banal, ligada a los poderes lo-

cales y al logro del éxito: un festival rock en una parroquia, un congreso de brujos, chismorreos sobre cónclaves, entrevistas televisivas con artistas de moda. Es la celebración de lo mediocre, su alegre parodia, que exhibe las debilidades de los hombres. Gesto paródico que rescata el equívoco, situándolo en el seno de nuestra vida espiritual y de nuestras creencias, en un ejercicio literario de interés que, sin embargo, debió extremarse más, tanto en su forma como en su contenido.

La imaginación grotesca

La imaginación poética adquiere una dimensión más atractiva y repulsiva en la exhibición del *grotesco*, donde coexisten lo proporcionado con lo deforme, lo armónico con lo monstruoso, o sea, donde lo que debiera estar separado aparece junto o entremezclado.

Según Geoffrey Galt Harpham —por el cual nos guiamos— el fenómeno de lo grotesco nos plantea el enigma de si acaso en otro sistema —desconocido para nosotros—, de carácter más primario, genésico o «bajo», los elementos incongruentes puedan tener un sentido pleno, de orden sagrado. Harpham distingue dos interpretaciones del grotesco, que nos son de gran utilidad. Una, dada por Wolfang Kayser, vincula el grotesco con la animación de las fuerzas demoníacas, accediendo así nosotros a un mundo siniestro, nocturno y abismal. La otra corresponde al realismo grotesco postulado por Mikhail Bakhtin, que invoca la capacidad regenerativa de la materia en un mundo primordial, siendo el cuerpo el soporte celebratorio de la vida.

La novela El obsesivo mundo de Benjamín, de Antonio Ostornol, constituye un buen ejemplo de aquel grotesco que invoca un tejido no regenerativo. En un cuadro donosiano, un paralítico celebra su cumpleaños número 42, junto a su madre, su esposa y sus amigos, en una ceremonia en que se exhibe el aspecto deforme de una familia. La casa es un escenario donde Benjamín practica un rito sacrificial, que marca simbólicamente el espacio como una «vagina dentada», un retorno de la estirpe a un inicio marcado por lo ominoso.

Quien vincula el grotesco con la celebración de mundos genésicos que exhiben los desenfrenos eróticos y las agudezas conceptuales de los hombres, es Reinaldo Edmundo Marchant. Este narrador crea un mundo primordial, situando una serie de puntos geográficos —Yénexi, Kando, Roxicler, Roaví, Kabio—, por los cuales transitan personajes también primordiales, presentados desde la parodia y degradación de sus cualidades morales y corporales. Es un mundo donde se exploran las reglas de la bondad y la maldad humanas, eligiéndose para ello la celebración de lo bajo, a saber, las partes pudendas, la tradición oral, la construcción de un relato de sustrato popular.

Ahora bien, aun cuando Marchant es un escritor muy talentoso, sus obras adolecen de limitaciones en muy diversos registros. Por ejemplo, usa un léxico bastante rebuscado —como si se escribiera acudiendo al diccionario—, adoleciendo su estilo, entonces, de cierta hipercorrección. También, el tramado de acciones en sus novelas suele ser confuso o muy precipitado. Sin embargo, prima siempre la entonación y el ritmo del *cuentero*, de alguien afincado desde dentro en la cultura popular.

Habrá muchas novelas que demuestran ciertos rasgos grotescos, sin que en su conjunto lo sean. Así, grotesco será, por ejemplo, el espectáculo de lucha libre femenina, instalado en barrios y playas, presentado en *La revuelta*, de Sonia Montecino. Bibí la Invencible, la Sargento Loca y la Perricholi, convocan en sus jadeos, golpes y sudores una identidad social viscosa. Lo grotesco es desviado y resuelto en el relato a través del mito: Noemí, una modesta mujer que debe sobrevivir a través de la imagen de la luchadora Bibí, es rescatada simbólicamente por sus ancestros mapuches en un rito de sanación, el cual le devuelve una identidad nativa que había extraviado.

Conceptismo popular, realismo manierista

A modo de colofón y ensayando categorías más abiertas y heteróclitas, queremos referirnos a las formas discursivas presentes en dos novelas muy disímiles entre sí, de gran éxito literario y comercial: *La Reina Isabel cantaba rancheras*, de Hernán Rivera Letelier y *Oír su voz*, de Arturo Fontaine.

El texto de Rivera puede situarse con propiedad en el ámbito del grotesco bakhtiniano, por cuanto se constituye como la celebración popular de las miserias de un cuerpo bendito. En tono ampuloso y picaresco, un «pueta» de las pampas nortinas nos relata la gesta cotidiana de un grupo de prostitutas de una oficina salitrera en extinción. Haciendo gala de histrionismo, humor, procacidad y gran imaginación poética, este poeta popular rescata con su cuento mundos marginales, al borde de la desaparición de la memoria histórica.

A diferencia de Reinaldo Marchant, el autor de *Reina Isabel* demuestra una mayor habilidad para lidiar con combinaciones léxicas, rimas y ritmos de la prosa. Hemos etiquetado su discurso con el nombre de *conceptismo popular*, por su excelencia en el arte de componer retruécanos y conceptos dentro del canon del lenguaje popular.

Por su parte, *Oír su voz*, de Arturo Fontaine, continúa y renueva el repertorio realista de la novela chilena, presente desde *Martín Rivas*. Fontaine nos presenta un cuadro de época, en el cual se examinan los valores éticos que guían acciones y sentimientos de las clases adineradas, vinculadas especialmente al capital especulativo.

Por su tópico —valores éticos de las elites en el amor, la familia y la nación—, esta novela aparece asociada naturalmente a *Casa Grande* (1909), de Orrego Luco, presentándonos de paso una galería de retratos grotescos sobre los seres vinculados a la especulación financiera, pintados tanto como animales de presa o como niños desvalidos. En cuanto a su composición retórica, *Oír su voz* puede asociarse, en una de sus vertientes, a la antítesis (A/B) en su expresión fenoménica, puesto que objetos, ideas y personas presentan una apariencia que es necesario desentrañar, para captar su carácter óntico.

Uno de los rasgos más interesantes de composición de este texto es su delirante atención a la descripción minuciosa del *detalle*: el brillo de los zapatos, los ruidos, cierta superficie. Le otorgamos a este gesto un carácter hermenéutico, como si realidad aparencial (el logo mercantil) fuera una costra muy difícil de arrancar del espíritu esencial de la fronda aristocrática, cuyo *ethos* no corresponde estrictamente a la lógica del mercado.

Existe renovación formal en esta novela, por cuanto se presenta también como un muestrario lúdico de una gran variedad de tipos discursivos —la perorata, el relato filosófico, la editorial económica en un Diario, la meditación trascendental, la disgresión proustiana, etc. Tiene también cierto empaque de folletín ilustrado, morigerado por un controlado gesto paródico sobre tópicos y estilos.

A la hora de etiquetar la forma discursiva de este texto, hemos optado por la nominación de *realismo manierista*, por cuanto se ensaya un verosímil realista (clásico, del siglo XIX), que se ve afectado por divertimentos estilísticos (descripciones minuciosamente límpidas, ejercicios de taller sin tacha), lo cual recubre a la realidad representada de un suplemento significante, adscrito al carácter caprichoso, gratuito y artificioso de una obra de arte.

Imago mundi

Folletín, logotipo, poiesis; serie negra, aventuras, melodrama, logo, vanguardia, parodia, grotesco; espionaje, ciencia ficción, testimonio rosa, fotograma, pastiche, simulación, mascarada, retro, rito, manierismo, pop, popular —tal es el collage novelesco de las generaciones emergentes, cambiante, fugaz, condicional.

El folletín convoca a un lector masivo de gustos antiguos, lleno de nostalgia por escuchar historias que solían entretener a todo público e, incluso, educarlo. Es lo retro-sentimental, el gusto por lo ido.

El logotipo se revela como un jeroglífico que encierra el futuro, cuya solución pasa por un nuevo aprendizaje de los automatismos de la condición hu-

mana. Es una marca de fábrica, nuestro futuro esplendor, que solo será despejado por nuestros descendientes, únicos que manejan la clave.

Por último, la poética es el acercamiento al origen, a nuestra tradición más ilustre o más espúrea. Es el reino de los elegidos, cuyo canon cambia según la idea que se tenga de lo primigenio. Será, entonces, la más caprichosa de las imaginaciones, la más trascendente y de máxima contingencia. ▼

Obras citadas

Ampuero, Roberto, *¿Quién mató a Cristián Kustermann?*, Santiago, Planeta, 1993.

Ampuero, Roberto, *Boleros en La Habana*, Santiago, Planeta, 1994.

Arenas, Desiderio, *La playa de los alacranes*, Santiago, Planeta, 1993.

Bakhtin, Mikhail, «Discourse in the Novel», *The Dialogic Imagination*, Austin/London, M. Holquist (ed.), Univ. of Texas Press, 1981, pp. 259-422.

De la Parra, Marco Antonio, *La secreta guerra santa de Santiago de Chile*, Santiago, Planeta, 1989.

Díaz-Eterovic, Ramón, *La ciudad está triste*, Santiago, Sinfronteras, 1987.

Díaz-Eterovic, Ramón, *Solo en la oscuridad*, Bs. As., Torres Agüero, 1992.

Díaz-Eterovic, Ramón, *Nadie sabe más que los muertos*, Santiago, Planeta, 1993.

Díaz-Eterovic, Ramón, *Angeles y solitarios*, Santiago, Planeta, 1995.

Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1968.

Eltit, Diamela, *Lumpérica*, Santiago, Ornitorrinco, 1983.

Eltit, Diamela, *Por la patria*, Santiago, Ornitorrinco, 1986.

Eltit, Diamela, *El cuarto mundo*, Santiago, Planeta, 1988.

Eltit, Diamela, *Vaca sagrada*, Bs. As., Planeta, 1991.

Eltit, Diamela, *Los vigilantes*, Santiago, Sudamericana, 1994.

Fontaine, Arturo, *Oír su voz*, Bs. As., Planeta, 1992.

Fuguet, Alberto, *Mala onda*, Santiago, Planeta, 1991.

Fuguet, Alberto, *Por favor, rebobinar*, Santiago, Planeta, 1994.

Harpham, Geoffrey Galt, *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*, New Jersey, Princeton Univ. Press, 1982.

Iturra, Carlos, *Por arte de magia*, Santiago, Caos, 1995.

Jameson, Fredric, «Surrealism without the Unconscious», *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, London/N.Y., Duke Univ. Press, 1991, pp. 67-96.

Jaque, Claudio, *El ruido del tiempo*, Santiago, Galinost, 1987.

Jaque, Claudio, *Para llegar a Baden-Baden*, Santiago, Planeta, 1990.

Link, Daniel (compilador), *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Gubileo*, Bs. As., La marca, 1992.

Marchant, Reinaldo Edmundo, *En el bosque, un ángel y un demonio*, Santiago, Mar del Plata, 1988.

Marchant, Reinaldo Edmundo, *El hombre de la mano seca*, Santiago, Red Internacional del Libro, 1992.

Marchant, Reinaldo Edmundo, *Un ave de prodigiosos colores*, Santiago, Red Internacional del Libro, 1994.
Montecino, Sonia, *La revuelta*, Santiago, Ornitorrinco, 1988.
Oses, Darío, *Machos tristes*, Santiago, Planeta, 1992.
Oses, Darío, *El viaducto*, Santiago, Planeta, 1994.
Ostornol, Antonio, *El obsesivo mundo de Benjamín*, Santiago, Pomaire, 1982.
Richard, Nelly, *Margins and Institutions. Art in Chile Since 1973*, Melbourne, Art and Text, 1986. Libro bilingüe.
Rivera Letelier, Hernán, *La Reina Isabel cantaba rancheras*, Santiago, Planeta, 1994.
Santa Cruz, Guadalupe, *Cita capital*, Santiago, Cuarto Propio, 1992.
Sepúlveda, Luis, *Un viejo que leía novelas de amor*, Barcelona, Tusquets, 1992.
Sepúlveda, Luis, *Mundo del fin del mundo*, Barcelona, Tusquets, 1994.
Sepúlveda, Luis, *Nombre de torero*, Barcelona, Tusquets, 1994.
Serrano, Marcela, *Nosotras que nos queremos tanto*, Santiago, Andes, 1991.
Serrano, Marcela, *Para que no me olvides*, Santiago, Andes, 1993.
Serrano, Marcela, *Antigua vida mía*, Santiago, Alfaguara, 1995.
Urbina, José Leandro, *Cobro revertido*, Santiago, Planeta, 1992.

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
8/1998/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

¿Historia o ficción? La violencia en el orden del referente y en el proceso de la escritura: las novelas de *La Guerra Silenciosa*, de Manuel Scorza

Roberto Ferro

A la memoria de mi padre

El título de mi trabajo tiene la forma de una pregunta retórica que apunta a enfatizar, desde el principio mismo de mi exposición, los componentes de una disyunción exclusiva: esto o lo otro pero no ambos a la vez; ¿historia o ficción? no implica un interrogante que se pueda resolver por una elección entre opciones portadoras de rangos de valores equilibrados en su diversidad; la respuesta o el condicionamiento por responder pone en escena una jerarquía violenta, puesto que la distinción entre los componentes de la disyunción no remite a un ordenamiento taxonómico, sino, antes bien, a una discriminación discursiva.

El punto de partida puede exponerse en los términos del subtítulo: «La violencia en el orden del referente y en el proceso de la escritura. Las novelas de *La Guerra Silenciosa* de Manuel Scorza».

El eje principal de la búsqueda consiste en analizar en las novelas del escritor peruano —*Redoble por Rancas* (1970), *Garabombo, el invisible* (1972), *El jinete insomne* (1976), *Cantar de Agapito Robles* (1976) y *La tumba del relámpago* (1978)—, la problemática planteada por la correlación de los componentes del proceso de producción narrativa y de su referente.

Este núcleo está marcado por tres características que le otorgan un carácter distintivo:

1) El estudio del referente en las novelas de Manuel Scorza —los levantamientos de las comunidades de los Andes peruanos ocurridos entre 1958 y 1962—, exige señalar que el escritor fue, en alguna medida, participante activo y/o testigo durante los mismos e investigador posteriormente.

2) Manuel Scorza comienza su trayectoria de escritor como poeta: *Las Imprecaciones* (1955), *Los Adioses* (1960), *Réquiem para un Gentilhombre* (1962) y *El Vals de los Reptiles* (1970), previamente había publicado algunos textos poéticos en diarios y revistas. Desde el inicio de la aparición de su obra narrativa deja de publicar poesía.

3) Los procedimientos de puesta en relato de Scorza reconocen a la novela indigenista y a la narrativa del llamado *boom* de la literatura latinoamericana como intertextos dominantes; y dentro de ese recorte hay marcada acentuación de las modalidades retóricas del realismo maravilloso, es decir, Alejo Carpentier, por una parte, y Gabriel García Márquez, por otra.

Considero necesario exponer sucintamente algunas notas que exhiban la postura epistemológica que articula mis reflexiones:

—La posibilidad de producción de sentido con el lenguaje radica en que ésta solo es posible sobre el transfondo de un mundo, cuya inteligibilidad está siempre dada y es compartida por aquellos, que sobre ese presupuesto, producen sentido. Lo que supone la preeminencia del sentido sobre la referencia.

—El concepto de mundo que estoy manejando, marcado por la impronta de la filosofía heideggeriana, no es *de conjunto de todos los entes,* cuando digo *mundo* me refiero a un todo simbólicamente estructurado cuya significatividad hace posible la experiencia intramundana del trato con los entes.

—De esto se deriva un giro fundamental: mientras que la perspectiva paradigmática de la filosofía de la conciencia tiene como matriz el modelo relación sujeto-objeto, es decir, la de un observador situado frente al mundo; la perspectiva en la que me sitúo implica la descentralización de todo recurso a una instancia extramundana, en otros términos, de un sujeto transcendental que constituye el mundo; pienso el sujeto como participante en la constitución de sentido inherente a dicho mundo.

Por lo tanto, en el título de mi investigación hay un doble cruce, en primer lugar la violencia de los acontecimientos: la narración de apropiaciones, enfrentamientos armados, artilugios legales, es el objeto novelable y, luego, el registro de programas narrativos que imponen procedimientos en los que la violencia se desvela en la pretensión de legitimar la verdad de los acontecimientos.

La noticia insertada en el principio de *Redoble por Rancas* a modo de prólogo, expone las cuestiones que configuran los rasgos dominantes de la concepción escritura-referente, que Scorza mantiene inalterable a lo largo de toda *La Guerra Silenciosa:*

> Este libro es la crónica exasperadamente real de una lucha solitaria: la que en los Andes Centrales libraron, entre 1950 y 1962 los hombres de algunas aldeas sólo visibles en las cartas militares de los destacamentos que las arrasaron. Los pro-

tagonistas, los crímenes, la traición y la grandeza, casi tienen aquí sus nombres verdaderos.

Héctor Chacón, el Nictálope, se extingue desde hace quince años en el presidio del Sepa, en la selva amazónica. Los puestos en la Guardia Civil rastrean aún el poncho multicolor de Agapito Robles. En Yanacocha busqué, inútilmente una tarde lívida, la tumba de Niño Remigio. Sobre Fermín Espinoza informará mejor la bala que lo desmoronó sobre un puente del Huallaga.

El doctor Montenegro, Juez de Primera Instancia desde hace treinta años, sigue paseándose por la plaza de Yanauanca. El Coronel Marroquín recibió sus estrellas de General. La 'Cerro de Pasco Corporation', por cuyos intereses se fundaron tres nuevos cementerios, arrojó, en su último balance, veinticinco millones de dólares de utilidad. Más que un novelista, el autor es un testigo. Las fotografías que se publicarán en un volumen aparte y las grabaciones magnetofónicas donde constan estas atrocidades, demuestran que los excesos de este libro son desvaídas descripciones de la realidad.

Ciertos hechos y su ubicación cronológica, ciertos nombres, han sido excepcionalmente modificados para proteger a los justos de la justicia. M.S.[1]

Este prólogo, que se titula «Noticia», lo que anuncia es un protocolo de lectura futura, «van a leer esto» como anticipo del sentido y los contenidos conceptuales de lo que ya ha sido escrito antes; escritura que se deja sintetizar y adelantar en su tenor semántico.

En esta noticia se anticipa que el texto es un escrito pretérito, que en una ilusoria apariencia de presente, un autor que avala su legitimidad por haber sido testigo más que novelista, inscribe a su lector como su futuro. «Esto que sigue es lo que he escrito, puedo condensarlo a los efectos de legislar las condiciones de posibilidad de sentido, evitando así fugas inesperadas, de controlar, en fin, la correlación adecuada entre escritura y referente».

En este protocolo de lectura se disponen roles tanto para el sujeto de la escritura como para los lectores; se inscribe un registro de exhortación que atraviesa toda la saga: los lectores van a entrar en posesión del saber que los textos propalan, un saber sobre los sucesos narrados que demanda una intervención en el extratexto, en el mundo real.

La noticia se funda en un principio: la realidad es una dimensión de la que el texto no puede dar cuenta: «[...] los excesos de este libro son desvaídas descripciones de la realidad [...]» principio solidario con una concepción arraigada en ciertos escritores latinoamericanos, Carpentier, García Márquez, para los que la realidad americana es mucho más fantástica, excesiva que cualquier escritura que intente representarla.

1. *Redoble por Rancas*, Plaza & Janes, Barcelona, 1987, pp. 9-10.

«Más que un novelista, el autor es un testigo» hace explícito que el anunciador de la noticia, —Manuel Scorza no solo por la coincidencia de las iniciales M.S. insertadas al final, sino también por el cúmulo de informaciones que han rodeado su obra— privilegia su valor de observador como garante suficiente de verdad, más allá de su propia escritura.

«Las fotografías que se publicarán en un volumen aparte y las grabaciones magnetofónicas donde constan estas atrocidades demuestran que los excesos de este libro son desvaídas descripciones de la realidad».

Este aviso, amenaza o promesa, que en la primera edición de *Redoble por Rancas* podía ser leído como la voluntad de cumplir con una etapa de un proyecto más vasto de denuncia, luego nunca cumplido, hoy se lee, entonces, como una marca de verosimilización por una parte, y, por otra, como una insistencia acerca del valor legitimante que los testimonios directos tienen sobre la escritura.

Lo que se plantea, entonces, es el problema de la representación del mundo en el discurso. De lo que se trata es de un emparejamiento de lógicas que en el despliegue de los dispositivos que les son propios exponen las asimetrías, las imposibilidades, así como también las imposiciones, en definitiva, las dificultades de la transacción, del traslado.

No hay una clave que resuelva de una vez por todas el enigma del encuentro entre dos órdenes cuyas lógicas son disímiles. Esta aseveración no clausura el debate, sino que participa en él, ya que la insistencia acerca de los procedimientos discursivos que aseguran una fidelidad al mundo, configura una postura extendida en el tiempo y en la variedad de perspectiva que la sostiene.

Los discursos y el mundo son dos redes de relaciones lógicas que no se recubren, y porque no se recubren se plantea una tensión que emerge en cada tentativa de transfiguración. Y esa tensión se torna en eje dominante de reflexión en la escritura que adopta el gesto de la crónica o del testimonio. Es decir, el primer presupuesto del cual parto es que la lógica de los discursos y la lógica de lo que llamamos mundo, o realidad, son inconciliables. Esta diferencia entre estas dos redes lógicas es la diferencia de sus regulaciones y configuraciones que no pueden desplegarse una sobre la otra, que no pueden recubrirse —el mapa no es el territorio, dice Borges—. A partir de esta dificultad se han producido ejes de polémica, que tienen en la pregunta por la forma de representación su punto de inflexión.

Enfrentamos, pues, un dilema con dos caras que podemos denominar: verdad y verosimilitud. La verdad representada termina por exhibir sus ineficiencias, por no poder imponerse como una plenitud. Por otra parte, la verosimilitud no garantiza la verdad porque la finge. Entonces, cada vez que asediamos los discursos que constituyen la crónica, el testimonio, un núcleo de debate central es que uno de sus agentes asume cierta autoridad de transmi-

sión de un saber sobre el mundo y una cierta confianza en la representación discursiva que lo expone. Como discurso y mundo no se dejan implicar por los mismos presupuestos y surge, entonces, el problema de la representación del mundo en el discurso y, correlativamente, los siguientes interrogantes: ¿a partir de qué materiales?, ¿a partir de qué disposición? ¿con qué procedimiento se representa?

En relación con el gesto testimonial o de crónica que Scorza exhibe en su escritura es posible señalar que ello supone una tríada que se tiende en torno del texto: el testigo, la escritura y el lector.

La posición del lector siempre está comprometida en una red de creencias, los lectores nunca enfrentan a los textos diáfanamente y de modo transparente. Cuando pensamos en un lector estamos suponiendo una posición que, de alguna manera, manifiesta y hace emerger un campo de legibilidad. Es decir, el lector no enfrenta a un texto sin el corsé desde el cual está leyendo.

Para Scorza la escritura es una instancia en la que lo representado ejerce dominio sobre la representación, dominio fundado en la preeminencia del primero sobre la segunda, en la anterioridad temporal de aquél sobre ésta y en la potestad de discernir de manera absoluta entre cada uno de ellos. Este escritor peruano, como muchos cultores de la literatura con mensaje, tiene en su genealogía la impronta de Platón, para quien la mímesis, la representación, produce el doble de la cosa. Si es el doble, es fiel y perfectamente parecido, ninguna diferencia cualitativa lo separa del modelo. De lo que se puede inferir que el doble, el imitante no es nada, es decir, no vale nada por sí mismo. Por lo tanto, no valiendo el imitante más que por su modelo, es bueno cuando el modelo es bueno, y es malo cuando el modelo es malo. En definitiva, es neutro y transparente en sí mismo.

Postura que es una afirmación de que lo real, lo imitado, el mundo, tiene autonomía y autosuficiencia, de que su puesta en discurso no perturba su dimensión de certeza, la enunciación queda validada porque el haber estado ahí del emisor es un principio suficiente para garantizar la palabra. El escritor realista se apoya en una concepción que lo constituye como ausente de su obra. Solamente en cuanto observador, el novelista admite su presencia, a la que agrega un plus de informante o educador.

En la página siguiente a la noticia, en el lugar de los epígrafes, se inscribe un cable de agencia noticiosa fechado en Nueva York con algunos datos de los balances de la Cerro Pasco Corporation, publicado por el diario *Expreso* de Lima. Esta noticia impone la verdad de los datos objetivos, refuerza los lazos del protocolo de lectura de la otra noticia, exige una postura al lector, que debe distinguir la documentación sobre el mundo de los desvaídos excesos de la escritura.

Un procedimiento de la poética realista sostiene toda la argumentación expuesta, el valor de verdad se inscribe en la ausencia de todo indicio sobre la circunstancia de que estamos leyendo una novela, en este caso se anticipa la necesidad de estar atentos a los excesos, son desviaciones por controlar.

Pero ese mismo lector atento debe avanzar en una textualidad plagada de lugares comunes como la aldea, la explotación extranjera, los juegos de mitologización, que atraen a la escena de la lectura los fantasmas de García Márquez, en un momento en que su escritura aparece como la canónicamente americana. Asimismo, *La Guerra Silenciosa* se inscribe en el espacio reconocido como literatura indigenista, —digo nombres como emblemas: Icaza, Alegría, Arguedas—, espacio con el que Scorza comparte estrategias, dispositivos, configuraciones tales como la explotación de la masa campesina indígena, en cuanto tópico de alegato social y emblema de denuncia; la aldea y la hacienda como los dos polos de un enfrentamiento inconciliable; el indio presentado a través de dos posturas antitéticas: el sometimiento o la rebeldía; el villano como tipo. Es decir, el desarrollo de la narración avanza como el cerco de la Cerro Pasco Corporation asentándose firmemente en los pilares que le proporciona la novela social, ya sea en su variante agraria, antiimperialista, política, o si se quiere, en la novela indigenista.

Scorza, que desde la noticia que abre la primera novela de *La Guerra Silenciosa* pretende asumir la posición de testigo más que de novelista, inscribiéndose en la tradición del sujeto de conocimiento objetivo, que adquiere su saber en contacto directo con el referente, lo que supone, por una parte, atenuar la condición de literaria de su escritura, es decir la literatura es solo un incierto reflejo del mundo, pero, por otra parte, lo habilita a articular en su narración los procedimiento de alegoría, hiperbolización, ironía, puesto que los acontecimientos narrados implican situaciones tan complejas que acudir a los juegos literarios es el recurso adecuado para dar cuenta de la realidad.

Cómo pensar entonces esa realidad separada, escindida de estos tópicos configuradores de la red de tramas con las que la escritura literaria ha expuesto el conflicto de propiedad que es el núcleo por revelar a los lectores. El ordenamiento de los elementos que participan de tópicos genéricos fácilmente reconocibles: criollos explotadores, jueces corruptos, comuneros despojados, compañías multinacionales todopoderosas, ejércitos custodios del orden injusto, hacendados perversos y venales, héroes campesinos que se sacrifican a menudo en soledad, que cuentan con la ayuda de elementos sobrenaturales para lograr su cometido, como la invisibilidad, o el compartir del lenguaje de los animales, se articulan en tramas narrativas de marcado cuño literario.

El interrogante abierto gira en torno de la imposibilidad para hacer inteligible el contexto fuera de esta red de marcas intertextuales que lo configu-

ran y que lo diseñan antes como una trama de motivos trabajados por la serie literaria que como una *crónica exasperadamente real.*

La noticia que abre la lectura de *Redoble por Rancas* exhibe una concepción sobre la poética de la escritura novelística y correlativamente de las exigencias para recortar la díada acontecimiento real-interpretación; mientras que los relatos que constituyen las cinco novelas de la saga se traman de manera solidaria con los códigos narrativos y la red de connotaciones metafóricas establecidas en el canon literario latinoamericano contemporáneo a la aparición de las novelas, lo que lleva a considerar que la instancia discursiva que pretende acercarse al informe histórico-político de denuncia, a la apelación a los lectores es inseparable del espesor de la escritura de las novelas. Esta es una de las marcas insistentes de las novelas de Scorza, lo que configura la imposición de una determinada función para el lector.

La noticia se lee entonces como un artificio de la poética realista, un ocultamiento de las condiciones de posibilidad de la escritura. Una explicitación de convenciones de la narración, que son condiciones de posibilidad de producir sentido, instancia de naturalización del texto y de conferirle un valor que se articula con el conjunto de la cultura al que se lo hace pertenecer. El sentido que se propone al lector está en estricta dependencia de modelos establecidos de verosimilitud que otorgan significado y coherencia a sus itinerarios de lectura.

Las novelas de Scorza construyen esas condiciones de legibilidad a partir de la convergencia de dos registros, en primer lugar, el que lo instala en la serie literaria de una tradición antecedente como es la novela indigenista contaminada con las preocupaciones de la narrativa social, y luego, contradictorio con el anterior, el conjunto de procedimientos propios de la nueva narrativa latinoamericana de los años 60, que los escritores del boom instalaron en un caudal hasta entonces inédito de lectores.

Pero es la poética de la novela indigenista la que funciona como marco regulador del contrato de lectura, es decir, el programa que consiste en narrar los acontecimientos desde la perspectiva de los indígenas oprimidos y de representar el mundo andino a partir de su versión del imaginario constitutivo del referente. Condición que no se cumple, ya que el conjunto de fabulaciones que se despliega en el ciclo de Scorza no pertenecen, salvo el mito del Inkarri, a los pueblos quechuas del centro del Perú.

Manuel Scorza no reescribe mitos existentes, recopilados por antropólogos o por él mismo que tuvieran por función manifestar la identidad de los personajes involucrados en sus historias. Me refiero a fabulaciones, puesto que no es exacto referirse a mitos en las novelas de Scorza, son construcciones que antes de apuntar a testimoniar el imaginario mítico de los pueblos quechuas, apunta a los supuestos de los lectores.

Así, por ejemplo, la invención de la invisibilidad de Garabombo reconoce antecedentes literarios en *El licenciado vidriera* de Miguel de Cervantes Saavedra, así como también en la novela de Ralph Waldo Ellison *El hombre invisible*, que además ha tenido una amplia difusión en el cine y en los comics en la época de aparición de las novelas de Scorza. Las metamorfosis del Niño Remigio que muta milagrosamente de enano jorobado en joven apuesto, para luego sufrir una regresión también milagrosa, o de la Maco Albornoz que pasa de bandolero a prostituta, de violento matón a mujer fatal, es una variante de los tópicos clásicos de la literatura occidental desde Homero y Ovidio hasta Kakfa y Virginia Woolf y, por supuesto, el tratamiento que reciben en la novelas de Scorza está tan alejado del imaginario de los pueblos quechuas como los diálogos del Ladrón de Caballos que se entiende con los animales, que más bien revela su descendencia de las peripecias del Gulliver de Jonathan Swift. En la historia de la vieja ciega que teje ponchos en los que quedan grabadas profecías, Scorza instala el tópico del sueño adivinatorio que articula pasado con futuro, digamos que no sería demasiado arriesgado mostrar la relación con los interrogantes freudianos sobre los contenidos oníricos, del mismo modo que el motivo de la ilustración de los sucesos futuros en imágenes también remite a una genealogía que se remonta por lo menos hasta *La Eneida* de Virgilio.

Las novelas de Scorza representan por un proceso de trasposición hiperbólica y de metaforización cada uno de los elementos presentes en la historia de los enfrentamientos campesinos de los pueblos andinos del centro de Perú, apelando no a su perspectiva sino a tópicos literarios de larga tradición en la literatura occidental.

La inscripción de marcas históricas en el discurso narrativo supone algo más que un registro de datos garantizados por un registro diferente; significa la interferencia de una perspectiva determinada que interpreta, trastorna, monta y selecciona diversas versiones sobre hechos reales para constituirlos en materia novelesca.

Planteada la cuestión en estos términos, la dilucidación del carácter distintivo de la configuración de esas versiones que se dan a leer como crónicas de sucesos efectivamente acaecidos, implica la exigencia de producir una inversión en la dirección dominante de la narrativa de Scorza. Puesto que se presenta explícitamente como privilegiando el conocimiento del referente y advirtiendo que las exageraciones de la escritura eran más el producto de la imposibilidad de representar ese referente de modo adecuado que de una postura estética o literaria; cuando, por el contrario, es posible señalar que las formas de registro y testimonio de los acontecimientos que exceden las limitaciones de la crónica, forma discursiva pretendidamente objetiva y sujeta a la fidelidad de los acontecimientos históricos, están apuntando a campos de legibili-

dad de los lectores que han aceptado las exitosas poéticas de las novelas del boom de la literatura latinoamericana.

Aquellos componentes narrativos que aparecen como expresión del imaginario de los pueblos oprimidos, o al menos como la modalidad más adecuada para llevarlo a cabo, pueden ser leídos como guiños y señales dirigidos a los lectores. La supuesta configuración mítica de los relatos y los elementos sobrenaturales incluidos en las tramas novelescas tienen como función la sistematización de creencias, es decir, apuntan a explicar la realidad pero no en los términos de los protagonistas sino de acuerdo con el universo de representaciones de quienes son los destinatarios. Las fabulaciones que se les atribuyen a los personajes y que en gran medida apuntan a dar preeminencia al irracionalismo de sus imaginarios, no son más que un conjunto de motivos de la literatura occidental, trastornados en algunos casos por los procedimientos del llamado *realismo maravilloso.*

Las primeras cuatro novelas de la saga responden a una misma estructuración: se narra un levantamiento campesino que se enfrenta ya sea a la empresa minera norteamericana Cerro de Paso Corporation o a los terratenientes del lugar. Cada una de ellas termina con una masacre de los comuneros indígenas a la que sigue un resurgir de una conciencia pretendidamente mítica que alienta la esperanza de volver a luchar y a recuperar las tierras.

Esta estructuración se mantiene en la última de las novelas de la *Guerra silenciosa*, *La tumba del relámpago,* en la que además de la perspectiva de los comuneros se agregan otros componentes como el abogado Genaro Ledesma el seminarista y el narrador que tienen un marcado protagonismo apoyando a estos levantamientos campesinos.

La conciencia política de Genaro Ledesma incorpora en *La tumba del relámpago* una interpretación crítica que tiene una función metanarrativa de la concepción mítica que se le ha atribuido a los comuneros. Todo ello avalado por frecuentes citas a Valcárcel y Mariátegui, a Elías Tacunán, dirigente y fundador del movimientos comunal del Perú, hay asimismo numerosas referencias a la Revolución Cubana y a las fragmentaciones y conflictos de la izquierda peruana.

La tumba del relámpago ha sido interpretada como una variación del proyecto implícito sobre el que se funda el ciclo de las cinco novelas de Scorza. En esta narración se atenúa el dominante de los procedimientos del *realismo maravilloso* y al incorporar otras voces, propias de la novela social, se amplía el panorama desde el que se habían presentado los acontecimientos e interpretados las acciones y los imaginarios de las comunidades indígenas. Pero si estos cambios efectivamente incorporan nuevos elementos, ello no supone en verdad una variación, sino una afirmación de la propuesta implícita ya en la noticia de *Redoble por Rancas.*

La contraposición de los dos imaginarios uno marcado por los procedimientos de hipérbole y por la inscripción de elementos sobrenaturales y el otro que elabora un discurso político que interpreta el problema de la rebelión indígena en términos racionales, retoma la estructura dicotómica de las novelas anteriores para otorgar a la palabra literaria la función de vehículo de un discurso político, cercano a la novela de tesis, que pretende explicar a los lectores la problemática planteada. La inclusión de Manuel Scorza como personaje de la novela tiende a reforzar el lazo entre las iniciales de la primera noticia con el discurso total de la saga, en el que además emerge una concepción del intelectual como intérprete privilegiado de la historia que se presenta en una postura legitimada por su participación activa en el conflicto, su postura moral y por sobre todas las cosas por su capacidad cultural que le permite ser el portavoz de todos los demás protagonistas.

Las novelas de *La Guerra Silenciosa* instalan al *zahorí lector* en un lugar privilegiado, circunstancia que ya aparece en el título del primer capítulo de *Redoble por Rancas*. Una cantidad considerable de los títulos de los capítulos exhiben la insistencia en la transmisión de saber al lector.

Uno de los gestos característicos de la novela indigenista es la voluntad de promover una transformación en mundo a que hace referencia, la temporalidad de los sucesos que narra, por lo general, es contemporánea del momento de la enunciación. Por ello, los procesos de verosimilización no se producen por asociación con el discurso histórico, sino más bien por la cercanía entre el tiempo de lo narrado y el de la narración, que le permite al lector, tener acceso al conocimiento del mundo referido en los relatos.

De lo que se desprende que el cambio propugnado por la poética indigenista debe producirse no en el ámbito de los personajes literarios, sino en el de los seres que habitan el mundo de la referencia. Los procesos de transformación se deberán generar en una instancia diferente a la textual, no se trata tan solo de transmitir saber que genere otros textos, sino acciones en el ámbito del mundo de referencia. Esta concepción, rigurosamente cumplida por Scorza, implica la exigencia de pensar los discursos como meras copias, más o menos exactas, del mundo, al que se considera constituido con anterioridad.

La saga de Scorza generó desde el momento mismo de la aparición de *Redoble por Rancas* un áspero debate acerca del grado de verdad histórica que las novelas exponían. Wilfredo Kapsoli, uno de los historiadores que más ha trabajado sobre los acontecimientos narrados, señala al principio de uno de sus trabajos sobre el tema:

> Varios años atrás, cuando ya terminábamos la tesis sobre 'Los Movimientos Campesinos en Cerro de Pasco', apareció *Redoble por Rancas*, primera balada de

Manuel Scorza. Desde entonces pensamos hacer un cotejo entre la novela y la historia, entre ficción y realidad.[2]

Estableciendo crudamente dos parejas y sus correspondencias, según el modelo de una proporción se puede pensar que la novela es a la historia lo que la ficción es a la realidad.

La disyunción exclusiva que aparece en el título de la ponencia exige para su desmontaje una reflexión acerca de la narratividad que permita asediar asimismo el tema de la violencia de la escritura.

La narratividad se caracteriza, más allá de la multiplicidad, acaso inabarcable de sus manifestaciones, por su rasgo distintivo de universalidad; no hay cultura alguna, ni sociedad ni pueblo, por distante que sea su localización geográfica y por excéntricas que parezcan sus tradiciones que no disponga de un corpus de narraciones para constituir y difundir los saberes, tanto acerca de sí mismos como del mundo conocido o desconocido.[3]

La capacidad narrativa puede ser pensada, a partir de ello, como una modalidad privilegiada de la referencia. Pero mientras que la función designativa del lenguaje refiere a objetos o sujetos en un determinado estado, la narración refiere el cambio de un estado a otro, la mutación, el devenir, la transformación. La única lógica posible para dar cuenta de ese desplazamiento de la función designativa, instancia estática, a la función narrativa, que refiere el tránsito, es una lógica fundada en la figuración, es decir una tropología.

Toda narrativa es la articulación de dos dimensiones, por una parte, la que constituyen la referencia de los objetos y personas involucrados, y, por otra, la dimensión configurativa, de acuerdo a la cual construye la referencia al devenir. El tiempo figurado en una narración es un intervalo, que para constituirse como tal exige la instauración de un comienzo que no es nada, y que no tiene más objeto que el de ser un límite.[4] El gesto narrativo tiene un primer movimiento que es el de referir el devenir temporal como configuración y ese referir implica a su vez el segundo movimiento, el de diferir. La narración es un artilugio por el que el tiempo narrado de un aquí y ahora, se desplaza a un allá, desde un punto cero repetible infinitamente. Esa versatilidad de la narra-

2. Wilfredo Kapsoli, «*Redoble por Rancas:* historia y ficción», *Manuel Scorza L'homme et son oeuvre*, Université de Bordeaux II, 1985.
3. Plantear la cuestión de la naturaleza de la narración es suscitar la reflexión sobre la naturaleza misma de la cultura y, posiblemente, incluso sobre la naturaleza de la propia humanidad. Es tan natural el impulso a narrar, tan inevitable la forma narración de cualquier relato sobre cómo sucedieron realmente las cosas, que la narratividad solo podría parecer problemática en una cultura en la que estuviese ausente. Hayden White, *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós, 1992.
4. Michel de Certeau, *La escritura de la Historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1993.

ción que puede repetir su comienzo interminablemente, implica una relación tácita con algo que no tiene lugar en el tiempo representado.

La escritura narrativa impone en la esceno-grafía temporal figurada, una referencia a algo no-dicho y que está más allá, un postulado cero, que permite marcar la posibilidad del retorno de un pasado; el cero es la incisión que se abre a la multiplicidad del injerto, sin ese cero la configuración de todas las transformaciones que se dicen como devenir no se desplegaría; por lo tanto, la primera imposición convencional del discurso narrativo es prescribir como comienzo lo que es punto de llegada, el final de los sucesos narrados coincide con el principio de la narración, y, en la clausura que impone la finitud del acto de narrar se abre la instancia de repetición infinita.

La narración articula la representación temporal como intervalo en el que el tiempo es figurado como si tuviera un comienzo, un medio y un final, lo que implica otorgarle una determinada dirección y un orden específico, además de aceptar, sea cual fuere la tipología genérica y la pertenencia discursiva, la figuración de una concepción lineal del tiempo.

El discurso narrativo, que como un marco transporta la representación del devenir temporal, necesita escindirse del tiempo que pasa y olvidar su transcurso para imponer los modelos de entramado del tiempo pasado. La narratividad implica la elección de un vector de dirección tal que trastorne el sentido temporal que pretende representar, invirtiendo su orientación e imponiéndole una doble clausura. La ambivalencia del tiempo narrativo reside en la trama que no se puede pensar como una designación denotativa sin apelar a la coacción de algún decreto reglamentario, sino que expone en toda su amplitud los dispositivos de la semiosis infinita propia de la construcción figurativa. Toda narración es una figura que alude a la instancia de re-comienzo, imposible de ser pensada en términos de ostensión.

Creo que las novelas de Scorza dan a leer en su gestualidad de borradura y exceso los límites de los discursos que se postulan como dadores de verdad objetiva sobre los referentes. La saga *La Guerra Silenciosa* es una esceno-grafía desaforada de la imposibilidad de constitución del referente como una entidad previa, escindida de los imaginarios de sentido que las refieren, en un estatuto de plena autonomía de las redes de simbolización que los refieren.

La revisión de las líneas teóricas que se proponen constituir de manera más o menos precisa la especificidad de la ficción, más que alcanzar ese objetivo parecen perseguir una noción indeterminada y preteórica y, por lo tanto, desprovista de toda pertinencia, salvo la que consiste en componer un ghetto con todo aquello que obstruye la clausura de la semiosis figurativa.

La endeblez teórica manifiesta de la referencia directa, o de la posibilidad de una denotación transparente, impide construir sobre ese eje una distinción

estable entre dos espacios discursivos bien diferenciados a partir de la pertenencia o no del rango ficcional.

Los intentos de distinción que tienen como matriz a la teoría pragmática de los actos de habla resuelven las aporías que la ficcionalidad les presenta recurriendo a la intención del enunciador, es decir, sus desarrollos implican una regresión que explica el sentido en términos de conciencia volitiva del sujeto emisor.

En el primer caso, la extensión referencial en la que se fundan se vuelve inaceptable por la pérdida del privilegio que tenía la realidad como exterioridad objetiva, que determinaba la garantía última del estatuto epistemológico y ontológico del texto. En el segundo, la fragilidad teórica que supone tomar como principio ordenador la intención, se manifiesta en la rigidez e inadecuación de la tipología de cada uno de los planteos, más allá de la sofisticación con que a menudo se presentan.

En cuanto a la narración, que es el espacio discursivo sobre el que las prescripciones imponen un mayor rigor de control, la tipología distintiva solo puede ser impuesta por mandatos institucionales o por posturas doctrinales, que a menudo recurren a planteos morales con el objetivo de salvar la verdad.

Esta imposibilidad de fijar límites precisos que establezcan la diferencia entre los discursos ficcionales y no ficcionales, implica la exigencia de superar el *a priori* que sanciona a las ficciones como manifestaciones anómalas o desvíos de los demás discursos serios o con valor de verdad.

La notable preocupación que la cuestión trae consigo, —revelada en la mutiplicidad y diversidad de los asedios que se manifiesta en el considerable aumento, especialmente en los últimos años, de la bibliografía sobre el asunto—, hace que su tratamiento afecte gran parte de los discursos teóricos contemporáneos, instalando la ficcionalidad como un tema clave.

Mi trabajo se inscribe en el cruce de un doble propósito: por una parte, exponer la debilidad de criterios en extremos reductivos que pretenden someter a control a un concepto con una genealogía tan compleja como es el de la ficción, y, por otra, promover un desplazamiento, que abomine de banalizaciones y rigideces, para contribuir a la apertura de una reflexión teórica que supere el dogmatismo y los componentes doxáticos de los principios que aparecen como puntos de partida obligados.

Sobre el lugar reservado a la ficción, como término anómalo de una jerarquía violenta que le impone restricciones y límites, es posible provocar el desplazamiento antes mencionado para pensar en los discursos ficcionales no como una variedad parasitaria o desviada, sino como la condición de posibilidad de cualquier discurso, lo que implica desestabilizar asimismo los parámetros que constituyen las bases de la discriminación.

La pregunta retórica del título, les recuerdo: «La narrativa de Manuel Scorza ¿historia o ficción?», no puede ser separada del otro, el de la investigación de la que se desprende esta ponencia: «La violencia en el orden del referente y en el proceso de escritura: las novelas de *La Guerra Silenciosa* de Manuel Scorza», un título atrae al otro y es imposible reflexionar sobre la violencia sin animarse a cuestionar la coacción de las taxonomías. ▼

Buenos Aires, Coghlan, julio de 1997

Obras citadas

Cornejo Polar, Antonio, «Sobre el 'neoindigenismo' y las novelas de Manuel Scorza», *Revista Iberoamericana,* 50, No. 127, 1984.

De Certau, Michel, *La escritura de la Historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1993.

Escajadillo, Tomás, «Scorza antes de la última batalla», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, IV, No. 7/8, 1978.

Ferro, Roberto, «Más allá de la ficción», *SyC*, No. 7, 1996.

González Soto, Juan, «El tiempo del mito en *Redoble por Rancas*, de Manuel Scorza», *Boletín Americanista,* Universitat de Barcelona, 1996.

Kapsoli, Wilfredo, «*Redoble por Rancas*: historia y ficción», *Manuel Scorza L'homme et son oeuvre*, Université de Bordeaux II, 1985.

Moraña, Mabel, «Función ideológica de la fantasía en las novelas de Manuel Scorza», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* IX, No. 17, 1983.

Mosejko de Costa, Danuta T., *La manipulación en el relato indigenista*, Buenos Aires, Edicial, 1994.

Rodríguez Ortiz, Oscar, «Manuel Scorza: El cerco de arriba, el cerco de abajo». *Sobre narradores y héroes: a propósito de Arenas, Scorza y Adoum,* Caracas, Monteávila.

Spreen, Heike, «Manuel Scorza como fenómeno literario en la sociedad peruana. *La guerra Silenciosa* en el proceso sociocultural del Perú», *Homenaje a Alejandro Losada,* Berlín Latinoamericana, 1986.

White, Hayden, *El contenido de la forma,* Barcelona, Paidós, 1992.

Yviricu, Jorge, «La metamorfosis en dos personajes de *La Guerra Silenciosa* de Manuel Scorza», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XVII, No. 34, 1991.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
8/1998/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

HÉCTOR TIZÓN: PROBLEMAS EN LA CONFIGURACIÓN ESPACIAL DEL AGENTE DE FRONTERA

Leila Gómez

Héctor Tizón es un escritor jujeño. Jujuy es una provincia del noroeste argentino que limita al norte con Bolivia. Héctor Tizón es, entonces, un escritor de la frontera, y esto significa que su producción tiene características interesantes y especiales, tanto por el hecho de su experiencia del espacio geográfico y cultural fronterizo en sí mismo, como por sus vinculaciones con el centro (Buenos Aires). Una de estas características es que el discurso del agente sobre su configuración del espacio presenta contradicciones.

Casi siempre se asocia una idea negativa a la de contradicción. Pareciera que cuando alguien dice que una persona se contradice no está hablando bien de ella. Sin embargo, este no es el objetivo de mi trabajo: mi objetivo es estudiar las contradicciones, tratar de responder a la pregunta de por qué se producen las contradicciones en los agentes sociales. Y esto es así por dos razones. La primera tiene que ver con la propuesta teórica que intenta explicar el funcionamiento en general de la sociedad y el papel que los agentes desempeñan en la (re) producción de la vida social, considerando que el *pensar habitual, recetas* que los agentes aplican en la ejecución de las prácticas o las *disposiciones* internalizadas que representan una visión de las mismas son en sí incoherentes, poco claras y no exentas de contradicciones. Esto querría decir que todos somos contradictorios aunque no lo percibamos, ya que esto último no es necesario para la continuidad de la vida social. Estudiar, por lo tanto, las contradicciones es una forma de explicarnos a nosotros mismos. La segunda razón es que creo que en las contradicciones está el germen del cambio social, o al menos su posibilidad, aunque luego éste no pueda concretarse. Lo homogéneo nunca se revisa a sí mismo, nunca se enfrenta consigo mismo.

Pero dentro de este conjunto de contradicciones que atraviesan a todos los agentes, voy a referirme concretamente a contradicciones en la configura-

ción subjetiva del espacio, como uno de los tantos aspectos que podemos distinguir en un intento de formalización de la complejidad de la vida social. El objetivo de este trabajo es, a través del estudio de un caso (el de la producción de Héctor Tizón y su experiencia altoperuana en relación a sus vinculaciones con el campo intelectual nacional), realizar aportes para la búsqueda de la respuesta teórica de por qué surgen las contradicciones en la configuración subjetiva del espacio en un agente de frontera y por qué el agente no las percibe como tales.

Todos tenemos una idea del espacio en el que nos movemos. Esta idea del espacio se conforma en parte de acuerdo a nuestra propia experiencia del espacio y en parte a los discursos sociales que hemos internalizado sobre el espacio que nos rodea. En el discurso de Tizón se percibe una visión contradictoria de su espacio social y cultural. El escritor ha manifestado:

> cuando a raíz de una decisión administrativa se trazaron caprichosamente las fronteras norte del país [...] y luego se nos declaró argentinos a los que estábamos al sur de esa línea abstracta y bolivianos a los que estaban al norte, nunca, nunca, nunca, ni antes ni ahora la admitimos como límite. Nosotros pertenecemos del todo a la cultura altoperuana. De ahí la marca latinoamericana, la presencia del habla en la zona, prostituyendo y enriqueciendo el castellano, e incluso las actitudes, las omisiones, los silencios.

Si comparamos estas declaraciones con otras hechas por el mismo autor como: «La Argentina está hecha de trozos distintos. Los argentinos del norte pueden ser del noroeste y del noreste que son muy distintos entre sí en su cultura [...] o patagónicos [...] somos parte, aunque minoritaria, de la Argentina [...]» encontramos contradicciones puesto que decir que se es parte de la cultura altoperuana implica, de acuerdo a lo que se explica en el contexto de la proposición, que uno no se siente ni argentino ni boliviano, que eso es producto de una decisión caprichosa, una imposición administrativa que nada tiene que ver con la realidad y que por ello nunca se admitió. Se habla de una imposición, de una declaración externa y de la arbitrariedad de decir que alguien es argentino o boliviano. Sin embargo en la segunda declaración del autor no parece advertirse una imposición arbitraria, simplemente se advierte que la Argentina está hecha de trozos distintos y que se forma parte de la Argentina. Además por un lado se niega la admisión de las fronteras que separan caprichosamente a los países, pero por otro se admite que «la Argentina» está hecha de trozos distintos y al decir esto se presupone lo que es la Argentina, cuáles son sus límites territoriales y los trozos que la conforman dentro de esos límites.

A partir de este análisis del discurso de Tizón, encontramos proposiciones que parecen responder a dos visiones del espacio y la cultura que son diferen-

tes: una nacional y otra altoperuana. Encontramos en su discurso proposiciones que tienen que ver con discursos legitimadores de dos sujetos sociales diferentes.

El primero, el discurso de la altoperuanidad, tiene que ver con su socialización en Yala (localidad de Jujuy), junto a su «nodriza indígena» (según nos cuenta el propio autor) y elementos de la cultura aborigen e hispánica que tienen mucho en común con los hombres que viven más allá de la frontera nacional, debido a lazos económicos y culturales establecidos desde antes de la creación y vigencia del virreinato del Alto Perú y que se mantuvieron más allá de su disolución y creación del virreinato del Río de la Plata.

El segundo, el discurso de la nacionalidad, parece tener un fuerte arraigo en su subjetividad, ya que el discurso de la altoperuanidad no lo cuestiona. A pesar de que Tizón advierte la arbitrariedad del establecimiento de las fronteras de la nación, la nación parece tener existencia ontológica y la pertenencia a ella es indiscutible. Este es el discurso que el agente internaliza desde la escuela, donde el discurso de la nacionalidad tiene estas características y es reforzado por toda una simbolización casi sagrada de la patria. Decimos que el discurso de nación es un discurso ideológico, porque surge con la necesidad de legitimar la conformación de la nación de acuerdo a los intereses de determinados grupos sociales, poderosos, y su posición de poder sobre otros grupos sociales. La presentación de la nación como eterna es un ejemplo de cómo este discurso plantea como verdad algo que está fuertemente cuestionado por los hechos históricos que revelan la conformación de la nación recién a mediados del siglo XIX.

En una de las novelas de Tizón, *Sota de Bastos caballo de espadas*, se encuentra representada la problemática de la vivencia de la periferia con respecto a las decisiones que se toman en el centro. Las decisiones de la revolución de mayo, las posteriores guerras de la independencia y sus consecuencias, como el cese de las negociaciones con el Alto Perú, el éxodo obligado para no dar lugar al fortalecimiento de las tropas realistas en territorio jujeño, etc., son vividas por los jujeños de la novela como una imposición. El autor cuestiona la versión de la historia oficial que de alguna manera contribuye a legitimar la homogeneidad de intereses de la nación cuando la ficción plantea la diversidad de los mismos y el sometimiento de los más débiles hacia los más poderosos. No obstante presentar una contraversión del discurso que contribuye a forjar un discurso épico nacional, en la novela no hay un real cuestionamiento a la nación como tal, sino a la organización que tiene a Buenos Aires como cabeza de la misma. De nuevo, se habla de una visión diferente, de un sector diferente pero siempre como parte integrante de la nación.

Con lo dicho anteriormente se relaciona la pertenencia de Tizón al campo intelectual nacional desde la década del setenta, época de su consagración

en el mismo como escritor regional, sobre todo a través de su vinculación con la revista *Crisis*, bajo cuyo sello se publicó *Sota de bastos, caballo de espadas*. Podríamos decir que el espacio nacional es el circuito que Tizón ha pensado (antes del exilio) para el desarrollo y difusión de su práctica literaria. En su subjetividad ha arraigado el discurso de nación y éste ha modelizado la percepción de su práctica como escritor nacional. En este caso, podríamos decir, de acuerdo a Bourdieu, que el agente actúa de acuerdo a la visión que tiene de las prácticas, es decir, de acuerdo a la conformación del habitus.

Básicamente, *Crisis* representa las inquietudes de un sector del campo intelectual de izquierda en las Argentina de los setenta. En ella los escritores se manifiestan en contra de las dictaduras militares latinoamericanas de derecha, enfatizan su preocupación por la cuestión social, ofrecen artículos que abordan la temática del ocultamiento ideológico de los discursos de la educación escolar y los medios masivos de comunicación, etc. Sobre todo realizan una valoración de lo latinoamericano y lo regional. Algunos autores atribuyen esta valoración de la región al fenómeno del neoperonismo y la revalorización de lo popular que esto significó en el campo intelectual de los sesenta-setenta. Creo que además es importante destacar la influencia del Boom latinoamericano, aun en su período final, ya que estos escritores regionales representaban la vertiente latinoamericana del campo intelectual nacional y estaban emparentados con el Boom por diversas razones.

Creo que son varias las causas por las que en esta época la región (concebida como más latinoamericana que Buenos Aires) es capital simbólico en el mercado de bienes culturales. Pero me parece importante destacar el planteo de la dependencia cultural que el campo intelectual nacional manifiesta con respecto al campo intelectual cosmopolita o *universal*. En el momento en que toma forma el discurso de Tizón (1969-1976) lo regional se relaciona con lo propiamente latinoamericano, ya que el campo intelectual nacional ha asimilado, en una dinámica de dependencia cultural, lo que las instituciones del centro del campo intelectual *universal* o europeo han valorizado o reconocido como latinoamericano a través de la incorporación de la literatura del Boom al circuito hegemónico. (Es el caso de un campo intelectual periférico condicionado por la influencia de otro campo intelectual «cosmopolita», en los términos de Altamirano & Sarlo 1983).

Pero esta revalorización de Latinoamérica no tiene que ver solamente con una dinámica de dependencia cultural, sino también con un compromiso ideológico-político de los integrantes de este sector del campo intelectual con la revolución cubana y su proyección en una revolución Latinoamericana. Muchos de los artículos y notas de *Crisis* están dedicados a este tema.

Dadas estas condiciones, Tizón, que piensa en un circuito nacional para su literatura, pretende resaltar, a través de su autoadscripción a la cultura altope-

ruana, su condición de escritor regional y latinoamericano, en un momento en el que esto es reconocido y valorado (es capital simbólico). De este modo, la nación no es un espacio conceptualizado, sino el espacio social en el que se desarrolla su práctica discursiva, mientras que la región es el espacio sobre el que se habla en esa práctica. Para ponerlo en términos de Bourdieu, la región puede conceptualizarse como capital simbólico solo si se presupone a la nación como un mercado de bienes simbólicos en el que la región (latinoamericana) es considerada capital.

En este punto la contradicción no se advierte porque se lleva a cabo en diferentes niveles de la práctica: la nación es el espacio donde se realiza la práctica (el circuito para el que escribe Tizón) y la región altoperuana es el lugar del que se habla en la práctica.

(Por otro lado, en el caso de Héctor Tizón concretamente, advertimos además de su temática altoperuana (latinoamericana), un estilo narrativo característico del Boom. Por ejemplo, *Fuego en Casabindo* es una novela de influencia rulfiana, por el cambio de focalización de la narración sin aviso previo, donde vivos y muertos conviven y donde es fácil admitir la presencia de lo real maravilloso latinoamericano del Boom).

Héctor Tizón representa un caso de un agente de frontera. Creo que su experiencia contradictoria del espacio podría ser compartida por muchos agentes en su misma situación. Por eso, las conclusiones que hagamos acerca del él podrían ser un aporte para una teoría general de la vivencia del espacio en un agente de frontera. La posibilidad de discursivisar su experiencia hace patente las contradicciones que él no siente como tales y esta posibilidad tiene que ver con la modificación en el propio discurso nacional que considera capital a la región latinoamericana en un momento dado. Sin embargo, las contradicciones están (aunque para el desarrollo de su práctica estas no representen un problema sino una ventaja) y esto se debe a que por una lado existe una cultura compartida con gente que vive más allá de la frontera y por otro un discurso de nación arraigado fuertemente en su subjetividad, al punto de condicionar todas sus prácticas. Por este motivo, considero que sería difícil encontrar la percepción de un espacio homogéneo en una zona de frontera, donde la periferia contamina la homogeneidad que el centro intenta imponer en todo los agentes, porque otros elementos y otros centros inciden en ella.

El modo en que Tizón resuelve sus contradicciones tal vez sea el de un caso específico entre otros (cuando en el campo intelectual nacional el discurso de la región latinoamericana es considerado capital simbólico, es decir, que en este caso la relación que el agente de frontera mantiene con el centro es una variable importante para entender todo el proceso de surgimiento y resolución de las contradicciones). El estudio de otros casos de agentes de frontera sugiere el curso por seguir de la investigación. ▼

Obras citadas

Altamirano, Carlos & Sarlo, Beatriz, *Literatura/sociedad*, Buenos Aires, Hachette. 1983.

Anderson, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso [Ed. revisada], 1991.

Berger, Peter & Luckmann, Thomas, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu [11a. reimpresión], 1993.

Bourdieu, Pierre, «Campo intelectual y proyecto creador», en Bourdieu et al. *Problemas del estructuralismo*, 3a. edición, México, Siglo XXI, 1969.

Cohen Imach, Victoria, *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los 60*, Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

Giddens, Anthony, *The Constitution of Society. Outline of the Theory of Structuration*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1986.

Gómez, Leila, «La novela de Tizón: ¿argentinos, bolivianos, altoperuanos?», *Memorias de JALLA-E Tucumán 1996*, 1996.

Kaliman, Ricardo J., «La palabra que produce regiones. El concepto de región desde la teoría literaria», Documento de trabajo No. 3, Programa «Tucumán en el contexto de los Andes Centromeridionales», Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos, Facultad de Filosofía y Letras UNT, Tucumán, 1994.

Kaliman, Ricardo J., «La palabra que produce regiones: Castilla, Aparicio, Pereira», *Cuaderno de Cultura* 1, Departamento de Cultura, Banco Credicoop, Salta, 1994, pp. 5-16.

Kaliman, Ricardo J., «Pautas para una formalización del concepto de ideología, con una aplicación a la identidad nacional y el folklore», inédito, 1997.

Revista *Crisis*, Buenos Aires.

Schutz, Alfred & Luckmann, Thomas, *Estructuras del mundo de la vida*, Buenos Aires, Amorrortu, 1977.

Sigal, Silvia, *Intelectuales y poder en la década del 60*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.

Terán, Oscar, *Nuestros años 60. La formación de una nueva izquierda intelectual en la Argentina. 1956-1976*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.

Tizón, Héctor, *Sota de bastos caballo de espadas*, Buenos Aires, Crisis, 1975.

Tizón, Héctor, *Fuego en Casabindo*, Buenos Aires, Puntosur, 1987 [1969].

Tizón, Héctor, «Experiencia y lenguaje», *Punto de vista*, No. 51, abril 1995, pp. 1-2.

Tizón, Héctor, Entrevista realizada por Leila G. Gómez, 12 de octubre 1996.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
8/1998/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

EL *QUIPU* DE ARGUEDAS: UNA LECTURA DE *LOS RÍOS PROFUNDOS*

Yanna Hadatty Mora

Los indios del Perú no supieron escribir... lo que contenía la embajada, ni las palabras del razonamiento, ni otro suceso historial, no podían decirlo por los nudos, ...porque el nudo dice el número mas no la palabra...
(Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales de los Incas*).

La lectura del kipu supone la percepción simultánea de... su posición en los ejes horizontal y vertical, y de un color; operación facilitada por la ayuda mutua que se prestan el tacto... y la vista
(Martin Lienhard, *La voz y su huella*).

A casi cuarenta años de su aparición, *Los ríos profundos* sigue insuficientemente valorada por los críticos hispanoamericanos. Pareciera que los prejuicios de lectura rebasaran nuestra conciencia. Si la producción literaria —y estética— ha desarrollado sus propios caminos, la hemos acompañado de una crítica notoriamente rezagada. Al repetir términos en boga —poscolonial, posmoderno— partimos de un centro monológico, donde si la diversidad se acepta es desde una perspectiva más de condescendencia que de real inclusión. La representatividad (el *tokenismo*) como criterio de inclusión es otra forma de evadir una verdadera co-elaboración de la historia literaria, una real apertura del espectro estético. Quizá por esta misma adhesión muchas veces inconsciente a los postulados canónicos denominados *occidentales*, la *nueva narrativa iberoamericana* incluya gustosa a Juan Rulfo, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez o Joao Guimaraes Rosa entre sus grandes nombres,

sin que con la misma certeza se permita incluir a José María Arguedas. La barrera es extraliteraria: ¿Cómo contemplar en este grupo a un hablante de lengua quechua, defensor expreso de la literatura *regionalista* frente al *universalismo* de Cortázar? ¿Cómo abrirse a un bilingüismo de *lengua no prestigiada*? Aun dentro de lo literario, el canon genérico ayuda a afianzar estos prejuicios: según bien anota Martin Lienhard,[1] se complica la valoración de esta novela por presentar en sí una posibilidad de lectura como «novela de formación», fallida en este caso, pero punto de partida para críticas adversas recientes como las de Luis Harss o Vincent Spina.[2]

Los *quipus* como ayudantes nemotécnicos son instrumentos compuestos por una serie de hilos de color anudados verticalmente en una cuerda horizontal. En cada hilo se *inscriben*, por un sistema de nudos, signos numéricos. Mientras que la posición horizontal del nudo, al igual que el color, indica la categoría de lo tabulado, la posición vertical denota una sucesión temporal, o una jerarquía. Se entenderá que, por nuestras limitaciones en el ramo, lejos de cuestionar las fuentes de cronistas y antropólogos, optemos por hacer una lectura ecléctica del material revisado.

La cuestión del *quipu* aparece ligada de modo definitivo a un sistema de tabulación para calcular el tributo al Inca, conectándose de este modo contabilidad y censo. Se trata de una escritura, que solo de manera contradictoria se reconoce como tal: Garcilaso de la Vega afirma, por un lado, que «los indios del Perú no supieron escribir»,[3] y sin embargo, más allá del sistema de comunicación de los *chasquis* o emisarios de un correo que se describe como oral, reconoce Garcilaso que los incas contaban con mensajes *escritos*, «los cuales eran nudos dados en diferentes hilos de diversos colores, que iban puestos por su orden, mas no siempre de una misma manera». Siguiendo esta idea de una comprensión fronteriza y traducida, no son unívocos ni siquiera los criterios etimológicos acerca de la palabra *quipu*; pero todas estas consideraciones cabrían en otro tipo de trabajo. Resulta en cambio interesante destacar que, conforme a la jerarquización inca, al momento de la contabilidad se empieza por lo más noble (mejores productos, mejores armas, mayor antigüedad o edad), yendo esta tabulación siempre de mayor a menor. Esto nos daría una

1. Esta lectura es deudora del trabajo *La voz y su huella* de Lienhard, en especial del capítulo sexto, «La subversión del texto escrito en el área andina (Guaman Poma de Ayala, J. M. Arguedas)».
2. Nos referimos al artículo «*Los ríos profundos* como retrato del artista» (RIb, 122) y al libro *El modo épico en José María Arguedas*, respectivamente. Pero ya Antonio Cornejo Polar, en 1973, acusaba la «inocultable negligencia» con que Julio Cortázar, Emir Rodríguez Monegal y Luis Harss veían en los sesenta a Arguedas (cf. la nota al pie 1 de la introducción de su libro *Los universos narrativos de José María Arguedas*).
3. Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales de los Incas*, II, 7, las citas de este párrafo.

nueva lectura, por ejemplo, de por qué la novela se inicia con *El viejo* y en el Cuzco, en un punto alto y casi climático de la acción, para en el transcurso de la obra descender de piso geográfico, edad de los personajes, significación y valoración del espacio, y aun de tensión narrativa.

En su esquema básico, el quipu se compone de un hilo mayor del que cuelgan otros hilos anudados, que a su vez tienen subhilos («hijuelas», dice Garcilaso) que dan cuenta de las divisiones del elemento anotado. La altura de los hilos indica iguales unidades para nudos coincidentes.

Los *quipucamayos* o lectores del *quipu* serían elementos *virtuosos* de la comunidad, habiendo por lo menos cuatro por pueblo, para que la división de *la maldad* se repartiera entre todos. La lectura es, por tanto, labor de iniciados: «el indio que no habría tomado por tradición las cuentas, o cualquier otra historia que hubiese pasado entre ellos, era tan ignorante en lo uno y en lo otro como el español o cualquiera otro extranjero».[4] Lo mensurable es, pues, lo que se tabula. Los colores del *quipu* corresponden a cualidad o tema: «como el oro por el amarillo y la plata por el blanco, y por el colorado la gente de guerra».[5]

Parece válido a partir de estos enunciados proponer el *quipu* como estructura de la novela. Sobre todo si pensamos que la historia narrada se articula por escenas de desarrollo cronológico pero independiente, más bien yuxtapuestas —desde los espacios en blanco— que en un solo sentido, con símbolos que se repiten de tanto en tanto. El papel de los lectores es otro elemento que permite el modelo, como se verá adelante.

Bosquejamos nuestro esquema de análisis en cuatro puntos.

1. Los nudos: el muro, la campana, el trompo, el río

Aun dentro de la más somera lista de elementos recurrentes, plenos de significado, tendríamos que anotar el muro del Cuzco, la campana de la catedral (la mítica María Angola), el trompo andino o *zumbayllu*, y los ríos presentes en numerosas imágenes y en el mismo título. Muchas veces los elementos se unen, se superponen. Revisando el muro dice Ernesto: «Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible, como la de los ríos, en que se juntan los bloques de la roca». En esta comparación se juntan también dos elementos, dos nudos de nuestro *quipu* arguediano; para descifrarlos recurri-

4. En todo el párrafo, los entrecomillados corresponden al Inca Garcilaso. La cita final, proviene de *Comentarios reales...*, II, 9.
5. *Ibíd.*, II, 8.

mos, metodológica y textualmente, a vista y tacto —sentidos que, como ya se dijo, citando a Lienhard, se combinan en la lectura del *quipu*—. En esta imagen se ve y se palpa el muro-río:

> *yawar mayu*, río de sangre; *yawar unu*, agua sangrienta; *puk'tik, yawar k'ocha*, lago de sangre que hierve; *yawar wek'e*, lágrimas de sangre. ¿Acaso no podía decirse también *yawar rumi*, piedra de sangre, o *puk'tik yawar rumi*, piedra de sangre hirviente?[6]

Pero la aproximación no es plana en lo absoluto. Revisemos velozmente el primer fragmento del capítulo VI («*Zumbayllu*»), en que se describe el trompo andino:

> Yo recordaba al gran *Tankayllu*, al danzarín cubierto de espejos, bailando a grandes saltos en el atrio de la Iglesia. Recordaba también al verdadero *tankayllu*, el insecto volador que perseguíamos entre los arbustos floridos de abril y mayo. Pensaba en los blancos *pinkuyllus* que había oído tocar en los pueblos del sur. Los *pinkuyllus* traían a la memoria la voz de los *wak'rapukus*, ¡y de qué modo la voz de los *wak'rapukus* es semejante al extenso mugido con que los toros encelados se desafían a través de los montes y los ríos![7]

Las asociaciones etimológicas no son rigurosas, sino más bien libres y sugestivas; se combinan dos sentidos: vista para el movimiento como el del tábano o del danzante; oído para sonidos como el zumbido del insecto, los instrumentos andinos, y aun la voz humana en quechua que se permite quizá falsas etimologías. Antes se había hablado también del gusto: el sabor de la miel que acumula en un fingido aguijón el mismo insecto. Todos los elementos se entremezclan para llenar al lector en primer lugar de la impresión de que el personaje adulto recuerda lo que pensó cuando niño, recuperando aun la manera de enunciarlo, de modo que tampoco son ajenas al texto las revisiones del quechua. El proceso analógico del trompo se esclarece. Lo segundo que logra es crear en el lector un campo sémico nuevo y alternativo, no estrictamente antropológico:[8] el leve zumbido de un insecto, cierta luz, monstruos ilumina-

6. *Los ríos profundos*, p. 11.
7. *Ibíd.*, pp. 73-74.
8. «La terminación (quechua) *yllu* es una onomatopeya. *Yllu* representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música que surge del movimiento de objetos leves. Esta voz tiene semejanza con otra más vasta: *illa*. *Illa* nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna [...] todos los *illas* causan el bien o el mal, pero siempre en grado sumo».
Piénsese qué ocurriría si este texto correspondiera a algún cuento de Jorge Luis Borges (cosa que, dado el tenor de la narración, sería incluso factible). ¿No resultaría otra la valoración? La cita corresponde a *Los ríos profundos*, p. 73.

dos por esa luz, objetos que catalizan el bien o el mal absolutos, un legendario danzante de tijeras de Ayacucho, la quena gigante y otros instrumentos andinos de viento, un tábano, son términos próximos, dentro de los campos sémicos principales de luz y sonido que abre la voz *zumbayllu*. Con esto aparece algo definitivo en la obra: Arguedas evoca el elemento tradicional (trompo, muro, río, canción popular), le concede su carga semántica occidental y le añade la indígena, pero además le otorga valor y vida propios en el relato. Dice Noé Jitrik al respecto que en todas las narraciones del autor peruano encontramos ciertos elementos que funcionan como «objetos significantes y concentradores», denominados así por la fuerte carga «semántica, afectiva y simbólica» que se deposita sobre ellos. Son además «objetos de deseo»: los personajes dirigen sus relaciones a través de ellos, «hay quien los maneja mejor, quien posee la sabiduría para construirlos, quien puede renunciar a ellos en actos de dación comunicativa, hay ofrecimientos que establecen conexiones, vínculos o también exclusiones».[9] Funcionan, pues, articulando la obra, cumplen un papel literario y un papel anecdótico. Aunque se explique su función cultural, su vínculo con la tradición, «no aparecen para reivindicarla sino en una función narrativa», siguiendo a Jitrik, siendo esto «antropología viva». Podemos reflexionar así sobre cada tópico.

2. Los colores: el huayno y otras canciones andinas

Catorce canciones se incluyen en la obra: nueve *huaynos*, dos *jarahuis*, un canto fúnebre, un carnavalito y un *jaylli*. Las citas oscilan entre las dos y las veintidós líneas. Por su temática, podemos agrupar seis canciones como desafío/rebeldía, cinco como tristeza/nostalgia, dos como amor/sexo y una como anhelo de muerte.[10] Por su extensión, hay equilibrio y predominio entre desafío (69 versos) y tristeza (72 versos). Entre la sumisión amarga y la rebeldía encontramos al pueblo de Abancay, a los internos en el colegio de curas. En el más extenso de los casos, el *jaylli* navideño, un soldado responde al canto paródico de una mestiza danzando, mientras un músico los sigue con el arpa.[11] Se trata de un momento más de la rebelión, parte de la cinta central de

9. Otra lectura importante fue su artículo «Arguedas: reflexiones y aproximaciones», incluido en su libro de ensayos *La vibración del presente*. Esta cita es de la página 105.
10. Se incluye al final una tabla explicativa.
11. «Dicen que el huayruro, huayruro/ no puede/ no puede/ ¡cómo ha de poder!/ Por qué ha de poder/ ¡huay! qué ha de poder/ el espantado huayruro con la mano de doña Felipa,/ con la fuerza de doña Felipa./ Huayruro, huayruro,/ qué has de poder,/ adónde has de

la secuencia de eventos, y engarzado en especial al hilo de las chicheras, pero no es otro acontecimiento: aquí está presente el ritual, un estilizado momento colectivo en que la herencia cultural compartida cubre las desaveniencias, las posterga. Los colores representarían en nuestro modelo a las canciones en el anudamiento, usándose distintos tonos según la temática. Con la salvedad de que, como decíamos antes, el color marca en el *quipu* hechos mensurables, mientras que aquí se trata de conceptos abstractos o sentimientos. Excepto por «rebeldía», que podemos aproximar al «colorado de la gente de guerra»; la nostalgia y la tristeza, el anhelo de muerte o el amor, serían colores no fijados en la decodificación convencional. Se trata, entonces, de una estructura transgredida.

Considera Ángel Rama que Arguedas acude a la estructura novelesca por no existir en su momento forma alternativa. Los géneros narrativos a disposición eran la novela y el cuento literario, en oposición a la canción y al cuento folklórico de la cultura oral quechua. Que la canción andina sea otro discurso en esta novela es tan cierto como que aparece indefectiblemente traducida al español, pues la obra se dirige a un público «misti», hispanoparlante. La literarización de lo heterodoxo (palabras, canciones, costumbres) presupone su familiarización desde lo ortodoxo (descripción etnológica o antropológica, aclaración a pie de página, traducción). Las funciones lírica, poética y referencial que priman en el Ernesto-adulto-narrador se alternan sin marcas tipográficas —pero en cambio, sintácticas, léxicas, semánticas y pragmáticas— con las funciones metalingüística y referencial del narrador-etnólogo. Para el primero están los pretéritos del indicativo, los términos quechuas sin traducción entremezclados con el castellano, las exclamaciones, los coloquialismos, la sintaxis emotiva e ilógica, los símbolos por desentrañar; y aun la actitud narrativa, centrada no en la comunicación sino en la recuperación de la propia historia, en la búsqueda de la identidad. Para el segundo, encontramos las traducciones, las etimologías, el tiempo presente, la descripción de tipo antropológico y la justificación del tono didáctico. Si ambos planos se mantuvieran divorciados no habría mayor distancia entre esta obra y, digamos, la decimonónica *Cumandá* de Juan León Mera. Pero Arguedas violenta nuevamente la estructu-

huir./ De Doña Felipa la mula,/ las tripas de la mula/ de perder, te perdieron/ huayruro, huayruro./ Huayruro, huayruro,/ y de qué, de qué habías sido hecho;/ ¡Huay de plomo, sólo de plomo/ habías sido hecho!;/ ¡Huay!, de excremento de vaca/ habías sido hecho. El soldado no hizo callar a la mestiza; levantó los brazos y empezó a danzar siniestramente... El maestro Oblitas agitaba, al parecer, el ritmo de la danza; no miraba al bailarín, pero... así, con la cabeza agachada, no sólo lo seguía sino que se prendía de él, que sus manos eran guiadas por los saltos del soldado, por el movimiento de su cuerpo; que ambos estaban impulsados por la danza; ella, como el bailarín y el músico, estaba igualmente lanzada a lo desconocido». Arguedas, op. cit., pp. 185-187.

ra novelesca y establece numerosos bloques narrativos yuxtapuestos, separados entre sí por espacios en blanco, combinando y separando las voces y los planos.

3. El engarzado: la estructura, la jerarquía, los espacios en blanco

Dentro de nuestro modelo de *quipu*, debemos atender a un elemento constitutivo y quizá diferenciador de otros modelos: los espacios en blanco. Son las distancias horizontales de un hilo a otro, pero también las verticales, de un nudo a otro.[12] Los símbolos pueden verse, dijimos, como nudos de diferentes tamaños, ubicados en diversas posiciones, ensartados en el esqueleto del *quipu*. Tendríamos un primer hilo para el Cuzco (con los nudos viejo-muro-campana-catedral). Un segundo para la vida nómada de Ernesto con su padre (aldea india-huaynos-pueblo hostil-Abancay). Hilos del colegio (hacienda-compañeros-opa-trompo), de las chicheras (Huaunupata-rebelión de la sal-cantos-represión-doña Felipa), de los colonos (Patibamba-padre-sal-fiebre-rebelión). Valga recordar que la disparidad de la extensión de los hilos es usual y aun característica del *quipu*.

Como dijimos antes, el autor establece numerosos bloques narrativos yuxtapuestos, separados entre sí por espacios en blanco. Si atendemos a estos espacios, a las pausas que marcan, podemos acercarnos a desentrañar el canto a dos voces —protagonista, niño o adulto, y etnólogo— artificialmente configurado como novela. En el mencionado capítulo sexto encontramos, atendiendo a estas divisiones, siete bloques o fragmentos. Comentamos ya el primero, al que marcaremos como a) posible etimología del *zumbayllu*. Le siguen: b) aparición del trompo de Antero; c) información previa sobre este personaje; d) encuentro de Ernesto (protagonista) y Antero: encargo de una carta de amor; e) reflexión de Ernesto sobre las niñas que conoce para escribir la carta; f) turbación de Ernesto frente a los otros: desafío de Rondinel; y g) tensión nocturna por la aparición de la opa, susto al «Peluca», pesadilla de Ernesto y su posterior juego matutino con el trompo. Refuerza nuestra convicción en la nula importancia de la división en capítulos —externa y sin función— que en el siguiente, «El motín», aparece una secuencia que cierra con la reconciliación de Ernesto y Rondinel, que pertenece más al capítulo sexto

12. En uno de sus esclarecedores estudios sobre los quipus, Carlos Radicati hace notar que la carencia de nudos, es decir, el establecimiento de los espacios en blanco —hilos sin nudos— implica también un conteo negativo: no evento, no tabulación, cero o ausencia. (Cf. *El sistema contable de los Incas. Yupana y quipu*).

que a este séptimo, centrado en la rebelión de las chicheras. En este sentido, podemos hablar de que los espacios en blanco apoyan fuertemente la idea de construcción por yuxtaposición y no por desarrollo cronológico de tipo lineal, de *quipu* y no de *Bildungs-* o *Erziehungsroman*. Exigir coherencia a partir de la referencia errónea sería problema de la crítica.

4. El quipucamayo: legibilidad, lectores

Retomando nuestro muy esquematizado y tal vez inadecuado modelo de *quipu*,[13] recordamos que los *quipucamayos*, funcionarios incas responsables del cómputo, debían poseer un conocimiento previo a los códigos para dedicarse a la *lectura* o *composición* de los *quipus* (factor que ha imposibilitado su lectura por parte de los profanos). En cuanto a cronologías, la decodificación debía resultar unívoca. Pero si se trataba de narrar, y no únicamente de mencionar, el *quipu*, que en general no almacena información que concierna al nivel formal o del significante, se debía plasmar/decodificar en un discurso oral distinto cada vez. La perspectiva y la ornamentación corrían a cargo del *quipucamayo* (*lector virtual*), siendo el mejor en su género (*lector ideal*) aquel que contara con una mayor competencia/ legibilidad/ capacidad literaria.

«En resumen», dice Lienhard, «el *kipu* resulta un sistema semiótico destinado... a *facilitar*... la *producción de un discurso*».[14] Se juega así hasta las últimas consecuencias con la caracterización del sistema andino de comunicación, con predominio de lo oral. El *lector ideal* de *Los ríos profundos* será capaz entonces de realizar una lectura vertical[15] (diegética, sintagmática) a la par que horizontal (sígnica, paradigmática, interpretativa), que le revele los sentidos de lo que es mucho más que la «última novela andina». La suya será una lectura que se salga del manejo hegemónico de los parámetros literarios, en que la polifonía y los tiempos fragmentados, o la trasposición de niveles de realidad, parecen ser las características definidoras de esta *nueva novela*.

Existen grandes riesgos en lo que intentamos afirmar: los *quipus* no han sido desentrañados a cabalidad, por un lado, lo cual quizá vuelve metáfora al

13. Otros detalles, como la distinta forma de los nudos, o la presencia eventual de otros elementos (cuentas, cabellos, guijarros) dentro del quipu, son descartados por lo rudimentaria de nuestra propuesta, que apenas profana lo antropológico. Igual cosa ocurre con la permanencia de este sistema en la actualidad, y las formas *mestizas* que asume. Por el abuso, nos excusamos con los especialistas.
14. Martin Lienhard, op. cit., p. 42. Mis cursivas.
15. Se revierten los polos de este nuevo pero siempre bidimensional *plano cartesiano*: Recordemos que en el quipu, la sucesión de eventos y la jerarquía de los mismos se marca de modo vertical, de arriba hacia abajo. Y la horizontalidad marca la reiteración de un valor, la recurrencia de un símbolo, la coincidencia de una cifra o evento.

modelo. Por otro, la lectura cerrada y definitiva que podría parecer nuestra propuesta es lo más lejano a la lectura misma del *quipu*, y de esta novela, donde se privilegia hasta el final la inasibilidad, el biculturalismo, la ambigüedad y la libertad de acercamiento al hecho estético. Pero es la deuda que pagamos, gustosos, a cambio de desautorizar desde el mestizaje —nuestra genuina opción de crítica— lo que consideramos una descalificadora pauta de lectura, excluyentemente *occidental*.

TABLA DE LAS CANCIONES ANDINAS:

No./ubicación	*Largo*	*Ritmo*	*Temática*	*Contexto*
1/ p. 33	9 versos	huayno guerrero masculino	desafío rebeldía	descripción de los indios de Huancapi
2/p. 46	19v.	jarahui femenino	tristeza, adiós	despedida a las mujeres de pueblo, refugio
3/p. 51	14v.	huayno femenino	tristeza, lamento	canto extraño a Abancay, chicheras
4/p. 93	7v.	huayno	muerte deseada	sueño de Ernesto antes de la pelea
5/pp. 103 -104	12v.	carnavalito femenino	desafío, rebeldía	chicheras rebeldes reparten la sal a colonos
6/pp. 109-110	16v	huayno masculino	desafío, burla	burla de cholo a soldados que reprimen a las chicheras
7/pp. 151-153	10v.	jarahui femenino	tristeza, nostalgia y llanto	burla de chicheras a soldados
8/pp. 179-180	20v.	huayno masculino	tristeza, nostalgia	canto de pueblos de altura, después de la represión
9/p. 180	10v	huayno masculino	tristeza, nostalgia	chichería, tras la represión

10/p. 181	9v.	huayno masculino	tristeza, nostalgia	chichería, tras la represión
11/p. 184	11v.	huayno abanquino	amor	chichería, tras la represión
12/pp. 185-187	22v.	jaylli navideño	desafío, burla	mestiza desafía a soldados
13/p. 212	2v.	huayno masculino	alusión sexual	rondín de Antero en el internado
14/p. 242	5v.	canto fúnebre lamento	desafío,	colonos cantan a la fiebre ▼

Obras citadas

Arguedas, José María, *Los ríos profundos,* Buenos Aires, Losada, 1972.

Arguedas, José María, *El sexto,* Buenos Aires, Losada, 1974.

Arguedas, José María, *Todas las sangres,* Madrid, Losada/Alianza, 1982.

Arguedas, José María, *El zorro de arriba, el zorro de abajo,* Buenos Aires, Losada, 1971.

Arnold, Denise Y., *El orden andino de las cosas,* La Paz, Hisbol, 1992.

Bueno, Salvador, «Arguedas en La Habana», «Arguedas con todas sus sangres» y «Para una relectura de *Todas las sangres*», *Aproximaciones a la literatura hispanoamericana,* La Habana, UNEAC/Unión, 1984.

Castro Karén, Sara, *El mundo mágico de José María Arguedas,* Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1973.

Cornejo Polar, Antonio, *Los universos narrativos de José María Arguedas,* Buenos Aires, Losada, 1973.

Cossio del Pomar, Felipe,«Los kipus», *El mundo de los incas,* México, F.C.E., 1978.

Garcilaso de la Vega, Inca,*Comentarios reales de los Incas,* II, 9, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976.

Gottlob, J., «Das Geheimnis der inkaischen Knotenschrift», *Südamerika. Illustrierte Zweimonatsschrift der Deutschsprechenden.*

Holm, Olaf, «Quipu o sapán. Un recurso mnemónico en el campo ecuatoriano», *Cuadernos de historia y arqueología,* Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.

Jitrik, Noé,«Arguedas: reflexiones y aproximaciones», *La vibración del presente,* México, F.C.E., 1987.

Lienhard, Martin, *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina,* La Habana, Casa de las Américas, 1990.

Miranda Rivera, Porfirio, «Quipus y jeroglíficos», *Zeitschrift für Ethnologie,* vol. 83(1), 1958.

Ortega, Julio, «Dos notas sobre José María Arguedas», *La contemplación y la fiesta,* Caracas, Monte Ávila, 1969.

Ridacatti de Primeglio, Carlos, *Introducción al estudio de los quipus,* Lima, Biblioteca de la Sociedad Peruana de Historia, 1951.

Ridacatti de Primeglio, Carlos, «Los Quipus. Características y significados», *San Marcos. Revista de artes, ciencias y humanidades,*.Lima, Universidad Mayor de San Marcos.

Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina,* México, Siglo XXI, 1987.

Spina, Vincent, *El modo épico en José María Arguedas,* Madrid, Pliegos, 1986.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
8/1998/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

PABLO PALACIO Y UN LARGO, INMENSO Y RAZONADO DESARREGLO DE TODOS LOS SENTIDOS

Gilda Holst

Las similitudes entre el Pierre Menard de Borges y *Ojeras de Virgen* de Palacio, son numerosas. Provocar el asombro fue un propósito que ambos persiguieron pero, indudablemente, no fue lo único. Ambos perdieron las *etapas intermediarias*, aunque Palacio con efecto teatral y todo: Barahona, actor de teatro, en una de sus giras o borracheras, pierde o deja olvidado el borrador original de la novela *Ojeras de Virgen*, por supuesto, sin copia, en quién sabe qué lugar. Cuando alguna vez Pablo Palacio fue interrogado por su novela contestó: «es una novela que tuvo mala suerte». Borges, en cambio, lo resume de esta manera:

> El término final de una demostración teológica o metafísica —el mundo externo, Dios, la casualidad, las formas universales— no es menos anterior y común a mi divulgada novela. La sola diferencia es que los filósofos publican en agradables volúmenes las etapas intermediarias de su labor y que yo he resuelto perderlas. En efecto, no queda un sólo borrador que atestigüe ese trabajo de años.[1]

Lo interesante del caso es que Sherlock Holmes tiene una frase parecida a la de Borges:

> No es difícil constituir una serie de inferencias, cada una de ellas independiente de la precedente y cada una simple en sí misma. Si, una vez hecho esto, se eliminan sencillamente todas las inferencias centrales y se presentan al público sólo el

1. Borges, «Pierre Menard, autor del Quijote», p. 40.

punto inicial y la conclusión, puede producirse un efecto asombroso, aunque en cierto modo engañoso.[2]

Inferencias centrales o etapas intermediarias que van entre un fenómeno o hecho o una escritura y su conclusión u otra escritura, entre Cervantes y Pierre Menard, entre un misterio o asesinato y su solución, entre una teoría o tesis o hipótesis y su demostración o verificación.

Borges indudablemente se fue por el camino del ahorro total y le dejó el trabajo a los que se ocupan de él, total, las huellas están en cualquier biblioteca que se respete. Pablo Palacio escoge una especie de despilfarro ahorrativo, decide perder las etapas intermediarias de su escritura pero escondiéndola entrelíneas —lugar invisible, pero lugar—, de su obra publicada; es decir, lo más a la vista o evidente, como en «La carta robada» de Poe. Pone su obra en clave, la pliega al revés, en cierta forma feminiza su escritura, y su lento descifrамiento que me tocó a mí corresponde a *Ojeras de Virgen*, que comienza con «Un nuevo caso de marriage a trois», cuento que apareció con la siguiente nota: «'Un nuevo caso de marriage a trois' es el extracto de un capítulo interesante de la novela *Ojeras de Virgen*, que Pablo Palacio publicará muy en breve». La obra que se centra y gira alrededor de Juan Montalvo. Demostrar esa hipótesis fue mi trabajo de licenciatura en 1984.

De los pocos lectores de este trabajo, solo dos trataron de explicarse el proceso de descubrimiento y demostración seguido; Miguel Donoso Pareja lo conectó con las lexías de Roland Barthes, y el Dr. Manuel Jofré Berríos con la deconstrucción de Derrida y la intertextualidad de Genette. En ambos procedimientos o propuestas de lectura se pasa —necesariamente—, por una ruptura de la ***unidad*** o ***linealidad*** convencional del texto y su lectura, implicitando el trabajo sobre el fragmento y la apertura del texto en el trabajo sobre el eje paradigmático y la diacronía.

Pero entre explicar con una teoría actual que sustentaría tal vez más académicamente mi trabajo (los académicos también tenemos nuestras convenciones, retóricas, puntos ciegos y prejuicios), prefiero indagar y explicar las posibles categorías o modelados con los que pudo trabajar Pablo Palacio. Categorías, parecidas tal vez a las antes mencionadas, pero que han partido de las expuestas en su obra o desde su época.

2. Conan-Doyle, «La aventura de los bailarines», citado por Marcelo Truzzi, p. 91.

Un texto en clave

Cualquier persona que encuentra o recibe un mensaje en clave debe pasar por los siguientes pasos:

1. Debe reconocer que está en clave. Este reconocimiento obedece a una convención que se ha roto, algo anormal o inusual sucede dentro de nuestra experiencia o normas y ha producido un efecto de extrañamiento.

2. Debe descifrar la clave por medio de un método o proceso, entre cuyas características está la observación, el análisis, la comparación, la clasificación y la sustitución. Habría dos tipos de sustitución:

   a. La sustitución mecánica, es decir, a tal signo o serie de signos le corresponde tal otro o significa tal cosa. Por ejemplo: la clave Morse, codificación de espías, criptografía, astrología, artes mágicas, etc.
   b. La sustitución poética que se basa en la polivalencia de las palabras. Por ejemplo: el acertijo y adivinanza, el chiste, el sueño y la poesía.

3. Debe leer e interpretar, recibir la instrucción o el mensaje.

Al contrario, si alguien lo escribe, en el mensaje deben de estar las claves y el método de su desciframiento que —obligatoriamente—, debe apuntar hacia o contar con, una convención o conocimiento común (cultura, historia, tradición, estereotipos, etc.) con el que lo recibe o va a descifrar.

Aunque en un mensaje cifrado tan extenso como es la obra de Pablo Palacio, y a pesar de que su ocultamiento o *pérdida* es haber escogido una estrategia artística, esto es, al arte como medio —para ocultar—, y no como fin, rigen los mismos principios. Los señalamientos que se realizan en el texto apuntan hacia el método de desciframiento y a cómo interpretar su contenido.

La experiencia

A continuación trataré de exponer en resumen los momentos de la etapa inicial, esto es, entre el encuentro y lectura de Pablo Palacio, hasta donde reconozco que está en clave, registrando los *hechos textuales* más *objetivos*, es decir, en donde mi interpretación o imaginación esté lo menos comprometida.

1. El primer análisis fue el cuento «Luz Lateral». El cuento trata de un hombre que padece de sífilis. Lo importante que se consiguió en este análisis fue descubrir que no se dice, sino que se muestra quien lo contagió. Por medio de una palabra, el ¡claro! —que es una muletilla de la esposa que fastidia sobremanera al narrador/personaje—, se realiza un movimiento textual no

verbalizado, la palabra claro, del habla de la esposa —se le pega, se pasa, se contagia—, al habla del esposo.

Además, se consiguió por medio de una enciclopedia médica determinar la crónica de la enfermedad a partir de inicios del texto perfectamente velados, porque están cumpliendo otras funciones.

2. El segundo análisis fue el cuento «Brujerías». Previo a su análisis se asumió de alguna manera, la misma actitud del personaje/narrador/lector del texto periodístico que aparece en «Un hombre muerto a puntapiés», cuya noticia narrada le ha parecido absurda e hilarante, y que luego de algunas investigaciones, sólo consigue una descripción del hombre muerto y dos fotografías. Lo anterior, más los datos del periódico se constituyen como la *única prueba a su alcance y la base para reconstruir la historia.*

El cuento «Brujerías», que en realidad son dos: «La primera» y «La segunda» como las dos fotografías que, como antes y hasta ahora en ciertos lugares, popularmente se las considera brujerías, me pareció un cuento extraño y oscuro y algo hilarante y al igual que texto periodístico se constituirá como la única prueba a mi alcance para descubrir y reconstruir la historia.

Partí del polisentido de la palabra brujería: actividades a las que se dedican las brujas, brujos... y los poetas. Sabemos que es un lenguaje común utilizado en la época: poeta como brujo, profeta, buscador de la quinta esencia, etc. Ahora bien, si la bruja y el brujo Bernabé son poetas, entonces, las brujerías realizadas son sus obras: 1. Un joven que se transforma en árbol y 2. Unos adúlteros que se transforman en perros vagabundos. El texto habla de «niños prodigios en artes adivinatorias»; relacioné niños-prodigios en la literatura y conjeturé a Medardo Ángel Silva que había escrito *El árbol del bien y el mal* y a Arthur Rimbaud con *Temporada en el infierno* (Bernabé había quemado un bosque) e *Iluminaciones* que tiene un poema titulado «Vagabundos». La primera brujería se inicia así:

Andaba a caza de un filtro; de un filtro de amor; de uno de esos filtros que ponen en los libros oculistas:

PARA OBTENER LOS FAVORES
DE UNA DAMA

> Tómese una onza y media de azúcar cande, pulverícese groseramente en un mortero nuevo, haciendo esta operación en viernes por la mañana, diciendo a medida que machacaréis: «abraxas abracadabra». Mezclad este azúcar con medio cuartillo de vino blanco bueno; guardar esta mezcla en una cueva oscura por espacio de 27 días; cada día tomad la botella que no ha de estar enteramente llena, y la menearéis fuerte por espacio de 52 segundos diciendo «abraxas». Por la noche haréis lo mismo durante 53 segundos y tres veces diréis «abracadabra». Al cabo de 27 días...!

Pero este muchacho no estaba al tanto de los grandes secretos ocultistas y buscaba una bruja que le confeccionara la bebida maravillosa.

Si yo lo sé, lo evito a todo trance.

Bastaba con facilitarle los «ADMIRABLES SECRETOS» DE ALBERTO EL GRANDE y el HEPTAMERON compuesto por el famoso mágico Cipriano e impreso en Venecia el año 1792 por Francisco Succoni. Lo de los filtros es elementario en ciencias mágicas.[3]

En *El libro infernal. Tratado completo de las ciencias ocultas*, encontramos, entre otros, «El libro de San Cipriano» y «Los admirables secretos de Alberto el Grande». En el primero encontramos lo siguiente:

FILTRO MÁGICO PARA OBTENER
LOS FAVORES DE UNA MUJER

Tómese una onza y media de azúcar cande o piedra, pulverícese groseramente en un mortero nuevo, en día viernes por la maña, diciendo a medida que machacáis: «Abrasax, Abracadabra». Mezclad esta azúcar en medio cuartillo de vino blanco bueno, guardad la botella en una cueva obscura o en un cuarto tapizado de negro, por espacio de veintisiete días: cada mañana tomad la botella y la agitaréis por espacio de un minuto, diciendo, Abrasax. Por la noche haréis lo mismo durante tres minutos, y diréis tres veces Abracadabra. A los veintisiete días pasaréis el vino a otra botella, juntándole dos granos de mostaza blanca, y tendréis el filtro hecho. A los tres días se agita y se cuela, convidando a comer a la persona que se quiere conseguir, y se le obsequia con el filtro indicado. Si lográis que beba la mitad, estad seguros que veréis satisfecho vuestro deseo.[4]

Lo que cambia básicamente en esta copia que realiza Pablo son los números: de letras a números y la adición al texto de otros números y, por supuesto, la connotación distinta entre «favores de una mujer» y «favores de una dama» y más aún, si más adelante en el texto se pregunta qué hubiera pasado si el filtro hubiera sido «Para obtener los favores de un hombre», acción que hubiera producido según el narrador «un contraste estético por excelencia».

En la segunda Brujería, el brujo Bernabé da vueltas a la mesa haciendo su brujería que era como ver a Rimboud escribiendo *Temporada en el infierno*. En el cuento se repetía lo de las vueltas, decía que ya iba más allá de la vigésima cuarta; me pareció una humorada Palacio para connotar que había sobrepasado el noveno círculo de Dante. Dante que también había pasado una temporada en el infierno, que le permitió escribir *La Divina Comedia*, poema basado en el número tres, Dante asignando tres sentidos a sus palabras: literal,

3. Palacio, «Brujerías», p. 38.
4. El libro de San Cipriano, p. 116.

alegórico y místico. Recordar a Rimbaud que considera al poeta como «ladrón de fuego» y al quehacer literario como «un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos» para encontrar «el lugar y la fórmula». Y en la brujería anterior había un filtro o fórmula, en donde hice la siguiente relación:

El texto dice: «...guardad esta mezcla en una cueva oscura por espacio de 27 días», esto es, un espacio de 2 + 7, de 9 círculos que es igual al infierno. Luego dice: «la menearéis fuerte por espacio de 52 segundos», 5 + 2 = 7 esto es, Séptimo círculo; *segundos* = segundo giro. Círculo y giro donde están los suicidas convertidos en árboles donde se posan las Arpías. En la segunda brujería dice: *«A la doceava vuelta empezó la cera a animarse y girar en el mismo sentido que Bernabé»*; el segundo giro del séptimo círculo comienza en el décimo segundo canto y termina en el décimo tercero:

> Alargué entonces un poco la mano, cogí una ramita de un árbol grande, y me gritó su tronco: «¿Por qué me rompes?» Y después, tiñéndose de sangre, empezó a gritar de nuevo: «¿Por qué me desgarras? ¿No tienes sentimiento alguno de piedad? Hombres fuimos, y ahora nos hemos convertido en troncos. Más compasiva debería ser tu mano, aun cuando hubiésemos sido almas de reptiles (Canto 13). [5]

«Por la noche haréis lo mismo pero durante 53 segundos y tres...». Esto es, el octavo círculo, llamado Malebolge que está dividido en 10 grandes fosos circulares y concéntricos, cada uno de los cuales se destina al castigo de una especie de fraudulencia. Dice: «53 segundos y tres», el segundo foso corresponde a los aduladores y el tercero a los simoníacos o traficantes de cosas sagradas. Como 53 segundos representa una décima de segundo más que 52, se consideró el décimo foso donde están los falsificadores de metales por medio de la alquimia. En el texto dice: «...llegó a la vigésima cuarta» y luego «...Bernabé seguía»; el vigésimo cuarto canto corresponde a los ladrones y el vigésimo quinto a los dilapidores del tesoro público.

> Miré hacia abajo, pero mis vivos ojos nada podían distinguir en el fondo, a causa de la obscuridad; por lo cual dije: —Maestro, procura llegar a aquel otro borde, y bajemos la pendiente, pues así como desde aquí oigo, pero no entiendo, del mismo modo veo, pero nada distingo. (Canto 24)
>
> Si tú, lector, andas remiso ahora en creer lo que voy a decir, nada tendrá de extraño, porque yo que lo vi, apenas doy crédito. Fija tenía yo en ellos la vista, cuando una serpiente con seis patas se arrojó sobre uno y se enroscó enteramente en él. Con los pies de en medio le sujetó enteramente en él. Con los pies de en medio le sujetó el vientre, y con los de adelante le apretó los brazos, clavándole los dientes en las dos mejillas. Ciñole los muslos con los traseros, y metiendo en-

5. Dante, «Canto XIII», p. 64.

tre ellos la cola, la subió ajustándosela por encima de los riñones. Jamás hiedra se pegó tan estrechamente a un árbol, como la horrible fiera unió sus miembros a los del otro. Trabáronse entre sí cual si hubiesen sido de cera derretida, y mezclaron sus colores de tal suerte, que ni uno ni otro parecían ya lo que habían sido: a la manera que sube por el papel, antes que la llama, un color pardusco, que todavía no es negro, y desaparece el blanco.

Miraban los otros dos, y exclamaban: «Ay, Aniel, cómo te vas mudando! ¡No se te ve ya ni como uno ni como dos!» Y en efecto, las dos cabezas se habían convertido en una, y aparecieron dos cuerpos con sólo un rostro en que se habían confundido entreambos. De los cuatro extremos resultaron dos brazos los muslos y las piernas, el vientre y el pecho se trocaron en miembros nunca visto; todo su primitivo aspecto era ya otro; la imagen confusa representaba dos seres sin ser ninguno, y se iba alejando con lentos pasos (Canto 25).[6]

Y ya que estaba en el infierno vi a los pecadores contra-natura, dando vueltas, como Bernabé y/o Rimbaud, caminando sin cesar con un andar igual y continúo; un cuento —extraño y oscuro como Brujerías donde «oigo, pero no entiendo, del mismo modo veo, pero nada distingo» se iba mudando a través de un infernal filtro dantesco, cuento con el que nos habíamos mudado a otros textos, y donde «todo su primitivo aspecto era ya otro». Se confirmaba mi hipótesis de Medardo Ángel Silva, poeta suicida, y Arthur Rimbaud, poeta homosexual, con unos números que no había tenido posibilidad de cambiar o inventar.

El triángulo del abracadabra del cuento también aparece en el Libro de San Cipriano, «que se graba generalmente en una piedra simbólica» y sirve para precaverse de las enfermedades y sortilegios. Pero el triángulo también es misterio, es amor no correspondido o adulterio o trinidad sagrada. En el texto decía: «el triángulo es un arreglo cabalístico que consta en todos los libros mágicos», y comprobamos que en cada cuento de Palacio hay amores no correspondidos, adulterios consumados y triángulo en ciernes, por tanto, cada cuento es un triángulo: un arreglo cabalístico que debe ser descifrado, y si cada cuento es un arreglo cabalístico entonces, los cuentos en su conjunto vendrían a ser una Cábala. Y vemos a Bernabé: «que evocaba los nombres augustos de Yayn, Sadedali, Sachiel y Thanir».

Esto es, cuatro nombres, supuestamente nombres propios, porque cada uno lleva mayúscula, incomprensibles, sin significado, y hay cuatro, hay una separación después de cada grupo de sonidos, en realidad es una tetra (4) gramantón, esto es, el inefable nombre de Yaveh, cuyas cuatro letras contenían —se decía—, un sentido oculto de maravillosa eficacia. En todo caso y para mayor seguridad, la primera letra Y es la misma y, algunos de sus sonidos, nos

6. Dante, «Canto XXIV-XXV», pp. 64-67.

remiten al hebreo. Cábala con su sentido de «tradición» y de «recepción», con su árbol sefirótico conocido también como el árbol de la Vida o el árbol del bien y el mal, como el libro de Medardo A. Silva, La Cábala con sus emanaciones, influencias y manifestaciones.

3. Por último, el análisis de «Un hombre muerto a puntapiés». En el cuento hay un delito y un investigador que señala los pasos por seguir para descubrir la verdad. Se problematiza con el método y nos remite a Aristóteles y Bacon. Y vemos a Aristóteles, en cualquier manual de filosofía, que dice que en primer lugar hay que ver y determinar de qué asunto se trata (nosotros, más recientes o con mejores traducciones lo conocemos como «la determinación del objeto de estudio»). El asunto del cuento es: «el famoso asunto de las calles Escobedo y García». Haciendo una relación literal nos encontramos con una calle —Escobedo—, que parte desde la Catedral y termina en otra llamada Juan Montalvo, esto fue confirmado con un mapa de la época. Lo primero que se nos ocurrió fue el lugar común de decir «mi pluma lo mató», a García Moreno, por supuesto, que salía diariamente desde la Catedral y murió en manos de Rayo y otros conspiradores, «...que hace que los asesinos acribillen sus víctimas a puñaladas» dice el texto de la muerte del personaje Octavio Ramírez. Esta muerte representó el término del período conservador y la independencia de una tiranía. La otra calle, Lizardo García, fue uno de los primeros ministros de Eloy Alfaro. Entonces nos pareció que se hacía referencia a ese período histórico, período o zona que alguien está patrullando, en donde alguien rinde sus servicios, el texto decía: «...el celador de policía No. 451 que hacía el servicio de esa zona», y al hacer la relación de los números con el texto de Dante encontramos el Noveno círculo, primer recinto, llamado Caína, donde están los fratricidas, los que atentaron contra su propia sangre.

Otra consideración por realizar era la cuestión de la nariz. Lo que más llama la atención del investigador en las fotografías es la nariz: «Esa protuberancia fuera de la frente, esa larga y extraña nariz...», luego encontramos al final del cuento que por lo menos dos de los puntapiés recibidos fueron por causa de la nariz: «...sobre la larga nariz que le provocaba como una salchicha». Esto nos hizo pensar que debería ser alguien, dentro del período histórico ya señalado, que tuviera una nariz pronunciadísima, esto es, nombradísimo, esto es, una identidad célebre, o alguien con una nariz realmente singular, extraña u original, o alguien que hubiera escrito sobre narices. Encontramos que Juan Benigno Vela, tenía un poema titulado «A una nariz» y que fue un escritor-polemista que rendía sus servicios en la zona en su lucha contra García Moreno pero, indudablemente, el de la identidad celebre o el nombre augusto era Juan Montalvo. Volvimos al Tetragramatón e hicimos la siguiente sustitución y las letras coinciden con el nombre y el período histórico.

YAYN
JUAN

SADEDALI
MONTALVO

SACHIEL
GABRIEL = ANGEL

Y

THANIR = DEMONIO
ALFARO

Juan Montalvo: Ángel y demonio

La clave principal quedó descifrada, comprendimos por qué tenía una nariz pronunciada: era el Dios judío, Yaveh, que en términos simples y nuestros sería una llave. Ya ve ¿no?

Pero, ¿por qué piensa estas cosas? —dice el texto de Palacio en Débora—.Y claro que las piensa de *otra forma*, mucho más tonta y vacía. En una forma indefinida como el color de un traje viejo. No; mejor como el del que está por hacerse, ya que el pensamiento no ha sido vertido, de manera que es algo potencial y no actualmente.[7]

En el cuento «Una mujer y luego pollo frito» registramos este párrafo que parece ser un comentario de esta etapa inicial:

> Deficiencias y características de la primera sesión:
> La distancia. La primera sesión adopta una distancia; por falta de intimidad o por miedo de que nos vean la verdad. No se alcanza a creerlas tan sencillas que no pueden sorprender lo que parece que se lleva escrito.[8]

Reconocer que un texto está en clave y que su clave principal es Juan Montalvo es, justamente, el pensamiento no vertido sobre el texto de Palacio; de que está en clave lo que es nuestro, del lector, y el pensamiento no vertido todavía de Juan Montalvo, que es la segunda parte de mi tesis. El camino recorrido hacia ese reconocimiento se produjo con la lectura cercana del texto, un exceso de *intimidad* seguramente, que produce ¡claro!, los contagios de

7. Palacio, *Debora*, p. 86-7.
8. Palacio, «Una mujer y luego pollo frito», p. 114.

doble y múltiple sentido, esto es, pensar —el texto, la frase o las palabras—, de otra forma «mucho más tonta y vacía», una forma de pensar «indefinida», o en todo caso, difícil de definir, como ya lo han demostrado Pierce, Eco y otros.

El Método

«Las facultades mentales que se definen con el nombre de analíticas son, en sí mismas, muy poco susceptibles de análisis. No las apreciamos más que por sus resultados»,[9] dice Edgar Allan Poe en «El doble asesinato de la calle Morgue».

Al asumir al inicio el método detectivesco fue, por así decirlo, una *intuición* correcta. Más adelante en el análisis textual se descubrió que «Edgardo, héroe de novela» que aparece de Débora era Edgar Allan Poe quien, con los nombres de Sherlock Holmes y John Raffles, señalaban el método de desciframiento requerido.

En «Un hombre muerto a puntapiés» se plantea —como ya dijimos—, el problema del método. El narrador remite a Aristóteles y Bacon, (deducción, inducción, Organon, Nuevo Organon), pero durante el cuento se está hablando de «fuerza secreta de la intuición», de «revelación de Astartea» y está la clásica «pipa» asociada a Holmes y el «equivocarse» al decir «esto es esencial» en vez de elemental. Pero lo importante es señalar que el texto también dice: «...en verdad nunca supe qué de filosófico iban a tener mis investigaciones...»

El *modelo policial* es un paradigma epistemológico basado en el indicio, al que Charles S. Pierce llama abducción.

> La abducción es el proceso de formación de hipótesis explicativas. Es la única operación lógica que introduce una nueva idea. [...] La presunción o más precisamente la abducción, proporciona al razonador la teoría problemática que la inducción verifica. Al encontrarse con un fenómeno distinto del esperado en las circunstancias dadas, examina sus características y advierte algún carácter o relación especial entre ellas, que de inmediato reconoce como característico de un concepto que ya está almacenado en su mente, de manera que se avanza una teoría que explique lo que resulta sorprendente en el fenómeno.[10]

Carlo Ginsburg, en su ensayo «Morelli, Freud y Sherlock Holmes: indicios y método científico» señala que, a finales del siglo XIX surge en el ámbi-

9. Poe, «Doble asesinato en la calle Morgue», p. 9.
10. Pierce, citado por Nancy Harrowitz, p. 263.

to de las ciencias sociales un nuevo paradigma basado en el indicio, en detalles marginales. Traza un paralelo entre el método de Morelli, crítico de arte, que reconocía a los grandes pintores por sus rasgos en los detalles como las manos, uñas y orejas, con el interés de Freud por los «detalles secundarios» reveladores, sin embargo, de estructuras más significativas y profundas, y con la interpretación de indicios o la «adivinación» de Holmes.

Ginsburg también hace un recorrido histórico de los varios sistemas indiciales que han existido. Pone a la caza como el primer sistema reconocible con el que, mediante la lectura de las huellas y rastros, aunque mudos, dejados por un animal, era posible para el cazador determinar el tipo de animal, su peso, su movimiento, etc.; ordenar como dice Ginsburg «una secuencia narrativa, cuya forma más simple podría ser: 'alguien pasó por aquí'». Luego señala al arte mesopotámico, la astrología con la lectura de las estrellas, la frenología, la paleontología y a la semiótica médica con la lectura de los síntomas.

Tal como Nancy Harrowitz lo expone en su ensayo «El modelo policíaco: Charles S. Pierce y Edgar Allan Poe», lo que la abducción de Pierce y los métodos de Dupin y Holmes plantean e interrogan:

> ...son investigaciones acerca del método de la mente, de la definición de la razón, de qué hay más allá de la razón, de la topología de los confines del instinto, de cómo se adquieren nuevos conocimientos, de la relación entre la intuición y la razón, además, pone sobre el tapete preocupaciones importantes como la índole del conocimiento científico y cultural que poseemos, a través de qué procesos ha sido adquirido ese conocimiento, cómo sabemos los que queremos y los que necesitamos saber.[11]

El paradigma indiciario se basa entonces en lo cualitativo, en la experiencia de lo concreto e individual. Es la fuerza y al mismo tiempo, el límite de este tipo de conocimiento, por lo menos, y en ese entonces al compararlo con las ciencias naturales basadas en conocimientos cuantificables y universales. El desarrollo de las ciencias sociales lo conocemos. El acceso a la realidad por medio del lenguaje plantea una cierta cualidad de *incertidumbre* pero no por ello su posibilidad de comprensión y explicación científica. Lo parcial, el fragmento, lo relativo, la separación de toda gran sistematización o totalización, sin por ello olvidar la idea de totalidad, son varias de las características del nuevo episteme.

La modelación teórica, con los varios sistemas indiciarios señalados por Palacio, no es poca cosa, el método es, además o en sí, parte del contenido de su mensaje.

11. Harrowitz, «El modelo policíaco: Charles S. Pierce y Edgar Allan Poe», p. 263.

Otra manera de explicar un método, referido hasta ahora a su aplicación sobre la realidad: datos reales ficcionalizados de la novela policial y datos de la realidad por conocerse o investigarse, es comparando su funcionamiento y resultado con la estructura del chiste, más cercano a los análisis textuales que conocemos. Para Violette Morin casi todos los chistes tienen un construcción básica: hay una secuencia que plantea, argumenta y resuelve una cierta problemática. Esta secuencia está articulada en tres funciones: a) Función de normalización, que pone en situación o escena a los personajes b) Una función locutora de armado que plantea el problema por resolver y c). Una función interlocutora de disyunción que responde "graciosamente" el interrogante. "Esta última función —dice Violette Morin—, bifurca el relato en 'serio' o 'cómico' (o absurdo) y confiere a la secuencia narrativa su existencia de relato dislocado. La bifurcación es posible gracias a un elemento polisémico, el disyuntor, con el que la historia así armada (normalización y locución) choca para girar tomando un dirección nueva e inesperada".[12] La disyunción puede ser semántica (homonimia) o referencial (inversión de signos a cualquier nivel: causas, fines, consecuencias, lugar o contexto como el caso de Pierre Menard, destinatario, etc.) y en menor proporción visual o fónica. En pocas palabras se producen dos relatos, uno convencionalmente llamado normal y otro convencionalmente llamado parásito cuyo resultado es que cada uno es afirmado y destruido por el otro.

Esto que funciona en nuestro caso en la globalidad de la obra, texto o cuento como en la micro escritura o micro relato de la frase, equivaldría a lo siguiente: la primera función sería una lectura enmarcada en un texto artístico-literario o género, la segunda función es la locución específica de Pablo Palacio y la tercer función es, la función disyuntora del lector que «equivoca o descarría» el sentido (porque es tonto, vacío, ingenuo, ignorante, perverso o cínico).

La categoría de «mala lectura» de Harold Bloom o de «traición al texto» lleva contrapuesta la idea de ***fidelidad*** al texto o de la cercanía de una lectura a la intención del autor. En la polivalencia de sentidos propuestos o sugeridos con los que trabaja o funciona un texto literario es posible ese acercamiento al sentido más fuertemente determinado o escogido o por el que se ha inclinado el escritor, por lo tanto, es posible también que el escritor determine o trabaje sobre la «mala lectura», en los sentidos que desechamos como no pertinentes en una lectura literaria, en las asociaciones o «relatos parásitos» como los que han surgido, que se conectan y que tienen entre ellos progresión y coherencia.

12. Morin, «El Chiste», p. 121.

Pero Pablo Palacio, al señalar a «Edgardo» no ha sido sólo al método de Dupin, sino a la obra de Egdar Allan Poe, a la que ha servido para aportar figuras o «casos», instructivos casi, para este arreglo cabalístico.

Arreglo o pacto si se quiere, es, si no lo han olvidado, un triángulo, cuyo tercer ángulo es Poe. El número de letras de los dos nombres que siguen en el Tetragramatón coincide con las de Edgar Allan Poe:

EDGAR ALLAN POE
SACHI ELTHA NIR

Arreglo que organiza, fija límites, confirma. La figura de «La carta robada» que aludí al principio sirve de ejemplo. Cada relación o inferencia que se ha hecho ha necesitado de dos o 3 asociaciones que aludían a lo mismo, sin embargo, cada observación o dato expuesto en sí mismo no prueba nada, o podrían tratarse como coincidencias. Pero, en «El misterio de María Roget» se dice lo siguiente en relación a la identificación de un cadáver, actividad que es exactamente lo que venimos haciendo. (Identificando a Dante, Rimbaud, Montalvo, etc.).

> ...Añada a esto unos zapatos como los que se sabía que ella llevaba el día de su desaparición, y aunque los zapatos se vendan a montones, aumente la probabilidad hasta el borde de la certeza. Lo que, por sí mismo, no sería ninguna evidencia de certeza, se convierte por su posición corroborativa, en la prueba más segura (...) Cada unidad sucesiva es una declaración múltiple, una prueba, no simplemente añadida a la prueba precedente, sino multiplicada por cien o por mil (...) Seguir dudando, es demencia o hipocresía.[13]

El énfasis: lo rechazado y lo reprimido

El momento más importante del proceso de lectura/escritura fue constatar un común denominador: la utilización del dato inútil, lo literal, el falso razonamiento, lo insignificante, el chiste, los *vicios* del lenguaje, las vulgaridades, las *pequeñas realidades*, que iban llenado lo que llamé una desescritura.

Al establecer una forma de escritura, se prioriza también una forma de leer. En los cánones de lectura de la época, tanto del discurso literario como el científico, todas las categorías arriba señaladas están en la zona rechazada, excluida, no considerada. Cuando Pablo Palacio dice: «se tomaron las grandes realidades y se olvidaron de las pequeñas», se refiere tanto a la realidad real co-

13. Morin, «El Chiste», p. 121.

mo a las realidades de un texto, si es literario, lo literal sería el elemento menos considerado, o el punto, como realidad más pequeña de escritura, se transforma en puntos por seguirse u observarse. «El único punto que me importó entonces fue comprobar qué clase de vicio tenía el difunto Ramírez». Y los puntos se comprueban siempre en los textos de Juan Montalvo:

> Así como lo mejor de los dados es no jugarlos, lo mejor de los licores no beberlos, así lo mejor de la pluma es no escribirla. Déjenme pasar esta incorrección los maestros de la lengua castellana, que hoy necesito un modo de decir enérgico, aún fuera de las reglas. No hay cosa mejor para el mareo que el no embarcarse; para no decir disparates no hay cosa como el no escribir. El que juega ha de perder, el que bebe se ha de emborrachar, el que se embarca se ha de marear, y el que escribe ha de desbarrar quiera o no. Ahora díganme ustedes, ¿conocen jugador de profesión que no haya muerto tirando el hueso? ¿bebedor que no haya echado el alma con el último trago? El escritor de nacimiento es jugador, es borracho condenado irremisiblemente a los placeres y los sinsabores de su vicio. Vicio ¡pero qué vicio! (Sto Vicio).[14]

La utilización del dato inútil como los nombres de calles que, inocentes en su efecto de realidad, dan cuenta de un crimen nacional, o que los personajes se llaman Tiberio o Epaminondas o John Smith A, B y C o Edgardo. O la contradicción dentro del discurso científico o del análisis riguroso que se utilice el falso razonamiento, la vulgaridad o el chiste para encontrar ***la verdad.***

Otra distinción realizada en mi trabajo y que fue ubicada en lo de las ***aspiraciones*** de las madres con hijos de igual nombre en el cuento «El Antropófago», en donde la una quería que su hijo fuese médico y la otra abogado, señalaban la importancia de las miradas distintas sobre un texto, el posible cambio de sentido de una lectura realizada por un doctor en medicina o jurisprudencia o por un filósofo o un ecónomo. Se demostró importante en el análisis de «Luz lateral», pero lo que quiero resaltar aquí es la utilización de la enciclopedia médica de bolsillo, compendio o manual, esto es, conocimientos médicos vulgarizados, opuesto al discurso o saber científico. Y en la misma línea, encontramos los libros de brujería ya citados, que era un saber rechazado tanto por el discurso científico como el religioso.

Según Peter Burger, «el discurso vanguardista crea un nuevo tipo de recepción, donde la atención del lector se dirige al principio de construcción del texto. La colaboración del lector pasa a formar parte del juego que el escritor propone».[15] Pablo Palacio propone lo siguiente: «El problema del arte es un problema de traslados. Descomposición y ordenación de formas, de sonidos y

14. Montalvo, «Santo Vicio», p. 78.
15. Burger, citado por M. Carmen Fernández.

pensamientos. Las cosas y las ideas se van volviendo viejas. Te queda sólo el poder de babosearlas». Eh! ¿Quien dice ahí que crea?[16]

Esa nueva forma de leer cuyo énfasis recae en la labor participativa y descifradora del lector, es o fue una función, un trabajo o un lugar no tomado en cuenta antes, no considerado o rechazado por las formas convencionales de leer e interpretar, donde la determinación de sentido recaía en la ***intención*** del autor, que se resolvía en ultima instancia en la biografía del escritor, su posición política y en la casi constatación de ***verdad*** con el referente o la realidad. Eso fue lo que cambiaron los vanguardistas.

Las teorías de recepción que conocemos en la actualidad explican y legitimizan la función del lector en el trabajo interpretativo, pero en la época de Palacio, recién se está proponiendo esa nueva forma de leer y conocer que, en términos legalistas o médicos o religiosos, podría adjetivarse el resultado como una lectura ilegítima o bastarda, loca o enferma, o invertida —hacia adentro— infernal, diabólica o herética, que señalan la posibilidad que desde lo marginal se llegue a un ***centro*** o que desde ***el mal*** o ***lo torcido*** se llegue en línea recta a un ***bien***, ***un tesoro*** o ***una verdad***.

«La señal inequívoca de atención» apuntada por Palacio, es que se priorice todo lo rechazado y reprimido, todo lo marginal, vulgar, popular, común, admitido, trillado, corriente, ordinario, todo lo que el sistema binario oposicional tiene una carga negativa: el fragmento o la nada frente al todo, lo tonto o vacío frente a lo inteligente, la copia frente a lo original, la mezcla frente a lo puro, el chiste frente a lo serio, el desarreglo o el caos frente al orden.

Después de todo

Es indudable, que lo que más cuesta percibir o aceptar es que toda la obra de un escritor esté escrita en clave, está fuera de las probabilidades que conocemos. Pero por medio de la hipótesis se ha dado explicación a gran cantidad de ***hechos textuales*** que nadie hasta el momento los ha considerado o por insignificantes o porque caben en lo posible conocido o aceptado: irracionalidades o libertades del artista. Pero como dice Poe:

> Ahora, habiendo llegado, como lo hemos hecho, a esta conclusión por deducciones irrecusables, no tenemos derecho, como buenos razonadores, a rechazarla debido a su aparente imposibilidad. No nos queda, pues, más que demostrar que esta imposibilidad aparente no existe en realidad.[17]

16. Palacio, «Vida de Ahorcado», p. 128.
17. Poe, «Doble asesinato en la calle morgue», p. 32.

Por ejemplo, demostrar la razón del título *Ojeras de virgen* de esta novela extraviada; Juan Montalvo dice:

> Adivinación es ciencia infusa de hombres superiores por las facultades intelectuales y sensitivas: estos suelen tener el órgano de la vista tan fino, que rompen el tiempo y le sorprenden en las entrañas sucesos que en ellos se están formando; el oído tan agudo que oyen vagos ruidos en el silencio de la nada, el tacto tan delicado que palpan lo que no existe y cogen con la mano lo que aún no tiene cuerpo. ¡Salve Virgo! saluda Demócrito a una virgen en la calle, la encuentra al otro día, y la saluda: ¡Salve, mulier! El adivino conoció en sus facciones el pecado: esa noche había sido desflorada. (Del Genio).[18]

Esto es, las profundas y oscuras ojeras de una noche sin sueño, y los ojos brillantes de conocer, sentir y disfrutar el misterio.

«Entonces —dice Pablo Palacio—, estaré seguro de mi sonrisa representativa de bienestar y de haber promovido en los demás una igual sonrisa, si ellos no son aventajados y escépticos».[19] ▼

Obras citadas

Barthes, Roland, «Proust y los nombres», *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1987, pp. 171-90.

Bloom, Harold, *La Cábala y la Crítica*, Caracas, Monte Avila Editores, 1978.

Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Buenos Aires, Emece Editores, 1986.

Dante, Alligieri, *La Divina Comedia* , Buenos Aires, Clásicos Jackson, 1953.

Eco, Sebeok, A, Truzi, Ginzburg, Harrowitz y otros, *El signo de los tres: Dupin, Holmes, Pierce*, Barcelona, De Lumen, 1989.

Eco, Umberto, *The limits of interpretation*, U.S.A., Indiana University Press, 1990, p. 295.

Fernández, María del Carmen, *El Realismo abierto de Pablo Palacio*, Quito, Ediciones Libri Mundi, 1991, p. 489.

Montalvo, Juan, *El Espectador* , Medellín, Beta, 1975.

Montalvo, Juan, *Los siete tratados*, tomo II, Bogotá, Ediciones Nacionales Círculo de Lectores, Ltda.

Morin, Violette, «El Chiste», *Análisis estructural del relato*, Comunicaciones No. 8, Ediciones Niebla, 1976, pp. 121-145.

Palacio, Pablo, *Obras Escogidas*, Guayaquil, Clásicos Ariel No. 8.

Palacio, Pablo, *Obras Completas*, Guayaquil, Colección letras del Ecuador No. 31, Casa Cultura, 1976.

18. Montalvo, «Del Genio», pp. 12-13.
19. Palacio, *Debora*, p. 91.

Peretti, Cristina de, *Jacques Derrida.. Texto y deconstrucción*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1989 p. 207.
Poe, Edgar Allan, *Historias Extraordinarias*, Barcelona, Dima Ediciones S.A., 1968.
Todorov, Tzvetan, «La Retórica de Freud», *Teorías del Símbolo*, Caracas, Monte Avila Editores, 1991, pp. 341-87.
El libro infernal, México, De Saturno, p. 432.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
8/1998/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

ESPACIO SIMBÓLICO Y SOCIEDAD EN UN RELATO DE LA COLONIA: *LA ENDIABLADA* (C 1624) DE MOGROVEJO DE LA CERDA

María José Rodilla León

> [...] Refugio y amparo de los desesperados de España, iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas, 'pala' y cubierta de los jugadores a quien llaman 'ciertos' los peritos en el arte, añagaza general de mujeres libres, engaño común de muchos y remedio particular de pocos.

Esta especie de letanía con que Cervantes se refiere a las Indias, a donde envía al celoso extremeño, Carrizales, parece resonar en los oídos de un escritor satírico, que también embarca para Perú a un diablo esperando hacerse rico en almas: Asmodeo, uno de los personajes de *La Endiablada* de Mogrovejo de la Cerda. Las nuevas tierras, explícitas en el diálogo como terreno abonado en almas para el infierno, son ya desde las primeras impresiones del chapetón al desembarcar en América, la simbolización espacial del infierno metaforizado con términos que sugieren calor, humo, fuego, es decir, el ambiente familiar para su misión: la de «tentador general de toda fragilidad humana, así castellana como criolla». En Cartagena, «sótano del infierno» o «infierno de la tierra», expresa: «Halléme bien». Es claro que no tuvo que trabajar demasiado, a juzgar por irónica observación: «y en su calor y legiones de negros, juzgué que los vecinos se condenaban en vida».[1] Panamá es otra suerte de infierno porque es imposible beber algo frío y por ser «prima hermana de Cartagena», además de que Asmodeo llega a través de un camino tortuoso y estrecho, un despeñadero, que unos «llamaban de ángeles y otros de diablos»,

1. Cito por edición de Raquel Chang Rodríguez «Relectura y edición de *La Endiablada*» incluida en su libro *El Discurso Disidente: Ensayos de la Literatura Colonial*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991, p. 156. En adelante, pondré la página en texto.

en el cuerpo de un pretendido caballero, buscador de dotes, que responde al nombre de don Suero Pimentel.

Pero la mejor descripción del infierno indiano la hace al criticar a los fumadores:

> Fuime al fogón, y como allí venían algunos tan sucios que tomaban tabaco, al encenderlo me incensaban con él y creía que eran semidiablos, y aun enteros, biéndoles hechar humo por la boca y chupar lumbre, además de que el olor es el más correspondiente al del azufre de nuestros perfumes [...] (p. 157).

Curiosamente, el diablo en este espacio tan infernal no se siente a gusto porque lo «incensaban» como si estuviera en una iglesia y adopta, como los diablos de Quevedo,[2] el papel de predicador-moralizador pues reprueba la costumbre de fumar como «el vicio más civil y menos disculpable de cuantos asquerosamente condenan». No se pueden dejar de mencionar aquí algunos versos de *La sátira que hizo un galán a una dama criolla* de otro poeta satírico, Mateo Rosas de Oquendo, con imágenes semejantes: «Por vino beben pisite/ bríndase con sigarrones/ las narices son bulcanes/ y las bocas son fugones».[3] Mogrovejo, como Oquendo, gusta parodiar también los títulos de sus obras. *La Endiablada* es tal vez un remedo de *La Cristiada* (1611) de Diego de Hojeda. Si el dominico toma a Cristo como protagonista de su poema épico y adopta un tono predicador, éste prefiere a los diablos y adopta un tono satírico.

En los laberintos de Lima, a la que el demonio baquiano califica con alusión erudita «un Ovidio en sus transformaciones», comienza el diálogo. Ambos demonios son situados espacial y temporalmente por el narrador: los nombres de las calles son los apropiados para la negociación de almas: calle de Trato y calle de los Mercaderes; Amonio insiste en la importancia de esta última calle para ganar almas; los diablos se ven obligados a hablar a voces paralizados por la encrucijada de las calles: «como no podían comunicarse de más cerca por no atravesar delante de la cruz, les era fuerza hablar tan recio» y el narrador es el que establece el contacto entre ambos: «me quedé hecho puente de sus palabras».

La cruz, objeto tabú para los diablos, es el escudo protector para el narrador, quien al reconocer que hablaban dos diablos se nos presenta cómicamente adargado bajo la cruz y crucificado desde la frente a la cintura con todo ti-

2. Raimundo Lida se ha referido a la prédica por boca de personajes infames o siniestros, el diablo y sus seguidores, como a un ingrediente extraño de la sátira quecediana. Véase *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1981, p. 184.
3. Dato proporcionado por María Christen del Cartapacio, No. 19387, Fol. 29v, de la Biblioteca Nacional de Madrid.

po de talismanes y bolsas de reliquias a falta de rosario o invocando para su socorro a «una escuadra de santos».

En la situación espacial del narrador-testigo y oyente de hechos prodigiosos parece haber un eco de *El coloquio de los perros* cervantino. Además de la notoria coincidencia de que en ambas obras se ha tratado ampliamente de un casamiento engañoso, tanto el alférez del *Coloquio* como narrador de *La Endiablada*, se admira el prodigio de oír dialogar a perros o a diablos; ambos escriben sus historias y, en aras de la verosimilitud, justifican su papel de narradores testigos y no de autores: «no soy autor sino parlero», dice Mogrovejo en su dedicatoria al oidor Solórzano Pereira; y Campuzano, antes de darle a leer el manuscrito a su amigo Peralta, explica que las maravillas que oyó y anotó «yo no las pude inventar de mío». Respecto a las dos estructuras dialógicas, Amonio pide a Asmodeo que le cuente su viaje de España a las Indias,igual que Cipión le pide a Berganza que le cuente su vida. Los diferentes amos con los que ha convivido Berganza equivalen estructuralmente a los diversos cuerpos en los que ha entrado Asmodeo, los cuales dan pie a estos narradores en primera persona, protagonistas además de sus historias narradas, a criticar, cuál pícaros, todo tipo de oficios. Berganza a un jifero del matadero de Sevilla, a un pastor que robaba las ovejas y culpaba al lobo, a un mercader, a un alguacil que amistaba con rufianes y compraba su fama de valiente, además de conocer, a la sombra de estos amos, a escribanos, brujas que se hacen pasar por santas ante la sociedad, poetas y comediantes. El chapetón Asmodeo a un caza dotes que presume linaje, a una beata hechicera y a un clérigo y Amonio le recomienda que se haga galán de monjas.

Igualmente, en ambos relatos, los personajes acaban sus conversaciones al final de la noche; los perros temen perder el don de la palabra: «no querría que al salir del sol quedásemos a la sombra del silencio», dice Cipión, y los diablos tienen miedo de ser escuchados por los madrugadores que van a sus oficios. Ambos diálogos se dejan abiertos pues se despiden con el ánimo de volverse a ver otra noche para contar sus experiencias.

Comparte también, y en esta lectura es donde desearía profundizar, elementos comunes estructurales y temáticos con otra obra de la Colonia, a pesar de distanciarse más de un siglo: *El Lazarillo de ciegos caminantes* (c. 1775). Las dos comienzan con un viaje marítimo de España a América y en ambas vienen los personajes peninsulares que establecen un diálogo con dos colegas baquianos. En *La Endiablada* intercambian opiniones satíricas, a veces mordaces, de la capital limeña y sus habitantes. En *El Lazarillo*, elogios a Lima al compararla con Cuzco y México. Igualmente, los autores de estas obras: Mogrovejo de la Cerda y Alonso Carrión de la Vandera se desdoblan en dos personajes, respectivamente: Asmodeo y el visitador, los bisoños o chapetones, y Amonio y el amanuense Concolorcorvo, los baquianos y experimentados en

las tierras nuevas. En el diálogo, no obstante, hay un cambio notable de perspectiva, pues en *La Endiablada*, la crítica acerba está a cargo del baquiano, quien responde a todo tipo de preguntas a Asmodeo y en *El Lazarillo*, el Visitador, con un dominio retórico, colmado de prejuicios raciales y presunciones imperialistas, logra vejar a Concolorcorvo, lo incita para que le inquiera y así poder manifestar su opinión plenamente gracias a un procedimiento que remonta al «diálogo socrático», la "anácrisis» o el modo de provocar el discurso del interlocutor.

Los temas que comparte con *El Lazarillo* se refieren sobre todo a la sociedad colonial, pero Mogrovejo los trata de una manera satírica. Según Sholberg, la satírica es una forma literaria que refleja «los problemas, las preocupaciones y los conceptos morales de una época»,[4] aunque, a veces, repite ataques consumados en la tradición. El propósito del autor satírico es condenar a través de la crítica a una sociedad por referencia a un ideal; tienen también cabida en las sátiras, las inventivas contra determinados individuos o la tópica caricaturesca de tipos y oficios como médicos, sastres o pasteleros. Por la sátira de Mogrovejo desfilan ministros, mercaderes, magistrados, corregidores, presumidos de nobleza, murmuradores y el blanco preferido de los misóginos satíricos, las mujeres en las que se deposita la honra de los hombres. En este aspecto, *La Endiablada* está emparentada con Quevedo y sobre todo, con *Los Sueños*.[5] Si pasamos revista a los tipos de los escritores satíricos, unos de los más castigados son los médicos, instrumentos y colaboradores de la muerte. Quevedo y Mogrovejo se refieren a ellos con los mismos términos: son dictadores de «sentencias», equivalente a las recetas, porque condenan a muerte a sus pacientes.

Como las obras de Quevedo, *La Endiablada* permite también una lectura carnavalesca. La mezcla de «sagrado profano», una de las combinaciones carnavalescas por excelencia, de la que deriva la categoría de la profanación,[6] aparece profusamente ilustrada en ambos autores: en el «Sueño del juicio final», se hace una parodia de los diez mandamientos en el tipo del avariento que le responde al diablo:

> ...Amar a Dios sobre todas las cosas; y dijo que él solo aguardaba a tenerlas todas para amar a Dios sobre ellas. No jurar su santo nombre en vano; dijo que él,

4. Véase la Introducción a *Sátira e invectiva en la España Medieval*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 9-13.
5. Rodríguez Moñino ya llamó la atención sobre fuente quevedesca. Citado por Raquel Chang-Rodríguez, «Relectura y edición de *La Endiablada*», op. cit., p. 152.
6. Véase Bajtín, M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bujnova, México, FCE, 1986, pp. 174 y ss.

aun jurando falsamente, siempre había sido por muy grande interés; y que, así no había sido en vano (p. 156).

Y en *La Endiablada* los mandamientos de la caballería moderna se parodian en el tipo del falso caballero caza dotes: el cínico don Suero Pimentel, quien también guardaba todos los mandamientos:

> [...] El primero porque no bevía vino; el segundo porque no escribía bien, que está en reputación de bajeza; el tercero porque tenía azares de cualquier cosa, y esto de ser azaneros está vedado a los de menor esfera; el cuarto porque mentía; el quinto porque no pagaba las deudas [...]

Ya sea a través de los cuerpos que posee el demonio chapetón o por el diálogo mismo, Mogrovejo va descubriendo los trasfondos de una sociedad colonial que vive de la falsedad y la apariencia. La sociedad española, el referente que conoce Asmodeo, no es menos diferente que la virreinal que le va descubriendo Amonio. Así, las preguntas giran en torno a los oficios, las mujeres, los vestidos, etc., y las respuestas presentan un mundo al revés propio de la tradición carnavalesca, en la que los caballeros son pícaros, los médicos matan a los enfermos, los corregidores son mercaderes. El lenguaje religioso se mezcla continuamente para referirse a cosas profanas, por ejemplo, se habla de los trajes de las damas como hábitos y de los galanes como santos o bien la última pregunta de Asmodeo: «¿Con qué granjearán en las Indias los que fueron poetas más estimación?», a lo que responde Amonio: «Con no serlo. Teniendo en su corazón gran contricción de haberlo sido y propósito ejecutado de no serlo más».

Este discurso, que, como dijimos, puede leerse a la luz del carnaval, contrasta enormemente, aun tocando los mismos temas, con el adulador y «oficialista» de Carrió de la Vandera. Así, Mogrovejo parodia en don Suero Pimentel al tipo de caza-dotes que viene a las Indias en busca de fortuna, mientras que Carrió piensa que los que vinieron de España mantuvieron «su nobleza oculta hasta que la consiguieron y pudieron mantener su lustre en un lugar tan costoso y en que está demasiadamente establecido el lujo».[7] El fin del matrimonio del «pícaro caballero» da pie al autor para satirizar sobre el tan controvertido tema de la honra, burlándose de los ociosos que cuando pasean en la plaza «linajean» y en vez de hábitos militares de Santiago, Calatrava o Alcántara que exigían la limpieza de sangre, se les descubren los de penitentes y

7. Véase *Lazarillo de Ciegos Caminantes*, pról. y notas de Emilio Carrilla, Barcelona, Labor, 1973, p. 443. En adelante, pondré la página en el texto.

disciplinantes. Un siglo más tarde, el Visitador adorna fastuosamente la ciudad de Lima con todo lo contrario:

> [...] muchos títulos de marqueses y condes, y mucho mayor número de caballeros cruzados en las órdenes de Santiago y Calatrava, que a excepción de uno u otro tienen suficientes rentas para mantenerse con esplendor, a que se agregan muchos mayorazgos y caballeros que se mantienen de sus haciendas y otras negociaciones decentes para vivir y dar lustre a la ciudad (p. 443).

El tema de la honra, tal vez el más manido en este breve diálogo satírico, se emparenta con el de las libreas. El baquiano parodia la murmuración y la apariencia en el traje que los principales dan a sus subalternos, de tal manera que la salida a la calle de las libreas es un hecho histórico y se cuentan los sucesos según las veces que se haya visto la librea de fulano.

Otro tema común, bastante aludido no solo literalmente en Quevedo, Calderón, Tirso y Cervantes —justamente en *El casamiento engañoso*, novela marco previa a *El coloquio de los perros*— sino también documentado en las pragmáticas de la época, es el de las mujeres tapadas. Considerado como instrumento de seducción, en tiempos de Felipe IV promulgó penas más severas;[8] sin embargo, la costumbre pervivió después del XVII y más aún en América. Ambos autores abundan sobre las tapadas desde dos puntos de vista diferentes: Mogrovejo ha sabido captar la deshonestidad de esta costumbre, no solo por coqueteo sino porque, bajo el manto, se confunden mujeres decentes con prostitutas, las casadas pueden citarse sin problemas con su amante. Con razón Amonio se lamenta cómicamente por la pérdida de almas desde que se pregonó el auto de prohibición y porque han salido a relucir las feas y las caras que antes eran reliquias, son ahora huesos, aunque no de santos. A Carrió la costumbre de las tapadas limeñas le parece extravagante, pero no puede dejar de hacer la apología de la mujer de Lima por comparación a las europeas, mexicanas y porteñas que lucen el escote y piensa, entonces, que el vestido limeño de velos es signo de honestidad ya que solo descubren «la mitad de la cara de su pierna» y en lugar de remontarse a la herencia árabe, opina que: «nada se sabe con certeza del origen de este traje, pero yo creo que quisieron imitar las pinturas que se hacen de los ángeles» (p. 458).

Por su estructura dialógica, *La Endiablada*, como ya ha visto la crítica, se afilia a la tradición erasmista de los *Coloquios* donde caben tanto debates de cuestiones religiosas y políticas, como observaciones críticas a las costumbres; por la sátira de ciertos tipos, con *Los Sueños* de Quevedo y la tradición del car-

8. Véase Marcelin Defourneaux, *La Vida Cotidiana en España en el Siglo de Oro*, trad. de Horacio A. Maniglia, Buenos Aires, Hachette, 1964, pp. 192-193.

naval y en lo que es eminentemente colonial, autóctona, costumbrista, es en el desfile de tipos de la sociedad virreinal que presenta en rápidos parpadeos, a través de un diálogo cómico, ágil, como juego de adivinanzas en el que casi se conocen las respuestas. Perros o diablos, todos son murmuradores y acaban por transformarse en el objeto de su crítica pues «Todo lo muerden, todo lo censuran, todo lo condenan» y la ciudad presta sus calles para ello «de suerte que en Lima todas las horas son críticas, tan peligrosas para matar la honra, como las climatéricas para matar la vida». ▼

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
8/1998/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

La multitemporalidad andina en César Vallejo y viceversa

Rowe

1. Para desplegar (y conservar) el problema

¿Sería necesario o útil, para la lectura y el estudio de la literatura andina, la noción de tiempos paralelos, coexistentes? Considero este problema de algún modo anterior a cualquier pregunta por la posibilidad de un relato regional del tiempo —anterior, por ejemplo, a cuestiones relativas a la memoria, el trauma y la historia. Existe el término ***multitemporalidad***. Propongo que sería útil incluir este concepto entre los conceptos por esclarecer, tarea que podría citarse ya como elemento clave del trabajo de JALLA y JALLA-E. Habría que ***abrir*** este problema, lo cual requiere algo de paciencia, ya que el prestigio de ciertas colecciones de conceptos dificulta el trabajo de la lectura atenta. Es más, la proliferación de conceptos en el discurso de los estudios literarios tiende a crear una especie de superficie lisa que oculta los intersticios, disminuye el espesor textual e impone una sola velocidad. Dicho más concretamente, se tiende a leer los textos como si fueran depósitos de conceptos.

Lo que ofrecemos, dicho esto, es una reflexión sobre los métodos, reflexión que incluye la pregunta: ¿Son adecuados los conceptos que manejamos? ¿Existen otros más apropiados para entrar en el problema? Y, más que la pregunta por la utilidad, que se apoya en suposiciones previas, nos interesa esta otra, más experimental: ¿Adónde nos llevaría una lectura de textos andinos desde la multitemporalidad? Y, más todavía, ¿qué sería una lectura del tiempo desde textos andinos? Aquí se advierte a los lectores que los seis párrafos que siguen intentan una contextualización de la materia por discutir, no la discusión misma, que es más interesante.

Hoy día se habla bastante de la multitemporalidad como concepto constitutivo de las culturas latinoamericanas. Se trata de la noción de una simulta-

neidad de tiempos o, más precisamente, de temporalizaciones paralelas, que nos permitiría corregir el modelo que consiste en una serie temporal única y progresiva. Esta última viene, lo más directamente, del esquema decimonónico que propone un tiempo único, modelado por la historiografía de las naciones industrializadas. La propuesta de tiempos paralelos es sentido común en las culturas andinas indígenas, cuya tendencia a espacializar el tiempo —a través, por ejemplo, del término *pacha*— permite concebir varios tiempos coexistentes.[1]

Sin embargo, tales concepciones resultan excéntricas dentro de la socialización del tiempo de las culturas industriales. No solo se trata de los efectos extensivos de la globalización de mercados sobre la concepción de un tiempo único y lineal representado por las naciones más «avanzadas», proceso que se concretiza en la invasión de América y posteriormente en el imperialismo, sino también de la disciplina social impuesta por la creación de un tiempo único, considerado como instrumento de reglamentación imprescindible para la producción en serie. Basta un ejemplo: con la construcción de los ferrocarriles, en la Inglaterra decimonónica surgió la expresión «railway time» (tiempo del ferrocarril) para expresar el hecho de que el horario del tren se basaba en un tiempo que difería del de las ciudades por las que pasaba, ya que en éstas todavía se medía la hora por relojes de sol. Quien viajaba desde Londres al oeste, encontraba que la hora que marcaba el sol era más temprana que la que fijaba el reloj central que regía el horario del tren.

Ejemplo de la imaginación excéntrica del tiempo serían los autores que recoge Borges, especialmente en el ensayo «Nueva refutación del tiempo».[2] Las relaciones entre la noción de tiempos paralelos y la propuesta de un episteme latinoamericano, con sus especificidades regionales, serían tema de una investigación larga y complicada. La formulación de García Canclini, «heterogeneidad multitemporal», se ha convertido ya en una especie de definición clásica.[3] Sin embargo, la preocupación de García Canclini es menos por la relación entre región y tiempo-espacio,[4] que por la existencia simultánea en América Latina de lo moderno y lo *pre*-moderno:

1. Debo a Enrique Rosas Paravicino esta sugerencia.
2. En *Otras inquisiciones.*
3. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad,* México, Grijalbo, 1990, p. 72, y Carlos Rincón, *La no simultaneidad de lo simultáneo: posmodernidad, globalización y culturas en América Latina,* Bogotá, Editorial Universidad Nacional, 1995.
4. Ver William Rowe, «Formaciones sociales, discursos, conocimiento», Textos Base de los Talleres, Jalla-E, Tucumán, 1996.

> Esta *heterogeneidad multitemporal* de la cultura moderna es consecuencia de una historia en la que la modernización operó pocas veces mediante la sustitución de lo tradicional y lo antiguo. Hubo rupturas provocadas por el desarrollo industrial y la urbanización que, si bien ocurrieron después que en Europa, fueron más aceleradas. Se creó un mercado artístico y literario a través de la expansión educativa [...] Pero la constitución de [...] campos científicos y humanísticos autónomos se enfrentaba con el analfabetismo de la mitad de la población, y con estructuras económicas y hábitos políticos premodernos.[5]

¿Cómo entrar, entonces, en una conceptualización regional del tiempo? Es decir, en un campo temporo-espacial no regido por un lugar de enunciación que asigne ese prefijo *pre* a lo que no es moderno. En lo que sigue, propondremos que la noción de tiempos múltiples, que existe a manera de un sentido común histórico en la región andina, ha recibido un tratamiento interesante en la obra poética de César Vallejo, precisamente porque allí se enfrenta con las concepciones dominantes del tiempo, surgidas en la modernidad de los países industriales. Sin embargo, habría que establecer, rápidamente, dos reparos:

1. Hablar de *conceptos* en este contexto introduce una complicación interesante, porque el léxico disponible en el español carece precisamente de términos adecuados a la noción de tiempos paralelos.[6] Esta disimetría —que se extiende a otros aspectos del pensamiento andino— se presenta muy claramente, cuando se trata de los escritos etnográficos, como problema de traducción. En este sentido, los primeros traductores, como ha señalado José María Arguedas, fueron los misioneros españoles;[7] la propia obra literaria de Arguedas, especialmente desde *Los ríos profundos*, incluye un doble proyecto que consistía, por un lado, en la retrotraducción al quechua hablado de los términos abstractos de ese idioma que los misioneros trataron de capturar, dotándolos de un sesgo conceptual cristiano y, por otro lado, en extender los elementos conceptuales del quechua hablado. Esta disimetría se da también en la poesía de Vallejo, en el sentido de que el léxico conceptual relacionado con el tiempo proviene de la cultura erudita, mientras los conceptos regionales del tiempo se producen en los hábitos y los rituales.

2. No es privativo de la región andina el fenómeno de la falta, en el español, de un léxico conceptual adecuado a ciertas inscripciones o lecturas locales del tiempo. Si consideramos, por ejemplo, las fuentes de las postulaciones heterodoxas del tiempo que se dan en la obra de Borges —y utilizamos el ca-

5. P. 72.
6. Hablo de la lengua común, porque en el léxico científico especializado el caso no es así.
7. Ver «El valor poético y documental de los himnos religiosos quechuas», *Indios, mestizos y señores*, Lima, Editorial Horizonte, 1985.

so de Borges por razones prácticas, porque ofrece lo que es probablemente la colección más completa de tales materiales— encontramos que las propuestas de tiempos paralelos que socavan las modelaciones temporales de la historiografía occidental (ver «El jardín de los senderos que se bifurcan» que relata un episodio de la primera Guerra Mundial), carecen de un piso estable: más bien llevan al *vértigo* —no dejan donde estar. Pero tan importante como este, para nuestros propósitos, es otro hecho: el que esa posibilidad de una multitemporalidad vertiginosa no es extraña al pensamiento capitalista: no se trata solo de lo que proponen las culturas exóticas o los pensadores excéntricos, sino de ideas que pueden encontrarse, como bien demuestra Borges, en la obra de John Locke, inventor de conceptos claves del capitalismo liberal. ¿Cómo explicar este hecho? Sugerimos que dentro del tiempo capitalista se produce la posibilidad de la proliferación virtualmente ilimitada de tiempos sujetivos, posibilidad que los discursos reguladores (o las regularidades del discurso) se encargan de limitar. En otras palabras, se trata de la potencialidad desterritorializante del capitalismo —reforzada por la extensión universal del mercado/dinero— y de las necesidades de establecer límites, en forma de la nación-estado, la disciplina social, los conceptos reguladores.

¿Cómo trabajar estos materiales desde lo andino? Porque, evidentemente, conviven diferentes temporalidades en los países andinos. Están registradas, por ejemplo, en las diferentes nociones del calendario en la obra de Guaman Poma, en las categorías del tiempo que recogen los estudios etnográficos actuales, en el complejo tejido temporal de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, o en la investigación del imaginario andino del historiador Alberto Flores Galindo. Sin embargo, como dije ya al principio, el punto no es precisamente definir una *experiencia* andina del tiempo sino acercarse a una dificultad previa: ¿Cómo se inscribe el tiempo de maneras específicamente andinas? ¿Cómo se traza? ¿En qué superficies? Y habría que notar que decir *previo* en este caso no denota una anterioridad en el tiempo, lo cual produciría un esquema unilineal. Lo que es anterior (la inscripción) se da simultáneamente con el tiempo como experiencia y tema.

Pero otra vez tenemos el problema de cómo formular adecuadamente las preguntas. Por ejemplo, se podría preguntar: ¿Desde qué totalización del tiempo se establecen las diferencias entre distintas temporalidades? ¿Desde la modernidad? O ¿sería mejor hacer otra pregunta? Por ejemplo, ¿Desde qué lugar(es) de enunciación se temporalizan los espacios? En lo que sigue, espero demostrar que la decisión entre las varias preguntas es vital, que contribuye al análisis del problema mismo.

2. Inscripción y tiempo en Vallejo

Empecemos por considerar algunos aspectos puntuales del trazado del tiempo en los poemas de Vallejo. Si la escritura-lectura actualiza los trazos del tiempo, habría que decir que, al hacerlo, transforma las trazas heredadas, y que este legado es transmitido por diferentes formas de inscripción: calendarios, monumentos, historiografía, los ritmos que marcan lo cotidiano. Lo ya trazado se incluye y se modifica en la actualización que es el poema. Ejemplo de ello serían los ritmos elaborados por la poesía modernista y transformados por Vallejo mismo. Pero quisiera mencionar dos otras formas, específicamente andinas, que tal vez podrían rastrearse en la poesía de Vallejo: el intiwatana y el kipu. El intiwatana consiste en una piedra aproximadamente cuadricular y plana, de la que surge, en un extremo, una pequeña columna de la misma piedra. La posición de la sombra proyectada por ésta sirve para hacer cálculos calendáricos y para medir la hora. La palabra compuesta ***inti-watana*** quiere decir amarradero del sol o lugar donde se amarra el sol. Kipu significa nudo, atadura, ligadura; como sistema de notación, el kipu consiste en el uso de nudos colocados en cordones de distintos colores y dispuestos según ejes verticales y horizontales.[8] El kipu es una forma de grafía cuyos signos conjugan tiempo, cantidad y referencia; requiere una lectura compleja. En ambos casos, el del intiwatana y el del kipu, tenemos formas de ordenar el tiempo-espacio que se relacionan con marcaciones agrícolas, rituales, matemáticas, cosmológicas, narrativas e iconográficas. No se propone describir aquí este vasto campo de conocimiento. Lo que nos importa es el hecho de que estas dos técnicas dramatizan la facticidad de la inscripción temporalizante como práctica cultural variada.

En la poesía de Vallejo hay una disconformidad o desasosiego para con el calendario convencional de la modernidad industrial y la medición homogeneizante del tiempo que éste instrumentaliza, al suprimir otras trazas/superficies que no sean alfabéticas/numéricas:

> Fue domingo en las claras orejas de mi burro,
> de mi burro peruano en el Perú (Perdonen la tristeza).
> Mas hoy ya son las once de mi experiencia personal (p. 528)[9]

8. El poeta y artista plástico peruano, Jorge Eduardo Eielson, ha reelaborado la idea del kipu en varias series de esculturas que ha llamado «Kipus» o «Anudamientos»; una de ellas fue utilizado por Julio Ortega para la tapa de la edición Cátedra de *Trilce*. Los trabajos de Eielson dramatizan la relación entre la idea del nudo y la teoría cosmológica reciente (es decir, cuántica).
9. Las referencias son a la edición de Ricardo González Vigil, César Vallejo, *Obras completas*, t. 1, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1991.

En el mismo poema, se pasa de los nombres (de los días) y los números (de las horas) al nivel más extensivo de la división en siglos y semanas: ¡Cómo me duele el pelo al columbrar los siglos semanales!

Columbrar, cuyo sinónimo común es *atisbar*, sugiere en este contexto una percepción incompleta, vale decir no totalizante.[10] El poema citado conjuga los signos de la patria como totalización de un territorio (animales, paisaje, lengua) pero también obstaculiza la totalización deseada:

lluvia y sol en Europa, y ¡cómo toso! ¡cómo vivo!
¡cómo me duele el pelo al columbrar los siglos semanales!
y cómo, por recodo, mi ciclo microbiano,
quiero decir mi trémulo, patriótico peinado.

A la vez que se desalinean las mediciones temporales (siglos, semanas), también se echan a perder las simetrías entre las escalas micro y macro de la experiencia. Se abren múltiples fisuras, que esta rápida delineación de ningún modo pretende agotar.[11]

Hay unos versos de *España, aparta de mí este cáliz*, libro que se desplaza entre la muerte trágica y la resurrección, en los que las conjugaciones homogeneizantes del tiempo se resumen en la palabra *fechas*, y se oponen a la posibilidad de la resurrección:

[...] el cadáver
casi vivió en secreto, en un instante;
mas le auscultaron mentalmente, ¡y fechas!
lloráronle al oído, ¡y también fechas!

Este poema, que lleva el número XI en la secuencia del libro, es seguido inmediatamente por el poema «Masa».[12]

Hasta aquí hemos querido dar —aunque muy en breve— un esbozo del manejo escindido del tiempo (léase: de la temporalización) en la poesía de Va-

10. El que la regularización del calendario moderno, obra de Julio César, coincidiera con una nueva totalización (imperial) del territorio romano no deja de ser sugerente.
11. Mi «Lectura del tiempo en *Trilce*» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, 1, Nos. 454-455, abril-mayo 1988, pp. 297-304) ofrece una elaboración parcial del tema.
12. Podrían citarse un buen número de otros poemas de Vallejo que suscitan el choque entre la temporalización señalizada por el término *fechas* y otros posibles tiempos. Baste un ejemplo: el poema «Por último, sin ese buen aroma sucesivo» opone la micro-sucesión cotidiana con «la cantidad enorme de dinero que cuesta el ser pobre» -es decir con una continuidad específica, maligna en lo existencial y relacionada con un sistema económico determinado, de fuerza homogeneizante.

llejo. Pasemos ahora a un ejemplo del uso de una forma puntualmente andina de inscripción temporal. El poema VI de *Trilce* comienza así:

El traje que vestí mañana
no lo ha lavado mi lavandera:
lo lavaba en sus venas otilinas,
en el chorro de su corazón [...]

Otilinas viene del nombre de la amante perdida, Otilia, pero seguramente también recuerda el nombre de las tinturas industriales (anilinas) que reemplazan a los tintes naturales. El trastocamiento de tiempos (inversión de pasado y futuro) es un tópico ya trabajado por la crítica. Aquí quisiera sugerir que la ubicación del *pasado* en el *futuro* podría relacionarse con ciertas modalidades andinas de imaginar el tiempo: el pasado, adelante, = lo conocido; el futuro, atrás o abajo, = lo no conocido.

El poema termina precisamente con un pasado-futuro —es decir un pasado que deviene futuro:

Y si supiera si ha de volver;
y si supiera qué mañana entrará
a entregarme las ropas lavadas, mi aquella
lavandera del alma. Qué mañana entrará
satisfecha, capulí de obrería, dichosa
de probar que sí sabe, que sí puede
¡CÓMO NO VA A PODER!
azular y planchar todos los caos.

¿Qué ocurre con esta imagen de una mujer que plancha «todos los caos»? Aparte de la fuerte tonalidad emocional y de la noción de la adultez como «mayoría inválida» (en cuanto no se sobrepasa la lógica del niño), ¿No es cierto que convoca a una clara dimensión ontológica?

Aquí proporciono un dato *etnográfico* que debo al poeta José Watanabe, que nació y vivió la infancia en un pueblo costeño de la misma región de Santiago de Chuco, lugar de nacimiento de Vallejo. En Santiago de Chuco existía una ocasión particular en la que podía verse a una mujer planchando ropa en plena calle. Cuando se le había muerto el marido, después del entierro, la viuda tenía que quedarse en su casa durante diez días, sin asomarse a la calle. Al décimo día, la costumbre era que la viuda salía de la casa y planchaba la ropa del muerto. Después, iba al cementerio.

Obviamente, se trata de un ritual mestizo andino, que puede compararse con los conceptos indígenas del alma (y sus variantes según la región). Pero me parece que lo *interesante* —aquí dialogo con Ricardo Kaliman— está en la

posibilidad, que crea Vallejo, de manejar el material etnográfico como verdadero conocimiento que no necesita el cánon internacional de nombres prestigiosos para hacerse válido. Concretamente, quiero sugerir lo siguiente: cuando Vallejo interpreta este ritual en el sentido de «planchar [...] todos los caos», lo que tenemos son 1) la imagen de un ritual social que produce la futuridad, precisamente una futuridad de concepción andina, relacionada con la muerte; 2) la reducción del caos revelada como operación del deseo, ya que en el libro *Trilce* el tiempo se lee como y desde linderos, quiebres, pliegues y no desde continuidades o duraciones, aun las más breves;[13] 3) la creación/el surgimiento de un tiempo liso, moderno (las arrugas todas planchadas); 4) la articulación inversa de dos trastocamientos: pasado y futuro, Lima y la provincia (Otilia fue limeña). El espacio que produce la intersección múltiple de estos procesos no puede totalizarse, ya que no disponemos de lugar o concepto capaz de totalizarlo.

Se puede decir, sin embargo, que se trata de una ritualización de la escritura, al igual que el ritual que marca la temporalización andina se revela como soporte de la conceptualización del tiempo. En la obra de Vallejo existen varios escrituras-rituales, que obviamente recolocan el acto de escribir dentro de un campo de grafismos más amplio que el de la modernidad letrada. Uno de los rasgos de esta reubicación es la reducción de la velocidad con que se forman/reconocen los grafismos. El poema XX de *Trilce* presenta un «hombre guillermosecundario» que

> puja y suda felicidad
> a chorros, al dar lustre al calzado
> de su pequeña de tres años.
>
> Engállase el barbado y frota un lado.
> La niña en tanto pónese el índice
> en la lengua que empieza a deletrear
> los enredos de enredos de los enredos,
> y unta el otro zapato, a escondidas,
> con un poquito de saliba y tierra,
> pero con un poquito
> no más.

Se impide la identidad inmediata de letra y sonido, se nos devuelve a otra superficie de inscripción (que no es la página blanca), otra escena de escritura/lectura, más humilde y *provinciano*. El tiempo se hace táctil y visible en la formación de los símbolos y en su reconocimiento. Al conseguir que se com-

13. Ver «Lectura del tiempo en *Trilce*».

penetren el ritual y la escritura, ésta se deja penetrar por el tiempo. El caso de «Sermón sobre la muerte» es parecido: allí son los signos de la imprenta, y los lugares de la predicación y la enseñanza, cuya materialidad complica y desacelera la lectura. Walt Whitman, al contrario, celebra la aceleración que trae la imprenta a vapor.[14] Entre el buen número de poemas vallejianos que participan de esta redimensionalización del libro, habría que mencionar el poema III de *España* («Solía escribir con su dedo grande en el aire»).

3. La modernidad: ¿totalidad necesaria?

Consideremos las propuestas de un libro importante que salió hace poco: *The Politics of Time: Modernity and Avant Garde*, de Peter Osborne. Este libro sostiene que para dar un sentido práctico a las diferencias entre distintas temporalidades, se necesita «una concepción totalizante del tiempo histórico» [«a totalizing conception of historical time»] y que es precisamente la modernidad la que suple esa concepción. «La modernidad», dice Osborne, «es la categoría secular primaria de la totalización histórica» [«modernity is our primary secular category of historical totalization.»][15]

Ahora, Osborne reconoce los lastres éticos y políticos de este argumento,[16] pero insiste —contra las concepciones blandas de cierta posmodernidad— en que epistemológicamente es imposible eludirlos. Sin embargo, hay un sentido en que sus propios conceptos quedan cortos: no hay, en su libro, una discusión del acto de amarrar o fijar el tiempo y el hecho que este acto pasa por el lenguaje, como también por otros trazos sígnicos.[17] Comienza el segundo poema de *Trilce*:

> TIEMPO TIEMPO
>
> Mediodía estancado entre relentes.
> Bomba aburrida del cuartel achica
> tiempo tiempo tiempo tiempo

14. «Starting from Paumanok», XIII y XVIII.
15. Peter Osborne, *The Politics of Time. Modernity and Avant Garde*, London, Verso, 1995, p. 29.
16. «What justifies this totalization of history, theoretically, if such an operation of necessity homogenizes and represses, reduces or forgets, certain forms of difference?» [«¿Qué necesidad teórica justificaría esta totalización de la historia, si tal operación inevitablemente homogeneíza y reprime, reduce u olvida, ciertas formas de la diferencia?»] p. 30.
17. El tema obviamente requiere una discusión más larga de la que es posible aquí. Muy bre-

Uno de los hechos sorprendentes de este poema es que la articulación temporalizante de espacios y objetos pase por la articulación del lenguaje, y viceversa; que Vallejo pasa sin mediación de la materialidad al decir y viceversa. Un análisis de este hecho tendría que examinar la doble articulación de objetos-espacios y lenguaje no solo a nivel sintáctico sino también a nivel morfológico: el entorno «conjuga», dice Vallejo en el séptimo verso, el verbo *ser*. En al latín, conjugar viene de *jugum* = yugo y tiene el significado general de *coordinar*: otra vez el anudamiento.

Además de dejar afuera la cuestión del lenguaje, Osborne habla de la necesidad de crear «una base conceptual» [«a conceptual ground»] para poder pensar el tiempo. Por el contrario, cuando insistimos en la importancia de la superficie de la inscripción, no estamos hablando de terreno en un sentido metafórico, sino de la tierra o el cosmos como superficie de inscripción, sin la cual no existen los conceptos.

Sigamos con la lectura de Vallejo. El poema «Absoluta» fue escrita después de la muerte de su madre en agosto de 1918; publicado en *Los heraldos negros*, es un poema liminal entre este libro y *Trilce*:

> Color de ropa antigua. Un julio a sombra,
> y un agosto recién segado [...]

vemente, señalamos cinco posibles entradas en él. 1. Con la idea de la retención modificada, Husserl propone que la persistencia del sonido (base necesaria para cualquier inteligencia humana) depende de la modificación que recibe el sonido al retenerse (en la mente) y volverse componente posible de patrones más extensos. Ver Edmund Husserl, *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time*, Dordrecht, Kluwer, 1990, pp. 30-48. 2. La investigación neuropsiquiátrica de los *Event related potentials*. 3. La noción del *time-binding*, desarrollada por Korzybski, permite una diagramación matemática de cómo cada amarramiento del tiempo sirve de base para otros tales. Ver Alfred Korzybsi, *Manhood of Humanity*, Lakeville, The International Non-Aristotelian Library Publishing Company, 1974, pp. 224-254. 4. William Burroughs escribe: el hombre «puede conseguir que la información sea disponible para otros hombres a través de cualquier lapso de tiempo gracias a la escritura. Los animales hablan. No escriben. Ahora, una rata vieja y sabia podría saber mucho acerca de trampas y veneno pero no puede escribir un libro de texto sobre PELIGRO DE MUERTE POR LAS TRAMPAS EN SU BODEGA para *Selecciones* [...] Es dudoso si la palabra hablada se hubiera evolucionado más allá de la etapa animal sin la palabra escrita.» Ver *Electronic Revolution*, Western Germany (sic), Expanded Media Editions, 1976. Al decir «la palabra escrita» Burroughs se refiere a cualquier forma de inscripción gráfica. 5. La idea del habla como un tejido del tiempo-espacio se escenifica en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. ver especialmente los Diarios de esta novela. Denise Arnold y Juan de Dios Yapita, en *Hacia un orden andino de las cosas* (La Paz, HISBOL/ILCA, 1992), trazan las relaciones entre el hilvanar de la palabra y los tejidos y la cosmología aymaras; ver, especialmente, pp. 204-212.

Ahora que has anclado, oscura ropa,
tornas rociada de un suntuoso olor
a tiempo, a abreviación [...]

La ropa que queda fijada en el transcurrir cíclico de las estaciones, el tiempo que surge en el olor: hay un acto doble de anclar o amarrar, que ensambla un amarradero heredado (ciclo de las estaciones) y otro recién surgido, asociado con la muerte.

El poema continúa:

Mas ¿no puedes, Señor, contra la muerte,
contra el límite, contra lo que acaba?
Ay! la llaga en color de ropa antigua,
cómo se entreabre y huele a miel quemada!

Si «miel quemada» rememora la ofrenda ritual que incluye la voluntad de dominar el tiempo, la palabra *llaga* trae una zona semántica de mucha importancia en Vallejo: la del dolor. En este poema, el dolor adquiere una doble dimensionalidad. Por el lado existencial, el golpe de una experiencia que lo sacude todo. Y por otro lado, la llaga es lo que rompe la unidad del tiempo, agrieta el espacio plano y liso. La unidad sin grietas o arrugas es más bien figura de un deseo, y este se llama *Dios*.

Es decir, existe esta doble dimensionalidad del dolor en Vallejo. Es el nombre de un área semántica, pero es también anterior a lo semántico: el poema II de *Trilce*, que ya citamos, termina así:

Nombre Nombre
¿Qué se llama cuanto heriza nos?
Se llama Lomismo que padece
nombre nombre nombre.

Dentro de «heriza» está «herida», y dentro de «Lomismo», «lomo»:[18] se agrietan los sustantivos, la sustancia;[19] y el sustantivo se hace pronombre *que padece nombre* (pronombre: lo movedizo). El nombrar es un evento, tiene un carácter temporal.

¿Si la sustancia es abstracción, qué es lo que se agrieta? El lugar o la superficie que recibe trazos. Y ¿qué es ese lugar? No es la experiencia, la conciencia,

18. Haciendo eco del verso de «Los heraldos negros», «Abren zanjas oscuras en el lomo más fiero», donde la matriz dolor/grieta/conocimiento se anuncia.
19. Sugerimos que la invención de la «sustancia» por Aristóteles, inventor de muchos de los razonamientos del Estado, fue imprescindible para la invención del tiempo homogeneizante.

sino la zona del trauma, en la que penetra lo que todavía no es reconocido y, por ello lo que las defensas no pueden impedir: penetración de la palabra en el ser. Tal vez se podría decir que si el tiempo pasa por la nominación es porque ésta crea grietas — o ¿sería que la nominación crea grietas porque el tiempo pasa por ella, haciendo que ella no sea idéntica a sí misma?— El poema «Nómina de huesos», de *Poemas humanos*, parecería confirmar la segunda hipótesis, ya que se abre a un tiempo post-einsteiniano, discontinuo.

Pero el lugar, el escenario, del que habla este ritual de escritura es la cárcel («cuartel») de Trujillo, capital del Departamento al que pertenece Santiago de Chuco. Es decir, estamos también frente a una socialización moderna del espacio y el tiempo, la de la sociedad disciplinaria y del estado burocrático. Estas, me parece, son las cuatro formas del tiempo en el primer Vallejo: existencial, caótico o multi-emergente, ritual o inscripcional, social.

¿De qué modo pueden servir los poemas de Vallejo para esclarecer una multitemporalidad andina? Creo que, en sus intersecciones, estas cuatro formas o lecturas del tiempo, tal como las practica Vallejo sirven para suministrar un terreno alternativo a las conceptualizaciones de la modernidad o posmodernidad del *centro*. Ofrecen una manera de abrir el problema de la multitemporalidad desde la región.

4. Pistas

Lo que he dicho es solo un comienzo, una entrada en el campo. Lo que sigue es un esbozo de lo que quedaría por investigar.

1. Vallejo y las grandes continuidades soñadas de la década del 30. Habría que estudiar la relación entre *Poemas humanos* (por ejemplo, «Telúrica y magnética», «Parado en una piedra», «Salutación angélica») y las grandes continuidades imaginarias del comunismo, el aprismo y el fascismo, trayendo a colación la propuesta (vía la arqueología, por ejemplo) de continuidades andinas. (Ver también el poema «Por último, sin ese buen aroma sucesivo»).

2. La épica y el micro-cronotopo. Esta nos parece una formulación más útil que la que opone la épica y lo personal. Ver, por ejemplo, «Fue domingo en las orejas de mi burro», «Los mineros salieron de la mina».

3. El caos o la multi-emergencia. Ver otros poemas de *Trilce* y *Poemas en prosa* (primera sección de *Poemas humanos*).

4. Vanguardia y temporalidad.[20] Habría que rastrear el uso que hace Vallejo de las invenciones formales (relacionadas con el tiempo) de las vanguar-

20. Debo a Carlos García Bedoya esta sugerencia.

dias europeas y latinoamericanas (por ejemplo, el cubismo) y comparar, en este respecto, su lenguaje con el del modernismo hispanoamericano y sus primeros herederos (sobre todo, Eguren).

5. La resurrección. Rozado en *Poemas humanos*, este tema se hace crucial en *España, aparta de mí este cáliz*. «Masa» coloca en un solo plano la espacialización social del tiempo y la inscripción/el dolor. Está también la pregunta por el sujeto de la resurrección: entran en ella los micro-detalles de la vida (ver «Solía escribir con su dedo grande en el aire»). Habría que investigar también qué tipo de memoria está incluida dentro de la resurrección.

6. Los tiempos paralelos de Santiago de Chuco, Lima y París. Al rechazar la nostalgia y la melancolía, Vallejo crea un lugar de enunciación más complicado. ¿Cuál es la relación entre el espacio múltiple y la multitemporalidad?

7. Si, para la gente andina, es fácil imaginar y concebir tiempos paralelos y coexistentes, ¿qué trazos de este modo de imaginar el tiempo se encuentran en la obra vallejiana y de qué maneras se yuxtaponen, en ella, con los trazos de una temporalidad moderna/occidental?

8. La confianza en la poesía. Tal vez el más difícil de manejar, este factor está implícito en todo lo que se ha propuesto aquí. El poema «Confianza en el anteojo, no en el ojo» podría servir como entrada, porque sugiere que esa confianza no puede apoyarse en la creación de un corte espacial, excluyente, cualquiera que fuera su carácter. ▼

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
8/1998/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

CONSTRUIR UNA LITERATURA

Ariel Oscar Sánchez Wilde

1. INTRODUCCIÓN

La crítica es lo que constituye eso que llamamos una literatura y que no es tanto la suma de las obras como el sistema de sus relaciones: un campo de afinidades y oposiciones
Octavio Paz

En los últimos años los estudios literarios han constituido su objeto, pensándolo como un campo de relaciones textuales, un sistema en el cual los textos se conciben como escrituras-réplicas de otros textos (Kristeva 1981), pertenecientes o no al mismo sistema; es decir, han pensado la literatura como una estructura dinámica, abierta, y, en tanto sistema semiótico, *esencialmente heterogénea*: como un «polisistema» (Even-Zohar, 1975: 5).

La crítica tradicional había concebido la literatura como un sistema homogéneo, al identificarla únicamente con la producción canonizada por un aparato institucional (del cual esta crítica era el centro). Las producciones textuales que no se correspondían con el estrato canonizado, hallándose relegadas en la periferia, eran consideradas «extrasistémicas»: no- literatura. De esta manera no se lograba dar cuenta de las transformaciones en el sistema literario, al no interesarse por las tensiones entre los textos culturales canonizados (oficiales, según Bajtín) y los no canonizados (no oficiales), tensiones que «están presentes en todo sistema semiótico humano a causa de que simplemente no existe una sociedad humana no estratificada, ni siquiera utópicamente». (Even-Zohar, 1975: 13).

La consideración de las relaciones entre los textos producidos en el centro y en la periferia del sistema es insoslayable a la hora de abordar la lectura crítica de una literatura, analizándola tanto en su proceso histórico (diacronía), como en un estado determinado de dicho proceso (sincronía).

El presente trabajo, a partir de un corpus de diez textos publicados entre 1921 y 1931 en distintos lugares de Latinoamérica (Argentina, Brasil, Cuba, México, Nicaragua, Perú, Puerto Rico y República Dominicana), intentará dar cuenta de la conversión del sistema literario latinoamericano en un momento de su proceso, del *desplazamiento* que procuraron realizar las producciones culturales de la periferia hacia el centro del sistema, mediante una revisión de las textualidades canonizadas y sus fundamentos, y la propuesta de construir una *nueva* literatura, inscripta en los manifiestos y proclamas de los llamados *movimientos de vanguardia*.

2. La novedad

Ouvrir un oeil nouveau sur tant de morte lumière
Tristán Tzara

El arte define un sistema de fundamentos: lo nuevo *como valor hegemónico.*
Beatriz Sarlo

Al leer los manifiestos de las vanguardias nos enfrentamos a textos cuya productividad está dada por la lectura que realizan de las producciones canonizadas, por el *diálogo* que entablan con los textos del sistema literario prestigioso, que, como afirma Beatriz Sarlo, «de ningún modo era percibido (por el público) como arcaico o superado (1983-1945)»; sin embargo todos ellos enarbolan la bandera de la novedad, como fundamento de existencia de la «literatura de los jóvenes»

> Arte nuevo, juvenil, entusiasta y palpitante (Manifiesto estridentista, México 1923);
>
> [...] nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión (Manifiesto Martín Fierro, Argentina 1924).

Una literatura que está por hacerse, pero que encuentra en los manifiestos, proclamas y prólogos de una gran cantidad de nuevas revistas literarias (*Amauta, Martín Fierro, Flechas, Revista de Avance, Actual, Prisma*) sus piedras angulares. Estas revistas funcionan como el espacio de las nuevas producciones que *compiten* con las ya canonizadas; tratan de construir un sistema en

oposición al hegemónico, y por ello su primera preocupación es la definición del sistema literario (qué es la literatura). La segunda es cómo invertir las jerarquías del polisistema.

A los fines de esclarecer esta concepción de lo nuevo y el papel que juega en los textos de las vanguardias, resulta significativo resaltar la diferencia que existe con las producciones de, por ejemplo, el modernismo hispanoamericano. En la *Revista de América*, dirigida por Rubén Darío, y editada en 1894, el «nuevo movimiento» declara sus objetivos:

> [...] levantar oficialmente la bandera de la peregrinación estética que hoy hace con visible esfuerzo, la juventud de América Latina, a los Santos Lugares del Arte y a los desconocidos orientes del ensueño; mantener al propio tiempo que el pensamiento de la innovación, el respeto de las tradiciones y a la jerarquía de los Maestros [...]
>
> Servir en el Nuevo Mundo y en la ciudad más grande y práctica de América Latina, a la aristocracia intelectual de las repúblicas de lengua española (citado en Lafleur, Provenzano, Alonso 1968, 19).

El modernismo se inserta en una «tradición literaria»; hay innovación, pero también respeto por «la jerarquía de los Maestros», las nuevas producciones encuentran su valor en las autoridades que sustentan el linaje literario. Las vanguardias se ocupan en primer lugar de deslegitimar a las autoridades para invalidar el sistema canónico, para declarar su muerte:

> Reaccionaremos a la vez contra el romanticismo de Hugo y contra el realismo de Balzac. Pero nada de malabarismos estéticos ni musicales. Rubén Darío ha muerto.(Manifiesto postumista, República Dominicana 1921);
>
> Aplastemos la idea absurda de antiguos ídolos que solo han servido para proclamarnos débiles, fofos y ralos: Padilla, Gautier, Momo, Vidarte Muñoz...(Manifiesto euforista, Puerto Rico 1922);
>
> CAGUEMONOS:...
>
> En don Felipe Neri del Castillo, fonógrafo interpretativo del histerismo primaveral tergiversado, que hace catrinas de pulque con cenizas de latines para embriagar a sus musas rezanderas...(Manifiesto estridentista).

A partir de esto las vanguardias se proponen no como un espacio alternativo en la producción cultural, sino como el único válido y posible: «todo nuevo movimiento artístico cuestiona la autoridad de los textos sobre los que se basaban las épocas precedentes, transfiriéndolos a la categoría de no-textos (Lotman, 1979: 74)»; sus estrategias iconoclastas, sus programas desacralizadores, en resumen, sus relecturas del pasado, propiciarán el valor «novedad» como el valor hegemónico en la producción literaria; por esto el Manifiesto estridentista culmina con la siguiente afirmación:

> PROCLAMANDO: Como única verdad, la verdad estridentista. Defender el estridentismo es defender nuestra vergüenza intelectual. A los que no estén con nosotros se los comerán los zopilotes. El estridentismo es el almacén de donde se surte el mundo. Ser estridentista es ser hombre. Solo los eunucos no estarán con nosotros. Apagaremos el sol de un sombrerazo. FELIZ AÑO NUEVO.

3. Desplazamientos

La consideración de las relaciones entre el o los núcleos y la periferia del polisistema literario no puede pasar por alto dos elementos: a) el mecanismo más flexible de la periferia, que «hace de ella un lugar propicio para la acumulación de formas estructurales que, durante una etapa histórica posterior, se mostrarán dominantes y se desplazarán al centro del sistema» (Lotman, 1979: 106); b) la conversión en el sistema literario es ocasionada por «la creciente incapacidad de las propiedades canonizadas que ocupan el centro de la literatura, para llenar determinadas necesidades funcionales» (Even-Zohar, 1978: 13).

Al leer los manifiestos y proclamas nos encontramos ante textos de la periferia del sistema que no son reconocidos *oficialmente* como literarios, ya que no cuentan con el aval del aparato institucional que construye la literatura, porque no responden a las normas vigentes, las transgreden, y como afirma Lotman en relación a los valores del clasicismo europeo, «lo feo en el arte es la transgresión de las reglas» (1979: 78). Las normas, en la periferia, empiezan a ser reemplazadas al cuestionarse principalmente el *mecanismo de consagración* de lo literario. Sin embargo, leemos también, como ya dijimos, textos que se ofrecen como fundadores de la literatura, la nueva, la *otra*. Aparece en ellos la necesidad de construir las condiciones que les posibiliten ser leídos como literarios, construir un aparato crítico no oficial, cuya base son las revistas literarias, que se constituyen en el vehículo primordial para la circulación de las producciones de los movimientos de vanguardia. De esta manera en la *Ligera exposición y Proclama de la Anti-academia nicaragüense* (1931) se proyecta lo siguiente:

> Para dar estabilidad y eficiencia a nuestro movimiento, necesitamos fundar con cierto carácter institucional, algunas pequeñas empresas que sean como los ejes o carriles de nuestro vehículo y que serán por de pronto los siguientes: a) CAFE DE LAS ARTES... b) TEATRITO... c) INFORMES... d) CUADERNOS VERNACULOS...e) ANTOLOGIA...

Aparece también la necesidad de conquistar un público, de contar con lectores escritores que refuercen la tarea emprendida y le den continuidad:

> Irreverentes, afirmales, convencidos, excitamos a la juventud intelectual del Estado de Puebla, a los no contaminados de reaccionarismo letárgico, a los no identificados con el sentir medio colectivo del público unisistematizal y antropomorfo para que vengan a engrosar las filas triunfales del estridentismo [...] (México 1923) Juventud, es tu hora! Gritemos, destruyamos, creemos. Creador! Rompamos los moldes viejos, la tradición! Olvidemos el pasado, no tengamos ojos sino para el presente luminoso y para el futuro más luminoso aún. (Manifiesto euforista). MARTIN FIERRO siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión. (Argentina 1924).

La empresa de los manifiestos, y su anhelo de construir una literatura nueva, se orienta hacia el futuro, se propone como una búsqueda de los medios que le permitan constituirse en el centro de un sistema que perciben caduco: búsqueda de lectores, de escritores, búsqueda de un lenguaje que *pueda abrir camino a los nuevos, a los incomprendidos, a los grandes en embrión pospuestos por la estulticia de la crítica* (Prólogo-Manifiesto de la Revista *Flechas*, Perú 1924), que pueda convertir el margen en el espacio central de la producción literaria.

4. Manifiesto y proclamas: el lugar del deseo

Es notorio que para lograr lo que proyectan, las vanguardias proponen no solo cambios estéticos. En tanto movimiento revolucionario, al rechazo de las formas aceptadas de la consagración de lo literario, se une «el desprecio de las instituciones sociales y artísticas» (Sarlo, 1983: 130): Contra la realidad social, vestida y opresora, catastrada por Freud— la realidad sin complejos, sin locura, sin prostituciones y sin penitenciarias del matriarcado de Pindorama (Manifiesto Antropófago, Brasil 1922). La construcción del espacio que posibilite la realización de los deseos de las vanguardias implica la constitución de un nuevo marco socio-cultural, y con ello la redefinición del rol de los intelectuales en el proceso de transformación que comienzan a vivir las metrópolis en las primeras décadas de este siglo.

Los manifiestos no reducen sus pretensiones a polemizar sobre los mecanismos de canonización (autocanonización) de un número selecto de producciones culturales, sino que, extendiendo la polémica a todos los sectores de la vida social, intentan una revisión de los valores que ordenan la cultura en las que se desarrollan las nuevas propuestas, en coexistencia con las tradicionales. Es quizás en este último punto donde se aprecia la heterogeneidad de los pro-

yectos vanguardistas, debido a que el grado de radicalidad de sus propuestas, su intención de ruptura y el alcance y difusión de ésta, se encuentra estrechamente vinculado con las condiciones socio-culturales de producción de los manifiestos. En el momento de definir sus objetos, las diferencias son notables:

> El objeto de esta revista es el de plantear, esclarecer y conocer los problemas peruanos desde puntos de vista doctrinarios y científicos...Estudiaremos todos los grandes movimientos de renovación —políticos, filosóficos, atísticos, literarios, científicos, Todo lo humano es nuestro. (Presentación de *Amauta*, Perú 1920).
>
> Nosotros los ultraístas —en esta época de mercanchifles que exhiben corazones disecados i plasman el rostro en carnavales de muecas— queremos desanquilosar el arte... Nuestro arte quiere superar esas martingalas de siempre i descubrir facetas insospechadas al mundo. Hemos sintetizado la poesía en su elemento primordial: la metáfora...
>
> Hemos lanzado PRISMA para democratizar esas normas. (Proclama de la revista mural *Prisma*, Argentina 1922).
>
> ¿Revolución lírica? Sí; ajustamiento de una nueva lírica creadora de gestos seguros y potentes en nuestra literatura falsificada y rala. Hora es ya de acabar con el verso matiz que ha degenerado nuestra lírica y añoñado nuestras mentalidades. (Manifiesto euforista)
>
> Colectiva o individualmente sus verdaderos componentes han laborado y laboran:
>
> Por la revisión de los valores falsos y gastados
>
> Por el arte vernáculo y, en general, por el arte nuevo en sus diversas manifestaciones
>
> Por la introducción y vulgarización en Cuba de las últimas doctrinas teóricas y prácticas, literarias y científicas
>
> Por la reforma de la enseñanza pública y contra los corrompido sistemas de oposición a las cátedras. Por la autonomía universitaria
>
> Por la independencia económica de Cuba y contra el imperialismo yanqui
>
> Contra las dictaduras políticas unipersonales, en el mundo, en la América, en Cuba... (Declaración del Grupo Minorista, Cuba 1927).

Los horizontes de expectativas son diversos, la reformulación de la lírica o la reconsideración de la estructura social donde una literatura se hace posible, y necesaria; pero el deseo es tal vez el mismo: encontrar una nueva expresión, un nuevo lenguaje donde descubrirse, donde poder pensar la literatura como una revolución eterna. ▼

Obras citadas

Even Zohar, Itamar, *Teoría del Polisistema,* 1975.
Even Zohar, Itamar, *Universales de los contactos literarios,* 1978.
González, Grosso, Labeur (comps.), *Breve Antología. Poesía latinoamericana de vanguardia*, 1996.
González, Grosso, Labeur, *(1920-1930). Poemas y manifiestos*, Buenos Aires, Sudamericana.
Kristeva, Julia, *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1981.
Lafleur Provenzano, Alonso, *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1968.
Lotman, Juri, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.
Sarlo, Beatriz, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia.*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1983.
Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
Paz, Octavio, *Sobre la Crítica en Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967.
Verani, Hugo, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, F.C.E., 1990.
Verón, Eliseo, *La semiosis social*, Buenos Aires, 1987.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
8/1998/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

El (des) orden de las familias en la narrativa de Jorge Edwards

María del Pilar Vila

Los escritores chilenos pertenecientes a la llamada generación del 50 fueron conscientes de los desplazamientos que tenían que generar en el ámbito literario para producir una nueva escritura y poder, así, registrar los nuevos procesos sociales que se estaban viviendo. Al mismo tiempo, entendían que era necesario inscribir su escritura en un ámbito que fuera más allá del que los criollistas referían cuidadosamente en sus obras. En tal sentido, resultan altamente significativas las consideraciones de José Donoso cuando alude al

> escándalo y pasmo que produje en el ambiente chileno la declaración de Jorge Edwards [al decir] que le interesaba y conocía mucho más la literatura extranjera que la nuestra. Fue el único de mi generación que se atrevió a decir la verdad y a señalar una situación real: en nuestro país —y supongo que en todos nuestros países en Hispanoamérica—, nos encontramos que en la generación inmediatamente precedente a la nuestra no sólo no teníamos casi a nadie que nos proporcionara estímulo literario, sino que incluso encontramos una actitud hostil al ver que dos nuevos novelistas se desviaban del consuetudinario camino de la realidad comprobable, utilitaria y nacional.[1]

La pérdida de poder, el deterioro social, el fracaso, el destino incierto de una clase social hasta el momento poderosa y la pérdida de los afectos serán problematizados por una narrativa que evidencia sólidos lazos con el realismo norteamericano.

Jorge Edwards (1931) inicia su actividad de escritor en 1952 con *El patio*, conjunto de cuentos que despierta el interés de sus coetáneos; Enrique

1. Cfr. José Donoso, *Historia personal de «boom»*, con apéndice del autor y de María Pilar Serrano, Argentina, Sudamericana-Planeta, 1984.

Lihn lo define como un «libro de adolescencia», al tiempo que atrae, por diversas razones, a escritores chilenos consagrados. Es éste el caso de Gabriela Mistral quien manifiesta su preocupación, no por la calidad de los relatos que han llegado a sus manos, sino porque le inquieta la perspectiva «moral» que se desprende de los mismos. El propio Edwards, recordando estas apreciaciones, consideró que la existencia de una generación incrédula y desmoralizada[2] era lo que preocupaba a Gabriela Mistral.

El Patio marca un distanciamiento con los antecesores literarios de Edwards; tanto en este libro, como en *Gente de la ciudad* (1961) o en *Las máscaras* (1967) se puede observar que el nuevo espacio discursivo es la ciudad y los espacios privados y, en particular, la casa.

Los protagonistas, jóvenes desencantados con el mundo en que les toca vivir, se sienten agobiados por el peso de las convenciones sociales; son visitantes de la cara sórdida, gris y nocturna de la ciudad. Al mismo tiempo, se perfilan como precoces escritores que asisten a un cambio sustancial: las profundas modificaciones de la sociedad producen alteraciones en los sentimientos, en las experiencias privadas y en las relaciones sociales.[3]

En la obra del chileno se observa un marcado desplazamiento del campo a la ciudad y un cambio de personajes en las novelas: de aquel hombre que luchaba entre la ciudad y el campo, ahora se llega al que circula por una ciudad oscura, decrépita, poco solidaria, a un hombre que camina y observa «las calles de esa ciudad moderna [que] destruía la validez de todo credo heredado e integrador. [Esos] credos eran sólo las máscaras hipócritas de la realidad burguesa.»[4]

Jorge Edwards consciente de que «los artistas tenían la misión de destrozar esas máscaras y develar el verdadero rostro del hombre moderno»[5] registra ese espacio desde distintas perspectivas: la del adolescente que reacciona contra el orden y transgrede las convenciones sociales y *morales* hasta el hombre que convive con procesos dictatoriales, sometido a la presión del control, de la angustia, de la soledad.

¿Cómo es el personaje de sus relatos y novelas?, ¿qué mira de esa ciudad opresora y opresiva?, ¿cómo es la sociedad y de qué modo trata de represen-

2. Cuando se le pregunta a Edwards acerca de la reacción que hubo en Chile con la publicación de «El Patio», éste alude al comentario de Gabriela Mistral y sostiene que la preocupación se debía a que el texto en cuestión «reflejaba una generación muy jodida, muy escéptica, muy pesimista, que veía las cosas muy negras». En, Juan Andrés Piña, *Conversaciones con la narrativa chilena*, Santiago de Chile, Editorial Los Andes, 1991.
3. Cfr. Williams, Raymond, *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D. H. Lawrence*, Madrid, Debate, 1997.
4. Carl E. Schorske, «La idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler», *Revista Punto de Vista* No. 30, Año X, julio, octubre de 1987.
5. Carl E. Schorske, op. cit.

tarla? De acuerdo con lo que sostiene Pierre Bourdieu, para preguntarse cómo Edwards llega a ser el escritor que es, el intelectual que se debate entre mundos o ámbitos fuertemente contradictorios, habría que indagar acerca de

> cómo, dadas su procedencia social y las propiedades socialmente constituidas de las que era tributario, pudo ocupar o, en algunos casos producir las posiciones ya creadas o por crear que un estado determinado del campo literario ofrecía y dar así una expresión más o menos completa o coherente de las tomas de posición que estaban inscritas en estado potencial de esas posiciones.[6]

El propio Edwards reconoce que proviene de un ámbito familiar vinculado con la literatura pero, también, fuertemente condicionado por un orden y por una disciplina que lo impulsa a actuar de modo contrario. En la mayoría de sus cuentos y novelas la ciudad de Santiago ocupa un lugar central; profundamente marcada por un estilo burgués, la capital chilena recoge sus mejores señales en la arquitectura y en los comportamientos y conformación de una clase social que regirá los destinos del país. De ella es deudora la familia Edwards. Y hacia ella dirige su mirada de escritor. A esa ciudad plagada de mansiones propias del gusto francés, de grandes avenidas, habitada por burgueses que viven, en muchos casos, del recuerdo de las épocas de opulencia generadas por un aprovechamiento sin límites del cobre.

Uno de los aspectos centrales que encontraremos en la narrativa de Edwards será el de representar el espacio social en el que se resuelven las historias que se cuentan. Y el eje de análisis estará estrechamente vinculado con la propia colocación del escritor en ese lugar social. Edwards señala que su ingreso en el mundo de la escritura estuvo teñido —desde el campo familiar— de un cierto matiz prohibido y, en ese sentido, se sintió próximo a su tío abuelo Joaquín Edwards Bello, «Joaquín el inútil». Percibía, desde el momento en que empezó a escribir o quizás tan solo a leer, que entre ambos existían vínculos invisibles que serían directrices para los rumbos que él, más tarde, tomaría.

Su pertenencia a una familia fuertemente arraigada en la alta burguesía chilena, la clara conciencia de que él «pertenecía al mundo que era realmente el universo del colegio de los jesuitas»,[7] conforman un campo proclive para la presencia de tensiones no sólo en la escritura sino en la vida pública del escritor.

6. En Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
7. Entrevista de la autora con Jorge Edwards, Santiago de Chile, agosto de 1997.

A la manera de los personajes de Gustave Flaubert, Edwards circula por dos mundos que están en constante tensión: el mundo burgués y el de la bohemia. El mundo del colegio jesuita al que asistía de niño, ámbito que requería ir

> de cuello y corbata, de traje azul oscuro porque era un uniforme del colegio. Pasábamos con estos curas jesuitas muy sombríos... cuando era niño, después la cosa se aireó un poco. Pero era muy sombrío cuando era niño: mucha misa porque era obligatorio ir a misa el viernes, el sábado y el domingo en el Colegio y retiros espirituales y toda esa cosa.[8]

conforma el anillo constitutivo del mundo de las viejas casonas, de la prosapia, de los vínculos con las familias patricias, del peso del apellido que a cada paso que se haga por las calles de Santiago, le recuerdan quién es y cuál es el papel que debe jugar en esa sociedad. Sus relaciones con la literatura llegan, por un lado, de esa figura ausente-presente que es el tío Joaquín y por otro, a través de una relación ambigua con sus contemporáneos:

> Me sentí muy metido en la Generación del 50. Lo que pasa es que yo (lo dice con énfasis) nunca me sentí muy metido en la generación del 50; nunca me sentí metido en el «boom», incluso a veces no me siento muy metido en la literatura. Porque yo nunca he sido lo que se llama realmente un profesional de la literatura. Yo soy un escritor. Eso sí siento. Que soy un escritor desde la adolescencia. En realidad mis primeras cosas se publicaron en la revista de ese colegio cuando tenía once años de edad...

Las lecturas de la mayoría de los jóvenes de la generación del 50, y por tanto del propio Edwards, provienen de otros ámbitos: Henry James, Franz Kafka, Williams Faulkner, James Joyce. Los vínculos generacionales con otros latinoamericanos también están señalando los rumbos que toman estos escritores: Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Julio Ramón Ribeyro, Carlos Fuentes. En lo que se refiere a los escritores de su propio país se puede observar el liderazgo de José Donoso, quien asegura que «nada ha enriquecido tanto a mi generación como esta falta de padres literarios propios. Nos dio una gran libertad, y en muchos sentidos [...]fue lo que permitió la internacionalización de la novela hispanoamericana.»[9]

Los jóvenes escritores de la llamada generación del 50 se inscriben como buceadores de una sociedad que es descripta como *decrépita*. Edwards, en una entrevista realizada en Buenos Aires dice que eran escritores de *la decrepitud*

8. Idem. ant.
9. José Donoso, op. cit., p. 24.

obsesionados por el tema del deterioro y por la evocación de un pasado mejor.[10]

En la narrativa de Edwards, el deterioro se ha centrado en una ciudad que ha perdido el esplendor; ha quedado en el recuerdo la espectacularidad, la novedad y el exotismo que el dinero y la alcurnia permitían exhibir. El lector se enfrentará con personajes alejados del mundo exterior, encerrados en sus fantasías y en sus temores. Se llegará a bares oscuros, habitaciones húmedas, casas en las que el orden aparente encierra un desorden y provoca quiebres en las normas y en las convenciones sociales. En este ámbito, la familia ocupa un lugar preponderante. La familia, que aparece con fisuras, no se presenta con la perspectiva monolítica que registró la narrativa del XIX y la de principios del XX. Los lazos familiares son conflictivos y el orden se disfraza para ocultar el desorden interno y externo: «Ibamos a contradecir el orden que procuraba establecer, por lo demás sin éxito, en medio de lamentaciones estériles, mi madre. Llevaríamos la negación de ese orden hasta sus extremas consecuencias» («El orden de las familias», p. 153).[11]

Es que el orden, en realidad, encubre el desorden y la máscara atraviesa las relaciones sociales, familiares, la escritura, la historia menuda pero también la Historia. Ordenando el desorden, la figura materna se conforma con fuerza; elemento vinculante con el deber ser es la figura que marca el peso de la familia y el camino por seguir para mantener la apariencia de pertenecer a una familia *bien constituida*. En estos términos no es casual la elección del epígrafe «El orden de las familias»: «Yo digo solamente, cosa general en el mundo, que las mujeres conservan el orden existente, bueno o malo. Si es malo es una lástima. Y si es bueno, es probablemente también una lástima».

El fuerte tono irónico de la cita de Henri Michaux remite al modo en que el narrador inscribe en este cuento a la figura materna, esa madre que «lo había arreglado todo», esa madre que organiza y decide qué cosas se deben decir y cuáles callar. Ella es quien intenta mantener la estructura familiar aun a riesgo de no querer ver lo que efectivamente está sucediendo en su interior, como un modo de evitar contradecir el orden porque, hacerlo, es contradecir a la familia: «Las preguntas se prohibirían. Íbamos a contradecir el orden que procuraba establecer, por lo demás sin éxito, en medio de lamentaciones estériles, mi madre« (p. 153).

El relato pone en escena la tensión en la que se debaten las relaciones familiares, las que están atravesadas por los engaños, las miserias y una ambigua relación incestuosa. Detrás del aparente orden está la destrucción de la familia y la del país.

10. Cfr. «Realidad y Ficción», *Encuentros Hispanoamericanos I y II*, Bs. As., 1990/91.
11. Jorge Edwards, *Las máscaras*, 1a. ed., Barcelona, Seix Barral, 1967.

Como los personajes del peruano Julio Ramón Ribeyro, los protagonistas de muchos relatos de Jorge Edwards son los que han quedado fuera del «festín de la vida», a los que les cuesta aceptar una realidad dolorosa, una realidad social y económicamente decadente. En los relatos de ambos escritores están corporizados «la vejez, el deterioro, la frustración y el perecimiento», aspectos que «parecen contener [...] una realidad tanto dolorosa y absurda como previa y fatalmente establecida».[12] Se puede así, establecer filiaciones entre ambos escritores especialmente por el modo en que ambos perciben a una sociedad que ha perdido la condición de espacio armónico.

En el caso de la narrativa de Edwards, esta circunstancia está señalada particularmente concentrada en el ámbito privado, en la familia. La historia privada, la de puertas adentro es la que condensa el deterioro, la frustración, la decrepitud. Los modelos caen, la familia es cuestionada y las relaciones se tensan. Sin embargo, no se pone en escena únicamente la decrepitud de la familia, también está presente la de la burguesía o la de la alta burguesía chilena quien ha perdido el espacio de poder .

Raquel Olea (1997)[13] sostiene que «la familia tradicional es un espacio de muchos poderes en pugna, que se ejercen de las maneras más arbitrarias y más primarias también. Porque a la vez, como es espacio de la privacidad, como es el espacio [...] de la confianza, se permiten allí desbordes que no se permiten en otros lugares sociales donde hay más control» (p. 159).

De modo casi constante, Edwards deja al descubierto la forma en que se producen los quiebres que desarticulan el supuesto orden armónico. Como una forma de señalar su inconformismo no sólo en lo que se refiere a comportamientos individuales sino también, y quizás de modo más fuerte, a actitudes grupales, los relatos señalan la preocupación por representar una realidad que es vista como decadente o, como dice Edwards al referirse a la escritura de Claudio Giaconi, se está ante «una estética de lo sombrío, de lo obsesivo y enfermizo, de lo que se encuentra detrás de las apariencias y es posible percibir una segunda mirada».[14]

En «El orden de las familias», el narrador recurre a ambigüedades para relatar aspectos escurridizos de la realidad en un juego permanente de enmascaramiento y revelación; los procedimientos que se emplean para ocultar y disimular están plenos de interrupciones, de discontinuidades que muestran los

12. Julio R. Ribeyro, *Cuentos Completos*, Prólogo de Alfredo Bryce Echenique, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 30.
13. A.A.V.V., *Discurso, género y poder. Discursos públicos: Chile 1978-1993*, Chile, LOM Ediciones, 1997.
14. Cfr. Jorge Edwards, «Los años de la difícil juventud», *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 575, mayo 1998, pp. 53-59.

comportamientos frecuentes de la familia y generan incertidumbre en el lector:

> Retrocedías y yo trataba de alcanzarte en la oscuridad, conmovido. Al fin me toleraste un beso en los dedos de la mano izquierda. 'Por qué no pololeas con él', me dijo Verónica; '¡qué importa! Le pedimos permiso al Papa [...]' (p. 148)

Así se desplazan algunas de las fantasías que reaparecerán, de modo más explícito, en «El último día»[15] publicado en *Gente de la ciudad*. «El orden de las familias» y «El último día» aluden a una situación familiar quebrada en la que, las relaciones están disfrazadas o encubiertas por un matiz que presupone vínculos sólidos entre algunos de sus miembros; a su vez ponen de manifiesto la pugna existente entre ellos, el modo diferente en que el poder está ejercido y los permanentes equívocos vividos por los personajes. Aparentar es casi sinónimo de encubrir, así en «El último día», Federico sólo recuerda que tuvo «un estallido que lo sorprendió a él mismo, habituado por tradición de familia, a reprimir» (p. 162).

Todo el relato circula por zonas caracterizadas por la indefinición; la ambigüedad es casi un permanente salto a un espacio en el que los personajes se construyen a partir de situaciones poco precisas. La realidad no puede ser aprehendida; la memoria se confunde con un presente impreciso, los hechos suceden en espacios marginales de un Santiago provinciano y, por esos lugares, corren voces difusas.

Confusión y soledad son los rasgos más destacados en este mundo de relaciones familiares casi tortuosas. Es el espacio de la reunión familiar pero también es el que pone en escena la distancia que media entre las épocas pasadas:

> Entretanto, en los almuerzos de los domingos, la fuente daba vuelta a la mesa y llegaba al sitio de Federico cada vez más escuálida. El vino se ponía rancio y ya no quedaba servilleta libre de roturas. Sólo el cristal verdoso de las copas evocaba la opulencia de antaño [«El último día» (p. 163)].

Sin embargo, la casa también registra otro (des) orden por el que transitan los miembros de la familia: el ingreso de la desacralización del erotismo. Se cruzan, en un juego permanente de luz y sombra, de verdad y de mentira, situaciones que no se terminan de aclarar y que, por el contrario, ingresan en una zona de confusión no sólo para los protagonistas sino para el propio lector. En esta instancia, en la que se recuperan algunas preocupaciones, aparecieron en «El orden de las familias».

15. En Jorge Edwards, *Temas y Variaciones*, 1a. ed., Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.

Situaciones vagas, relaciones solapadas, lazos familiares que se debaten entre la falta de esperanza y el mantenimiento de los convencionalismos, el desplazamiento de algunos personajes a una zona onírica unen estos dos relatos. Y en medio de esta situación, como un registro de la imposibilidad de aprehender el mundo circundante, el escritor debatiéndose entre decir y callar, entre descubrir y ocultar.

Lugares excéntricos habitados por personajes que buscan un espacio para decir sus cosas, incapacidad para registrar un mundo que ya no está habitado por quienes mantenían el orden, conciencia de que la familia ya no es el *hogar,* circulación por fronteras borrosas y a veces marginales vinculan a estos relatos con una escritura que centra sus preocupaciones en la metaforización descarnada de una sociedad. Una sociedad que pone a los protagonistas y al lector ante un mundo corroído por las apariencias y por la confusión. Una sociedad que se protege con una máscara para tapar lo que no hay que ver.

En un gesto de ruptura con sus antecesores, Jorge Edwards inscribe estos relatos en una instancia que busca subvertir no sólo el orden familiar, sino también el de la literatura de su país. Ángel Rama dijo que «las grandes figuras prolongan su magisterio durante larguísimos períodos, dando desde lejos la sensación de que en sus países han cortado a ras la hierba para que nada nuevo crezca»

Jorge Edwards, desde el libro de adolescencia, inicia el camino de búsqueda de una nueva escritura que sea capaz de registrar un mundo decadente, conflictivo y muchas veces tortuoso, para intentar que la hierba crezca de nuevo. ▼

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
8/1998/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

LOS *MONSTRUOS* DE CORTÁZAR: LA ALTA LITERATURA ESCRIBE AL PUEBLO

Ana María Zubieta

La relación entre la ***alta cultura*** y la ***cultura popular*** es un fenómeno que concitó la atención de historiadores, antropólogos y estudiosos de la cultura y se vuelve particularmente interesante en la literatura, porque allí aparece conjugada con la tradición, el canon y la literatura nacional. En el mismo sentido, otro de los problemas por considerar es la línea que separa las culturas populares de la cultura de las elites, línea siempre difusa por lo cual es más productivo concentrarse en el estudio de las conexiones que en las diferencias que las separan.

A medida que en Europa crecía la brecha entre la cultura popular y la cultura letrada, algunas personas instruidas comenzaron a ver las canciones, creencias y fiestas populares como exóticas, pintorescas, fascinantes, dignas de ser registradas y recogidas; surge así el primer atisbo de interés por esa cultura que empieza a verse y a vivirse como ajena.

Por lo tanto, será importante comprender la actitud y posición de los letrados frente a la cultura popular: Rabelais era un hombre culto versado en teología y medicina, buen lector de los clásicos y muy informado en cuestiones de leyes.[1] El ***uso*** que hacía de la cultura popular no fue espontáneo: era muy consciente de las posibilidades subversivas de lo popular y de su capacidad de socavar la jerarquía tradicional de los géneros literarios.

Pero el descubrimiento de la cultura popular fue también algo motivado políticamente, relacionado con la idea de nacionalidad, con la formación de la

1. Como señala Bajtin, la cualidad principal de Rabelais es la de haber estado ligado más profundamente que otros autores a las fuentes «populares»; el conjunto de estas fuentes determinaron su sistema de imágenes tanto como su concepción artística. Ver Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento.*

identidad nacional (y el surgimiento de los estados nacionales), con los rasgos de la modernidad, con la industrialización y democratización. De los intelectuales de comienzos del siglo XIX no solo hemos heredado textos sino también algunas nociones.[2] De forma bastante general establecieron tres modos básicos de pensar la cultura popular:

Primitivismo: todo lo que localizaban (canciones, festejos, cuentos), lo ubicaban en un indefinido *período primitivo*. A veces hay fiestas que verdaderamente eran muy antiguas (como el carnaval) pero entre 1500 y 1800 las tradiciones populares estuvieron sometidas a grandes cambios. En resumen: se olvidaron de que la cultura también tiene su historia.

Comunalismo: las cosas eran una creación comunitaria. Esto llamó la atención sobre algo: en la cultura popular el papel de lo individual era menos importante que la tradición y el pasado de la comunidad. Esta teoría, absolutizada, es falsa. Los estudios sobre cantares populares o sobre narradores de cuentos demostraron que aun existiendo una cierta reproducción de lo recogido de la tradición oral, no se había impedido un estilo individual.

Purismo: ¿De qué tipo es la cultura popular? ¿Quién es el pueblo? Los descubridores de la cultura popular consideraban que el pueblo estaba compuesto esencialmente por los campesinos quienes, inmersos en la naturaleza, se veían menos influidos por lo extranjero y habían conservado más las costumbres primitivas. Esto, sin embargo, supone ignorar cambios sociales y culturales y desestimar la interacción entre la ciudad y el campo, entre lo educado y lo popular; en realidad, nunca hubo una tradición pura o inmutable y no existe ninguna razón para excluir de los estudios de cultura popular a los habitantes de las ciudades.

El capital tenía interés en la cultura de las clases populares y en la tradición popular estaba uno de los focos de resistencia a las formas por medio de las cuales se quería reformar al pueblo. En la formación y evolución del capitalismo hay una lucha más o menos continua en torno a la cultura del pueblo que se estructura en el interior de la oposición entre el poder y el pueblo. El bloque de poder es una alianza de fuerzas sociales que son relativamente unificadas y estables; el pueblo es un conjunto de diferencias y alianzas sociales dispersas formadas y reformadas, pero siempre entre las formaciones de los subordinados.[3]

2. La crítica principal que se puede hacer a estos descubridores de la cultura popular es que no usaron un método lo suficientemente discriminatorio. No supieron distinguir entre lo primitivo y lo medieval, lo urbano y lo rural, lo campesino y lo surgido de la nación como un todo. Por ej.: Dante y Homero eran considerados dentro de la *poesía popular.*
3. Es posible definir la cultura popular en sentido negativo como cultura *no* oficial, la cultura de los grupos que *no* forman parte de la elite, las «clases subordinadas». Ver Gramsci, *Cultura y literatura*, Barcelona, Península, 1972 y *Antología*, México, Siglo XXI, 1970.

Así cono no hay un contenido fijo en la categoría de cultura popular tampoco hay un sujeto fijo que adjuntarle. El *pueblo* no está siempre ahí, al fondo, donde siempre ha estado, con su cultura, sus libertades e instintos intactos. Hay una capacidad para constituir clases e individuos como fuerza popular.

Entonces: cómo pensar una literatura, algunos textos de la alta literatura. «La fiesta del monstruo»,[4] el cuento que escribieron Borges y Bioy Casares, «El sueño de los héroes» del mismo Bioy Casares,[5] «Torito»,[6] o *Los premios*[7] de Julio Cortázar son algunos de los textos incluidos en lo que ha sido considerada la ***alta literatura nacional argentina*** que en el siglo XX ***construye y reconstruye*** aspectos vinculados con la cultura popular, pero también se construye sobre los restos discontinuos de una cultura que se atomizó y que podemos alcanzar en la ***lengua***, en formas y alternativas de la ***violencia***, en las representaciones de ***héroes populares*** y en la constitución y encuentro con los ***monstruos*** de la cultura, esos seres extraordinarios, excesivos, frecuentemente borrosos e innombrables, que siempre desbordan los límites.[8]

En ese sentido, podría decirse que son transgresivos si entendemos por ***trasgresión*** una interrogación de los límites, un reino donde lo que está en cuestión es el límite antes que la identidad de la cultura, aunque la identidad cultural es inseparable de los límites, es siempre un fenómeno límite. Esta es la posición de Foucault quien sostiene que la trasgresión es un gesto que concierne al límite. El límite acaso no tenga una existencia verdadera por fuera del gesto que lo atraviesa y lo niega. ¿Qué será después y qué pudo ser antes?

Quizá la trasgresión agota todo lo que ella es en el instante mismo en que atraviesa el límite, no estando más que en ese punto del tiempo. La trasgresión conduce al límite hasta el límite de su ser, lo lleva a despertarse sobre la desaparición inminente, a reencontrarse en lo que excluye, a comprobar su verdad positiva en el movimiento de su pérdida. La trasgresión debe pues su plenitud a los límites, es decir, a aquello mismo que ella atraviesa con gesto violento. La trasgresión se encuentra ligada al límite en una forma espiralada.[9]

Estos textos ***traducen***, ***construyen*** y se ***apropian*** de aspectos de la cultura popular; o sea, a partir de esas tres operaciones simultáneas la literatura recupera, produce y se apodera de representaciones fragmentarias de la cultura po-

4. «La fiesta del monstruo», en J. L. Borges y A. Bioy Casares, *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, Bs. As., Ediciones Librería La Ciudad, 1977.
5. A. Bioy Casares, *El sueño de los héroes*, Bs. As., Emecé, 1993.
6. J. Cortázar, «Torito», *Final del juego*, Bs. As., Sudamericana, 1983.
7. J. Cortázar, *Los premios*, Bs. As., Sudamericana, 1977.
8. Ver J. Cohen, *Monster Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
9. Michael Foucault, *Prefacio a la transgresión*, Bs. As., Trivial, 1993.

pular;[10] es decir, se trata de textos que de alguna manera, a través de la oralidad, traducen algo de la cultura popular, la violentan y construyen una representación de lo nacional, entendida más como espectáculo que como correspondencia realista con las relaciones sociales. Literatura urbana que resignifica un emergente de las culturas populares que es preciso definir; es decir, qué aspecto o sector de la cultura popular es el aludido, a qué coyuntura socio/política pertenece y qué uso se hace de eso. Sin embargo, de las tres operaciones expuestas —*traducción*, *construcción*, *apropiación*— es el concepto de apropiación el que me parece fundamental «porque evita identificar los diferentes niveles culturales a partir de la descripción de objetos que le serían supuestamente propios»; porque «permite entender las prácticas culturales en términos diferenciales y en términos de prácticas», siempre creadoras de usos y representaciones y, finalmente, porque «pensar en las distintas modalidades de apropiación posibilita dar cuenta de una historia social de usos e interpretaciones».[11]

Por otra parte, no se trata de pensar en una escritura que «da voz a los sin voz»,[12] sino más bien interesarse por una literatura que despliega, como pocas, de manera formidable, espectacular, *formas, espacios, valores y sujetos* atados a la cultura popular, se expone en su dependencia de esa cultura diferente y, al mismo tiempo, exhibe la cultura popular en todo lo que la liga a modelos y normas dominantes; es decir, se muestra y la muestra en su parcial autonomía. Quizá mejor: en «su heteronomía». Pero, sobre todo, pensar en esa literatura es pensar una *intervención* en la jerarquía *alto/bajo*. Esta intervención —que es posición y lectura— se percibe nítidamente en el encuentro de esa literatura con los *monstruos* que la cultura engendra. Si la cultura popular

10. En este sentido, ocuparse de las representaciones ha sido una tarea que ha tratado de mostrar cómo, de qué diferentes maneras según los tiempos y lugares, las realidades *se construyen*, se presentan a la lectura o a la vista y son captadas. Es decir, ver *qué representaciones hay*, quién las emite, desde qué lugar. Es un modo de hacer una historia, o sea, una historia de las representaciones porque si en algo es aprehensible la cultura es en las representaciones.

11. «La apropiación, tal como nosotros la entendemos, se propone una historia social de los usos y las interpretaciones relacionados con sus determinaciones fundamentales e inscritos en las prácticas específicas que los construyen». Roger Chartier, *Sociedad y escritura en la edad moderna*, México, Instituto Mora, 1995, p. 128.

12. La pregunta de G. Spivak, «¿Puede hablar el subalterno?» y su respuesta de que «no, no como tal», estaba destinada a revelar detrás de la buena fe del intelectual solidario, *comprometido*, el trazo de una construcción literaria colonial, de un otro con el cual se podía hablar o que se prestaba a hablar con nosotros, suavizando así nuestra angustia ante la realidad de la diferencia que su silencio hubiera provocado y naturalizando nuestra situación de privilegio relativo en el sistema global. Ver G. Spivak, *Selected Subaltern Studies*, New York, Oxford University Press, 1988.

no existe fuera del gesto que la suprime, en esos gestos pero también en las claudicaciones, es donde mejor podemos reconocerla.

Sin duda, es problemática la consideración de cualquier jerarquía. La que se estableció entre culto y popular no lo es menos. Con todo, fue una división primordial. Así, cuando se habla de *alta literatura* o *alta cultura* se piensa en lo más refinado y especializado de la producción cultural, no solo la que es resultado del trabajo minucioso de una elite de productores sino también la que es consumida y usufructuada por las elites económicas y políticas dominantes.

Pero la alta cultura se constituyó en gran parte por un trabajo llevado a cabo sobre y con materiales que no le son propios y operó un juego sutil de *apropiación, reemplazo* y *cambios de sentido*. Estas apropiaciones no deben ser entendidas como relaciones de exterioridad entre dos conjuntos dados de antemano y yuxtapuestos (uno erudito, el otro popular) sino como productores de *mezclas* culturales o intelectuales, cuyos elementos se entrelazan en forma sólida.

Volver a la dualidad *alto/bajo* para proponer invertir los términos y ponerse del lado de lo bajo no parece una solución atinada porque la jerarquía permanece. Entonces, quizá, si retomamos un lugar común de la crítica, el que dice: la literatura canonizada como alta literatura impuso sobre lo popular una mirada *horrorosa*, es decir, mitad horrorizada y mitad que causa horror, o sea una mirada que confirmó al otro como bajo, inculto, inferior, monstruoso, digo, si podemos *restituir al horror toda su violencia creadora*, al gesto vampirizante un poco menos de truculencia y vemos las fallas, las fisuras en los sistemas de representaciones y sobre todo, su interacción, tal vez podamos volver a colocar la dualidad *bajo/alto* en un espacio de circulación simbólica y desechar la culpa que nos asalta cuando debemos hablar de ella y entonces, por una vez al menos, soslayar las comillas.

La relación de dominación simbólica, es decir, las relaciones respectivas de los dominantes y de los dominados con la exclusión (con los que excluyen, con los que los excluyen, y con lo excluido) «nunca es simétrica». Para dar cuenta de la complejidad de los intercambios hace falta restituirlos a un espacio de «circulación simbólica». Una cultura dominante no se define en primer lugar por aquello a lo que renuncia.[13]

13. Todos tenemos en la cabeza el párrafo decisivo de «La ideología alemana» en la que Marx recalca la correspondencia entre «poder material dominante» y «poder espiritual dominante»:
Los individuos que forman la clase dominante tienen también, entre otras cosas, la conciencia de ello y piensan a tono con ello; por eso, en cuanto dominan como clase y en cuanto determinan todo el ámbito de una época histórica, se comprende de suyo que lo hagan en toda su extensión y por tanto, entre otras cosas, también como pensadores, como productores de ideas, que regulen la producción y la distribución de ideas de su tiem-

Entonces, volver a leer una jerarquía que ha pautado toda la cultura, buscar allí los *monstruos* engendrados y aprehenderlos en su doblez, en su ambivalencia y, especialmente, en todos los matices que tiene la palabra *monstruo*.

Julio Cortázar intervino en la jerarquía a través de esos *monstruos* con una suerte de inocencia y mala conciencia proverbiales; me voy a referir a «Torito» y a *Los premios*. Esos monstruos que no son nada en sí mismos, deben ser atravesados con la mirada y como incorporación del afuera, de un más allá, pueden ser leídos en los «loci» que los distinguen como distantes y distintos. Ha dicho Cortázar:

> Escribo por falencia, por descolocación; y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas. El monstruo sigue firme.

La articulación de la literatura con las *voces* de la cultura de las clases subalternas nos sitúa en un particular espacio de redistribución de lo *alto* y lo *bajo*. La voz se trama con la oralidad que retumba fuera del texto y con la escritura que la pone en escena. La constitución de las voces es una de las condiciones de posibilidad de la ficción; es el lugar donde reencontramos al monstruo, que no ha surgido de la nada sino de un proceso de fragmentación y recombinación de elementos procedentes de lo alto y de lo bajo.

Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos* recuerda con nostalgia el uso que en su niñez se hacía de la radio, especialmente, de los encuentros de boxeo trasmitidos por radio que él escuchaba devotamente. A propósito de esto, dice Cortázar: «En 1952, una tarde de lluvia en mi piecita de París, todo eso asomó en la memoria [...] todo desde tan lejos y yo mismo tan lejos en las últimas gradas del recuerdo. Entonces, entre mate y mate, escribí «Torito».

Entonces, en 1952 Cortázar cuenta al monstruo, al prodigio del boxeo argentino de los años 30, al *extraordinario* Justo Suárez, el Torito de Mataderos, al que los medios también llamaban «extraordinario»: «Va siendo cada vez más difícil hablar de Torito sin polemizar. Es lo que siempre acontece alrededor de los hombres extraordinarios».

po, y que sus ideas sean, por ello mismo, las ideas dominantes de su tiempo. K. Marx y F. Engels, «La ideología alemana», *La cuestión judía (y otros escritos)*, Barcelona, Planeta, 1992, p. 182.

Lo propio de este esquema es que al convertir la relación simbólica en una *relación de exterioridad*, borra con esta operación formal todos los fenómenos que, en una relación simbólica son, por el contrario, del orden de la composición, de la inter-penetración o de la ambivalencia.

Así lo designa la revista *El gráfico* en una nota titulada «De gong a gong» de enero de 1930:

> Entonces, «Torito», cuento incluído en *Final del juego,* dedicado por Cortázar a su profesor de pedagogía de la Escuela Normal quien en sus clases contaba a sus alumnos las peleas de Justo Suárez. En 1952 Cortázar escribe a ese monstruo del deporte que cayó, fue vencido, está enfermo y que internado en el hospital, recuerda los golpes y lee *El gráfico.*

Las peleas de Justo Suárez, sus triunfos del 29 y del 30. La primera derrota, la que aparece evocada en el cuento, del 31. Entonces, ya instalado en París, cuando en la Argentina gobernaba Perón, el monstruo al que alude el cuento «La fiesta del monstruo» (1947) el boxeador que triunfaba era José María Gatica, el Mono Gatica, un cabecita negra, violento, imprevisible, peronista, que deberá esperar hasta los 90 para que Leonardo Favio lo cuente en su película *Gatica, el mono.* Cortázar soslaya a ese monstruo, vuelve la mirada hacia el pasado, hacia ese boxeador ya muerto que él conocía por los relatos de su profesor pero seguramente también por la lectura de *El gráfico*, la revista más popular de la Argentina dedicada al deporte. Entonces, el boxeador del cuento de Cortázar lee *El gráfico.*

Ese es el punto: él se lee a sí mismo en otro registro, en otro momento quizá, cuando era un héroe y hablaba otra lengua. Porque si en el cuento de Cortázar Torito evoca sus peleas así: «El negro, cómo se llamaba el negrito, Flores o algo así. Duro de pelar, che. Un estilo lindo, me sacaba distancia vuelta a vuelta. Apercá, pibe, métele apercá» (p. 118).

En una entrevista que aparece en la revista *El gráfico* de 1930, año en el que seguramente el profesor le contaba las peleas al joven estudiante Cortázar, Justo Suárez dice: «He conquistado una nueva victoria —esta vez frente a un adversario como pocos calificado— y no estoy satisfecho sin embargo: no lo estoy, porque mis deseos son ahora ganar todas las peleas por knock out».

Cortázar se apropia y reconstruye una lengua que mezcla el barrio y el ringside no con la finalidad de contar al héroe caído, sino darlo a leer en un registro distinto al de los medios que hacían hablar al boxeador en una lengua hiper culta y entonces se produce esa circularidad de la que hablaba entre la apropiación y representación de la cultura popular por parte de la literatura que se traduce en un registro de oralidad con el que el mismo Torito cuenta las peleas y la derrota, relata los usos y costumbres, evoca su romance codificado de héroe popular: la novia del barrio, después su esposa, que lo abandona cuando pierde y la derrota; entonces, digo, la circularidad entre la apropiación y aproximación y la lejanía interpuesta con los medios que en sus entre-

vistas al boxeador ponían a distancia, alejaban, negaban, hacían desaparecer cualquier vestigio de cultura popular en la lengua, en el relato.

De este modo, la relación con la *cultura de masas* y con *los medios* queda establecida de manera compleja: desde una presencia hasta una lejanía. Con esto también se complejiza la visión adorniana de la cultura de masas y nos acercamos más bien a la posición crítica de Jameson[14] quien sostiene que uno de los aspectos más criticables de esa teoría es el concepto de «manipulación»[15] por el cual un público pasivo se somete a formas culturales de comodidad comercialmente producidas y cuyas identificaciones e interiorizaciones de ella implican solo la «distracción» o el «entretenimiento». El ejemplo podría ser una teoría de la resistencia o la apropiación de textos comerciales por grupos a quienes esos textos no estaban destinados.

Un balance de la cultura popular basado en la hipótesis de su autonomía simbólica, puede sentirse autorizado, sin duda, por la tendencia que todo grupo social tiene a organizar sus experiencias en un universo coherente; ninguna condición social, por más desgraciada o dependiente que sea, puede impedir completamente el trabajo de organización simbólica: aun dominada, una cultura funciona como cultura. Nos encontramos aquí frente al derecho imprescriptible al simbolismo que la tesis weberiana concede a todo grupo social: toda condición social es al mismo tiempo lugar y principio de una orga-

14. Jameson hace en *Late Marxism* una revisión de la posición de Adorno y de alguno de sus conceptos: analiza el concepto de «industria cultural». El dice que se produjo una suerte de shock antropológico por el contacto de estos mandarines centro europeos con la Otredad mass-democrática del Nuevo Mundo que estuvo condicionada por una inesperada coyuntura histórica: el surgimiento del fascismo y el nazismo. La crítica de Adorno y Horkheimer podría ser también la base para una crítica cultural del capitalismo en sí mismo por la identificación de la cultura de masas y las formas del confort o la comodidad.
Jameson dice que los objetos con los cuales Adorno y Horkheimer estudiaron la industria cultural pueden ser identificados como films de Hollywood de grado B. La brecha entre las formas de la cultura de masas de los 40 y los 50 y la actual es tan importante como para proponer una brecha semejante en la teoría que se ocupó de esa cultura de masas y una teoría contemporánea que parece demandar una cultura de masas también contemporánea.
Jameson sostiene que la teoría de la industria cultural no es una teoría de la cultura sino una teoría de una «industria». Ellos no son «críticos culturales» sino «críticos de la ideología» en el sentido marxista clásico. F. Jameson, *Late Marxism*, London-New York, Verso, 1990.

15. Etimológicamente, el término «manipulación» significa una consciente intervención técnica en un material dado. Así pues, toda utilización de los medios presupone una manipulación. Por lo tanto, escribir, filmar o emitir sin manipulación es cosa que no existe. Entonces, la cuestión no es si los medios son manipulados o no, sino quién manipula los medios. El uso correcto de los medios exige y posibilita una organización. Esta es la posición de H. M. Enzensberger, *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*, Anagrama, 1985.

nización de la percepción del mundo en un «cosmos de relaciones dotadas de sentido».[16]

Si nos alejamos de las posiciones que sostienen por un lado, que las producciones cultas no serían sino complejizaciones estructurales o redefiniciones funcionales, así como de los que afirman el modelo del «colador», según el cual todas las formas de la cultura y de la ideología funcionarían, como por efecto de gravedad, de arriba hacia abajo, de los sitios altos a los bajos fondos, podemos pensar que cada extremo, lo alto y lo bajo, se estructuran mutuamente y uno depende del otro o invade al otro en ciertos momentos históricos.[17] El resultado es una fusión móvil, conflictiva, de poder, miedo y deseo con esos Otros opuestos pero ¿verdaderamente excluidos? que vuelven como el objeto de la nostalgia, el deseo y la fascinación. Lo *bajo* es el sitio de representaciones incompatibles, de contradicciones y deseos conflictivos; provoca repugnancia y fascinación: hay un imperativo político por eliminar lo bajo y un deseo a la vez por lo Otro.[18]

No es necesario, entonces, para comprender la cultura popular en su coherencia simbólica, tratarla como un universo de significación *autónomo*, olvidando todo lo que está por debajo y por fuera de ella, en especial los efectos simbólicos de la dominación que sufren quienes la practican. La cultura popular es *alteridad mezclada* y no *alteridad pura*.

Entonces, Torito, monstruo del deporte es la conjunción de varios factores: de la voz del boxeador que el joven Cortázar seguramente escuchaba en las entrevistas de la radio; de los relatos del profesor; de la lectura de *El gráfico*; también, sin lugar a dudas, de la nostalgia y, finalmente, de aquello de lo que no habla: de su alejamiento del peronismo. Total al monstruo peronista y la leyenda negra del peronismo ya los habían escrito Borges y Bioy en el 47 en «La fiesta del monstruo». La reescritura en clave benévola de este cuento aparecerá en *Los premios*.

«Extraordinario» es Torito. Extraordinarios son también los personajes populares de *Los premios*, la novela que Cortázar publica en el 60 donde cuenta el viaje en barco de un grupo heterogéneo de personas, cada una de las cuales obtuvo como premio en una especie de rifa, ese viaje. Así, cuando Atilio Presutti, El Pelusa, aparece en el comedor del barco en piyama, dicen de él y de los que son como él: «A su manera son extraordinarios, como un boxeador

16. M. Weber, «The Social Psichology of the World Religions», *From Max Weber*, London, Routledge & Kegan, p. 281.
17. Dice García Canclini que es posible construir una nueva perspectiva de análisis de lo tradicional-popular tomando en cuenta sus interacciones con la cultura de elites y con las industrias culturales (García Canclini, *Culturas híbridas*, México, Grijalbo, 1990).
18. P. Stalybrass and A.White, *The Politics and Poetics of Transgression*, Cornell University Press, 1989.

en el ring o un trapecista, pero uno no se ve viajando todo el tiempo con atletas o acróbatas» (p. 114).

El Pelusa convive con otros monstruos, esos seres raros, indescifrables, como «los lípidos» de los que se dice que tenían considerables proporciones; pero lípido es un término de la bioquímica para nombrar ciertos compuestos orgánicos que tienen que ver con las grasas. Casualmente «grasa» es una designación empleada para referirse a los sujetos de clases populares y sus hábitos cuando revelan escaso nivel cultural; «mis grasitas» llamaba Eva Perón a esos mismos sujetos.

Entonces, los «extraordinarios» o los «vulgares», evocados en el epígrafe con el que se abre *Los premios*:

> ¿Qué hace un autor con la gente vulgar, absolutamente vulgar, cómo ponerla ante sus lectores y cómo volverla interesante? Es imposible dejarla siempre fuera de la ficción, pues la gente vulgar es en todos los momentos la llave y el punto esencial en la cadena de asuntos humanos; si la suprimimos se pierde toda posibilidad de verdad. (Dostoievski, *El idiota*).

Vulgares, extraordinarios o grasas: no hay duda de que es Atilio Presutti moviéndose en ese espacio cultural que es el barco, alejado de Buenos Aires, conviviendo con otros pero, sobre todo, dotado de una lengua imposible, la verdadera encarnación del monstruo:

> Uy Dió qué cuarto de baño, qué inodoro, mama mía ¡Con papel color rosa, esto es grande! Esta tarde o mañana tengo que estrenar la ducha, debe ser fenómena. Pero mirá este lavatorio, parece la pileta de Sportivo Barracas, aquí te podés lavar el pescuezo sin chorrear nada [...] (p. 106).

La novia de Atilio Presutti es la Nelly, la misma Nelly de «La fiesta del monstruo» el cuento que relata la jornada cívica de un grupo popular que va a la Plaza de Mayo a ver al Monstruo, a Perón.[19] Por eso digo que *Los premios* es la lectura en clave benévola de ese héroe feroz, amante y asesino de «La fiesta del monstruo» de Borges y Bioy Casares, que habla dos lenguas: la de los medios («con entusiasmo juvenil entonaba la marcha que es nuestra bandera») así como una lengua deforme, monstruosa, parecida a la de El Pelusa de *Los premios* pero más violenta, más politizada: «Si alguno quería desapartarse, el

19. Puede leerse en este cuento una cosmogonía carnavalesca que tal como la entendió Bajtin es antiteológica lo que no quiere decir anti-mística y profundamente popular. El que participa del carnaval es a la vez actor y espectador; pierde su conciencia de persona y se desdobla en sujeto del espectáculo y objeto del juego. En el carnaval el sujeto es aniquilado y aparece como yo y como otro, como hombre y como máscara. Ver M. Bajtin, op. cit.

de atrás tenía carta blanca para atribuirle cada patada en el culantro [...] Calculate, Nelly, qué tarro el de la última fila; nadie le shoteaba la retaguardia» (p. 96).

Cortázar neutraliza esa violencia del cuento donde un monstruo va a la fiesta cívica a ver a otro monstruo (a Perón), y es un asesino; en *Los premios*, en cambio, Atilio Presutti es un buen muchacho, no tiene nada que ver con la muerte ocurrida durante el viaje, ayuda a esclarecerla y, finalmente, vuelve con los suyos.

Cortázar creó «un tipo especial de kitsch». Kitsch: ese fenómeno típico de la modernidad que siempre implica inadecuación estética, el uso del auténtico gran arte como mera decoración ostentosa.[20]

Podemos acercarnos al fenómeno combinando 1. las explicaciones *histórico-sociológicas* en las cuales lo kitsch es típicamente moderno y como tal unido a la industrialización cultural y el tiempo dedicado al descanso; 2. la explicación *estético-moral* según la cual el kitsch es arte falso. Ofreciendo duplicados de casi todas las formas de arte conocidas, el kitsch sugiere el camino hacia los originales.[21]

Cortázar, como pocos escritores argentinos, intervino en la jerarquía alto/bajo a través de la creación y el encuentro con los monstruos (qué son los famas sino unos *chanchos burgueses* compensados por los *cronopios* esos hermosos poetas, progresistas).

Los inventó o se los apropió según fuera necesario, los dotó de rarezas y excentricidades y les dio hábitos y una lengua, esa lengua de la literatura de Cortázar que quiso ser *una apropiada lengua de la cultura popular* y terminó siendo *la mejor lengua kitsch de la cultura popular.* ▼

20. El término kitsch es bastante reciente. Empezó a usarse entre 1860 y 1870 en la jerga de pintores y marchantes de Munich y se utilizaba para designar lo artístico barato. Se convirtió en término internacional a principios del siglo XX. Aunque el kitsch puede ocurrir en un gran número de contextos diferentes, el concepto carece casi completamente de lo que llamaría *profundidad histórica* es decir, no puede usarse casi con nada antes de finales del siglo XVIII o el inicio del XIX. Es otro modo de decir que kitsch es moderno.

21. Dorfles (*Kitsch*, New York, Universe Book, 1969) sostiene:
Debemos considerar todas las reproducciones de obras únicas que se concibieron como irrepetibles como equivalentes a auténticas falsificaciones. Pero la falsedad estética del kitsch no debería confundirse con la de una falsificación. Una falsificación se construye para que se confunda con el original. Mientras que la falsificación ilegal explota el gusto elitista por las rarezas, un objeto kitsch insiste en su accesibilidad antielitista. El carácter engañoso del kitsch no reside en lo que tenga en común con la falsificación real, sino en su pretensión de proporcionar al consumidor los mismos tipos y cualidades de belleza incorporados en originales únicos o raros e inaccesibles.

C O L A B O R A R O N
en este presente número de Kipus

María Gabriela Alemán. Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador.

Rodrigo Cánovas. Universidad Católica de Chile.

Roberto Ferro. Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Leila Gómez. Universidad Nacional de Tucumán, Argentina.

Yanna Hadatty Mora. Universidad Nacional Autónoma de México.

Gilda Holst. Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, Ecuador.

María José Rodilla León. Universidad Nacional Autónoma de México.

William Rowe. King's College, Inglaterra.

Ariel Oscar Sánchez Wilde. Universidad Nacional de Salta, Argentina.

María del Pilar Vila. Universidad Nacional de Comahue, Argentina.

Ana María Zubieta. Universidad de Buenos Aires, Argentina.

siete

II semestre/1997

MICHAEL **HANDELSMAN** — *Las contradicciones ineludibles del «no-racismo» ecuatoriano: a propósito de Juyungo como artefacto de la diáspora afroamericana*

MAURICIO **OSTRIA** — Huairapamushcas: *diabolización del mundo andino*

HUMBERTO E. **ROBLES** — Los monos enloquecidos *en el país de las maravillas: paradigma, zonas de contacto, zonas de «macidez»*

PABLO A. **MARTÍNEZ** — *Paratextualidad y palimpsesto:* presenciausencia *de lo indígena en la* poesía viva *de Jorge Enrique Adoum y Julio Pazos Barrera*

JACKELIN **VERDUGO** — *Hugo Mayo: vanguardia, renovación y silencio*

PATRICIO **VALLEJO** — *El teatro político y la figura del inca: el barroco en los albores del teatro quiteño colonial*

•ESTUDIOS•HOMENAJES•RESEÑAS•REFERENCIAS•

kipus

• REVISTA ANDINA DE LETRAS •

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR, AREA DE LETRAS
CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL
Las direcciones de ambas instituciones se encuentran en el interior de la contratapa de esta revista

kipus

•REVISTA ANDINA DE LETRAS•

NORMAS PARA COLABORADORES

- Los trabajos que se sometan a publicación (artículos, ensayos, notas, reseñas, etc.) deben ser inéditos y pueden ser solicitados por el Comité Editorial, o sometidos a su conocimiento por el autor o la autora que solicita su publicación. En ambos casos, deben ser remitidos a una de las siguientes direcciones:
  - *Kipus: revista andina de letras*
    Corporación Editora Nacional
    Apartado Postal 17-12-886
    Quito-Ecuador
  - *Kipus: revista andina de letras*
    Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
    Casilla 17-12-569
    Quito-Ecuador
- El arribo de los artículos y su publicación serán notificados a la dirección proporcionada por el autor. Los trabajos serán evaluados por el Comité Editorial a través de un informe con el que se decidirá su publicación. Independientemente de la decisión del comité, los trabajos no serán devueltos a sus autores.
- Los autores, al presentar sus trabajos a la revista, declaran que son titulares de autoría y derecho de publicación; este último lo ceden a la Corporación Editora Nacional manteniendo, desde luego, su derecho de autoría. Si el autor presenta el mismo trabajo a otra revista debe expresarlo así en el momento del envío a *Kipus*.
- Los artículos deben ser presentados, preferiblemente, en un disquete, de 3,5 pulgadas, donde se halle grabado el contenido del trabajo. En la etiqueta del disquete se indicará el tipo de computadora y el programa utilizado (ej.: IBM o compatible, Word Perfect 5.1; Macintosh, MSWord 5.0). Si esto no es posible, los trabajos deben presentarse en papel normalizado A4, escritos a doble espacio.
- Las notas de pie de página pueden presentarse, en numeración consecutiva, en cada página de la cita o al final del trabajo. Como es de uso continental, las citas se indicarán de la siguiente manera: Nombre del autor, *Título del libro en itálicas o subrayado*, Ciudad de edición, Editorial, año de publicación. Cualquier forma de citación es conveniente, siempre y cuando sea utilizada consistentemente a lo largo del texto.
- Se recomienda encarecidamente que, cuando se trata de citas extraídas de publicaciones periódicas (revistas especializadas, anuarios, reportes, diarios, etc.) se indique obligatoriamente la ciudad en la que aparece la publicación periódica. El procedimiento es el siguiente: Nombre del autor, «Título del artículo entre comillas», *Nombre de la revista en itálicas* (Ciudad de edición entre paréntesis), tomo o volumen, número del ejemplar (año de publicación entre paréntesis): páginas citadas.
- Las citas textuales se mantendrán dentro del texto entre comillas, cuando su extensión demande hasta cuatro renglones. Si la cita tiene cinco renglones, o más, se transcribirá en párrafo aparte, sin comillas, y con una sangría un poco mayor que la que se usa en el cuerpo del trabajo.
- Cualquier otro aspecto relativo al formato que no se contemple aquí debe ser resuelto por el autor, recordando siempre que lo que se busca es uniformidad y consistencia en la presentación de los trabajos.