

Mirar con otros ojos, entender con otras voces:

frontera, identidades y violencia
en la narrativa iberoamericana

Mariana Espeleta (ed.)



Mitologies hoy 6

DIRECCIÓN

Helena Usandizaga Lleont, Universitat Autònoma de Barcelona

EDITORES

Chiara Bolognese, Universitat Autònoma de Barcelona

Fernanda Bustamante, Universitat Autònoma de Barcelona

Beatriz Ferrús Antón, Universitat Autònoma de Barcelona

Mauricio Zabalgoitia Herrera, Universitat Autònoma de Barcelona

COMITÉ CIENTÍFICO/ASESOR

Manuel Asensi, Universitat de València

Gordon Brotherston, University of Manchester

Teodosio Fernández, Universidad Autónoma de Madrid

Virginia Gil Amate, Universidad de Oviedo

Martin Lienhard, Universität Zürich

Mercedes López-Baralt, Universidad de Puerto Rico

Antonio Lorente, Universidad Nacional de Educación a Distancia

Juana Martínez, Universidad Complutense de Madrid

Carmen de Mora, Universidad de Sevilla

Fernando Moreno, Université de Poitiers

Julio Ortega, Brown University

Rocío Oviedo Pérez de Tudela, Universidad Complutense de Madrid

Concepción Reverte, Universidad de Cádiz

Ileana Rodríguez, The Ohio State University

José Carlos Rovira, Universidad de Alicante

William Rowe, University of London

Carmen Ruiz Barrionuevo, Universidad de Salamanca

Stefano Tedeschi, Università di Roma La Sapienza

Paco Tovar, Universitat de Lleida

CONSEJO DE REDACCIÓN

Gema Areta Marigó, Universidad de Sevilla.

Astvaldur Astvaldsson, University of Liverpool

Irma Bañuelos, Universidad de Guadalajara

Nuria Calafell, Universitat Autònoma de

Barcelona

Magdalena Chocano, Fundació Universitària

Rovira i Virgili

Marcin Kazmierczak, Universitat Abat Oliba

Silvana Mandolessi, Universität Heidelberg

María José Martínez Gutiérrez, Universidad del

País Vasco

Jaume Peris, Universitat de València

Agustín Prado, Universidad Nacional Mayor de

San Marcos de Lima

José Ignacio Úzquiza, Universidad de

Extremadura.

Eva Valero, Universidad de Alicante

Marcel Velázquez, Universidad Nacional Mayor

de San Marcos de Lima

© Fotografía de la cubierta: *Havana Corona*,

Robert H. Colescott y Kathleen Cohen

Edición del número: Mariana Espeleta

Esta revista ha sido publicada en el marco del proyecto del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España, "Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana", FFI2011-22637, y su publicación ha contado con el apoyo económico de este proyecto.

Universitat Autònoma de Barcelona

Facultat de Filosofia i Lletres

Departamento de Filología Española

Edificio B, Campus Bellaterra, 08193

www.revistes.uab.cat/mitologias hoy

revista.mitologias hoy@uab.cat

ISSN: 2014-1130



ÍNDICE

ESPELETA OLIVERA, MARIANA

Mirar con otros ojos, entender con otras voces: frontera, identidades y violencia en la narrativa iberoamericana, pp. 5-8

PARDO FERNÁNDEZ, RODRIGO

La novela negra de la frontera: violencia y subversión, pp. 9-17

The Hard-Boiled of the Border: Violence and Subversion, pp. 9-17

JASTRZĘBSKA, ADRIANA SARA

Capacidad criminal, capacidad ficcional – Tensiones entre la historia y ficción en la novela negra centroamericana, pp. 18-30

Criminal Capacity, Fictional Capacity - Tensions between History and Fiction in Central American Crime Fiction, pp. 18-30

GUTIÉRREZ JIMÉNEZ, ASELA

De héroes patológicos a ángeles exterminadores. Un análisis comparativo de la violencia en *La Vorágine* y *Satanás*, pp. 31-47

From pathological heroes to angels of death. A comparative analysis of the violence in *La vorágine* and *Satanás*, pp. 31-47

GAMA LEYVA, MICHELLE

El cuerpo marginal: los símbolos del cuerpo en el cuento “El cobrador”, de Rubem Fonseca, pp. 48-55

The Peripheral Body: Embodied Symbols in the Short Story “El Cobrador” by Rubem Fonseca, pp. 48-55

MATIC, GORDANA

Mimicrias dolorosas – estrategias subalternas para restituir el orden cívico/cósmico en la novela *El desierto* de Carlos Franz, pp. 56-70

Painful Mimicries: Subaltern Strategies Employed to Restore the Civic/Cosmic Order in Carlos Franz’s *El desierto*, pp. 56-70

PÉREZ APARICIO, NAARAI

La otredad femenina en *Areúsa en los conciertos*, de Angelina Muñiz–Huberman, pp. 71-82

The Alterity of Women in *Areúsa en los Conciertos* by Angelina Muñiz–Huberman, pp. 71-82

PUCHE GUTIÉRREZ, TERESA

“¿Quién oyó lo que yo?” o el discurso subversivo de autoafirmación en Sor Juana Inés de la Cruz (lectura actualizada de una identidad imposible), pp. 83-91

"¿Quién oyó lo que yo?" or Self-Affirmative Subversive Discourse of Sor Juana Inés de la Cruz (Updated Reading about an Impossible Identity), pp. 83-91

LLOSA BRUGNOLO, STEFANO; Y LUCHE, LAURA

La narración como encuentro con el Otro en *El hablador*, de Mario Vargas Llosa, pp. 92-103

The Narrative as an Encounter with the Other in *El hablador*, by Mario Vargas Llosa, pp. 92-103

GÓMEZ NAVARRO, HÉCTOR

Entre Descartes y Yemanjá. La cuestión de la verdad, la creencia y la existencia de lo mágico en la narrativa de Jorge Amado, pp. 104-117

Between Descartes and Yemanjá. The Question of Truth, Belief and the Existence of Magic in the Narrative of Jorge Amado, pp. 104-117

MOHAMED, FÁTIMA

Lectura y visión heterogénea de la historia de América latina en *Changó el gran putas* de Manuel Zapata Olivella, pp. 118-130

Heterogeneous Reading and Vision of Latin American History in *CHANGÓ EL GRAN PUTAS* by Manuel Zapata Olivella, pp. 118-130

PRESENTACIÓN

Mirar con otros ojos, entender con otras voces: frontera, identidades y violencia en la narrativa iberoamericana

Sumergidas bajo la narración y la interpretación oficial de la realidad hispanoamericana, perviven unas formas otras de entendimiento, que de cuando en cuando surgen con fuerza a través de las obras literarias. Estas obras, camufladas bajo la manta de la ficción; cuestionan, re-interpretan, subvierten y ordenan de manera distinta el devenir de la historia y las lógicas del sistema dominante.

Desde esta otredad, las fronteras establecidas se desdibujan, el mundo de lo material y lo espiritual se entretajan, y las herencias ancestrales de los sujetos irrumpen en su presente para hacer interactuar a los antiguos dioses con los actuales acontecimientos. El cuerpo –que encierra al sexo y a la etnicidad- son el testimonio de esas herencias, de esas cargas simbólicas, pero también de las estrategias de pertenencia y renuncia que permiten a los sujetos fluctuar en las relaciones de poder, en un juego que se escapa a la lógica de las oposiciones binarias.

En el presente número de *Mitologías hoy*, se propone dar cuenta -a partir de diez distintos ensayos- de un amplio panorama de textos narrativos que abordan las cuestiones mencionadas. Desde la frontera norte de México, hasta Chile, la ubicación geográfica de dichos textos abarca realidades muy diversas; la violencia de la frontera, la violencia de la pobreza urbana, la reconstrucción de la historia tras los regímenes militares, el choque cultural entre occidente -moderno, patriarcal- y la otredad –negra, aborígen, femenina-, y las múltiples formas de conflicto, resistencia y conciliación encerradas en los procesos de mestizaje.

A través de distintas posturas teóricas entre las que destacan la postcolonial, los estudios subalternos, la nueva historiografía y los feminismos; los autores participantes de este número analizan los textos narrativos, y a través de sus miradas, aportan elementos

nuevos para leer las obras que trabajan, pero también las distintas realidades que éstos comprenden.

Esta sexta entrega de Mitologías hoy, se abre con un texto titulado “La novela negra de la frontera: violencia y subversión”, de Rodrigo Pardo Fernández, quien a través de un breve repaso de obras recientes de este género, ubicadas en la frontera de México con Estados Unidos; analiza la idea de frontera en sí, y a la vez se interroga por el espacio liminal entre ficción y testimonio, y el uso de la violencia en la literatura como una forma de discurso que puede ser subversiva, pero también representante *del status quo*.

En la misma línea de género, Adriana Sara Jastrzebska con “Capacidad criminal, capacidad ficcional –tensiones entre la historia y ficción en la novela negra Centroamericana”, revisa dos novelas ubicadas en Guatemala y relacionadas con la violencia política de Estado, cuestionando hasta qué punto, la ficción es una estrategia que permite re-escribir de manera arriesgada una realidad traumática, que es aún una herida colectiva que no ha terminado de cicatrizar, y cuya exploración tiene repercusiones tanto en los personajes, como en los autores y lectores de las obras.

Como un hilo conductor, el estudio de la violencia persiste en el tercer artículo presentado, de Asela Gutiérrez Giménez; “De héroes patológicos a ángeles exterminadores. Un análisis comparativo de la violencia en *La Vorágine* y *Satanás*”, que nos lleva hasta una Colombia que en la literatura revisada, se refleja incapaz de conciliar su conflicto interno con el Otro, fallidamente asumido bajo las pretensiones de identidad nacional.

Esa misma imposibilidad de conciliación con la otredad, encarnada en los sujetos a través de los rasgos de sus rostros y sus cuerpos, se estudia en el texto “El cuerpo marginal: los símbolos del cuerpo en el cuento *El cobrador*, de Rubem Fonseca”, de Michelle Gama Leyva, en el que la autora nos propone una lectura de esta obra que permite apreciar las estrategias de visibilización/invisibilización a las que recurre el personaje para desestabilizar el orden de las cosas, y cambiar su posición en las relaciones de poder.

Con esta misma intención, los personajes subalternos analizados en el artículo a cargo de Gordana Matić, titulado “Mimicrias dolorosas –estrategias subalternas para restituir el orden cívico/cósmico– en la novela *El Desierto* de Carlos Franz”, utilizan dolosamente estrategias de mimesis (mimicria). Este ensayo, profundiza en la cuestión del poder y la otredad –particularmente del cuerpo femenino– y su relación con la cuestión de la violencia política en Chile.

El ensayo siguiente, presentado por Naarai Perez Aparicio, y titulado “La otredad femenina en Areúsa en los conciertos, de Angelina Muñiz–Huberman”, analiza la novela de Muñiz, desde su particular lectura de algunas autoras feministas, haciendo hincapié en diversas cuestiones de la identidad femenina y el cuerpo de mujer.

Teresa Puche Gutiérrez, en “¿Quién oyó lo que yo? o el discurso subversivo de autoafirmación en Sor Juana Inés de la Cruz (lectura actualizada de una identidad imposible)” Hace una brillante lectura de la manera subversiva en la que Sor Juana asume su propia identidad, en un acto de autoconciencia que implica en si mismo una manera de resistencia al discurso dominante que le niega –en tanto mujer– la posibilidad de autoafirmarse.

Retomando el asunto de la otredad y la identidad, Stefano Llosa Brugnolo y Laura Luche, en “La narración como encuentro con el Otro en *El Hablador*, de Mario Vargas Llosa”, estudian la manera en la que el personaje principal de esta novela, se transforma paulatinamente en el Otro, a través de apropiarse y re-elaborar su discurso, al tiempo que su propia identidad, se va difuminando como también la imaginaria línea que divide las lógicas de la dominación y las explicaciones otras de la realidad.

En el mismo sentido, Héctor Gómez Navarro en: “Entre Descartes y Yemanjá. La cuestión de la verdad, la creencia y la existencia de lo mágico en la narrativa de Jorge Amado”, nos lleva de nuevo a la geografía brasileña para estudiar una serie de obras en las que nuevamente el asunto de transformarse en el Otro, se vive a través de escuchar y experimentar en un mundo en el que la espiritualidad y la magia son formas cotidianas de vivir la realidad, generando claves mestizas de interpretación que transforman a los sujetos y sus prácticas.

En el último ensayo del presente número de Mitologías hoy, “Lectura y visión heterogénea de la historia de América latina en Changó el gran putas de Manuel Zapata Olivella”, Fátima Mohamed, emprende el análisis de esta novela a partir de su propuesta postcolonial de lectura de la Historia, en la que los hechos son explicados desde una perspectiva mítica afroamericana; en la que coexisten el mundo material, el mundo espiritual, el pasado y el presente, en un intento de entender la realidad a través de los ojos de los afrodescendientes latinoamericanos y caribeños

MARIANA ESPELETA

LA NOVELA NEGRA DE LA FRONTERA: VIOLENCIA Y SUBVERSIÓN

The Hard-boiled of the Border: Violence and Subversion

RODRIGO PARDO FERNÁNDEZ

UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

rodrigopardof@gmail.com

Resumen: A partir de la reflexión sobre la frontera entre México y Estados Unidos y la narrativa que en ese territorio habitado e ideado se lleva a cabo, se plantea una lectura crítica de la novela policiaca, la violencia, la subversión y el discurso que refrenda el *statu quo*.

Palabras clave: Frontera México–Estados Unidos, novela mexicana contemporánea, narrativa de la violencia.

Abstract: Discusses the police novel which reflects on the border between Mexico and the United States, considered this space like inhabited territory and collective creation, literature tells the violence, subversion and speech that validates the *statu quo*.

Keywords: Mexican–United States Border, mexican novel, narrative of violence.

La idea de la frontera (y no sólo su concreción geopolítica) se ha constituido como una vía necesaria para la comprensión de diversos conflictos contemporáneos; más allá de una *teoría de la frontera* que comprenda el quehacer literario en tanto práctica cultural en el territorio compartido entre México y Estados Unidos, cuando nos aproximamos a la narrativa mexicana *norteña* es posible apreciar la recurrencia de la novela negra entre los escritores de la región.

En los años más recientes se han publicado títulos como *Mala suerte en Tijuana*, de Hilario Peña (2009), *Sueños de frontera* (2007) de Paco Ignacio Taibo II, *Mexicali city blues* (2006) de Gabriel Trujillo Muñoz y *Los minutos negros* (2006) de Martín Solares, que constituyen, de algún modo, un signo de la reflexión que desde la literatura se hace sobre la realidad de la frontera mexicana, cuya violencia se ha exacerbado desde 1995, a partir del endurecimiento de las políticas migratorias, un control más estricto del paso ilegal de mercancías y el descenso del precio de las drogas, entre otras razones.

Es necesario cuestionar los modos en los que la violencia se torna el centro de esta narrativa contemporánea. Por otra parte, se debe reflexionar hasta qué punto la novela negra de la frontera norte es un discurso subversivo, en el contexto de la práctica literaria latinoamericana, o si, por el contrario, se ha constituido como parte del discurso que refrenda el *status quo*.

De muchos modos, estas novelas son fronterizas; se ubican en el espacio limítrofe entre América Latina y el territorio estadounidense. Al mismo tiempo, se ubican entre la ficción y el testimonio, la crónica y la narrativa; así como lo fue el corrido, ahora se conforman como la nueva *historia*, desde la ficción, de la frontera y los sujetos que la habitan. Teniendo en cuenta estas tensiones es posible realizar una lectura que pretende marcar algunas pautas para la comprensión de la razón de ser de esta tendencia literaria en un espacio particular, cuya complejidad es parte de su riqueza y de la dificultad que ofrece a su comprensión.

Hablamos de una literatura violenta. El animal político que somos actúa en sociedad y de acuerdo con una cultura históricamente construida; en este contexto, la literatura es una práctica cultural, y la violencia es otra. Su confluencia, la literatura

como constatación (expresión, recreación, crítica) de la violencia, ha cobrado, en las últimas décadas, una fuerza y una expresividad difícil de entender en otro momento. La violencia se corresponde con un conjunto de relaciones de poder, las cuales se basan en la disparidad, en la falta de equilibrio: "... desde el punto de vista de la violencia..., no existe igualdad, sino –en la mejor de las hipótesis– poderes igualmente grandes." (Benjamin, 2006: 195).

La violencia no es sólo una manifestación aislada o pasajera, sino en muchos sentidos persistente de los distintos discursos ideológicos y el modo en el que se ejercen, se ponen en práctica en el espacio íntimo y en la plaza pública.

La novela policiaca clásica, que pervive en nuestros días en la obra de Henning Mankell, Camilla Läckberg, Donna Leon, Eduardo Mendoza, entre otros, dio paso en 1929 al género negro, con la publicación de *Red Havest*, novela de Dashiell Hammett.

Hay una narrativa de la violencia que define la novelística que en Colombia parece mirar hacia la calle, el narcotráfico, la violencia organizada que relata Fernando Vallejo (1993); hay una novela negra en español, con Manuel Vázquez Montalbán (1972) o Paco Ignacio Taibo II (1976), que explora la violencia cotidiana, la lucha entre los grupos del poder y los individuos, donde nadie es inocente; en otro ámbito discursivo, los narcocorridos son expresiones populares que explicitan lo que sucede en un México productor e intermediario necesario de la droga que pasa a los Estados Unidos, narrando las vicisitudes del crimen organizado, la corrupción, el dinero fácil: más vale morir como un rey que morir como un buey, dice la canción.

El origen de esta tradición literaria se remonta a una discusión del siglo XIX en torno a las relaciones entre la realidad y la ficción. El naturalismo francés, que pretendía el reflejo, esto es, el testimonio, influyó en la narrativa latinoamericana escrita en español con la propuesta de un distinto modo de aproximarse al mundo, de construir un discurso sobre la sociedad. Sin embargo, como ha señalado Manuel Prendes en este sentido, "... en estas nuevas visiones de la realidad se presenta la faceta negativa y sórdida de los círculos sociales de la civilización urbana, clase dirigente incluida." (Prendes, 2003: 156), lo que conlleva una aproximación parcial, cuando menos, a la realidad, destacando ciertos aspectos en demérito de otros. La

novela negra conlleva una carga ideológica a partir de un cuestionamiento de la sociedad contemporánea, posterior a la segunda guerra mundial; tiene “... como referente la novela dura norteamericana. [y por tanto, se constituye] Como crónica de una sociedad compleja, conflictiva, competitiva y urbana ...” (Song, 2010: 461).

En tanto crónica, la aspiración de esta perspectiva narrativa es aproximarse a lo inmediato, lo cotidiano; su origen se remonta a la novela de folletín decimonónica (Charles Dickens, Alejandro Dumas), dirigida a un público amplio, a partir del presupuesto de la idea de progreso de los positivistas franceses y la presunta *justicia* del aparato estatal.

La novela de folletín remite a una realidad reconocible por los lectores, no en el intento de darla a conocer, función que cumplen con mayor o menor fortuna los *mass media*, sino en el afán de cuestionar su validez, recrear sus mecanismos de operación, validar y, al mismo tiempo, subvertir los discursos sobre la realidad. El esquema de la novela policiaca se agotó cuando se evidenció que la violencia es instrumento que valida todo sistema; de algún modo, la novela negra presupone que nadie escapa incólume en las relaciones sociales, la corrupción y el ejercicio de la violencia son prácticas habituales de cualquier sujeto.

... la certeza del futuro no puede reconciliarnos con la barbarie de hoy, la arremetida estúpida o la tortura. ... con la “imitación fiel”, aunque el realismo protestaba contra la realidad social, se solidarizaba estéticamente con el resto de la realidad, la admitía y aceptaba. La nueva generación de escritores, especialmente los narradores, llevó hasta sus últimas consecuencias la voluntad de cambiar la realidad, y comenzó por desconfiar de ella, por impugnarla y desprestigiarla. Allí se origina la violencia de esta literatura ... (Adoum, 1978: 211)

En este sentido, esta narrativa *acepta* la violencia, evita la ingenua intención de restablecer el *statu quo*, pero al mismo tiempo resta responsabilidades al Estado y a la sociedad organizada frente al crimen. Sólo el individuo, el héroe que actúa en solitario, cuyas motivaciones y métodos son cuestionables, puede conformar un orden moralmente correcto, desde su particular y limitada perspectiva.

A fin de mimetizarse con el espacio al que remite, sin que ello signifique que deje de ser un discurso ficcional que no puede identificarse con la realidad que emula,

la narrativa de la violencia en el norte de México utiliza un lenguaje que remeda el habla de la calle. Es posible recoger una descripción de esta literatura en el ámbito anglosajón que define, con variados matices, de qué modo se opera este cambio estilístico, cuyo trasfondo es claramente ideológico en tanto la recreación del habla popular es un intento de hacer pertinente un discurso operado y conformado desde la élite:

La belleza de la frase pasa a ser un elemento secundario. Sólo cuenta el montaje de las imágenes. La novela se hace cine. La imagen debe alcanzar al lector en su carne, como un golpe. El estilo aspira tan sólo a ser eficaz. Un estilo coloquial, con sus repeticiones, sus esperanzas, sus palabrotas, sus defectos, será recibido con alegría. El *argot* pasará a primer término. (Narcejac, 1982: 71)

Pero la narrativa no deja de ser literatura, y no retrato fiel. *Parecer* habla popular no es *serlo*. Se equivoca Rafael Lemus cuando afirma, en relación a las novelas de la frontera que se construyen a partir de los hechos violentos y una estructura similar a la de la narrativa policiaca:

La prosa es, intenta ser, voz, rumor de las calles. Hijos bastardos de Rulfo, sabemos que nada hay más artificioso que registrar literariamente el habla popular. Todos se empeñan en esa tarea, algunos entregados a un fin dudoso: recrear una prosa idéntica al lenguaje coloquial, aun si ésta no es literariamente pertinente. (Lemus, 2005: 39)

Hablamos de una literatura (im)popular. Es un lugar común valorar una obra literaria en términos inversamente proporcionales a su popularidad. Un *best-seller* contemporáneo suele ser visto con reservas por la crítica académica, dado que su éxito de ventas presupone que se trata de literatura *barata*, de *fácil* comprensión, de usar y tirar. La Gran Literatura, per se, interesa sólo a una elite.

La narrativa sobre el narco no escapa a la tentación sacralizadora. ... Desea, aunque no lo pronuncie, construir una epopeya, una épica de la frontera. ... El norte es la narcocultura, entre otras cosas, sobre todas las cosas. Mitifiquemos, por lo tanto, al narcotráfico. Dotemos a la realidad de un aura que no tiene. Que la violencia aparezca exacta, embellecida. ...

Nada puede criticársele a este objetivo. Que cada quien sacralice lo que le plazca. La pregunta es: ¿sacraliza esta narrativa? Muy pobremente, al revés de los narcocorridos. (Lemus, 2005: 42)

Todo discurso literario, ficcional, se establece a partir del cuestionamiento de la relación entre la realidad y la literatura. Desde el momento en el que se *escribe* se reconoce que la escritura es un *algo* –proceso, arte, práctica social– distinto del mundo sensible.

Desde la perspectiva de la crítica, no es posible caer en el lugar común de creer que la literatura es “de menor calidad” cuando parece *imitar* la realidad, esto es, cuando no pone en tela de juicio la relación entre el discurso y su referente.

Lo que se relata, sin embargo, es al mismo tiempo construcción ficcional y reconstrucción de un otro.

La alteridad es más compleja de lo que suele apreciarse, si tenemos en cuenta las diversas manifestaciones de racismo que, al sur del río Bravo, son un síntoma más de la precaria relación de los territorios de frontera con el resto de México, y los prejuicios heredados, compartidos o promovidos por quienes se sienten *superiores* a otros seres humanos, compatriotas, cuyos rasgos son más indígenas, esto es, evidencian más el mestizaje. Es significativo que, tras una lectura atenta de diversas novelas sobre la frontera, se ha hecho evidente que no es común señalar esta discriminación de los mexicanos por otros mexicanos. En el siguiente fragmento se evidencia una perspectiva crítica, pero no de un personaje de la frontera, sino de alguien que va de paso:

... la dueña de una librería en Tijuana, ... de repente te habló de los “oaxaquitos”, y tú pusiste cara de loco. ¿Y éstos quiénes eran? ... El racismo vergonzante trató de explicarse. Pero la explicación no ocultaba la verdad. Para esas nuevas clases medias ... de la frontera, cuyas neuronas sucumbieron masacradas por el abuso nostálgico del verdadero pay de durazno texano, “oaxaquito” era cualquiera nacido de Sinaloa para abajo; aunque también podía ser cualquier pinche pobre, cualquier persona con rasgos indígenas que no tuviera un Cadillac, cualquier cabrón que pidiera limosna ... El racismo es también un detector de metales preciosos, un controlador de la relación cartera–color de la piel. (Taibo II, 2007: 104–105)

Considerada como conflicto de intereses o bien como negación del pasado y del presente, la discriminación de quienes son distintos o han sido desposeídos (como apuntó Ursula K. Le Guin en su novela homónima de 1974) remite a la falacia de la identidad nacional, de lo mexicano como una sola forma de ser, habitar la nación,

importando, y mucho, el sexo (o la preferencia sexual), la raza y la religión. El problema irresoluble se encuentra, aproximándonos a su origen, en el afán de constituir (descubrir, recuperar) la identidad del yo, o de un constructor del *nosotros*, frente a los *otros*. El fragmento citado (como toda la narrativa sobre la migración, sobre la frontera como herida y sobre los desplazados como pueblo) se conforma a partir de la idea de la raíz al aire, sin sustento: la violencia del *des-arraigo*.

La frontera, de este modo, no es meta sino lugar de tránsito, no constituye la posibilidad de arribo sino de paso; incluso cuando la práctica habitual es que un alto porcentaje de migrantes acaba fijando su residencia en la frontera. La organización del espacio y la constitución de un lugar propio (individual y colectivo) suceden en lo concreto y en el imaginario; en el caso de la frontera, un espacio y un lugar marcados por la violencia y la exclusión, como se aprecia en esta narración del retorno a México:

La llegada a San Diego, y luego a Tijuana (QUINCE EJECUTADOS, decían los titulares). La barda, larga, triste, pintarrajeada, excluyente. Las cruces. *MexiKlan. Mexican Power*. “Si ve usted restos humanos o huesos por el camino, dé parte a las autoridades”. Gringos yendo, mexicanos viniendo. *You can't Stop Aztlán*. Todo destartado o brillante y todo sombrío o inocente; depende no de las cosas y de los animales y de la gente, sino de con qué ojos lo miras todo. (Soler Frost, 2008:178)

Literatura y metaliteratura, texto novelístico que trasgrede sus límites y reflexiona sobre el hecho la idea de qué más se puede decir, qué más se puede escribir cuando alguien ha muerto. La novela negra es reconstrucción de una realidad.

El fenómeno migratorio, y los textos de carácter literario construidos en torno, son más complejos que el mero relato arquetípico, policiaco o definido como novela negra, en torno a la violencia asociada al tráfico de personas, armas y drogas; es un fenómeno cultural que se extiende en el tiempo y se filtra en todos los procesos sociales, políticos, económicos, colectivos e individuales, íntimos, de la población que se marcha al otro lado, pero también de la que se queda.

Refiriéndose a la novela policiaca española de la transición democrática entre la dictadura franquista y la monarquía parlamentaria, José F. Colmeiro sostiene que esta narrativa aborda los conflictos y las contradicciones de una época de cambio y

confusión, la cual se corresponde con cambios políticos sustanciales y, por tanto, una crisis del sistema social (Colmeiro, 1994: 263).

Crisis que ha llegado para quedarse, lo que sucede en México puede narrarse de muchos modos, dependiendo de una postura estética que cuestione la relación entre la realidad y la ficción, o bien que la valide en términos de una importante, para muchos necesidad de narrar el mundo, los sucesos actuales. Es cierto que se vende mejor la literatura de género, que está de moda hablar del narcotráfico, escribirlo, pero también es innegable que la nota roja es lo suficientemente elocuente como para mirar al otro lado. ¿Y qué literatura no persigue la posibilidad de tener éxito comercial?

Hay buenas y malas novelas, policíacas y del género negro en y sobre la frontera México–estadounidense; pero lo mismo sucede con cualquier otra temática o tradición narrativa. La violencia siempre nos incomoda, pero la solución no es mirar hacia otro lado o renegar de las novelas que la toman como pretexto o *leit motiv*; transformar de manera crítica la realidad, reflexionar sobre ello, es una necesidad y debe ser una obligación desde nuestra lectura de la narrativa actual.

BIBLIOGRAFÍA

ADOUM, Jorge Enrique (1978), “El realismo de la otra realidad”. En Fernández Moreno, César (coord.), *América Latina en su literatura*. México, Unesco/Siglo XXI, pp. 204–216.

BENJAMIN, Walter (1999), *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, Taurus.

COLMEIRO, José F. (1994), *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona, Siglo del Hombre.

LEMUS, Rafael (2005), “Balas de salva. Notas sobre el narcotráfico en la narrativa mexicana”. En *Letras libres*. México, septiembre, pp. 39–42.

NARCEJAC, Thomas (1982), “La novela policial”. En *La novela criminal*. Barcelona, Tusquets, pp. 49–80.

PRENDES, Manuel (2003), *La novela naturalista hispanoamericana. Evolución y direcciones de un proceso narrativo*. Madrid, Cátedra.

PEÑA, Hilario (2009), *Malasuerte en Tijuana*. Barcelona, Mondadori.

SOLARES, Martín (2006), *Los minutos negros*. Barcelona, Mondadori.

SOLER FROST, Pablo (2008), *Yerba americana*. México, Era.

SONG, H. Rosi (2010), “En torno al género negro: ¿la disolución de una conciencia ética o la recuperación de un nuevo compromiso político?”. En *Revista iberoamericana*, núm. 231: Crímenes, cadáveres, y cultura: siguiendo las pistas de la novela negra, pp. 459–475.

TAIBO II, Paco Ignacio (2007), *Sueños de frontera: una historia de Belascoarán Shayne*. México, Booket.

TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel (2006), *Mexicali City Blues*. Barcelona, Belacqua.

CAPACIDAD CRIMINAL, CAPACIDAD FICCIONAL – TENSIONES ENTRE LA HISTORIA Y FICCIÓN EN LA NOVELA NEGRA CENTROAMERICANA

Criminal Capacity, Fictional Capacity - Tensions Between History and Fiction in Central American Crime Fiction

ADRIANA SARA JASTRZEBSKA
UNIVERSIDAD DE BIELSKO-BIAŁA
ajastrzebska@ath.bielsko.pl

Resumen: La novela negra, muy presente en la producción narrativa actual hispanoamericana, adquiere cada vez más rasgos de lo que Clifford Geertz llama “género confuso”. Se borran, cada vez más permeables, las fronteras del género. La novela negra va cobrando más importancia como instrumento de crítica y análisis histórico-político. Hay quienes hablan incluso de la novela negra como nueva novela social. ¿Puede conservar intacto su estatus de una obra de ficción? El objetivo del artículo es de presentar dos casos particulares de “jugueteo” o tensiones entre la historia, política, actualidad y ficción que se observan en la novela negra actual en Hispanoamérica. Las novelas analizadas, en una suerte de lectura comparativa, son *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya y *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa. En ambos textos que rozan el género negro (o incluso el de un *thriller*) y cuestiones políticas, se tiende, por un lado, a ficcionalizar la historia y, por otro, a servirse de la ficción como una suerte de máscara para proponer interpretaciones más o menos arriesgadas de hechos ocurridos.

Palabras clave: Centroamérica, novela negra, Castellanos Moya, Rey Rosa, historia reciente.

Abstract: Crime fiction, very recurrent in the recent Latin American narrative production, takes more and more characteristics of what Clifford Geertz called “blurred genres”. Gender boundaries are becoming more and more permeable, whereas crime fiction is gaining importance as an instrument of criticism and historical-political analysis. There are people who even talk about crime fiction in terms of a new social novel. Can it still maintain its status of being a work of fiction? The aim of this paper is to present two special cases of “playfulness” or tensions between history, politics, current affairs and fiction observed in current crime fiction of Latin America. The analyzed novels, via a kind of a comparative reading, are *Insensatez* by Horacio Castellanos Moya and *El material humano* by Rodrigo Rey Rosa. In both texts verging on crime fiction (or even thriller) and political issues, there is a tendency, on the one hand, to fictionalize history and, on the other, to use fiction as a kind of a mask to propose less or more risky interpretations of events.

Keywords: Central America, crime fictios, Castellanos Moya, Rey Rosa, recent history.

Al presentar su famoso concepto de literatura como la verdad de las mentiras, advierte Mario Vargas Llosa: "Conviene pisar con cuidado, pues este camino —el de la verdad y la mentira en el mundo de la ficción— está sembrado de trampas y los invitadores oasis que aparecen en el horizonte suelen ser espejismos." (Vargas Llosa, 2007: 16-17)

Armoniza con el nobel peruano Rafael Angel Herra, escritor costarricense. Compara las ficciones novelescas a fantasías infantiles, juegos ficcionales que sirven para vivir: permiten organizar las emociones, proponen respuestas adecuadas, ayudan a relacionarse con los demás. Y observa: "La obra artística es ficcional. Si representa la sangre, es sangre ficticia y no sangre real." (Herra, 2005: 18)

Las dos citas ponen de relieve el jugueteo particular y una serie de tensiones específicas que existen, o se producen, entre la realidad misma y una obra de ficción. Manifiestan el estatus ambiguo de lo ficticio: entre parasitario y performativo. Parasitario —porque las ficciones se nutren del mundo real; y performativo— porque repercuten en él y lo someten a transformación.

De este carácter ambiguo nacen dos líneas de la narrativa actual: por un lado, el "compromiso" (entre comillas, porque es un compromiso muy particular, que se comentará más adelante), el papel de literatura como instrumento para diagnosticar la realidad; —por otro— la autoficción descarada que se cuestiona a sí misma, que se contradice o incluso se niega a cada paso para poner en duda las categorías de Verdad e Historia.

Aunque el fenómeno es universal y se observa en todas las literaturas, no sólo las de Hispanoamérica, dado el espacio limitado del presente artículo, nos concentramos en literaturas actuales de Centroamérica, la zona que, en palabras del escritor salvadoreño Horacio Castellanos Moya "...sólo existió gracias a los miles de asesinados, gracias a la capacidad criminal de los militares y los comunistas, fuera de esa capacidad criminal no tiene ninguna posibilidad de existencia" (2007: 58). Lo que proponemos es una suerte de lectura comparativa de *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya y *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa.

Los dos textos tienen cabida en la amplia fórmula de novela negra o neopolicial latinoamericana, la última categoría propuesta por Francisca Noguerol Jiménez (2006).

La investigadora pone de relieve algunos rasgos particulares del neopolicial que, a su vez, confirman y refuerzan su carácter ambiguo, entre alimentarse de la realidad y subrayar el carácter artefactual de lo narrado. Por un lado, la narrativa neopolicial se acerca a la realidad aprovechando las experiencias periodísticas, narrando con frecuencia crímenes reales más o menos documentados. Retratando a los personajes a través de sus idiolectos, absorbe varias oralidades y pone especial importancia a los diálogos. Propone modalidades nuevas respecto a la ficción detectivesca incorporando los puntos de vista del criminal y la víctima. En cuanto a los aspectos sociales y metafísicos (que en este caso se complementan e interfieren) el enigma por resolver queda en el segundo plano y lo que se acentúa es el contexto social cuya estructura genera criminalidad y delincuencia, la desconfianza en la ley, impunidad de los culpables, falta de soluciones que se puedan aceptar como definitivas y, por consiguiente, puesta en duda de la verdad objetiva y unívoca. Por otro lado, tiende a desarrollar la dimensión metaficcional de las novelas, continuando la línea del desarrollo iniciada hace varias décadas por Jorge Luis Borges.

Ambos textos analizados en el presente artículo (el de Castellanos Moya y el de Rey Rosa) se centran en investigación particular, que además concierne enigmas bastante similares, vinculadas con el terrorismo del Estado en Guatemala en varios momentos históricos. La investigación es llevada a cabo no por un policía o detective, sino por intelectuales, hombres de letras¹. Ambos intentos de resolver un enigma desembocan en un fracaso —los protagonistas no logran aclarar nada, no descubren la verdad, sino la encubren, mostrando una realidad cada vez más confusa—. En los dos textos observamos como el trabajo afecta y absorbe la vida privada de los protagonistas. Vemos crearse un ambiente de opresión y peligro inminente que va creciendo, aunque durante mucho tiempo se mantiene nada definido, impalpable. Al mismo tiempo, las dos novelas son narradas por protagonistas que pueden considerarse *alter egos* de autores. Los datos que facilitan acerca de sus vidas a lo

¹ Es uno de los rasgos característicos del neopolicial latinoamericano. Intelectuales, hombres de letras, haciendo de detectives, ponen de relieve el parentesco de solucionar un enigma criminal y construir una narración a partir de los hechos sueltos que es lo que hacen los escritores (véase: Jastrzębska, 2011)

largo de los textos, concuerdan con las biografías respectivas de Horacio Castellanos Moya y Rodrigo Rey Rosa.

A pesar de tratar acontecimientos históricamente reconocibles y representar a personajes que tienen sus correspondientes más o menos directos en el mundo extratextual, tanto *Insensatez* como *El material humano* niegan ser libros testimoniales. Ambas novelas abren con advertencias claras que declaran y aclaran (¿o determinan?) su carácter totalmente ficticio.

"Este es un libro de ficción. Nombres, personajes, lugares e incidentes son producto de la imaginación del autor o utilizados de manera ficticia. Cualquier parecido con personas reales, vivas o muertas, es una coincidencia" (Castellanos Moya, 2005: 4); consta en la primera página de *Insensatez*. *El material humano* abre con estas palabras: "Aunque no lo parezca, aunque no quiera parecerlo, ésta es una obra de ficción" (Rey Rosa, 2009: 9). Al final del libro, Rey Rosa añade otra nota característica de literatura testimonial: "Algunos personajes pidieron ser rebautizados" (Rey Rosa, 2009: 181) que, una vez concluida la lectura, contradice lo expuesto en la fórmula inicial que declaraba carácter fictivo de todo lo narrado. La tensión entre realidad y ficción se observa incluso en elementos paratextuales. Al transgredir fórmulas estandarizadas, al manifestar su innegable carga emotiva, las advertencias, en vez de afirmar al lector en su convicción en cuanto a la naturaleza de lo narrado, parecen señalar una suerte de lógica de disfraz, de máscara, sin que se pueda saber a ciencia cierta dónde se sitúa la frontera entre historia e imaginación. ¿Será testimonio disfrazado de ficción novelesca? ¿O más bien será ficción parasitaria que aprovecha el sinnúmero de dudas y silencios acerca de los abusos del poder en Centroamérica?

Insensatez (2004) del salvadoreño Horacio Castellanos Moya narra la experiencia de un intelectual encargado de corregir el estilo de un informe sobre las masacres que tuvieron lugar en un país latinoamericano sin nombre. Por numerosos detalles y alusiones más o menos directas adivinamos que se trata de Guatemala. El narrador-protagonista anónimo se sumerge poco a poco en los relatos de indígenas, anónimos ellos igualmente, en una poesía estremecedora de sus palabras que narran los asesinatos, crueldades y atrocidades de todo tipo y, al mismo tiempo se ve cada vez menos completo de la mente, cada vez más insensato. El informe va tomando control

de su vida intelectual y privada y se van borrando las fronteras entre la realidad y la imaginación o incluso paranoia del hombre.

En palabras de Werner Mackenbach y Alejandra Ortiz (2008: 92):

Es el trabajo de lectura/escritura que realiza el protagonista su posibilidad de acercarse a las experiencias de violencia y muerte vividas por otros, planteando la novela un desafío a la historia oficial y al olvido colectivo por medio de la ficcionalización de la memoria de los sobrevivientes del genocidio y la recuperación de lo que la violencia y la muerte han hecho desaparecer.

Los acontecimientos representados en la novela corresponden a las circunstancias de la publicación del informe *Guatemala: Nunca más. Informe Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica (REHMI)*, que recopila testimonios de los sobrevivientes de las masacres sufridas por los pueblos indígenas en Guatemala. Juan Gerardi, obispo auxiliar de Guatemala, que presidía la ceremonia de presentación del informe, fue asesinado brutalmente en su casa dos días más tarde. Para Valeria Griberg Pla (2007), el informe REHMI constituye un intertexto casi ineludible de la novela de Castellanos Moya.

No obstante, el nombre del informe no se menciona, tampoco surge el nombre del obispo responsable por su publicación. Se omiten nombres de víctimas y de victimarios, a pesar de que se declara "Todos sabemos quienes son los asesinos" (Castellanos Moya, 2005: 153). Es anónimo el periodista corrector del estilo del informe que narra su experiencia. El anonimato general alude, según Grinberg Pla (2007) al anonimato impuesto por las autoridades guatemaltecas a la hora de publicar los testimonios.

El título *Insensatez* y la frase inicial de la novela "Yo no estoy completo de la mente" (Castellanos Moya, 2005: 13) que se apunta en su libreta y repite en voz alta el narrador, determinan dos líneas convergentes del análisis del texto: la de narrar el trauma para superarlo y la de estetizar la violencia. El narrador se apropia de la frase procedente del testimonio de un indígena cachiquel. Debido a esta apropiación, se convierte en una suerte de médium que permite a los callados, a los silenciosos comunicar su estado, su dolor y sus traumas. Sin embargo al principio de su trabajo observa "...convivir con estos textos las veinticuatro horas del día podría ser fatal para una personalidad compulsiva como la mía, dispararía mi paranoia a niveles

enfermizos" (Castellanos Moya, 2005: 14). Y así es: a lo largo del texto observamos como, mientras lee los testimonios, el protagonista se va identificando con las víctimas de las masacres, después con los verdugos y su salud mental empeora progresivamente. Termina inscribiéndose dentro de la insensatez general que afecta el país. Se siente tan amenazado, tan mentalmente devastado que decide huir del país, "hasta donde fuera posible" (Castellanos Moya, 2005: 145). Busca refugio en Europa, donde, ya aparentemente a salvo, se entera del asesinato del obispo al día siguiente de la presentación del informe. Los peores miedos del protagonista resultan confirmados y justificados. Narrar la violencia genera más violencia, cerrándose el círculo vicioso de masacres, venganzas, mentiras y silencios.

El protagonista tiene una idea pasajera de escribir una novela basada en los testimonios, que sea narrada por el alma en pena del registrador civil de Totonicapán, asesinado brutalmente por militares cuando se negó entregarles la lista de los difuntos del pueblo

...para revivirlos y que pudieran votar a favor del partido del general Ríos Montt, el criminal que se había hecho del poder a través de un golpe de Estado y ahora necesitaba legitimarse gracias al voto de los vivos y también de los muertos, para que no hubiera margen de duda (Castellanos Moya, 2005: 72).

Y alude claramente al realismo mágico y la nueva narrativa hispanoamericana, identificada con la literatura ideológicamente comprometida, al precisar que:

...el alma en pena del registrador civil contaría su historia, en todo momento con las palmas de sus manos sin dedos apretando las dos mitades de su cabeza para mantener los sesos en su sitio, que el realismo mágico no me es por completo ajeno (Castellanos Moya, 2005: 73).

En definitiva, rechaza la idea de la novela, llamándola "estupidez", argumentando que "...a nadie en su sano juicio le podría interesar ni escribir ni publicar ni leer otra novela más sobre indígenas asesinados" (Castellanos Moya, 2005: 74). El proyecto novelesco frustrado se convierte así en la sinécdoque del fracaso de toda literatura comprometida. Horacio Castellanos Moya pone en duda su carácter de denuncia y sus tareas cognitivas realizadas a través de apelar a la imaginación y empatía de los lectores. La experiencia del informe sobre las masacres demuestra, por un lado, la imposibilidad de superar los traumas a través de narraciones, por otro, lo

ineficaz de toda denuncia que se realice por fuerza imaginativa de gente de letras. En cambio, se pone énfasis en mecanismos multiplicadores de insensatez y violencias. Los intentos de denunciar los asesinatos desembocan en el narrador-protagonista de la novela moyana en una estetización obsesiva de la violencia, cuando éste se empeña en repetir frases de los testimonios a sus amigos, por su enorme valor poético, ante una indiferencia completa de aquéllos.

En *Insensatez* se cuestiona la posibilidad de identificación empática del intelectual con el sobreviviente, y, por consiguiente, el valor catártico y terapéutico de la literatura. Comparto la opinión de Valeria Grinberg Pla que señala:

la experiencia del protagonista de la novela indica además que la repetición literal y descontextualizada de testimonios detallados de actos de violencia extrema no conduce a una comprensión del fenómeno, sino que más bien conduce a una reproducción del hecho traumático... (Grinberg Pla, 2007).

El material humano (2009) del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa es una compilación, o *collage*, de textos de índole muy variada: desde anotaciones en un diario hasta fichas sueltas y estadísticas. Moviéndose en las arenas movedizas entre la realidad y la ficción, el narrador-protagonista relata su experiencia, entre kafkiana y borgeana, de investigar en un archivo policial. Evocamos a Kafka y a Borges porque la experiencia se ve y se interpreta en clave literaria, al intercalarse en el diario del narrador citas de varios autores en forma de comentario o reflexión. Poner énfasis en la literariedad de su pesquisa, de su trasfondo y su contexto, es una de las principales estrategias que usa Rey Rosa para borrar por completo o subrayar la gran permeabilidad de la frontera entre realidad y ficción.

Jorge Luis Borges es el autor al que recurre el narrador con más frecuencia y son significativos los contextos en los cuales aparece el escritor argentino. Se citan las palabras borgeanas acerca de la naturaleza textual de la Historia y el proceso de su conocimiento, o, mejor dicho, su lectura.

"La historia no la leemos, la releemos siempre —como a los clásicos según Borges; antes de leerla, tenemos una idea general de los que va a decirnos" (Rey Rosa, 2009: 84)— observa el narrador subrayando una suerte de precognición de la cual no

es libre ningún estudioso de hechos pasados. En otra ocasión, las palabras citadas de Borges permiten vincular la interpretación de la historia con el presente:

El poder — como dice Borges — actúa siempre siguiendo su propia lógica. La única crítica posible de este poder es quizá la Historia; pero como la Historia se escribe desde el presente, y así *lo incluye*, no es probable que pueda hacerse una crítica imparcial (Rey Rosa, 2009: 55; énfasis original).

En *El material humano* se exponen claramente las ideas sobre el carácter narrativo y textual de la historia, su carácter extremadamente subjetivo, hasta fictivo de vez en cuando. El parentesco de historia y literatura se nota también en numerosas analogías que encuentra el protagonista entre sus peregrinajes por los archivos y las consecuencias de éstos y las experiencias irracionales e inexplicables de los protagonistas de parábolas de Kafka. En un momento dado, lo borgeano y lo kafkiano confluyen, encerrándolo al protagonista en una especie de Matrix:

Hace unos días me enteré de algo que no deja de hacerme gracia. En el archivo tienen un apodo para mí: "*el Matrix*". Tengo que reconocer que en ese lugar me siento como "*Un'oca in un clima d'aquile*". ¿Es posible que mis hallazgos allí estuvieran dirigidos, es decir, *previstos*?, me pregunto a veces. "Te dejan ver sólo lo que quieren que veás, ¿no? — me dijo un día B+ —. ¿Entonces, qué podés esperar? "

Como en una parábola de Kafka, para ingresar en el polvoriento laberinto que es el Archivo de La Isla, bastó con pedir permiso. Dentro, cuarto oscuro y húmedo tras cuarto oscuro y húmedo, todos llenos de papeles con su pátina de excrementos de ratas y murciélagos; y, pululando por ahí, más de un centenar de héroes anónimos, uniformados con gabachas, protegidos con mascarillas y guantes de látex — y vigilados por policías, por círculos concéntricos de policías, policías integrantes de las mismas fuerzas represivas cuyos crímenes los archivistas investigan — (Rey Rosa, 2009: 143, énfasis original).

En la larga cita vemos que las asociaciones literarias se interfieren, o incluso se van acumulando y crean una imagen muy convincente: el laberinto, el ambiente de inseguridad y opresión, la sensación de ser controlado por una fuerza mayor —se elude y se alude a la realidad, disolviéndola en la literatura—.

Jorge Luis Borges aparece también como símbolo, o más bien víctima, de una manipulación múltiple: se menciona la publicación del libro de Bioy sobre Borges y se pone en duda la fiabilidad de los editores, ya que "...Bioy no quiso nunca publicar esos

diarios, y hoy se editan de la mano de otros, que pueden haber manipulado o no las malicias privadas del escritor." (Rey Rosa, 2009: 127)

Parece que las alusiones a Borges, Kafka y Matrix son pistas o claves que se les da al lector para que esté preparado a ser manipulado, o incluso engañado. No obstante, no se agotan las referencias literarias en Borges o Kafka. Rodrigo Rey Rosa relata también la lectura de biografías de grandes personajes de la cultura, entre los cuales aparecen (y no por casualidad) Balzac y Fouché, ministro de Policía de Napoleón. El narrador tiende a percibirse a sí mismo y su papel como mezcla de ambos:

Leo "Balzac", la biografía breve de Zweig. De unos manuscritos de Balzac, dice: "Uno puede ver cómo las líneas, que al principio son ordenadas y nítidas, luego se inflan como las venas de un hombre encolerizado." Algo parecido podría verse en mi escritura, pienso.

De Fouché [...], de quien también habla Zweig en la pieza sobre Balzac: "Necesitaba de la intriga tanto como de los alimentos" (Rey Rosa, 2009: 124).

Inspirado en parte por el libro sobre Fouché, el protagonista fantasea con convertirse en policía, aunque le repugna la idea misma de formar parte de las llamadas "fuerzas del orden". Es significativo que subraye que ser policía le serviría a lo que está escribiendo, le daría entrada libre a zonas restringidas del archivo, o sea se pone énfasis en el parentesco entre la actividad de un policía-detective y un escritor. Lo de luchar contra el crimen queda en el segundo plano, surge como secundario y medio en broma (Rey Rosa, 2009: 147-148).

El narrador recurre a muchos escritores y filósofos más, como Wittgenstein o el poeta polaco Adam Zagajewski, usando citas o comentarios de sus palabras como conclusiones o analogías de acontecimientos de su vida. Asimismo, los fragmentos posibles de realidad desembocan en literatura.

El narrador llama el archivo "objeto novelable" (Rey Rosa, 2009: 61) y su interés en él va creciendo conforme se multiplican enigmas. Al principio el trabajo parece incluso aburrirlo, pero poco a poco se va definiendo el rumbo de la investigación. El protagonista intenta reconstruir la figura de Benedicto Tun, creador indígena y gerente del archivo durante varias décadas, que cae en el olvido una vez retirado de su puesto. A continuación, a este personaje enigmático y borroso, se le añaden otros misterios: el

de las páginas arrancadas de informes, de numerosas suspensiones de permiso de entrada al archivo, de llamadas nocturnas que contribuyen a producirse el ambiente de miedo y peligro constante. Es interesante que los enigmas se multipliquen conformando una especie de caja china: la investigación en el archivo contiene al personaje misterioso de Tun y la pesquisa acerca de su vida lleva a descubrir otras cuestiones poco claras, como por ejemplo el dictamen sobre la muerte —suicida o no— del hermano del presidente, Mario Méndez Montenegro. A veces también los rompecabezas se entrelazan, llevando a reinvestigar asuntos muy antiguos, como el secuestro de la madre del narrador, ocurrido muchos años antes.

La estructuración de los enigmas hace pensar en el jardín borgeano de los senderos que se bifurcan y, efectivamente, el "detective" se imagina su trabajo como moverse en un laberinto. En vez de aclarar enigmas, los multiplica, incluso llega a declarar lo siguiente: "Inesperadamente me pregunto qué clase de Minotauro puede esconderse en un laberinto como éste. Tal vez sea un rasgo de pensamiento hereditario creer que todo laberinto posee su Minotauro. Si éste no lo tuviera, yo podría caer en la tentación de inventarlo" (Rey Rosa, 2009: 56).

El carácter ambiguo e incierto del texto como híbrido entre ficción y testimonio queda reforzado por las palabras del mismo narrador que está dispuesto a buscar enigmas, buscar elementos novelables, catalogándolos, descubriéndolos, pero también inventándolos.

Además de subrayar implicaciones literarias, diluyendo lo que se configura como realidad con ficción novelesca, el narrador adopta otra estrategia que contribuye a disolver la frontera entre testimonio y ficción. Echa mano a recursos de índole surrealista: incluye en el diario descripciones de sus sueños, pesadillas reiteradas, sus comportamientos irracionales que tienden a actitudes paranóicas. Explora tensiones entre lo consciente y lo subconsciente, cuestionando sus propias capacidades de ser objetivo, imparcial y de analizar el material de una manera fría y lógica. La técnica de intercalar en la narración fragmentos de noticias de prensa actual, todas centradas en actos de violencia, no sólo relaciona la violencia pasada con la actual, sino al mismo tiempo contribuye a construir un transfondo de la pesquisa principal, crear un ambiente de pesadilla en que funciona el protagonista. Su vida privada, su relación

confusa con una tal B+, tampoco le permite cobrar fuerzas. Así, el estado de ánimo del narrador constituye otro laberinto por el cual nos movemos los lectores, un laberinto paralelo al de los enigmas a resolver.

El laberinto lo constituye también el texto mismo. A nivel textual, la mencionada ya estructura de caja china y la de numerosas narraciones encadenadas se ve muy claramente en la forma muy libre de diario personal. Por su estructura heterogénea reúne textos muy variados desde fichas policiales y estadísticas, entrevistas con personajes, hasta relaciones sobre la vida amorosa del protagonista y comentarios de sus lecturas. Mientras el protagonista intenta reunir y ordenar fragmentos de información que le permitan reconstruir el pasado reciente de su país, el lector realiza un trabajo parecido, el de reconstruir la experiencia narrada. El protagonista fracasa y, en cierto grado, fracasa también el lector, ya que nunca llega a poseer información completa y fiable sobre lo ocurrido.

Al admitir su fracaso, el narrador cuestiona al mismo tiempo el papel del intelectual, del escritor, en denunciar dichos crímenes, o sea, pone en tela de juicio la idea misma de literatura políticamente comprometida, dejando el tema a excombatientes:

Me pregunto si en realidad he jugado con fuego al querer escribir acerca del archivo. Mejor estaría que un excombatiente o un grupo de excombatientes, y no un mero diletante (y desde una perspectiva muy marginal), fuera quien antes saque a la luz lo que todavía puede sacarse a la luz y que sigue oculto en ese magnífico laberinto de papeles.

Como hallazgo, como Documento o Testimonio, la importancia del Archivo es innegable (aunque increíble y desgraciadamente hay quienes quisieran quitársela) y si no he podido novelarlo, como pensé que podría, es porque me han faltado suerte y fuerzas (Rey Rosa, 2009: 169).

El diario, o sea la novela misma, se configura entonces como ilustración del fracaso de un novelista enfrentado con zonas oscuras del pasado reciente guatemalteco. Al relatar la persistencia del pasado en el presente y la red actual de interrelaciones e interdependencias de varios actores del conflicto pasado, Rodrigo Rey Rosa muestra no tan sólo la impotencia de un escritor ante la materia, sino también la imposibilidad total de aclarar enigmas del pasado, resolver conflictos antiguos, restablecer un orden y abrir una nueva etapa en la historia de Guatemala.

Para concluir el presente análisis, cabe mencionar que las portadas respectivas de ambas novelas pueden considerarse elementos del comentado jugueteo entre testimonio y ficción. En la portada de *Insensatez* aparece un detalle de la pintura *El cuerpo de Abel descubierto por Adán y Eva* de William Blake, reforzando las connotaciones bíblicas de la guerra fratricida y el carácter sutilmente parabólico del texto en que la guerra civil se interpreta en metáforas bíblicas del conflicto entre Caín y Abel. En cambio, en la portada de la novela de Rodrigo Rey Rosa se ve una fotografía de Uli Stelzner (quien aparece en el texto como uno de los personajes) que representa un documento del Proyecto de Recuperación del Archivo Histórico de la Policía Nacional de Guatemala. La foto y su autoría contribuyen a sacar el texto del área de bellas artes, o sea, la ficción literaria y localizarlo bien en el mundo extratextual.

Junto a las advertencias sobre el carácter fictivo analizadas al principio del artículo, las portadas demuestran el gran potencial de elementos paratextuales a la hora de establecer el juego particular entre ficcionalizar un testimonio o disfrazar de testimonio pura ficción.

Situándose en la amplia categoría de metaliteratura o *self-begetting novel* (véase: Quesada Gómez, 2009: 27), o una más estrecha de autoficción (véase: Alberca, 2007: 31)², tanto *Insensatez* como *El material humano* ponen de manifiesto la convergencia entre la llamada metaficción historiográfica y algunas variantes del neopolicial latinoamericano. Los crímenes del pasado sólo pueden investigarse a través de narraciones. Observa al respecto Beatriz Sarlo:

...el pasado es inevitable y asalta más allá de la voluntad y de la razón. Su fuerza no puede suprimirse sino por la violencia, la ignorancia o la destrucción simbólica y material... el pasado es siempre conflictivo. A él se refieren en competencia, la memoria y la historia, porque la historia no siempre puede creerle a la memoria, y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo... (Sarlo, 2005: 145).

La literatura, sea la testimonial, la comprometida o autoficción, al enfrentarse a los problemas de reconstruir el pasado, siempre demuestra toda una serie de debilidades: no llega a reconstruir, sino deconstruye, poniendo a descubierto lo

² Según Manuel Alberca, autoficciones "...tienen como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato" (2007:31). Ambos textos analizados cumplen con la característica.

incierto, lo borroso, lo ambiguo, y, por fin, lo fictivo. En el fragmento citado que abre el presente trabajo, hablando de la "sangre ficticia", Rafael Angel Herra declara a continuación y concluye con una pregunta retórica: "Es sangre ficticia para evitarnos la sangre real y salvarnos de la realidad gracias a un aparato ficcional cuya tarea y cuya naturaleza consiste en sustituir a la realidad misma. Pero, ¿nos salva?" (Herra, 2005: 18-19). Parece que, por falseamientos y ocultaciones sucesivas, interdependencias y repercusiones de todo tipo, debido a mecanismos y debilidades de la memoria humana y procesos de convertir hechos en Historia mediante narraciones, la sangre real se ve condenada a convertirse al final en sangre ficticia.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERCA, Manuel (2007), *El pacto autobiográfico. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.

CASTELLANOS MOYA, Horacio (2005), *Insensatez*. Barcelona, Tusquets.

—(2007), *El asco. Thomas Bernhard en El Salvador*. Barcelona, Tusquets.

GRINBERG PLA, Valeria, (2007), "Memoria, trauma y escritura en la posguerra centroamericana: Una lectura de *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya". En: *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, No 15.

Consultado en <<http://collaborations.denison.edu/istmo/proyectos/grinberg.html>> (febrero de 2011)

HERRA, Rafael Ángel (2005), "La región imaginaria". En Kohut, Karl; Mackenbach, Werner (eds.), *Literaturas centroamericanas hoy. Desde la dolorosa cintura de América*. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, pp. 15-24.

MACKENBACH, Werner, Ortiz Wallner, Alexandra (2008), "(De)formaciones: violencia y narrativa en Centroamérica". En: *Iberoamericana: América Latina, España, Portugal*. Instituto Ibero-Americano de Berlín, vol. 08, no. 32, pp. 81-98.

REY ROSA, Rodrigo (2009), *El material humano*. Barcelona, Anagrama.

SARLO, Beatriz (2005), *Tiempo pasado : cultura de la memoria y primera persona*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

VARGAS LLOSA, Mario (2007), *La verdad de las mentiras*. Madrid, Punto de Lectura.

**DE HÉROES PATOLÓGICOS A ÁNGELES EXTERMINADORES.
UN ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA VIOLENCIA EN *LA VORÁGINE* Y *SATANÁS***

From Pathological Heroes to Angels of Death.
A Comparative Analysis of the Violence in *La vorágine* and *Satanás*

ASELA GUTIÉRREZ JIMÉNEZ
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
selinaway@yahoo.es

Resumen: El presente artículo se propone realizar un análisis comparativo entre dos obras emblemáticas de la literatura colombiana: *La vorágine* y *Satanás*, con el fin de evidenciar cómo, a pesar de la distancia que las separa, ambas novelas comparten un mismo tratamiento de la violencia entendida como la imposibilidad de conciliación con la otredad. Esta idea se revela como una constante a lo largo de toda la tradición literaria colombiana pues forma parte de una pandemia presente en la idiosincrasia del pueblo colombiano, debido a una crisis de identidad procedente de una falta de reconocimiento de la heterogeneidad desde la conformación del proyecto nacional.

Palabras clave: violencia-otredad-identidad.

Abstract: The present article is a comparative analysis between two emblematic works of the Colombian literature: *La vorágine* and *Satanás*, in order to demonstrate how, in spite of the distance that separates them, both novels share the same treatment of violence, understood as the impossibility of conciliation with the otherness. This idea is revealed as a constant along the whole literary Colombian tradition since it forms a part of a present pandemic in the idiosyncrasy of the Colombian people, due to a crisis of identity proceeding from a lack of recognition of the heterogeneity from the conformation of the national project.

Keywords: Violence-otherness-identity.

Introducción

Si el discurso literario se establece como potencia-evidencia de la realidad, resulta incuestionable el protagonismo de la violencia en la literatura colombiana como catalizador de la problemática social y política nacional.

Sin embargo, y a pesar de las múltiples variantes de la violencia reflejadas a través de la ficción, me gustaría detenerme en la noción de literatura thanática, establecida por Pablo García Dussán para referirse a la novelística colombiana de los últimos cincuenta años en contraposición con el de Eros-Polis¹ basándose “en el carácter de desamor y falta de conciliación presentes en esta literatura colombiana más actual” (García, 2007:15).

Si bien es cierto que esta novelística actual se caracteriza por un discurso perverso y fragmentado que tiende a lo sórdido y lo caótico en la representación de las relaciones humanas, esta idea de violencia está presente ya desde sus novelas fundacionales, como reflejo de una crisis de identidad cultural colombiana, fruto de una inestabilidad socio-política y de la ausencia de un reconocimiento de un pueblo plural y multiforme desde los discursos legitimadores de la nación, como comprobaremos al analizar de forma comparativa dos novelas colombianas representativas, *La vorágine* de José Eustasio Rivera (1924), novela de identidad por excelencia, y una de las novelas thanáticas contemporáneas más conocidas como es *Satanás*, de Mario Mendoza (2002).

Interpretaciones de *La vorágine*

“Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia” (Rivera, 1990: 79).

Con esta frase lapidaria, se inicia la novela terrígena por antonomasia: *La vorágine*. Escrita por José Eustasio Rivera en 1924, supuso uno de los intentos más firmes, dentro del regionalismo de los años 20, de rehabilitar los valores rurales y tradicionales de cada país, a través de una naturaleza alucinógena y caníbal, la catedral

¹ Doris Sommer aplica el término *eros-Polis* para referirse a la construcción de las nuevas naciones latinoamericanas mediante un discurso conciliador y de unión social que simbolizaban las típicas tramas amorosas de las ficciones fundacionales decimonónicas.

de la pesadumbre, la pesadilla verde, el paraíso invertido que despertará en los lectores europeos la misma fascinación que en sus antepasados conquistadores.

Violencia: una constante en la narrativa colombiana

Multitud de interpretaciones y relecturas han sido suscitadas por la obra de Rivera, sin embargo, mi interés se dirige a su estatuto de pionera dentro de una larga tradición en la literatura colombiana como es la literatura de la violencia, término acuñado por el crítico Hernández Téllez, en 1959, para designar la tendencia narrativa originada en Colombia a partir del periodo de la Violencia (1948-60).

Títulos representativos de esta tendencia son *El día del odio* (1951) de Osorio Lizarazo, *Viento seco* (1953) de Daniel Caicedo o *El día señalado* (1964) de Manuel Mejía Vallejo. Tradición que se erige como testimonio de los efectos de la violencia partidista del momento y que supondrá una primera toma de conciencia ante el fenómeno de la violencia “no como hecho único, excluyente, sino como fenómeno complejo y diverso; no cuenta como acto sino como efecto desencadenante” (A. Escobar).

Sin embargo, a medida que el tiempo avanza, la violencia, lejos de desvanecerse, va cambiando su disfraz, así la década de los sesenta y los setenta, el protagonismo pasa a los conflictos de la guerrilla, reflejados en el volumen de relatos de Arturo Alape: *Las muertes de Tirofijo* (1972), y es en los ochenta y los noventa cuando aparece en primer plano la violencia del narcotráfico y el sicariato que arrollará las calles de Medellín, en obras tan emblemáticas como *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, donde la memoria histórica se construye o, mejor dicho, se deconstruye desde perspectivas diferentes de lo que habría sido la novela testimonial anterior, que delatan ya esa desidia frente a la denuncia directa, prefiriendo la irreverencia y el nihilismo como modelos más elocuentes de resistencia, como *El más allá de la ciudad letrada* de A.Rama para demostrar la incertidumbre constante del ser colombiano.

En definitiva, el fenómeno de la violencia posee un lugar esencial e identitario en la literatura colombiana como reflejo de la realidad problemática socio-política de la nación. Se percibe su presencia ya desde los inicios, en obras pioneras como *Manuela*

(1858) de Eugenio Díaz o *La vorágine* (1924) de Rivera, llegando a constituirse como tradición literaria: novela de la violencia, cuyas hondas resonancias alcanzarán de forma definitiva a la literatura actual.

Violencia en *La vorágine*

Desde la crítica tradicional, la obra ha sido valorada como una lucha encarnizada entre la brutalidad salvaje de la selva y el hombre que se empeña en domeñarla e imponer la civilización, sin embargo, si analizamos el foco primero de la violencia: ¿de dónde viene?, ¿no es la selva la que en un desesperado instinto de supervivencia se defiende de los ataques asesinos de sus enemigos?, ¿no demuestran los personajes de *La vorágine* con sus diabólicos actos que son los menos indicados en autodenominarse civilizados?, ¿no subyace, en el fondo, la negación o el rechazo frente a lo diferente, la imposición del yo contra aquello que se le escapa a la comprensión?. Una imposición como forma de violencia que veremos asimismo presente en la novela thanática actual, encarnada en personajes autodestructivos, como es el caso de Satanás.

El mundo como vorágine

Como observábamos al citar la primera frase con la que se abre la novela, la violencia es percibida desde el principio de la obra, empezando ya por el sentido del título: «vorágine»; si seguimos a Menton, el autor relaciona dicho símbolo con la estructura circular, muy presente en la novela y así la historia relatada se puede ver cómo “una vorágine que arrastra a sus víctimas en un torbellino constante que llega a tal velocidad que las víctimas pierden su propia identidad y se convierten en una sola”(Menton, 1978: 164).

A lo largo de toda la novela aparecen diferentes imágenes de la vorágine que nos dibujan ya no la selva sino todo un mundo laberíntico, devorador, antropófago, amenazante y que responde al concepto cristiano pesimista de Rivera donde los hombres, culpables por su avaricia, su codicia y su envidia son castigados, deshumanizados y transformados en habitantes dantescos del Infierno de la vida. Por otro lado, todos los hombres son el mismo ante la vorágine, en diferentes situaciones y espacios, multiplicidad de personajes, caucheros, indios o empresarios, son devorados

por la selva, recreándose el narrador-protagonista en los aspectos más tremendistas, como la muerte de Miyán, enganchado por una oreja en los cuernos de un toro enfurecido, o la del viejo Zubieta, no menos grotesca: “Colgado por las muñecas en el lazo del chinchorro, balanceábase el vejete vivo todavía, sin quejarse ni articular, porque en la raíz de la lengua le amarraron un cáñamo” (Rivera, 1990: 184).

Violencia de Arturo Cova

Sin embargo, más importante aún es lo que Menton ha denominado «la vorágine interior del hombre», la vorágine de la propia mente del protagonista, el cual ha sido caracterizado por Luis B. Eyzaguirre como «héroe patológico», situando el conflicto de la trama no en la periferia, como la crítica tradicional había establecido (Grases, Portuondo o Ciro Alegría), sino en el interior del protagonista: “novela y protagonista no se explican en función de elementos exteriores sino que encuentran su razón de ser en los complicados laberintos de la conformación psicológica del personaje” (Eyzaguirre, 1987: 374).

El Infierno, como diría Sartre, no es la selva ni los demás, sino nosotros mismos, así el protagonista se embarcará en un viaje interior sin retorno, movido por una hipersensibilidad romántica que le hará romper definitivamente con la realidad y adentrarse en el reino del terror psicótico, de las alucinaciones, de su derrumbe físico y moral, finalmente la muerte será la única solución narrativa, por justicia poética: la selva lo ha castigado. Todo en él conduce a la destrucción.

Me parece interesante esta interpretación pues corrobora la teoría de una violencia intrínseca en el hombre. Arturo Cova, por ese carácter romántico maldito, desde los inicios se nos presenta como un personaje con el que nos es difícil identificarnos como lectores: inestable, abúlico, cobarde, engreído, inútil, ruin, pero lo más importante, se trata de un personaje carente de empatía (por eso resulta tan poco convincente el testimonio de los caucheros y tan forzada la relación entre el personaje y la acción exterior).

Arturo es caracterizado en la novela no como una víctima de la selva, sino como una especie de donjuán satánico poseído “por su propia hipersensibilidad romántica” (Filer, 1987: 392). Esa fascinación de Rivera y de su alter-ego Cova, hacia la sensibilidad

del mal, se muestra de forma continua, desde la recreación del incendio de la Maporita, tras el rapto de las mujeres, como un espectáculo infernal:

Y sentí deleite por todo lo que moría a la zaga de mi ilusión, por ese océano purpúreo que me arrojaba a la selva aislándome del mundo que conocí, por el incendio que extendía su ceniza sobre mis pasos... En medio de las llamas empecé a reír como Satanás (Rivera, 1990: 187).

Se ha aludido el paralelismo de la escena con la caída de Satán a los Infiernos o la pérdida de la gracia de Don Juan por su soberbia (Menton, 1978: 150) e incluso la incorporación de la leyenda de la india Mapiripana, con la presencia del motivo de la caverna, que según Jean Franco, en “Imagen y experiencia en La vorágine” tendría relación con la concepción de la existencia como prisión de donde no hay escape ángel caído–cautiverio– castigo. Bastante revelador al respecto es que la leyenda finalice con la siguiente moraleja: “¿Quién puede librar al hombre de sus propios remordimientos?” (Rivera, 1990: 227).

Partiendo de que la mayor parte de la acción nos es transmitida desde su óptica que, como hemos apuntado, resulta bastante viciada, inestable y confusa, el resto de los elementos intradieгéticos nos son revelados desde su universo complejo y contradictorio (a lo largo de la novela la opinión que tenemos de Alicia oscila continuamente entre santa y la más sucia de las mujeres) y a través de él nos adentraremos en ese reino de terror que es su mente trastornada y que encajará perfectamente dentro del mundo de tinieblas que es la selva.

Respecto a la relación con sus compañeros de viaje, nunca se sentirá integrado del todo; ya en Casanare los llaneros no toman muy en serio el machismo de Cova, rechazando su ofrecimiento de acompañarles al rodeo, Griselda le considera inferior, “menos hombre” que su rival Barrera, y Arturo por su parte, intentará compensar ese complejo de inferioridad con sueños de grandeza como cuando se imagina a la vuelta del rodeo con “el rostro ensombrecido de barba, aparentando el porte de un macho almizcoso y trabajador” (Rivera, 1990: 110).

Respecto al mundo indígena, no solo mantiene sino que acentúa ese desprecio que siente por el género humano, siendo muy acertadas las declaraciones de Montserrat Ordoñez al respecto:

Se hace evidente que como representante de la cultura dominante, su perspectiva es parcial, incompleta y muy ambigua. No hay duda que Arturo Cova se considera superior por raza, educación, lengua, sexo y origen urbano a todos los que le rodean. El gran defensor del indio explotado en las caucherías es en el fondo un triste remedo del conquistador y colonizador europeo...El tratamiento que da a los indígenas es una manera más de delatarse (Ordoñez, 1990: 39).

Respecto al papel de la mujer en la novela, en el magnífico estudio de Magnarelli, la autora reflexiona sobre la evolución negativa del papel de la mujer a partir de la visión idílica de María, apareciendo en las novelas de esta época como un ser malévolos asociado con las fuerzas del universo.

Entre otros motivos, la autora destaca la irrupción de las teorías darwinistas junto a los aportes freudianos que ayudarán a crear una imagen de mujer antagónica y castradora. Sin embargo, lo que aquí nos interesa destacar es que esa visión perversa de la mujer, al igual que de la naturaleza, nos es transmitida, desde la percepción distorsionada de Arturo Cova: “efectivamente Arturo ve a las mujeres como retos a su misma masculinidad y repetidamente demuestra su necesidad de permanecer totalmente dominante, necesidad basada en el miedo de perder su virilidad o auto-identidad” (Magnarelli, 1987: 347).

Una vez más nos encontramos con esa mirada dominante y patriarcal del protagonista, incapaz de comprender al otro, incluso ni siquiera de concederle entidad propia, real, pues en el caso de Alicia, apenas es un ente desdibujado, invisible a los ojos de Cova, que carece de voz propia y cuyo valor únicamente reside en ser: “«la semilla en el viento», (como la define el narrador en el cuarto capítulo de la novela), apta para ser fecundada y redimida por la maternidad que Cova, el viento, le otorga” (Ordoñez, 1990: 33); y en convertirse en el pretexto narrativo para lanzarse a la aventura en busca de la princesa, cual Dulcinea mancillada.

Así pues, la mujer solo aparece como una fantasía imaginada, como una proyección del hombre (en muchos casos las mismas características que él proyecta en la naturaleza). El colmo de la ironía y del absurdo radica en la incapacidad del hombre para ver la naturaleza o a la mujer de forma que no sea en relación a sí mismo (Magnarelli, 1987: 349).

Y de esa falta de empatía se origina la incoherencia que domina el discurso de Cova, empezando por la supuesta huida de Alicia y Griselda con Barrosa, tantas veces temida, imaginada y soñada por Cova, que más que huida es un deseo de autonomía: “Es la otra Alicia la que él no conoce ni tolera, la que se va con Griselda a trabajar en las caucherías, no a venderse como prostituta ni ser la amante de Barrera” (Ordoñez, 1990: 33).

Sin embargo, si hablamos de Alicia y Griselda como mujeres transgresoras, la aparición de Zorayda Ayram, “«turca y virgen en reverso Marya» (Porras Collantes, ctd. en Ordoñez, 1990: 56) representa la articulación entre la selva y lo femenino, la indiecita Mapiripana, el vampiro y la loba de la literatura fantástica. Si Clarita era la loba famélica, Zoraida es la loba insaciable” (Ordoñez, 1990: 53).

La Madonna rompe los esquemas de su ego masculino, la imagen negativa que proyecta Cova en las mujeres se transforma en satánica con respecto a la turca devoradora, la cual acabará infundiendo temor a su frágil autoestima: “Esa loba insaciable, que oxida con su aliento mi virilidad. Cual se agota una esperma invertida sobre su llama, acabó presto con mi ardentía” (Rivera, 1990: 356).

Siguiendo la interpretación que realiza de la obra Doris Sommer en *Ficciones fundamentales*, a través de su concepto de *eros-polis*, *La vorágine* vendría a ser una revisión populista de los romances fundacionales, donde se cuestiona el concepto legitimador de nación y la integración real de todos sus miembros, así Zorayda, la mujer araña, vendría a ser un obstáculo a esa consolidación nacional debido a que su poder compite con el de los patriarcas, “su erotismo de mujer es improductivo, antinatural, inmoral, antipatriótico” (Sommer, 2004: 341).

Además Sommer pone de manifiesto la existencia de cierto replanteamiento de la raza y el género en la novela a través de la figura de Sebastiana, una mulata que no necesita ni al hombre ni a la patria para legitimarse como persona, que se opone a los términos centralistas y jerárquicos de Cova. “Cuando ella se niega a ser poseída, el discurso populista y paternalista del blanco se desencaja y él queda abierto e indefenso” (Sommer, 2004: 340).

Así Sebastiana formaría parte de un pueblo que no se siente reconocido con su nación, que ha sido excluido por la hegemonía letrada y que por lo tanto revela ese

escepticismo social que nos muestra Rivera y que se desarrollará más adelante en la literatura colombiana actual, donde el sujeto se debate entre la energía erótica y la pulsión *thanática*.

La selva. Otra víctima de Arturo Cova

La descripción objetiva y detallada del ambiente infernal de la selva húmeda tropical, junto al sobrecogedor testimonio de la situación de los caucheros han sido considerados los principales objetivos narrativos de Rivera en su novela, sin embargo, como venimos comprobando a lo largo del trabajo, *La vorágine* es fruto de la mente perturbada del protagonista:

Rivera parece no haberle dado importancia al hecho de que todos sus personajes principales sufren fuertes tensiones emocionales: los impulsos que los llevan a internarse en la selva, la vorágine, están dentro de ellos mismos...Prefiere, por el contrario presentar a estos personajes como empujados por la selva, víctimas del destino, de la suerte o de una sociedad hostil (Bull, 1987: 324).

Es a través de las reacciones fantásticas del narrador-protagonista, principalmente, como el lector va construyendo en su mente, dentro de una atmósfera de perdición y destrucción de las víctimas, ese monstruo antropomórfico que es la selva.

“Los devoró la selva”, ese sobrecogedor final implica dos vías de destrucción, una selva que mata al hombre, empequeñecido por su soberbia, pero asimismo lo deshumaniza y desata sus instintos más animales. La selva castiga al que la desprecia, “será siempre el espacio del Otro, indígena o mujer: lo que no es humano, ni civilizado ni digno del hombre” (Ordóñez, 1990: 53).

La violencia, como hemos visto, en *La vorágine*, posee muchas formas de manifestarse, sin embargo, todas se basan en esa incapacidad de conciliar con el Otro, *homo homini lupus*, es el hombre el que se devora a sí mismo a través del cainismo y así es como finalmente acaba el gran duelo de *La vorágine*, Arturo Cova aniquilando a Narciso Barrera, su alter ego:

Trenzábamos los cuerpos como sierpes, nuestros pies chapoteaban la orilla, y volvíamos sobre la ropa, y rodábamos otra vez, hasta que yo, casi desmayado, en supremo ímpetu, le agrandé con mis dientes las sajaduras, lo ensangrenté,

y rabiosamente, lo sumergí bajo la linfa para asfixiarlo como a un pichón (Rivera, 1990: 382).

Podríamos decir que Arturo Cova es la encarnación de la violencia, no sólo física, sino en un sentido más profundo, una violencia mental como imposibilidad de conciliar con el Otro-diferente, a través de su discurso destructivo y dominador, a través de la ignorancia y del no respeto, de la falta de tolerancia, de su postura impositiva y simplificadora de hombre blanco respecto a un mundo personificado en la selva que no se ha molestado en comprender y que acabará despreciándolo y destruyéndolo.

Del infierno verde a la ciudad apocalíptica: *Satanás*

La imagen de la serpiente que se devora a sí misma es la metáfora perfecta del egoísmo; el amor propio engendra, en términos garciamarquianos, soledad. Como se sabe Eros es lo que une, Thánatos lo que separa. De manera simbólica, no ha habido imaginario social, por lo menos en los últimos cincuenta años, que de forma colectiva represente y co-construya la realidad como un espacio de conciliación nacional (García Dussan, 2007: 84).

La Violencia no es fruto de una selva bárbara que estimula los instintos más bajos en el hombre ni tampoco expresión de una ciudad desquiciada, sino que aparece en la literatura colombiana como forma de manifestar ese malestar del ser humano inmerso en una sociedad agónica, incapaz de encontrar la fórmula para una convivencia pacífica:

En mi Colombia querida la muerte se nos volvió una enfermedad contagiosa. A machete, con los que trajeron del campo cuando llegaron huyendo dizque de “la violencia”(…) De “la violencia”...!Mentira! La violencia eran ellos. Ellos la trajeron, con los machetes. De lo que venían huyendo era de sí mismos (Vallejo, 1993:83).

El análisis de *Satanás* de Mario Mendoza, como paradigma de novela thanática, evidencia una vez más, la construcción del discurso nacional a través de la violencia, como manifestación de la persistencia de problemas no resueltos en el imaginario cultural colombiano, arrastrados desde la fundación de Colombia como nación² y cuya

² Independencia como metáfora de desintegración social, pues el inicio de la nación colombiana surge como una malformación simbólica: la pugna entre Santander y Bolívar, la imposible conciliación entre géneros, razas, partidos, estratos. (García Dussan, 2007: 45)

consecuencia es la crisis de reconocimiento e identidad del ser colombiano. Una violencia, que, como comprobaremos, se revela en todos los niveles de la obra, sin embargo, mi estudio se centra, al igual que en *La vorágine*, en el carácter psíquico que imprime el ambiente de violencia política y social enquistado, en el imaginario colombiano, o como lo ha denominado Mario Mendoza «*la violencia transpolítica*».

Satanás: revelación del Mal en la ciudad

Satanás es la más provocativa y sobrecogedora novela del colombiano Mario Mendoza, galardonada con el Premio Biblioteca Breve de Seix Barral en 2002. En esta novela, el escritor colombiano nos sumerge en el mundo del Mal en mayúsculas, cuyo telón de fondo será la ciudad de Bogotá, urbe infernal gobernada por el Maligno, en la que el ser humano se presenta como una criatura insignificante y desdoblada entre el Bien y el Mal, el Eros y la Destrucción, incapaz de dominar su propio destino, será violentamente empujado por fuerzas superiores hacia el abismo, pero finalmente será la culpa y su redención la que le lleve a la destrucción.

El relato está construido de forma fragmentaria a través de cuatro historias independientes que tendrán un mismo final: María, una joven huérfana y desplazada que sobrevive en una ciudad que le es ajena, Andrés, pintor de éxito que aterrado descubrirá sus nuevos poderes sobrenaturales para predecir la muerte de sus seres queridos, el Padre Ernesto, sacerdote comprometido con el género humano pero con una gran conflicto en su interior y por último, el elemento que unirá los destinos de los personajes anteriores, Campo Elías, excombatiente de Vietnam e inadaptado social que se alzarán como ángel exterminador, responsable de la Justicia Divina sobre la Humanidad.

Campo Elías: el ángel exterminador

Si la verdadera vorágine, en el relato de Rivera, se encontraba en el interior de un personaje inestable y megalómano, una agonía sobrecogedora invade la mente perturbada de uno de los protagonistas de Satanás: Campo Elías, se trata de un personaje real, rescatado por Mendoza de la historia reciente de Colombia y conocido tristemente como el psicópata responsable de la masacre de Il Pozzeto, el 4 de

Diciembre de 1986, donde asesinó a sangre fría a 20 personas en un restaurante de Bogotá, después de acabar con la vida de su madre y de varias personas más. Al igual que Arturo Cova, pero de forma indudablemente más monstruosa -la novela thanática actual se caracteriza por el protagonismo de lo escatológico como denuncia- Campo Elías encarna la violencia con mayúsculas, no solo la física, evidentemente, sino que, como veremos, esta no es más que la consecuencia brutal, catártica, de la radical separación del protagonista con respecto al Mundo, un hombre enajenado, “desligado de la corriente cohesiva de representación-creación de la realidad, este asesino vive metafóricamente como la mayoría en Colombia, en un mundo alucinado y desconectado con el comunal” (García Dussan, 2007: 43).

Mendoza recupera el conflicto romántico entre el yo y el mundo para hablarnos de la identidad colombiana, el mismo choque esbozado en *La vorágine* pero desde perspectivas diferentes. En *La vorágine*, el yo representa al poder, a la tradición, a lo socialmente instituido como discurso dominante en el personaje de Arturo Cova y sus presupuestos culturales de lo que es nación; Campo Elías en cambio, recoge el relevo del que fuera su antepasado pero desde el otro lado, desde la periferia, ofreciéndonos la misma mirada distorsionada en un mundo que ya es delirante por sí solo pero como voz del excluido, de lo marginal.

Ha sido lugar común en la tradición literaria española utilizar la figura del loco para expresar verdades incómodas, este mismo recurso es empleado continuamente en la novela *thanática* actual, personajes que antes era impensable que tuvieran cabida en el discurso simbólico de la nación, ahora se transforman en sus protagonistas.

Así desde la literatura se consigue la sub-versión, dar la vuelta al discurso para evidenciar las fisuras de un proyecto nacional irreal. Campo Elías, como tantos otros en la novela, no se siente nación: “Estoy por fuera, flotante, periférico y observo desde mi lejanía el comportamiento de aquellos que me rodean y no me identifico con ellos” (Mendoza, 2002: 119).

Como consecuencia, Campo Elías, sociópata convencido, comparte con su antepasado esa falta de empatía, si bien Cova mostraba cierto interés, no carente de egocentrismo, en denunciar la situación de sus paisanos caucheros, el personaje de

Satanás carece de compasión hacia las tragedias humanas de su país, incluso se ensaña con rabia: “Hay una estirpe de individuos que no soporto: los pordioseros. Esos sinvergüenzas que andan por ahí mostrando sus muñones, sus cicatrices, sus hijos famélicos y desnutridos, no me producen asco sino ganas de estrangularlos” (Mendoza, 2004: 121). Actitud que viene acompañada de una despiadada crítica al ser colombiano como un estigma “Colombia no es un país sino una orden mendicante” (Mendoza, 2004: 122).

La negación del Otro y la incapacidad de entendimiento en un mundo deshumanizado y globalizado es constante en la cotidianidad del personaje: “Así me siento excluido, rechazado como un leproso medieval, como si estuviera contagiado de una enfermedad que pudiera generar una pandemia” (Mendoza, 2004: 122).

La hipersensibilidad romántica que caracterizaba a Cova resulta evidente en el reflejo que Campo Elías transmite al Otro. Esa incapacidad de contacto con el otro se revela asimismo a través de la castración del personaje como amante, impotente e incapaz de mantener una relación sana con el género femenino, es el triunfo del *thanatos* frente al *eros*: Por otro lado es significativa, la actitud de desprecio de Campo hacia su madre, símbolo de la autoridad, asignándole, al igual que Cova hace con Alicia, la causa de todos sus males y a la que dará muerte finalmente, liberándose de los recuerdos de su infancia traumática³.

La masacre que unifica y da fin a la novela, representa el acto justiciero de un hombre que se erige como falso redentor de la humanidad, al igual que Cova con los caucheros, liberándola: “Sabe que está llamado a convertirse en un ángel exterminador [...] como si fuera un héroe antiguo que ejecutara sin dudarle el decreto de unos dioses crueles y sangrientos” (Mendoza, 2004: 253).

Campo Elías, a través de su vida vacía y sin sentido, de su mirada cruel, inhumana, encarna la imagen deformada frente al espejo, el termómetro social que mide la irracionalidad general en un mundo deshumanizado: el yo perverso de la novela colombiana actual:

³ Campo Elías culpa a la madre del suicidio de su padre, cuando era niño. La muerte deshonrosa del padre ya le coloca desde su infancia en el lugar de los excluidos: “Los suicidas no tienen perdón de Dios” (Mendoza, 2004: 130)

Asceta contemporáneo que encuentra la razón del mundo en su interior [...], un proscrito que de manera violenta inserta su discurso en el relato nacional, en su memoria y cultura...Un meta-pícaro contemporáneo que de manera simbólica aporta a la construcción del sentir colectivo (García, 2007: 28).

Si Cova encarnaba un yo descentrado desde su perspectiva alucinada y su maniqueísmo populista del yo y los otros, el descentramiento de Campo Elías no sólo procede de su visión iconoclasta ni de su posición periférica frente a una hegemonía letrada que legitima una comunidad imaginada de la cual él no siente que forme parte como evidencia su exclusión en los grandes discursos: “la constitución consagra el derecho a la diferencia y al desarrollo de la libre personalidad. Pero es letra muerta” (Mendoza, 2004: 122), sino del fragmentarismo del cual participa como parte de un todo que es el Mal disgregado en los distintos personajes, todos los hombres son uno (Vorágine) y por el cual se unirán, si bien, de manera thanática en la comunión final bajo el lema: «Yo soy legión».

La ciudad apocalíptica

Mientras que *La vorágine* se dibujaba una idea de ciudad que, lejos de ser el centro de la civilización, se revela como foco de corrupción, hipocresía y fraude que devoraba al original entre la multitud. En *Satanás*, nos adentramos en la misma Bogotá viciada de Cova pero cuyos males se han convertido en diabólicos a través de la modernidad y la globalización, donde la gente común es lanzada a situaciones extremas y delirantes, como consecuencia del vertiginoso ritmo de vida:

“Solo importa el dinero, la clase social, nadie habla ya con sus vecinos, la familia está desintegrada, no hay empleo, vivimos entre multitudes pero sin amigos y cada vez más solos...estamos construyendo un monstruo que va a terminar tragándonos y destruyéndonos” (Mendoza 159).

La violencia enfermiza que enfrenta a todos contra todos, ha llevado al mundo a una era de tinieblas, la ciudad se encuentra poseída por fuerzas sobrenaturales, donde el Mal se percibe, se siente: un padre que desesperado mata a su familia por evitarles el sufrimiento, una niña poseída por el Demonio, una mujer violada que se toma la justicia por su mano, enfermedades incurables, conflictos interiores, odios acumulados...

El infierno de la selva, se traslada ahora a la metrópoli, ambas obras, coinciden en la misma visión pesimista judeocristiana del mundo y de la intrascendencia de la vida humana, la culpabilidad del hombre conlleva un castigo, Arturo Cova es devorado por la selva como símbolo del Otro: de lo indígena, de lo femenino, de lo que no es humano ni civilizado, de lo que no es digno del hombre, los personajes de Satanás comparten su destino redentor pues todos son culpables de sus pecados. Ambos mundos, el de la selva y el de la ciudad infernal, participan de una visión fatalista de la existencia, el hombre no es dueño de su destino, sino que este responde a fuerzas superiores, “parece como una marioneta gobernada desde las sombras” (Mendoza, 2004: 158).

La novela participa de una visión despiadada del cristianismo, donde el universo es concebido como una encarnizada lucha entre el Bien y el Mal, la luz y la oscuridad, como las dos caras de una misma moneda: “Somos el experimento de un Dios cuya malevolencia y vileza se llama Satanás” (Mendoza, 2004: 264). Partiendo de la idea romántica del doble, expuesta en la figura de Dr Jekyll y Mr Hyde, se manifiesta en la novela la multiplicidad psicológica del ser humano, y analógicamente la de la identidad de la nación: “Una pluralidad, una multitud, un gentío habitándonos por dentro. La identidad como una multiplicidad de entidades que luchan dentro de nosotros por sobresalir” (Mendoza, 2004: 254); al igual que Cova, que recoge en su compleja personalidad los instintos más bajos y las acciones más loables del ser humano, los personajes de Satanás se debaten en su interior en una lucha encarnizada entre el deber y la afirmación de su individualidad, aunque esta pueda llevar a la violencia y la destrucción: “La maldición del ser humano consiste en que estos dos incompatibles gusanos en la misma crisálida, mellizos de antípodas perpetuamente en lucha en el seno de la conciencia” (Mendoza, 2004: 255).

Los personajes de esta novela son uno, de ahí la fragmentación ya comentada, en la medida en que pertenecen a una misma idea del Mal y es mediante esa idea, thanática, como logra el autor la conciliación del ser humano, la construcción de una nación real; es la masacre final, la que logra la comunión anhelada, pues “concentrarse en lo thanático, significa exhortar lo erótico” (García Dussan, 2007: 77), y así a través

de un contrasentido irónico e irreverente, se subraya lo contrario: un amor por Colombia tan profundo que duele.

Conclusiones

A modo de síntesis, es incuestionable la relación de ambas novelas en su tratamiento de la violencia, como un estado psíquico del individuo cuya forma de interactuar en la sociedad es mediante el rechazo y la negación. Desde presupuestos y estrategias diferentes, la *Vorágine* y *Satanás* son testimonios que reflejan la crisis de identidad de una sociedad que no se siente reconocida desde los discursos legitimadores de la nación.

Si bien, el interés principal de Rivera radicaba en la denuncia de la situación de sus compatriotas en las selvas del Putumayo y el estado de violencia legal que se vivía en aquellas industrias de sangre, problemática, por otro lado, que alcanzó una gran resonancia a nivel internacional; lo que expone Rivera en su novela es el Mal encarnado no en la selva sino en la avaricia del hombre por dominarla, y en su afán por imponer un discurso supuestamente civilizador y dominante sobre la barbarie.

Ochenta años después, es la barbarie –lo excluido, lo diferente– la que exige ser escuchada, como parte de una nación que se consolida no a través de la legitimación de los discursos públicos, sino mediante lo individual como puede ser el diario íntimo a través del cual Campo Elías va a ir describiendo su patología, y desde posturas políticamente incorrectas, perversas como es la irreverencia de un psicópata, el estigma de una enfermedad sexual o el deseo de un sacerdote que nos demuestra su esterilidad como mediador de la sociedad.

El cuestionamiento se convierte en señalamiento de que algo no funciona, la falta de utopías y la anarquía revelan el agotamiento de una sociedad multicultural que se niega a una identidad impuesta, homogénea, irreal y que pretende una reconstrucción de la nación imaginada, ya no desde el amor romántico de las novelas fundacionales sino desde su reverso, el fracaso y el desamor como catalizadores de esa sed del otro.

BIBLIOGRAFÍA

BULL, William E. (1987). "Naturaleza y antropomorfismo en *La vorágine*". En Ordóñez, Montserrat (comp.), *La vorágine: Textos críticos*. Bogotá, Alianza Editorial Colombiana, pp.319-334.

EYZAGUIRRE, Luis B. (1987). "Arturo Cova héroe patológico". En Ordóñez, Montserrat (comp.), *La vorágine: Textos críticos*. Bogotá, Alianza Editorial Colombiana, pp.373-390.

FILER, Malva E. (1987). "*La vorágine: Agonía y desaparición del héroe*", En Ordóñez, Montserrat (comp.), *La vorágine: Textos críticos*. Bogotá, Alianza Editorial Colombiana, pp.391-398.

GARCÍA Dussan, Pablo (2007), *Literatura thanática: búsqueda de una memoria común*. Bogotá, Alcaldía mayor de Bogotá D.C.

MAGNARELLI, Sharon (1987). "La mujer y la naturaleza en *La vorágine: A imagen y semejanza del hombre*". En Ordóñez, Montserrat (comp.), *La vorágine: Textos críticos*. Bogotá, Alianza Editorial Colombiana, pp.335-352.

MENDOZA, Mario (2002), *Satanás*. Barcelona, Seix Barral.

MENTON, Seymour (1978). "La vorágine el triángulo y el círculo", *La novela colombiana: planetas y satélites*. Bogotá, Plaza y Janes Editores, Colombia Ltda, pp.145-188.

RIVERA, José Eustasio (1990), Ordóñez Montserrat (ed.), *La vorágine*. Madrid, Cátedra.

SOMMER, Doris (2004), "Amor por la patria: el romance revisado del populismo en *La vorágine* y *Doña Bárbara*", *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales de América latina*. José Leonardo Urbina y Ángela Pérez (trad.), Bogotá, Fondo de cultura económica, pp.333-365.

VALLEJO, Fernando (2004), *La virgen de los sicarios*. Bogotá, Alfaguara.

EL CUERPO MARGINAL: LOS SÍMBOLOS DEL CUERPO EN EL CUENTO “EL COBRADOR” DE RUBEM FONSECA

The Peripheral Body: Embodied Symbols in the Short Story “El Cobrador” by Rubem Fonseca

MICHELLE GAMA LEYVA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA
michgama@gmail.com

Resumen: Este artículo propone leer el cuento “El cobrador” de Rubem Fonseca, como una muestra de las potencialidades del lenguaje literario por representar el cuerpo y, en este caso, la simbología que esta construcción puede encerrar. Partiendo de un análisis dentro de la dinámica metafísica de pares opuestos, puede decirse que la narración juega con la posibilidad de revertir el binomio de lo marginal con lo hegemónico, ayudándose de símbolos corporales que visibilizan o invisibilizan a un sujeto según determinados parámetros de adhesión a una comunidad simbólica.

Palabras clave: Cuerpo, representación, identidad, marginal.

Abstract: This article proposes to read the short story “El Cobrador” by Rubem Fonseca as an example of the possibilities of literary language to represent the body and, in this case, also to portrait the symbolism it can convey. Parting from an analysis that sustains the existence of metaphysical pairs, it can be said that the text plays with the chance to revert the marginal / hegemonic duce, helping itself with embodied symbols that make a subject visible or invisible depending on the parameters of adhesion to a symbolic community.

Keywords: body, representation, identity, marginal.

La narración “El cobrador” se encuentra en el libro de cuentos homónimo, publicado en 1979. Su autor, Rubem Fonseca, antes de dedicarse a la literatura, fue abogado litigante en su país natal, Brasil, lugar en el que pudo ver de cerca la corrupción del sistema judicial.

Esta investigación surge de una inquietud, ¿por qué este cuento tiene tanta fuerza? ¿Qué es lo que se está representando? Y más importante, ¿cómo se esta representando?

Stuart Hall sostiene que una cultura es un proceso o una serie de prácticas en las cuales un grupo de seres humanos comparte significados, el lenguaje siendo el sistema de representación por el cual esos significados se vuelven inteligibles. El mismo teórico propone un esquema que denomina “circuito de la cultura”, en el cual incluye cinco etapas -representación, identidad, producción, consumo y regulación- en las que estos significados circulan, se intercambian y se (re)producen entre los miembros de un grupo social.

Partiendo del esquema anterior como base, en esta comunicación se pretende analizar el proceso de representación y de construcción de la identidad, primeras dos fases del circuito referido, en el cuento “El cobrador” de Rubem Fonseca. En esta narración existe un evidente juego con la construcción literaria de los cuerpos / sujetos representados y los símbolos que éstos pueden encerrar.

Recordemos que la manera de representar a aquellos que se salen de la mayoría, de lo *normal*, es como el otro, el que no es nosotros, el que no es como yo. Aunque la diferencia sea la base del orden simbólico de clasificación y de significado de una cultura, también se puede afirmar que marcar la diferencia siempre implica dejar al que no coincide en un afuera, fenómeno que generalmente funciona a partir de parejas antitéticas que se conforman por una mecánica de normalidad / marginalidad. El otro es entonces representado desde su diferencia y ésta se vuelve constructora de la identidad, misma que queda arraigada en el cuerpo y en la interpretación del cuerpo.

La identidad de los personajes en la narración de Fonseca se construye, marginal o no, según el simbolismo que se le adjudica a ciertas partes corporales.

Se construye la identidad a partir del cuerpo, y específicamente, los dientes fungen como símbolo de marginalidad o privilegio. Los dientes son también detonantes del conflicto y eje de la trama.

La historia de El Cobrador es la de “un hombre anónimo que decide tomar de manera violenta y agresiva, todo lo que según él, le deben” (Estrada, 1999: 92).

Las acciones son narradas en primera persona, desde la perspectiva del protagonista, y se llevan a cabo en Río de Janeiro, Brasil. Se representa un ambiente urbano en el que las divisiones socioeconómicas de la población son fuertes y claras, la desigualdad representada funciona como un eco de “La ciudad latinoamericana”, su realidad y su representación.

El protagonista enloquece en una consulta con el dentista cuando éste le informa el precio de la extracción de una muela que le molesta. La mezcla entre la falta de dinero para pagar y la condescendencia del dentista lo hacen explotar: “¡No pago nada! ¡Me he hartado de pagar! Le grité. ¡Ahora soy yo quién cobra!” A partir de este momento el personaje se impone a sí mismo una misión y se convierte en el cobrador, llevando a cabo una serie de asesinatos y violaciones en nombre del hartazgo y del odio que ha desarrollado al sistema que le ha cerrado el camino.

La existencia de este personaje marginado era en un primer momento irrelevante y provocaba indiferencia. Al convertirse en una amenaza social, “cobra” también importancia y se vuelve visible. La violencia se convierte en el medio para ser tomado en cuenta. El cobrador busca ser visto, escuchado y considerado por la sociedad: “Cuando no se tiene dinero, es conveniente tener músculos y odio” (Fonseca, 1979: 203). Saberse excluido es la razón de su odio.

El personaje se configura a sí mismo, se describe como un hombre pobre de “pinta un poco canija” (Fonseca, 1979: 200). Se sabe por la consulta del dentista que le faltan varios dientes, también se menciona que vive con una mujer anciana, doña Clotilde, en su buhardilla o desván, por lo que queda claro su estado marginal, más aún al revisar las expresiones en las que él mismo se describe: “Me deben comida, coños, cobertores, zapatos, casa, coche, reloj, muelas; todo me lo deben” (Fonseca, 1979: 201). “Me deben escuela, novia, tocadiscos, respeto, bocadillo de mortadela en la tasca de la calle Vieira Fazenda, helado, balón de fútbol” (Fonseca, 1979: 203).

Cita de Romeo Tello: “El cobrador ha aprendido que es inútil esperar el momento en que papá gobierno o mamá revolución se decidan a procurar un bienestar social equitativo, por ello es que decide cobrarse por sus propios medios” (Romeo Tello, 1998: 19). “El arma le da el poder y la fuerza que por su marginación no tiene, convierte a los poderosos en débiles” (Estrada, 1999: 108).

Al analizar las características de las víctimas de asesinato, se puede ver que en ellas existen constantes, el cobrador agrade a aquellas personas que le mostraban indiferencia, que no le daban importancia, además de representar, como una especie de portavoces, el sistema de poder que lo ha puesto en la situación en la que está. Las víctimas son hombres y mujeres ricos, con dentaduras perfectas y un estilo de vida que el protagonista jamás ha tenido. La primera víctima, el conductor del Mercedes, es un hombre privilegiado económicamente, podemos inferirlo por el coche lujoso y por estar vestido para jugar tenis, un deporte costoso. El cobrador le dispara después de que éste le toca el claxon para que se mueva. Las siguientes víctimas son el hombre y la mujer que salen de una fiesta. Es interesante observar que cuando el cobrador se acerca, el hombre “apenas y le lanza una mirada distraída” (Fonseca, 1979: 208), a diferencia de la primera pareja que pasa junto a él esa misma noche: “Un matrimonio de media edad pasa a mi lado y me mira con pena; también yo siento pena de mí, cojo, y me duele la pierna” (Fonseca, 1979: 207). A esta pareja de mediana edad no les hace nada. La última víctima es el ejecutivo que sale del club, también tiene un coche lujoso y está vestido de una forma impecable. El ejecutivo trata de pasarse de listo con el cobrador, al inventar que no es de Río, las placas de su coche lo delatan y enojan más al protagonista, que le dispara cuatro veces.

Los personajes que se topan con él en la historia y a las que no hiere, también tienen características similares entre sí. En primer lugar está la mujer que conoce en la calle, “una probable prostituta” (Estrada, 1999: 108). La descripción que él hace de ella nos muestra que no es una mujer favorecida. Ésta le afirma al cobrador que le tiene miedo y cuando se queda dormida, él decide no hacerle daño y piensa: “Soy justo” (Fonseca, 1979: 206). Tomemos en cuenta, que el cobrador se refiere a esta mujer como una “don nadie”. Más adelante en el relato, el cobrador le pide por un momento el periódico a un mulato, y éste no se lo quiere prestar: “No me enfado. El tipo tiene

pocos dientes, dos o tres, retorcidos y oscuros. Digo, bueno, no vamos a pelearnos por eso” (Fonseca, 1979: 217). Un acto de benevolencia con alguien de su misma clase social y que sufre las mismas carencias que él. El cobrador no ataca a personas que no tengan una posición económica alta.

Las acciones violentas del protagonista no son impulsivas en su totalidad, es decir, él está consciente de que está haciendo daño, y que está cumpliendo con una tarea impuesta por él mismo. Mata por oportunismo. Su visión de la sociedad es la de un grupo podrido al que él no pertenece y el cuál no le ha brindado lo que él necesita y anhela. Constantemente se está burlando de este grupo: “Como para partirse de risa. Tienen gracia estos tipos” (Fonseca, 1979: 199).

Un giro en la historia es la relación que este personaje desarrolla con una mujer llamada Ana. El protagonista conoce a Ana en la playa, un lugar en el que no se siente incómodo: “En la playa, todos somos iguales, nosotros los jodidos, y ellos” (Fonseca, 1979: 212). Al cobrador le gusta Ana desde que la ve caminando: “La barriguita de la más pálida es la mas bonita que he visto en mi vida” (Fonseca, 1979: 212). Cuando Ana se da cuenta de que él está interesado, ella junto con su amiga “empiezan a menearse inquietas, a decir cosas con el cuerpo, a hacer movimientos tentadores” (Fonseca, 1979: 212). Lo que demuestra que desde el principio, por parte de Ana hay un interés por llamar la atención del cobrador.

Lo anterior nos indica que su presencia es tomada en cuenta. “Me gusta la paliducha esa. Y ella parece interesada por mí, me mira de reojo” (Fonseca, 1979: 212). Él se acerca a ella pero se vuelve tímido, lo que es un contraste a su personalidad violenta.

La descripción que hace el cobrador de Ana es diferente al resto de los personajes femeninos del cuento, todo en ella es virtud, aún con la mujer que viola en el departamento, existen cosas que no le gustan al narrador, pero con Ana es diferente: “¿Cómo puede tener alguien la boca tan bonita? Me dan ganas de lamer su boca de diente a diente” (Fonseca, 1979: 213). El cobrador siente deseo por ella, pero de una manera no violenta, incluso la considera como una de las cosas que le deben. “Me deben una mocita de veinte años, llena de dientes y perfume. ¿La de la casa de mármol?” (Fonseca, 1979: 214-215).

Ana no le tiene miedo como la mujer de la calle, ni tampoco se le impone como el dentista, ni lo provoca como el conductor del Mercedes, tampoco lo subestima como la pareja de la fiesta.

El cobrador no quiere seguir siendo un marginado, quiere que la sociedad lo tome en cuenta, quiere tener éxito, quiere dientes. Ana le brinda todo esto.

Aquello que el personaje odia, es lo que lo termina seduciendo, Ana es una mujer bonita, rica, joven, y solitaria, ella es parte de lo que él quiere cobrarle a la sociedad, pero no se lo cobra a la fuerza, por primera vez, lo que quiere llega solo.

El cobrador se enamora de Ana y ésta cambia la manera en que él llevaba a cabo sus “cobranzas”. La relación entre ambos culmina su odio y su violencia. “Ana expande el alcance destructivo del narrador” (Estrada, 1999: 131). El cobrador se convierte en una serie de “esclavo” y Ana en el “amo”.

Al final del relato, el cobrador se ha transformado en un terrorista calculador, dejando atrás al asesino. Él mismo explica cómo fue Ana la que lo llevó a cambiar: “Tengo una misión. Siempre he tenido una misión y no lo sabía. Ahora lo sé. Ana me ha ayudado a ver [...] Ana me ha enseñado a usar los explosivos y creo que estoy ya preparado para este cambio de escala” (Fonseca, 1979: 220-221). Es evidente que él está dominado por ella y por sus ideas, aunque coinciden en su odio por la sociedad, es ella quien lleva las riendas al final.

Fonseca nos muestra, por medio del personaje de Ana, a un ser humano con intenciones más oscuras que el mismo protagonista, al final él mismo acepta que “su odio estaba desperdiciado” (Fonseca, 1979: 222), hasta que la conoció. Ana resultó ser igual o más violenta que el cobrador, el asesino cruel, lleno de odio y sin escrúpulos descrito al principio del cuento.

Después de haber realizado este recorrido, es evidente el fuerte simbolismo que los dientes adquieren dentro de la narración. Por un lado, son el detonante del conflicto y, por otro, son uno de los ejes de la historia. Los dientes son la bandera de la diferencia, a partir de ellos se clasifica el privilegio. La falta de dientes en el cobrador y en otros personajes menos privilegiados funge como una cicatriz, los dientes se convierten en una tarjeta de presentación del status socioeconómico. El cobrador los

ha perdido, mientras que sus víctimas los muestran blancos, perfectos e impecables, el verlos provoca ira e indignación en el protagonista:

Me gustaría pegarle una torta al tipo ese que hace el anuncio del güisqui. Tan atildado, tan bonito, tan sanforizado, abrazado a una rubia reluciente, y echa unos cubitos de hielo en el vaso y sonríe con todos los dientes, sus dientes, firmes y verdaderos, me gustaría atraparlo y rajarle la boca con una navaja, por los dos lados, hasta las orejas, y esos dientes tan blancos quedarían todos fuera, con una sonrisa de calavera encarnada.

Al revisar la simbología que han tenido los dientes a lo largo de la historia, surgen consideraciones interesantes. Para Federico Revilla, los dientes simbolizan la toma de posesión y la asimilación, acciones que implican una fuerza dominadora (Revilla, 1990: 205), mientras que en el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot, el perder los dientes significa el miedo a la castración y a la derrota en la vida (Cirlot, 1981: 171). Más adelante se explica que éstos representan un muro o una defensa que contendría el interior del ser humano, de ahí que su pérdida tenga un simbolismo negativo y que implique la vulnerabilidad de mostrar el interior (Cirlot, 1981: 171). Interesante que, en el caso del cobrador, ese interior no sea vulnerable y que, al perder los dientes, no se asuma la derrota referida, sino que se luche contra ella tomando “justicia” en manos propias.

Por otro lado, Jean Chevalier afirma que los dientes simbolizan renombre, celebridad, juventud y jovialidad. Perderlos es entonces un símbolo de frustración y de quiebra: “Es la pérdida de la energía vital” (Chevalier, 1986: 417), dado que los dientes también representan la toma de posesión de los deseos. “Los dientes simbolizan la fuerza de masticación, la agresividad debida a las apetencias de los deseos materiales” (Chevalier, 1986: 417). Este sentido coincide más con el cuento, por un lado por el privilegio que representa tener la dentadura perfecta y por otro por cómo al perderlos, recurre a la violencia para tomar posesión de sus deseos.

Para terminar, hay que abordar otro de los aspectos más importantes de la narración: el desarrollo de los binomios de poder, mismos que el cuento pone en jaque. Lo sano y lo patológico, la indiferencia y la visibilidad y, quizás el más problemático, lo justo y lo injusto.

Comenzando por la cordura, Sara Martín (2002) nos recuerda en su obra, *Monstruos al final del milenio* que “las actividades de un asesino no corresponden a

una pérdida de control sobre la mente racional, sino a una elaboradísima racionalización de una obsesión particular”, obsesión que en el caso del cobrador es evidente. ¿Es el cobrador un enfermo mental o un hombre con una misión autoproclamada y, en su caso, legítima? ¿Qué es lo que lo vuelve un enfermo, sus argumentos o la manera violenta en la que los quiere y se quiere hacer notar? Mark Seltzer, por su parte, en su estudio sobre asesinos seriales, explica que estudios sociológicos demuestran que muchas veces el detonante de este tipo de acciones es el fracaso a sobresalir dentro de la masa. Según él, los asesinatos seriales deben entenderse como una especie de protesta de una clase subpolítica, el deseo de ser *alguien*.

Por último y más importante, ¿Tiene el cobrador el derecho de cobrar? ¿Es justo que se cobre lo que se le debe? El juego que la narración maneja entre víctimas y verdugos abre estas preguntas y más allá de caer en simplificaciones al tratar de responderlas, valdría la pena apreciar cómo el lenguaje literario nos recuerda la ambigüedad que puede encerrar el concepto de justicia, además de, en este caso específico, mostrar la ambivalencia de la empatía en la representación de lo marginal.

BIBLIOGRAFÍA

ASSOUN, Paul-Laurent (1995), *El perverso y la mujer en la literatura*. Buenos Aires, Nueva visión.

CHEVALIER, Jean (1986), “Dientes”. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder

CIRLOT, Juan Eduardo (1981). “Dientes”. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor.

ESTRADA Vargas, Graciela (1999), *La construcción de la temporalidad en tres cuentos de Rubem Fonseca*. Tesis, Universidad Iberoamericana, México, pp.91-136.

FONSECA, Rubem (1980), *El cobrador*. Trad. Basilio Losada, Bruguera, Barcelona.

MARTÍN Sara (2002), *Monstruos al final del milenio*, España, Alberto Santos Editor.

MILLER, Beth (1978), *Mujeres en la literatura*. México, Fle/Scher

REVILLA, Federico (1990), “Dientes”. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid, Cátedra.

TELLO Garrido, Romeo (1998), “Prólogo”. *Los mejores relatos de Rubem Fonseca*. Alfaguara, México.

MIMICRIAS DOLOROSAS – ESTRATEGIAS SUBALTERNAS PARA RESTITUIR EL ORDEN CÍVICO/CÓSMICO EN LA NOVELA *EL DESIERTO* DE CARLOS FRANZ

Painful Mimicries: Subaltern Strategies Employed to Restore the Civic/Cosmic Order in Carlos Franz's *El desierto*

GORDANA MATIĆ
UNIVERSIDAD DE ZAGREB
gmatic@ffzg.hr

Resumen: Este trabajo llevará a cabo una relectura de la novela *El desierto* del escritor chileno Carlos Franz acudiendo a la jerarquía implícita en el binomio mismo/otro o sea la posición de alteridad que la crítica poscolonial y la crítica feminista comparten. La representante de la autoridad y del orden hegemónico, la mujer protagonista, se vuelve el chivo expiatorio de la comunidad durante el régimen militar en un país latinoamericano innombrado pero perfectamente reconocible. Lo que una vez fue el lugar del poder se desconstruye en un proceso de humillación, donde el acto de violación del cuerpo femenino se convierte en alegoría de violación del cuerpo judicial y el sistema legislativo por el régimen militar. También se observarán las estrategias de mimicria que los miembros de la cultura autóctona emplean para para hibridarse, ubicándose en la cumbre de la jerárquica local, de un nuevo orden neocolonial.

Palabras clave: crítica poscolonial, mimicria, Carlos Franz, sujeto subalterno, hibridización .

Abstract: This paper proposes a new reading of the novel *The Desert (El Desierto)* by the Chilean author Carlos Franz attending to the hierarchy implied in the binary opposition self/other shared by Postcolonial and Feminist Theory. The main female character, representative of the authority and hegemonic order, is turned into a scapegoat by the local community during the military regime in an unnamed but perfectly recognizable Latin American country. What once was a site of power is here deconstructed through the process of humiliation in which the act of rape of the female body becomes an allegory of the violation of the judicial body and legislative system by the military regime. In this paper we shall also examine the strategies of mimicry that members of indigenous culture employ to hybridate themselves so that they could reach the top of the local hierarchy within a new neocolonial order.

Keywords: Postcolonial Studies, mimicry, Carlos Franz, subaltern subject, hybridity

Almost the same but not white: the visibility of mimicry is always produced at the site of interdiction. Homi Bhabha. (1984: 130)

La novela *El desierto* del escritor chileno Carlos Franz es un texto narrativo híbrido y complejo que su autor califica como una novela de ideas, pero que fácilmente podría situarse en el marco de la ficción sobre la violencia política latinoamericana, con un argumento semi-policial y trágico, y elementos de novela erótica y esotérica. Aunque se ubique en los tiempos del régimen militar de Pinochet, lo que constituye el centro del interés del autor no es la dictadura en sí sino la transición, la memoria y la justicia, la cuestión de la responsabilidad individual y colectiva, participación en los acontecimientos históricos atroces, el silencio, la expiación del pecado y el sentimiento de culpa, con que se enfrentan los que han vivido un trauma doloroso. Aunque una lectura con enfoque en los elementos referidos podría resultar muy productiva e incluso instructiva, especialmente tomando en cuenta la realidad histórica croata – considerando la guerra reciente y el doloroso camino a la independencia nacional, ya que ofrece una especie de catarsis a través del texto ficcional como solución del trauma histórico– no nos vamos a detener en estos aspectos tan estimulantes y sugeridos por el propio autor ya que el análisis del texto que nos proponemos llevar a cabo ofrece lecturas alternativas a las propuestas por Carlos Franz o por Alfonso de Toro en su excelente estudio “La *comedia* de la memoria: el infierno francezco radiografías-escritura-cuerpo-catarsis en *El desierto* de Carlos Franz”¹. En el análisis que nos planteamos realizar se acudirá a la jerarquía implícita en el binomio mismo/otro o sea la posición de alteridad (Otro, colonizado o femenino) que la crítica poscolonial y feminista comparten y que a la vez constituye un objetivo como también un instrumento de análisis.

Aunque observando la situación actual desde una posición marginal de hispanista croata, nos resulta imposible esconder el asombro ante la escasez del empleo de la herramienta que ofrece la crítica postcolonial en el análisis de textos

¹ El artículo fue publicado en *Taller de Letras*, Pontificia Universidad Católica de Chile, No. 34, 2008, pp. 131-151.

literarios de producción contemporánea en los círculos académicos hispánicos, como también la referencia y mención de los pensadores ya clásicos y consagrados del discurso teórico postcolonial, como Said, Bhabha, Spivak, o incluso Fanon, Mignolo y Anzaldúa. Por lo tanto sentimos una especie de imperativo a plantearnos la pregunta acerca de la razón de tal ocurrencia. ¿Será por el escepticismo y la duda en la aplicabilidad de sus teorías a la realidad latinoamericana? Este raciocinio, obviamente bastante diseminado en el mundo académico latinoamericano, podría perfectamente proceder de Jorge Klor de Alva que reaccionó fuertemente en contra del pensar en las Américas en términos postcoloniales y afirmó que la lucha por la independencia latinoamericana no era anti-colonial, ya que los sectores no-nativos no se podían considerar colonizados (Klor de Alva, 1992: 3).

Según Mignolo (1997: 53) postcolonial puede entenderse como utopía o como equivalente a la razón anticolonial (contramoderna), antes y después de independencia política² pero suelen quedar excluidos los E.E.U.U. principalmente porque la postcolonialidad tiende a estar conectada con las experiencias del Tercer mundo. Se podría decir que las herencias coloniales encontradas en países como los Estados Unidos, clasificados como colonia de asentamiento pero posteriormente convertidos en un poder mundial, se adhieren a las teorías postmodernas que se encuentran en Frederic Jameson donde el espacio contestatario es el resultado de las herencias del capitalismo más que de las herencias del colonialismo. A diferencia de India o Angola, Chile, el país latinoamericano en cuestión en la novela de Franz, pertenece a las colonias de profundo asentamiento que consiguieron su independencia antes de 1945 según la tipología de West, tal y como viene citada en el artículo de Mignolo (1997: 54). En realidad, en este sentido Chile es un país a un paso de llegar a Primer mundo, en el que se puede observar un nuevo orden neocolonial, lo que hacen posible las herencias del capitalismo neoliberal más que las del colonialismo español, aunque algunas huellas de las estructuras mentales heredadas del sistema colonial parecen ser indelebles como se verá en el análisis que sigue.

² Walter Mignolo, "La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales", en *Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica.*, p. 53.

Siguiendo este razonamiento, nos sentimos motivados a defender el argumento de que sus alcances teóricos, aunque comprendan otras realidades geopolíticas y sociales, aunque se trate de otros “loci de enunciación” (Mignolo, 1993: 400) son perfectamente aplicables a la lectura de Latinoamérica y de su producción literaria actual, como se mostrará en este trabajo³. La política y la sensibilidad del lugar geocultural son comparadas, en argumento de Mignolo, con la política y la sensibilidad del género, la raza o la posición de clase. En todos estos casos, la producción del conocimiento y la necesidad de teorías ya no son guiadas por un deseo abstracto y lo racional de decir la verdad, sino, tal vez principalmente, por preocupaciones éticas y políticas sobre la emancipación humana y en este sentido es posible establecer la correlación del género con el colonizador y el colonizado.

Aunque se trata de un concepto ya clásico en la teoría postcolonial, lanzado en 1984 por el pensador de origen hindú, Homi Bhabha en su artículo que lleva por título “*Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse*”, empezaremos este análisis explicando el término “mimicria”, un préstamo de la ciencia biológica que origina de la palabra griega “μιμητός” y significa imitación, mimesis, mimetismo. Hemos optado a propósito por el término “mimicria” y no “mimesis”, palabra comúnmente usada en castellano, porque implica un campo semántico más productivo y complejo con varias capas de significación que siempre implican un cierto grado de violencia de la que prescinde el término “mimesis”. Según el diccionario de la medicina “mimicria”

³ Uno de los ejemplos recientes y más ilustrativos es el trabajo de Nino Raspudić, especialista croata en literatura italiana, cuya tesis doctoral titulada *Prekojadranski 'poluorijentalizam : dominantni modeli konstruiranja slike Hrvata u talijanskoj književnosti od prosvjetiteljstva do danas (Semi-orientalismo trans-adriático: modelos dominantes de la construcción de la imagen del croata en la literatura italiana desde la ilustración a la actualidad*, mi traducción) ofrece un análisis diacrónico del discurso italiano sobre Croacia donde el autor reflexiona sobre los modelos dominantes de la representación de “lo croata” en la literatura italiana desde el siglo XVIII a nuestros días. Como la gran parte de la tradición literaria italiana contrapone la costa del Adriático oeste a la del este, o sea la italiana a la croata, en una relación de dominación (política, económica, cultural, civilizadora), en un contrapunto cultura dominante–cultura subalterna, el autor encuentra su apoyo teórico en la crítica postcolonial. El croata aparece en la literatura italiana como “buen salvaje” o como “Mórlaco”, un salvaje demonizado, obviamente reducido a una dicotomía simplificadora. Es curioso observar este fenómeno ya que tanto Italia como Croacia pertenecen al mismo círculo cultural y civilizatorio. Pues si la herramienta teórica que ofrece crítica postcolonial puede ser útil en el caso de un país europeo ¿por qué no en el de Latinoamérica? cuya realidad histórica y socio-política es mucho más cercana a los espacios geopolíticos en los que radica el pensamiento postcolonial.

supone el esfuerzo de una especie u organismo de parecerse al otro para sacar provecho o ventaja ofensiva. La definición descubre una cierta semántica de violencia a la que regularmente apuntan teóricos de lo postcolonial. El término también designa un fenómeno automático del sistema nervioso cuando las expresiones faciales pueden ser muestras involuntarias e inconscientes de sentimientos e ideas de una persona, lo que nuevamente supone algo forzado o indeseable. En palabras de Jacques Lacan, a las que se refiere Bhabha en su citado artículo, el efecto de la mimicria es de camuflaje tal y como ella se practica en las operaciones militares, o sea en las guerras. *“It is not a question of harmonizing with the background, but against a mottled background, of becoming mottled.”* (Lacan, 1978: 68). Y finalmente llegando a la definición de Homi Bhabha (1994:126) *“mimicry emerges as one of the most elusive and effective strategies of colonial power and knowledge. [...] mimicry represents an ironic compromise.”* Para él mimicria se caracteriza por ambivalencia, es al mismo tiempo la semejanza y la amenaza.

La lectura postcolonial de la novela *El desierto* de Carlos Franz que nos proponemos no se basa exclusivamente en las cuestiones de raza y hegemonía de la civilización europea u occidental, ya que en la lectura siempre viene incluido el género, la clase social, la construcción psicoanalítica de la “Otredad”, el entendimiento deconstructivista del conocimiento y el lenguaje, hegemonía cultural, historia, etc. A pesar de todas las dificultades que el término “postcolonial” implica pero debido al cambio epistémico/hermenéutico en la producción teórica motivado por el debate crítico que concierne lo postcolonial encontramos la herramienta que pone a nuestra disposición la crítica postcolonial adecuada para acercarse a este texto literario.

Tras veinte años de exilio voluntario en Berlín, la protagonista principal Laura, regresa a la ciudad desértica situada en un oasis imaginario, Pampa Hundida⁴, un topónimo nuevo, inventado por Franz e introducido a la cartografía literaria latinoamericana, junto a Comala de Rulfo, Santa María de Onetti y Macondo de García Márquez. Ella vuelve para reasumir su puesto de jueza y enfrentarse con el pasado

⁴ Franz “visita” de nuevo a Pampa Hundida en su libro *La Prisionera* (2008), una colección de relatos o novela sincopada en la que reutiliza no sólo el espacio desértico imaginario sino también introduce de nuevo algunos de los protagonistas ya presentados en *El desierto*.

traumático del que estaba tratando de huir. La protagonista principal se construye desde una óptica hegemónica, desde el lugar del poder y autoridad para posteriormente de/construirse, en un proceso de humillación, donde el acto de violación del cuerpo femenino se convierte en alegoría de violación del cuerpo judicial, o sea del sistema legislativo, por el régimen militar. La representante de la autoridad y del orden hegemónico, la mujer actante, la salvadora y portadora del civismo occidental se convierte en el chivo expiatorio de la comunidad entera, en el cuerpo victimizado lo que permite el análisis del cuerpo femenino como lugar privilegiado de manipulación patriarcal (Spivak, 1988: 301).

Said afirma que *“the pathos of exile is in the loss of contact with the solidarity and the satisfaction of earth”* (2002: 142) y para él, el regreso es absolutamente imposible. En cambio, para Laura, el regreso llega inesperadamente como un acto forzado pero inevitable. Todo este cambio radical en la vida académica sedentaria que Laura lleva en Berlín, está provocado por una pregunta que martillea su conciencia formulada por su hija Claudia en una carta enviada desde Chile: “¿Dónde estabas tú, mamá, cuando todas esas cosas horribles ocurrieron en tu ciudad?” (Franz, 2005: 12). Claudia reclama la respuesta ya que su madre ocupaba en Pampa Hundida el puesto de jueza, la más joven de Chile, mientras los militares cometían sus atrocidades. La respuesta llega a través de una carta extensa que Laura redacta antes de su viaje y que arma, en *El desierto*, un contrapunto narrativo con el relato de la vuelta a su patria, donde el nudo gordiano comienza a deshacerse.

El fantasma del mayor Cáceres reaviva el recuerdo de un pacto oscuro que ambos entablaron, luego de un episodio en el que Laura fue torturada y forzada a delatar a un prófugo del campo de concentración que los militares montaron en su pueblo. Un pacto a través del que Franz rescibe –en clave de síndrome de Estocolmo– las relaciones eróticas entre torturador y torturada, y en el que Laura acepta entregarse a su verdugo a cambio de que no siga matando prisioneros.

Y mientras cumplía con mis deberes diurnos, en esas noches me enteraba de que nunca había sabido lo que era “el deber”. La llamada de él ocurría sin regularidad ninguna, a veces dos noches seguidas, a veces pasaron diez, sin oír que me preguntaba si aún honraría nuestro pacto: “¿Lo honrarás esta noche

Laura?” (y “honrar” sonaba como si el acero cantara). La llamada siempre era imprevista y sin embargo siempre llegaba, para que me acostumbrara a no esperarla y sin embargo a considerarla inevitable (como se piensa en la muerte). Y entonces me vestía conforme a lo previsto [...] y esperaba la patrulla que me pasaba a buscar. [...] y me acercaba equilibrándome sobre los tacos altos, de fiesta, temblando, y no sólo de frío, en el vestido escotado, vestida como me habían instruido (no diré de puta), y golpeaba la puerta. (Franz, 2005: 257)

Si de la literatura depende, en parte, la comprensión de lo que llamamos historia, el texto de Franz hace lo propio cuando se pregunta si la inacción de una sociedad ante el terrorismo de Estado sólo se justifica en el miedo, o si también se explica en la indiferencia y la culpabilidad de sus integrantes. Un dilema del que el autor se vale para escarbar en las llagas de una historia que, en cierto modo, aún está por escribirse. Los horrores incomprensibles producen el silencio y la negación:

No fui yo, Claudia, la que salió de la casa de Cáceres y del campamento, al terminar esa noche (cuando fui a amparar a un fugitivo y, en cambio, conocí a mi prisionero). No fui yo la que a partir de ese momento usó mi cuerpo de disfraz y mi rostro de máscara. Es extraño, pero es la única explicación que se me ocurre para entender cómo fui capaz de fingir ante todos, y más que nadie ante mí misma, que no había pasado nada: tuve que ser otra para aparentar que seguía siendo yo. (Franz, 2005: 232)

Aunque Franz en esta novela opta por la perspectiva femenina, escogiendo así aparentemente la posición tradicionalmente subalterna como “locus de enunciación” del discurso, en realidad él asume la posición hegemónica –las mujeres en esta novela son sujetos y actantes y representan un contrapunto a los hombres débiles, indecisos y pasivos. Sin embargo, los roles inicialmente “invertidos” vuelven a sus posiciones tradicionales. Laura, la mujer que representa la cultura dominante y el poder estatal, en realidad se sitúa, para los militares pero también para la sociedad masculina del pueblo que incluye a su propio marido– antes de la yegua pero después del hombre. Carlos Franz conscientemente asume una posición ambigua para poder producir la crítica –su locus de enunciación es céntrico y al mismo tiempo no lo es. De ahí se deducen mis primeros planteamientos: el cuerpo de la mujer representa el cuerpo judicial del estado, la violación de la mujer simboliza la violación del orden legislativo o sea las instituciones del estado de derecho por el régimen militar.

Otro aspecto que nos interesa observar es el modo en que uno de los personajes, un sujeto históricamente silenciado, representante de la cultura autóctona, entra en contacto con los mecanismos discursivos dominantes los que utiliza para traspasar su propia subalternidad⁵. Lo que nos proponemos descubrir son las huellas discursivas dentro de este texto que revelan la manera en que se codifica la construcción de un “sujeto” casi occidental, casi igual y civilizado, pero no blanco (Bhabha, 1984: 130) a través de la exclusión de un otro subalterno, o sea, en este caso particular, de su parte autóctona e indígena. Nos referimos a Mamani, ex alcalde y hombre rico del pueblo

[...] que reclamaba para sí el linaje de los curacas del oasis, caciques de estos desiertos, que remontaban su derecho a veinte generaciones. Antes de la república y el reino; antes de los primeros conquistadores y los incas que colonizaron esas tierras y sometieron a vasallaje a sus tribus; antes que todos ellos, los Mamani eran caciques en esos pozos del desierto. (Franz, 2005: 295)

El ensayo de Gayatri Chachravorty Spivak "*Can the Subaltern Speak?*" publicado en 1988 demuestra su preocupación por los procesos en los que los estudios postcoloniales, de manera irónica, reescriben, forman parte y repiten imperativos neocoloniales de la dominación política, explotación económica y tachadura cultural. O sea implica que el crítico postcolonial debe ser cómplice en la tarea imperialista sin ser consciente de ello. Ella articula la pregunta si “postcolonialismo” pertenece exclusivamente al Primer mundo, si se trata de un discurso masculino, privilegiado, académico, institucionalizado que clasifica y revisa al Este, lo que se puede extender fácilmente a la América Latina (Mignolo, 1995: 509) en el mismo modo y a la medida en la que lo hace la dominación colonial que pretende dismantelar. Spivak apunta que denunciando y reivindicando una identidad colectiva, subalternos, en realidad, van a reinscribir su posición subordinada en sociedad. El entendimiento académico del colectivo subalterno deviene íntimamente relacionado a la extensión etnocéntrica del logos Occidental –una “mitología” totalizante como lo podría describir Derrida– que no

⁵Término de procedencia gramsciana que denotaba a la persona desposeída económicamente. Hoy en día la noción de subalterno sufre una inflación semántica que resulta en empleo de la palabra de manera no siempre adecuada.

toma en consideración la heterogeneidad del cuerpo político colonizado. Nos podemos preguntar ¿Quién presta la voz a los sin ella en esta novela? ¿Quién habla en nombre de los indígenas subalternos? En *El desierto* ellos son prácticamente inexistentes como un grupo social, es decir aparecen sólo en el nivel individual y simbólico en dos casos extremos: el de Iván, muchacho indígena “completamente salvaje” que Laura había encontrado en un rancho en las afueras en un estado lamentable:

[...] amparado sólo por un cobertizo que compartía con las gallinas, atado con una soga al algarrobo que hacía de eje al corral, para que no escapara. Mudo, retrasado, de trece o catorce años, pero todavía en una etapa de desarrollo anal, el muchacho comía y defecaba allí mismo, bajo el árbol, compartiendo el alimento con las aves y las ovejas. (Franz, 2005: 126)

Y el otro, encarnado en el cuerpo repulsivo de Mamani, “mestizo, gordo, manicurado, con los ojos achinados por la gordura o la satisfacción, con el brillante casco de pelo negro peinado a la gomina y los pies enfundados en un par de babuchas de cuero ablandando aún más los pasitos de obeso” (Franz, 2005: 292). El autor no muestra ninguna empatía con el protagonista mestizo aunque le deja que explique su situación histórica, le presta la voz. Franz no habla por Mamani, lo deja hablar, ni siquiera simpatiza con su posición nada envidiable pero quizás eso sea la actitud menos hipócrita que un escritor hegemónico pueda asumir.

Iván representa a un subalterno auténtico, marginalizado por su condición de huérfano y silenciado por haber nacido, o haber sido criado, como persona mentalmente discapacitada. La tragedia existencial de este indio joven yace en el hecho de haber nacido disminuido psíquico, si no fuera así, Iván habría sido heredero de derechos ancestrales, no reconocidos en ninguna ley, pero más poderosos que las leyes, entre la comunidad de mestizos e indígenas. “Derechos, entonces, que lo elevaban a un rango que desafiaba incluso al del curaca Mamani. Incluso al de ella misma (Laura), como jueza del lugar” (Franz, 2005: 127).

Cuando Bhabha discurre sobre la noción de la mimicria recurre a un texto de T. B. Macaulay donde el misionero decimonónico explica que el orden colonial inglés exige de sus súbditos en India un amalgama o fusión que se describe de la manera siguiente: “*a class of interpreters between us and the millions whom we govern – a*

class of persons Indian in blood and color, but English in tastes, in opinions, in morals and intellect—” (Bhabha, 1984: 128), o sea los hombres miméticos que se moldean a través del sistema de formación y educación heredado del sistema colonial. En palabras de Homi Bhabha *“mimicry repeats rather than re-presents”* (Bhabha, 1984: 128). Es precisamente la estrategia que adopta Mamani para poder reclamar su “pedazo” del poder que le corresponde históricamente. Preparándose para asumir la función de caporal mayor de la fiesta local, Mamani explica su tensión racial interna a Laura.

Ahí estaba la paradoja: su sangre blanca negaba a su sangre india y a la vez la sangre blanca se había condenado al mezclarse con la india. Era el más insidioso de los castigos. Temprano había sabido él que nada sacaba con ser curaca y descendiente de curacas, que nada sacaba con que su familia fuera de los linajes más antiguos en esos desiertos, si la ley no escrita, la ley de las razas en este país, no era suya y nunca lo sería. (Franz, 2005: 296)

El curaca Mamani del rol del subalterno salvado por una blanca hegemónica pasa al del subalterno traidor, donde su traición lleva los siglos de sometimiento de su pueblo. Para Mamani hibridarse culturalmente no es tan divertido, como puede parecer a un sujeto para quien la cultura original es la dominante o una de las hegemónicas. Pero hibridarse en términos de clase económica u otra situación material para él se convierte en una situación provechosa, incluso llega a ser el alcalde de Pampa Hundida durante el régimen de Pinochet. Y el acceso a la hibridez discursiva no es, desde luego, tan fácil para los miembros de razas visiblemente oscuras. El subalterno dentro de la cultura hegemónica se traslada desde la posición marginal al centro a través de las estrategias de mimicria adaptando las actitudes del capitalismo neoliberal o sea ubicándose en la cumbre de la jerarquía local del nuevo orden neocolonial, lo que hacen posible las prácticas del capitalismo neoliberal que permiten anular el efecto de las herencias del colonialismo. A pesar de su posición central, la de caporal mayor, en la Diablada, Mamani se queja con Laura por su situación histórica donde la faja española que forma parte del disfraz se convierte simbólicamente en los siglos de opresión y colonialismo españoles:

–Me duele, Laura, esta tela gruesa. Como me duele el dolor de mi pueblo. Y tal como me duele esta faja española que debo poner encima...

[...] Esa faja, en cambio, era europea, en ese punto de su indumentaria empezaba otra capa de sentidos que envolvía a la primera, el pantalón bombacho de montar bestias que sus antepasados indios no conocieron y la faja legítima de hidalgo español cubrían la camisola rústica del siervo del altiplano, con sus grecas de animales totémicos en el cuello y en los puños. (Franz, 2005: 298)

Uno de los ejes centrales de la novela y el punto culminante de la acción es la celebración de la fiesta de la virgen protectora del pueblo cuya efigie traída por los conquistadores españoles en el siglo XVI se encuentra guardada en el templo local. La fiesta, liderada por el curaca Mamani, ex alcalde del pueblo, es una manifestación de lo carnavalesco, o sea en la Diablada⁶ se amalgama una expresión de magia, de símbolos, y de conductas diversas, se trata de un acontecimiento socio-cultural, donde se fusiona lo autóctono y lo occidental. En ese sentido la fiesta, como una expresión real e imaginaria, donde hay elementos cómicos-realistas, cumple una función de desahogo social, de renovación y de esperanzas, de competencias tradicionales, de ritualismo y simbolismo.

El ejemplo paradigmático de iconos híbridos en el sistema semiótico de culturas coloniales es la aparición de la Virgen de Guadalupe en la colina, el sitio sagrado de la cosmología mexicana. Lo mismo ocurre a lo largo de América Latina: los sistemas de lenguaje verbales y no-verbales se fusionan para producir una cultura híbrida: en la esfera del imagen “ídolos” y “santos” coexisten en una esfera conflictiva de percepción que es paralela a la coexistencia de los conceptos y reglas gramaticales en el campo lingüístico, o en la esfera de la palabra.

La Diablada representa lo que es la cultura popular desde el enfoque andino, donde se toma en cuenta un conjunto heterogéneo de manifestaciones, como es la comida, bebida, ritos, ceremonias paganas, sagradas, desacralizadas, de profunda

⁶ Se trata de una fiesta inventada por Franz pero muy parecida a lo que se puede ver en las fiestas religiosas de la Virgen del Rosario de las Peñas, cuyo santuario se encuentra ubicado en la quebrada de Livilcar a unos 95 km hacia el interior de la sierra de Arica. La devoción a la Virgen también incluye “Diabladas” y danza de “Pielas rojas”, “Chinos” y “Gitanos”. El mismo concepto lo usa Claudia Llosa en su primera obra cinematográfica *Madeinusa*, estrenada en 2006 donde la trama de la película se desarrolla durante un rito inventado por la directora, durante el tiempo en que Dios yace muerto en la tumba y no puede ver los pecados de la humanidad. A raíz de ello los ciudadanos se entregan a las prácticas sexuales licenciosas y desmedido consumo de alcohol.

constricción espiritual y profunda energía catártica, donde el pluralismo de expresiones forma parte de un “collage” bailado, sentido y llorado en esa mezcla de discursos donde se refunda y se amalgama una forma de expresar “La otredad”, hay por lo tanto dialogismo/monologismo, unidad y diversidad, preceptos de la religión católica y el elemento de burla a las formas rígidas de la cultura dominante. La Diablada, en términos bajtinianos, es altamente polifónica, hay una manifestación de símbolos y signos provenientes de diferentes tipos socioculturales, de modo que la fiesta se caracteriza por su sentido intercultural. Mamani comenta la fiesta de la virgen de Pampa Hundida en un largo monólogo confesional frente a Laura, explicando el objetivo verdadero de los peregrinos mayoritariamente indígenas o mestizos:

Penna cree que vienen por él y su iglesia, pero vienen por mi y por lo que hay debajo de su iglesia, por el santuario que estaba ahí antes de ustedes. No vienen por el padre Penna, sino por la madre que estuvo acá, antes que la otra mitad de mi sangre llegara. (Franz, 2005, 300-301)

Los festejos carnevalescos dan cuerpo al deseo de la libertad, es un acto profundamente político despojado de los intereses de partidos concretos, político cuando representa y descubre el anhelo humano de la libertad, que a través de las inversiones del orden social conmina el poder o el sometimiento y provoca a la autoridad, cede la palabra a los que fueron silenciados y oprimidos en el proceso de imposición de normas que promueve la autoridad con propósito de perpetuar el sistema jerárquico, el orden y el poder. En palabras de Mijail Bajtin:

La influencia de la cosmovisión carnavalesca sobre la concepción y el pensamiento de los hombres, era radical: les obligaba a renegar en cierto modo de su condición oficial (como monje, clérigo o sabio) y a contemplar el mundo desde un punto de vista cómico y carnavalesco. No sólo los escolares y los clérigos, sino también los eclesiásticos de alta jerarquía y los doctos teólogos se permitían alegres distracciones durante las cuales se desprendían de su piadosa gravedad las celebraciones carnavalescas ocupaban un importante lugar en la vida de las poblaciones medievales, incluso desde el punto de vista de su duración: en las grandes ciudades llegaban a durar tres meses por año. (Bajtin, 2003: 16).

De ahí salen mis observaciones conclusivas: 1) la población autóctona o mestiza se ve forzada a adoptar estrategias de mimicria para conseguir cierto grado del poder

en la sociedad en la que la herencia del sistema colonial parece indeleble. 2) Las formas religiosas que se basan en el sincretismo adaptan las formulas del carnaval. En *El desierto* la Diablada es una especie de carnaval, o sea la inversión del orden “natural” de las cosas, el mundo al revés, en términos históricos el único espacio y tiempo donde el subalterno está permitido asumir las posiciones de dominación. En el caso de Mamani esto ocurre cada año durante el festejo de la Diablada pero, hace falta reiterar, ocurrió también durante el régimen militar cuando el curaca asumió el puesto de alcalde de Pampa Hundida, lo que a primera vista nos puede parecer paradójico. Si lo observamos más detenidamente veremos que carnaval es el tiempo sin leyes, mientras en el régimen totalitario abundan leyes lo que se ve claramente en palabras de mayor Cáceres dirigidas a la jueza Laura: “¿Quieres inspeccionar, patroncita? Puedes hacer algo mejor: darás fe de que aquí nada es ilegal. De que aquí no hay otra cosa más que la ley. Serás nuestra ministra de fe.” Este exceso de las leyes causa su propia aniquilación, su anulación, lo que convierte ese período histórico en un carnaval trágico y doloroso.

La neutralización de ese caos carnavalesco provocado por el totalitarismo estatal en la novela de Franz llega a través de la Virgen María, o sea la mujer, que restaura el orden cósmico. El baile pagano de los diablos acaba en arrepentimiento en frente de la patrona que redime los pecados del mundo y Laura, la mujer de la que se exige que restaure el orden cívico, redime los pecados de sus co-ciudadanos sacrificándose. Laura es simultáneamente la mujer adorada y la mujer victimizada lo que corresponde al orden patriarcal del mundo. El orden cívico/cósmico, en términos de la civilización occidental, debería salir como vencedor de esta situación dolorosa, sin embargo la misión civilizadora fracasa ya que la barbarie que la había provocado es el producto del mismo “des/orden” occidental y cuando el peligro inminente se elimina lo que queda es el trauma.

BIBLIOGRAFÍA

BAJTIN, Mijail (2003), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, Alianza Editorial.

BHABHA, Homi (1984), "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse". En *October*, The MIT Press, Vol. 28, Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis, pp.125-133.

— (1992), "The World and the Home". En *Social Text*, No. 31/32, Third World and Post-Colonial Issues, pp. 141-153.

FRANZ, Carlos (2005), *El desierto*. Barcelona, Mondadori.

GUGELBERGER, Georg; Kearney, Michael (1991), "Voices for the Voiceless: Testimonial Literature in Latin America", en *Latin American Perspectives*. Sage Publications, Inc., Vol. 18, No. 3, Parte I, pp. 3-14.

KLOR DE ALVA, Jorge (1992), "Colonialism and Postcolonialism as (Latin)American Mirage", en *Colonial Latinamerican Review*, Vol 1,1/2, London, Routledge.

LACAN, Jacques (1978), *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Miller, J. (ed.), Nueva York, W.W. Norton & Company.

MIGNOLO, Walter D. (1993), "Colonial and Postcolonial Discourse: Cultural Critique or Academic Colonialism?". En *Latin American Research Review*, The Latin American Studies Association, Vol. 28, No. 3, , pp. 120-134.

— (1994), "Editor's Introduction", en *Poetics Today*. Duke University Press, Vol. 15, No. 4, Loci of Enunciation and Imaginary Constructions: The Case of (Latin) America, I, pp. 505-521.

SAID, Edward (2002), *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

SOMMER, Doris (1999), *Proceed with caution, when engaged by minority writing in the Americas*. Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press.

SPIVAK, Gayatri Chacravorty (1988), "Can the Subaltern Speak?". En *Marxism and the Interpretation of Culture*, Nelson, Cary; Grossberg, Lawrence (eds.), Basingstroke, Macmillan Education, pp. 271-313.

TORO, Alfonso de (ed.) (1997), *Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*. Frankfurt, Madrid, Vervuert, Iberoamericana.

— (2008), "La comedia de la memoria: el infierno francezco radiografías-escritura-cuerpo-catarsis en *El desierto* de Carlos Franz", en *Taller de Letras*. Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, No. 34, pp. 131-151.

ZAVALA, Iris M. (1991), *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*. Madrid, Espasa Calpe.

YÚDICE, George (1992), "We Are Not the World". En *Social Text*, Duke University Press, No. 31/32, Third World and Post-Colonial Issues, pp. 202-216.

**LA OTREDAD FEMENINA EN *AREÚSA EN LOS CONCIERTOS*
DE ANGELINA MUÑIZ–HUBERMAN**

The Alterity of Women in *Areúsa en los conciertos*
by Angelina Muñiz–Huberman

NAARAI PEREZ APARICIO
UNIVERSITE PARIS OUEST NANTERRE LA DEFENSE
naarai_perez@hotmail.com

Resumen: La identidad femenina se forma a través de las experiencias vividas, de los cánones sociales establecidos y por medio de la ideología adquirida y profesada. A pesar de que durante siglos se condenó a la mujer a ser el *otro* del hombre, la liberación femenina se ha impuesto con el afán de crear su propia personalidad. En esta búsqueda identitaria, la mujer ha tenido que enfrentarse a su otredad para definirse como persona y como ser integrante de una sociedad en constante evolución.

Angelina Muñiz, escritora perteneciente a la generación de “hispanomexicanos”, crea personajes femeninos cuya vida refleja la libertad del ser y del espíritu en medio de un mundo caótico por naturaleza. En este artículo se analiza la personalidad de Areúsa y Salomé, personajes femeninos de esta novela, las cuales emprenden el azaroso viaje interminable en busca de su otredad, con la finalidad de reencontrarse consigo mismas y reafirmar su personalidad tan peculiar.

Palabras clave: Literatura, Otredad femenina, Identidad femenina.

Abstract: Female identity is formed through experiences, from established social standards and through an acquired and practiced ideology. Although for centuries women were condemned to be the other man's half, women's liberation has been imposed in an effort for women to create their own personality. In this search for identity, women have had to face their alterity to be defined as a person and as a member of a constant evolving society.

Angelina Muñiz, writer from the generation of “Hispanomexicanos”, creates female characters, whose life reflects the freedom of being and spirit in the middle of a chaotic world by nature. This article analyzes the personality Areúsa and Salome, female characters in this novel, which take on the fearless, endless journey in search of his alterity, in order to reconnect with themselves and reaffirm their peculiar personality.

Keywords: Literature, alterity of women, female identity.

La identidad es todo aquello que conforma el “yo”¹, lo que nos caracteriza como persona y como ser existente, lo que nos distingue y nos hace seres únicos. Es también todo lo que nos define como parte de un grupo, de una comunidad; es decir, son las características que forman los estereotipos de la sociedad. Así pues nuestra identidad está formada, en gran parte, por nuestro pasado histórico, así como también por la manera en la que cada persona lo hace suyo, la formación de un arquetipo social. Sin embargo, no debemos olvidar que vivimos en una sociedad multicultural y globalizada, donde la mezcla entre lo que fuimos, lo que somos y lo que queremos ser, juega un papel muy importante en cada personalidad y da como resultado una serie de identidades lejos del paradigma original. La identidad de un hombre y de una mujer no es la misma ya que su pasado histórico dista mucho de serlo, así pues ¿qué caracteriza a la identidad femenina? ¿Es una identidad propia o adquirida? ¿O acaso, como Beauvoir decía en *El segundo sexo*, la mujer es simplemente la otredad del hombre y se le niega su propia humanidad?

La identidad femenina se forma a través de los cánones establecidos por la sociedad, es algo genérico, se nace mujer, se vive mujer. Sin embargo, cada mujer tiene características especiales y propias que se van adquiriendo con el tiempo y de acuerdo a la experiencia vivida. Las mujeres forjan su identidad a través de las actividades que realizan, por medio de la ideología con la cual toman conciencia del objetivo de su existencia. La condición histórica del sexo femenino ha hecho frente a los paradigmas de una sociedad patriarcal en la cual la mujer nace para y por los demás; siempre pendiente por dar gusto y agradar al sexo opuesto tanto mental como físicamente. Es por eso que en los últimos años cuando, se le ha intentado dar el valor que la mujer merece, la identidad femenina ha evolucionado y se ha ido creando una nueva forma de vernos y de percibir a las demás.

La cuestión que se presenta es ¿qué significa ser mujer? “Ser mujer –dice Kierkegaard– es algo tan extraño, tan mezclado, tan complicado, que ningún predicado llega a expresarlo, y los múltiples predicados que se quisiera emplear se contradirían de tal modo, que solo una mujer podría soportarlos.” (de Beauvoir, 1949: 59) Ser

¹ Véanse también las ideas de Rossana Cassigolini basadas en su amplio estudio sobre Emmanuel Levinas que nos dice que “El yo es un repliegue de lo otro que no lo deja existir. El porvenir no es más que el otro: la relación con el porvenir es la relación con la otredad”

mujer no se limita solamente a ser el *Otro* que nace y vive para el hombre; es más que la *madre-esposa-idea*. “No se nace mujer: se llega a serlo” (de Beauvoir, 1949: 87) Ser mujer es tener la capacidad de crear su propia personalidad, de expresar sus opiniones con certeza, es también el hecho de cultivarse cada día para llegar a ser feliz, sin embargo es igualmente adaptarse a la sociedad en la que vive y hacer frente a las desigualdades aunque esto lleve a la exclusión.

La identidad se reafirma a través de la otredad, es decir que para la construcción de la identidad es indispensable la alteridad y la otredad; necesitamos descubrir al otro a partir del yo y contraponerlo, ser el otro para poder definir el ser. La otredad surge cuando nos observamos detenidamente a nosotros mismos y a los demás:

El ser humano cae en la cuenta de que vive separado de los demás; de que existe aquél que no es él; de que están los otros y de que hay algo más allá de lo que él percibe o imagina. La otredad es la revelación de la pérdida de la unidad del ser del hombre... (Ociel, 1999: 1)

Es precisamente esta “unidad del ser” que se ve destruida y reducida la que nos lleva a buscar mas allá de nuestro ser, nos lleva a buscar al “otro”. Freud describe al “otro” como: “el antagonismo entre el yo y lo inconsciente reprimido.” (Freud, 1919: 8) La otredad es el hecho de saber que detrás existe alguien más que vive en un mundo donde lo “ilógico” es “lógico” y en el cual se puede ser lo que uno quiera aunque no esté de acuerdo con los límites impuestos por la sociedad. Representa, también, el vacío del “ser”, este vacío que de algún modo debe colmarse, según ciertos especialistas esto se puede lograr por medio del arte o del amor en cambio otros creen que nunca lograremos encontrar lo que buscamos.

Es, sin duda, esta búsqueda de la otredad femenina, lo que ha llevado a muchas mujeres a escribir, ya que por medio de la escritura construyen su identidad, tal vez una identidad pluralista o fragmentada debido a la sociedad en la que coexistimos; así la escritura se convierte en la búsqueda de la autenticidad, de firmeza e innovación, como lo expresó Chris Weedon: “En un intento para ir mas allá del falologocentrismo, las feministas posmodernistas han intentado desarrollar formas de ver una otredad femenina como sitio de resistencia y transformación” (Pacheco, 2009: 353) Una otredad que se convierte en algo más que la búsqueda del otro, una otredad femenina en la cual el “otro” tiene el poder.

Surge pues, la cuestión tan debatida ¿cuáles son las características de lo llamado “femenino”? ¿Realmente existe la “escritura femenina”? Según Kristeva este modo de discurso (dicho femenino) no pertenece únicamente a las mujeres, lo lúdico, lo irónico, lo excesivo, la *jouissance* que desboca lo racional y la autoridad, lo revolucionario y placentero del lenguaje, lo femenino lo encuentra también en algunos escritores modernistas (Suárez, 2000: 46). Sin duda la escritura de las mujeres tiene características específicas, como las descritas anteriormente, pero no por eso son exclusivamente femeninas, pues hay muchísimos escritores hombres que utilizan estos recursos.

Por otra parte Cixous reitera la necesidad del “lenguaje femenino” un lenguaje que sea abierto, que se caracterice por su abundancia y riqueza, por la fluidez y la negación a la teorización y a los códigos masculinos, además de que la escritura femenina está ampliamente ligada al cuerpo femenino, una escritura que fluye con placer femenino. Esta postura de lo femenino como único y propio de las mujeres basado en el cuerpo queda afirmada por la postura de Luce Irigaray quién expresó que:

El cuerpo femenino servirá, pues, de núcleo para un nuevo discurso que se oponga al discurso patriarcal y, en conexión con él, situará al placer (la *jouissance*) de la mujer, que es la mayor amenaza para el discurso masculino puesto que representaría su irreductible “exterioridad”. El placer femenino escapa a todas las dicotomías del pensamiento binario logocéntrico; tampoco tiene cabida dentro del falocentrismo patriarcal, ni siquiera puede pensarse desde la lógica especular. (Posada, 2006: 190)

Podríamos resumir estas ideas diciendo que las mujeres tienen su propia manera de ver la vida: la femenina; es decir a través del cuerpo. Tienen también su propia manera de expresar los sentimientos humanos e inclusive el placer que sienten no es igual al de los hombres. No me gustaría que cayéramos en el error, de ciertos críticos, y pensáramos que las características descritas anteriormente son exclusivamente femeninas; me uno a la opinión de Kristeva al pensar que no son exclusivas pero apoyo el pensamiento de Irigaray que lo muestra como algo único en la identidad femenina.

Las mujeres nos diferenciamos de los hombres no solo de manera biológica y física, sino también en la forma en la buscamos al otro, “El yo femenino lleva al Otro

dentro de sí, instalado en su propio centro, como si la incógnita, el secreto o misterio de lo no mensurable, una neutralidad no concebible, formara parte de ella.” (Fernández, 2011: 38) Es decir que la otredad femenina se basa más bien en la búsqueda de las libertades que siempre se le han negado a la mujer: la toma de decisiones, vivir una vida fuera de lo común, ser independiente y feliz; y es precisamente la búsqueda de esta otredad que los personajes femeninos de Angelina Muñiz–Huberman persiguen a lo largo de su historia.

En este ensayo pretendo analizar los dos personajes femeninos de *Areúsa en los conciertos*: Areúsa y Salomé. Dos mujeres que están marcadas por su pasado, su historia y su realidad, que emprenden esa interminable tarea de buscar al “otro”, tal vez al verdadero, a ese que necesitamos confrontar para afirmarnos como seres existentes. Ambos personajes están marcados por la peculiaridad de sus nombres: Areúsa, una de las prostitutas que trabajaba para la Celestina, y Salomé la hija de Herodías que pide la cabeza de Juan el Bautista como recompensa después de haber bailado ante el rey Herodes. Nuestro nombre nos identifica como “alguien”, forma parte de nuestra identidad y veremos cómo, estos nombres, afectan en gran manera la vida de estas dos mujeres.

Analicemos primeramente al personaje principal: Areúsa. Este personaje tiene una historia llena de altibajos, una vida apasionante desde sus orígenes. Me remonto a la historia de su madre; se llama Simone y fue perseguida e internada en un campo de concentración nazi, ahí fue violada y como resultado de esa violación nace Areúsa. Quien a su vez, fue abandonada por su madre para ser adoptada y criada por una pareja de judíos que lamentablemente mueren en un accidente automovilístico. Huérfana por segunda vez, decide buscar a su verdadera madre, hasta que la encuentra pero “no sabe si quererla o no. Principio de locura.” (Muñiz, 2001: 148) La figura de la madre está comparada con Dios, es decir, la madre es onnisapiente, omnipresente e incluso omnipotente. Antes de que Areúsa hable, la madre sabe exactamente lo que dirá y ella se siente vigilada, tiene que actuar como ella espera que actúe, tiene que darle gusto en todo; es por eso que al no lograrlo se siente rechazada y emprende un eterno viaje de huida y de indagación.

Este viaje es interminable, es eterno; es un viaje en la búsqueda de su identidad, la búsqueda de su alteridad. La causa principal del viaje es tener un encuentro consigo misma, es el aprender a conocerse y tener nuevas experiencias que la confronten con ella misma y con sus ideas. Las razones del viaje son totalmente necesarias: la soledad que lleva a la reflexión, el regreso a los lugares en los que se fue feliz y en los que se aprendieron una infinidad de cosas nuevas y el regreso a la familia y a las raíces. Por medio de este viaje Areúsa se reafirma como mujer libre, emancipada, esteparia y feliz; logra la autoafirmación de su personalidad. Una personalidad muy peculiar, que ha resultado de una mezcla de la concepción de género en la cultura occidental y en la latinoamericana. La intuición es la guía de este viaje, la protagonista irá a los lugares en los que se siente segura, en los cuales recordará, soñará y vivirá lo casi imposible, lo reconfortante y lo apacible.

La reconstrucción de la identidad femenina por medio del viaje, del amor, de los encuentros furtivos, de los recuerdos y de la familia hacen de estas dos mujeres seres renovados, revitalizados y dispuestos a continuar el largo camino de la vida. Estos viajes son muy variados, comenzando en Tepoztlán, pequeña ciudad llena de mitos y costumbres prehispánicas que atrapan a la protagonista en una atmósfera silenciosa propicia para dejar pasar el tiempo y recordar. En cambio el viaje a Filadelfia simboliza el regreso a la juventud, a la vida en la universidad y sobre todo el recuerdo de su único y gran amor. Por medio de este viaje la protagonista vuelve a revivir detalle a detalle y casi como una obsesión cada uno de los momentos vividos y de los lugares recorridos con la persona amada. Después hace una pequeña escala en Nueva York para recordar su infancia y su adolescencia, al igual que la felicidad que esa ciudad fetiche le provoca.

París es la ciudad de su infancia, donde vivió sus primeros años y donde aún vive su madre. Este viaje representa la confrontación con su madre, es un regreso a la fuente de la vida. Lamentablemente la relación madre-hija no es armoniosa, el pasado las persigue a ambas. La madre por haberla abandonado, la hija por no haber sabido amar a su madre; esta tensión se refleja hasta en sus conversaciones más triviales. Será en este viaje que Areúsa va a descubrir la razón por la cual su madre le puso ese nombre. La razón es simple, ese nombre tiene como objetivo crear una paradoja entre

la forma en que su madre la educó y la vida misma. Esta revelación es trascendental, pues en una cama usada de un viejo hotel, nuestra protagonista encontrará lo que siempre ha buscado, la razón de su existencia: ser la doble de la Areúsa de *La celestina*, y toma un avión con destino a Barcelona.

Cuando el avión aterriza en Barcelona, Areúsa ha decidido buscar un editor para publicar un libro que aún no ha escrito. A partir de esta idea de la protagonista, Muñiz comienza a ironizar el mundo editorial, a los escritores y a los estudiantes de doctorado en busca de un tema de tesis. El libro no escrito causa revuelo entre los editores y el tono de la narración se vuelve lúdico. Barcelona representa el reencuentro con Salomé, sin embargo esta vez algo ha cambiado; Areúsa ya no necesita a Salomé, al contrario su presencia le molesta, la acosa. En este punto de mi análisis, me pregunto si Salomé es la otredad de Areúsa. Entre esa amistad-enemistad, entre esa compañía-soledad hay algo que se esconde; una sensación de estar frente a uno mismo o ante los detalles que se detestan en la propia personalidad. Salomé se convierte en el espejo de Areúsa y viceversa, lo que “permite la expresión de un narcisismo fundamental [...] la presencia de esas dos figuras opuestas permiten que la escritora exprese los aspectos contradictorios de una personalidad que no puede lograr la unidad” (Didier, 1981: 27) Si este “efecto espejo” ocurre en la vida de las mujeres en el momento de encontrarse frente a su otredad, podemos entender el tedio y el hastío de nuestra protagonista al ver a su “querida amiga”. Esta confrontación, que en el fondo es con ella misma la lleva a huir, a escapar del reflejo de su personalidad; pero no es tan fácil y es por eso que cuando Areúsa cree estar lejos de Salomé –ha huido a Egipto– la encuentra sin sorpresa en la calle y de nuevo la toma como suya, como propia.

La totalidad de los viajes que emprende la protagonista finalmente la llevan a darse cuenta de que sigue sintiéndose vacía, cansada de la vida y sin fuerzas para continuar, solo logra encontrar un cierto refugio escribiendo, su libro se llama *Florilegio de amantes* en el cual nos habla, entre otras cosas, de “un nuevo estado de ánimo” el cual describe de la siguiente manera: “Al nuevo estado de ánimo que estoy tratando de definir, formado por lo apacible y lo inquietante, agrego ahora lo fluctuante. Es decir, todo aquello que es indeciso, vago, que no sé cómo llamar”

(Muñiz, 2001: 46) ¿Y no es esta, tal vez, la visión de su alteridad? Este intento de definir y descubrir este llamado “nuevo estado de animo” la lleva de una ciudad a otra, queriendo encontrar lo que ya sabe que es imposible hallar, aquello que se ha perdido entre recuerdos y vivencias.

Es importante mencionar que Areúsa encontró el amor, pero no el amor pasajero que está siempre al alcance de su mano, sino el amor verdadero; encarnado en Uriel. Se trató de un amor que nació rápidamente en sus años de estudiante en Filadelfia, pero que termina en una promesa incumplida: “Si hubiera vuelto a saber de Uriel. Uriel se perdió en el tiempo breve en que lo conoció. Uriel marcó su vida y se escapó de ella. No por ruptura, no por desamor [...] Tal vez Uriel murió y por eso nunca regresó por ella. Porque en eso habían quedado, que regresaría.” (Muñiz, 2001: 76-77) Después de esta experiencia amorosa “única” para nuestra protagonista, se dedica a buscar “reemplazantes” de Uriel, los “otros” aquellos que solo representan “momentos de prostitución.” En la contraportada del libro podemos leer “Areúsa no se entrega, explota; no hace el amor, lo violenta” y va de amor en amor tratando de encontrarse a si misma; y para ello será capaz de correr en el intermedio de un concierto y buscar al director de la orquesta para hacer el amor entre aplausos y misterio.

Areúsa y Salomé se definen como mujeres que “No necesitaban el apoyo o la compañía de los demás. No buscaban el aplauso fácil ni el grupo laudatorio [...] habían descubierto que ser lobas esteparias otorgaba la mayor de las libertades.” (Muñiz, 2001: 51) Esa libertad que es negada por la sociedad tradicional, con los cánones patriarcales establecidos que indican que las mujeres se realizan a través y para el hombre teniendo como único objetivo en la vida el de ser madres. Por eso es que ambas se buscan persistentemente, se buscan sin poder encontrarse en un “mundo sórdido” que es el refrán infatigable de la primera página de esta novela, salvándose solamente la música. Y es precisamente la música el *leit motiv* de la narración; ambas protagonistas son asiduas a los conciertos de ópera y es por medio de la música, de las notas musicales y de las puestas en escena que ellas logran sobrevivir en este mundo tan mezquino.

La psicología de Salomé es muy diferente a la de Areúsa, pero es parecida en su condición femenina, vive en soledad². También está marcada por su nombre e incluso cada vez que hace el amor imagina y sueña con la cabeza de Juan el Bautista. Le gusta recorrer museos buscando todos los cuadros que han sido pintados en su honor; los observa, los estudia, los hace suyos. Al igual que Areúsa, ella también escribe un libro, llamado *Historia a contratiempo* en donde plasma sus pesadumbres, es una forma de desahogarse, de vaciar su interior. Vive una vida desolada, sin esperanza: “Hoy, Salomé siente una insatisfacción propia de quien sabe que no encontrará lo que busca. Un cansancio que no se aliviará. Un tedio que la inmoviliza.” (Muñiz, 2001: 82) Porque vaya que ha buscado y mucho pero no ha obtenido buenos resultados; ha pasado de cama en cama y de amante en amante tratando de encontrarse a sí misma o al menos descubrir un tenue reflejo de su identidad sin embargo aún no lo ha logrado. Solo con Areúsa se contenta, e inclusive se siente motivada a seguir viviendo ya que “Se une a ella como si fuera su doble y esto le da ánimos. Ese extraño estado de ánimo indefinible, inacabado. Sin principio ni fin. Que fluye entre ella y Areúsa.” (Muñiz, 2001: 89) Y encontramos de nuevo ese “estado de ánimo” que Areúsa mencionaba en su libro, y con esto reitero mi teoría: Salomé representa la otredad de Areúsa.

Salomé representa a las mujeres que han vivido desde la época bíblica del rey Herodes hasta nuestros días, es pues el símbolo del sexo femenino y de su historia a través del tiempo. Lo increíble de su vida es que ha pasado la eternidad buscándose y aún no se ha encontrado; solamente ha encontrado sombras. Finalmente logra liberarse de todo el peso de culpa que lleva sobre sus hombros después de siglos y siglos enfrentando las ideas de su madre, reconquistando a su verdadero amor Herodes, y yéndose con él por el desierto hasta convertirse en polvo, “polvo liberador”.

² Entiéndase por “soledad” la definición de Levinas, es decir, que: “la soledad emana del hecho de que hay *existentes*. Todas las relaciones son transitivas e impermanentes: soy en soledad” Es pues algo así como “una unidad indisoluble entre el existente y la acción de existir” (Levinas, 1993:81) Este concepto me parece perfectamente aplicable a la “soledad” que experimentan las dos protagonistas de la historia. Viven en soledad porque existen otras personas a su alrededor, ya que por su parte ellas nunca se sienten incomunicadas.

Jan Hanna es el personaje masculino de la novela. Gran director de orquesta que se topa con Salomé y Areúsa; juntos forman un trío unísono que funciona bien hasta que los celos se entrometen entre ellos y Salomé es relegada. Viajero incansable que va de concierto en concierto y de amor en amor. Al igual que nuestros personajes femeninos, él también escribe un libro llamado *Cuadernillo de viajes* en el cual expresa sus sentimientos más profundos; aquellos que no se dicen por miedo al rechazo. A lo largo de la historia hay una serie de encuentros y desencuentros entre los tres personajes; se dejan llevar por el azar y por la fuerza del destino. Apasionado de la música, Jan no ha tenido tiempo de saber quién es realmente, su único objetivo en la vida es lograr el *súmmum* de placer por medio de un concierto perfectamente ejecutado. Finalmente lo logra en la sala Nezahualcóyotl de la ciudad de México con Areúsa como protagonista principal y con la completa certeza de que “La Gran Pasión ha sido ejecutada.” (Muñiz, 2001: 209) Como lo expresa el final de la obra.

A través de su obra de ficción, Angelina Muñiz nos invita a recorrer la magnífica obra del compositor austriaco Alban Berg, desde el *Wozzeck* hasta *Lúlú*, pasando por “la memoria de un ángel” con una descripción tan detallada que nos sentimos parte del espectáculo. Reitero entonces la sensación de vacío que invade a los tres protagonistas quienes solo por medio de la música colman ese vacío de su “ser”. Anteriormente mencioné que el arte o el amor pueden llenar esa sensación de soledad y los tres personajes de Muñiz hacen todo lo posible por lograrlo. Ambas mujeres al llegar a cada ciudad van de museo en museo viendo pinturas y tratando de encontrar su reflejo en alguna de ellas. A veces son demasiado fuertes como *Cuatro figuras en un escalón* de Murillo o inspiradoras como la representación de Salomé del pintor francés Gustave Adolphe Mossa. Por otro lado, el recorrido literario es inmenso, desde *La Celestina* de Fernando de Rojas como origen del nombre de Areúsa, hasta Woody Allen como referencia para fumar opio en el barrio chino de Nueva York, el cual obviamente está regentado por la Celestina. Sin embargo esta “Celestina” no es la de Fernando de Rojas sino una ex enfermera de la Guerra Civil española donde obtuvo su “nombre de batalla”.

Esta referencia a la Guerra Civil española que pareciera sin razón alguna; es decir que es introducida de manera un tanto imprevista y sin razón, pero forma parte de las

obsesiones de Muñiz. En su larga obra de ficción siempre hemos de encontrar referencias, comentarios, sugerencias que nos llevan a este tema. Siendo hija de exiliados españoles que esperaban el retorno a la patria y el fin de la guerra, se ha vuelto una de sus más grandes angustias convirtiéndose en un tema de creación, en un motor de la imaginación. Así, una ciudad tan cosmopolita como Nueva York se vuelve lugar propicio para la creación de un personaje que vivió y ayudó a los combatientes de esta cruenta batalla.

“Veinte actos de amor y una sala de conciertos” es la segunda parte del título de la obra de Angelina Muñiz y es precisamente este el tema principal: el amor. El amor en todas sus formas que a lo largo de la narración va tomando forma y cuerpo inspirado en Orfeo y su gran amor por Eurídice, el cual lo lleva a arriesgar su vida y descender al infierno para tratar de recuperar a su amada muerta por una picadura de serpiente. Así ese gran amor logra salvar a Areúsa al deshacerse de Salomé invento de su imaginación, a mi juicio su otredad, para encontrar la luz hacia la verdadera afirmación de su “ser” y así llenar el gran vacío de su alma. Un encuentro con ella misma, con lo que hubiera querido ser, con lo que fue y con lo que será que termina en la afirmación de su propia y verdadera identidad femenina.

Podemos afirmar, en conclusión, que la universalidad en la escritura de Muñiz nos lleva a encontrar en sus personajes un sinnúmero de características femeninas de actualidad, las cuales representan las verdaderas naturalezas femeninas de nuestro siglo. Cada personaje ha sido creado para representar un papel específico en la representación del mundo, con una psicología apropiada y reflejada en algunos aspectos autobiográficos plasmados en esta obra. Este breve ensayo deja abierta la cuestión ¿la búsqueda de la otredad es un viaje interminable?

BIBLIOGRAFÍA

CASSIGOLI, Rossana (2008), “La morada y lo femenino en el pensamiento de Emmanuel Levinas”. En Cassigoli, Rossana (coord.), *Pensar lo femenino. Un itinerario filosófico hacia la alteridad*. Anthropos Editorial, Rubi Barcelona en coedición con UNAM, PUEG. pp. 59-74

DE BEAUVOIR, Simone (1949), *Le deuxième sexe I*. Paris, Gallimard.

DIDIER, Béatrice (1981), *L'écriture femme*. Paris, PUF.

FERNÁNDEZ, Gonzalo Jorge (2011), "La otredad femenina. Narrativa y voz de mujer". En *revista Destiempos*, año 61, no. 30. Consultado en <www.destiempos.com> (junio 2011).

FLORES, Ociel (1999), "Octavio Paz, la otredad, el amor y la poesía". En *Oralidad y comunicación*. No. 15, año 4, agosto - octubre 1999. Consultado en <www.razonypalabra.org.mx> (abril 2011).

FREUD, Sigmund (1919), "Lo siniestro", s. e., vol. XVII.

LEVINAS, Emmanuel (1993 [1979]), *El tiempo y el otro*. Barcelona, Paidós.

MICHELL, Juliet (1976), *Psicoanálisis y feminismo Freud, Reich, Laing y las mujeres*. Horacio Gonzalez Trejo (trad.), Barcelona, Anagrama.

MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina (2001), *Areusa en los conciertos*. México, Alfaguara.

PACHECO ACUÑA, Gilda, "De la otredad a la identidad: perspectivas de teoría femenina de fines del siglo XX". En *Revista de Lenguas Modernas*. No. 10, 2009 pp. 353-359. Consultado en <www.latindex.ucr.ac.cr> (abril 2011).

POSADA KUBISSA, Luisa, "Diferencia, identidad y feminismo: una aproximación al pensamiento de Luce Irigaray". En *Logos Análisis del pensamiento de metafísica*, vol. 39, 2006 pp. 181-201. en www.ucm.es (mayo 2011).

SUÁREZ BRIONES, Beatriz (2000), "Feminismos: qué son y para qué sirven". En Zavala, Iris (ed.), *Feminismos, cuerpos, escrituras*. Madrid, La página editorial.

**“¿QUIÉN OYÓ LO QUE YO?” O EL DISCURSO SUBVERSIVO DE AUTOAFIRMACIÓN
EN SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ (LECTURA ACTUALIZADA DE UNA IDENTIDAD IMPOSIBLE)**

"¿Quién oyó lo que yo?" or Self-Affirmative Subversive Discourse of Sor Juana Ines de la Cruz (Updated Reading about an Impossible Identity)

TERESA PUCHE GUTIÉRREZ

UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO (MÉXICO)

teresapuche@hotmail.com

Resumen: Toda obra literaria es inconsciente o conscientemente concebida como herramienta de poder con una ideología subyacente al servicio de unos intereses concretos. Leer a Sor Juana Inés de la Cruz es adentrarse en un modelo discursivo que busca subvertir una realidad del siglo XVII: aquella que impide a la mujer tomar conciencia de sí misma como ser humano pensante. La autoafirmación en Sor Juana, genera una recurrencia en el uso del “yo” con carácter unidireccional y metadiscursivo en tanto que no es otra cosa que un autoseñalamiento constante, que genera la producción de un discurso identitario dentro de la literatura.

Palabras clave: Sor Juana Inés de la Cruz, discurso identitario, subversión, metadiscurso, mujer.

Abstract: Any literary work is unconscious or consciously conceived as tool of power with an underlying ideology to the service of a few concrete interests. To read to Sor Juana Ines de la Cruz means to enter a discursive model which seeks to subvert a reality of the 17th century: that one that prevents the woman from being aware of herself as a thinker human being. The self-affirmation in Sor Juana generates a recurrence in the use of the 'I' with unidirectional metadiscursive character as that is nothing more than a constant self-signalling which generates the production of an identity within the literature discourse.

Keywords: Sor Juana Ines de la Cruz, identitary discourse, subversion, metadiscourse, woman.

Toda obra literaria es inconsciente o conscientemente concebida como herramienta de poder que contiene una ideología subyacente al servicio de unos intereses concretos. Esta es la causa de que el discurso sea considerado peligroso cuando no responde a las expectativas de quien ostenta dicho poder. Leer a Sor Juana Inés de la Cruz es adentrarse en un modelo discursivo que busca subvertir una realidad inamovible en el siglo XVII: aquella que impide a la mujer tomar conciencia de sí misma como ser humano pensante. La pretendida aspiración a vislumbrar la posibilidad de redimensionar y alterar los órdenes dominantes busca consolidarse por medio de la palabra, pues aun en el silencio impuesto como castigo a la soberbia de querer “ser”, su obra se abre paso y se consolida como paradigma históricamente aislado.¹

Tal vez la que más ha trascendido de las obras de Sor Juana sea la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, y no de manera injustificada porque supuestamente representa un extraordinario alegato a favor de la libertad intelectual de la mujer o, al menos, esta es la lectura crítica más reiterada que de él se ha hecho. Octavio Paz en el amplio estudio que dedica a la escritora opina que “Se da cuenta de que la atacan sobre todo por ser mujer y de ahí que su defensa se transforme inmediatamente en una defensa de su sexo.” (2009: 538).

Es parte de la repercusión que conllevan ciertos estudios capitaneados por Dorothy Schons (1926), la cual cree ver una orientación decididamente feminista en la obra de Sor Juana. Sin embargo esta extrapolación temporal del término resulta, bajo mi punto de vista, inadecuada en tanto que propone una lectura del siglo XVII a partir de parámetros cuya ubicación temporal se halla a partir del siglo XX. Afirmar que Sor Juana pueda ser feminista dentro de una cultura como la barroca sería lo mismo que decir que su homónima, Juana de Arco, fue la primera mujer en ingresar a las Fuerzas Armadas. Conviene

¹ A este respecto afirma Octavio Paz (2009: 537) que “A pesar de sus lunares y sus lagunas, la *Respuesta* es un documento único en la historia de la literatura hispánica [...]”. Yo me atrevería a afirmar que no sólo es única por su contenido y su fuerza reivindicativa en las letras hispánicas sino en la literatura universal.

aclarar, no obstante, qué significado y repercusión tiene la aplicación del término feminismo en este contexto.

Con independencia de que la escritora barroca esté afirmando la necesidad de proporcionar educación a la mujer, lo que subyace en la *Respuesta a Sor Filotea* no deja de presentar ambigüedad en este sentido por varias razones. En primer lugar, no se refiere Sor Juana a las mujeres en general sino sólo a “[...] aquellas a quienes hubiere Dios dotado de especial virtud y prudencia y que fueren muy provecas y eruditas y tuvieren talento y requisitos necesarios para tan sagrado empleo” (De la Cruz, 2010: 840). Esto significa que no hay una defensa de la mujer en amplio sentido como cabría pensar de una postura claramente feminista, sino que para Sor Juana hay mujeres de distintas categorías y no todas serían candidatas a la posibilidad de instrucción. Aprender no es, por tanto, un derecho sino un privilegio que implica una capacidad demostrable, en tanto que la erudición en la mujer sólo es posible a partir de cierto estatus social y económico. En este sentido no se cumpliría el principio ampliamente reconocido de ciertas propuestas críticas en torno a las problemáticas feministas que aducen que “La lucha contra la desigualdad social es, sin duda alguna, el punto de partida del pensamiento feminista; una desigualdad social que, cabe recordarlo, afecta a las mujeres [...]” (Tort Pérez, 2006: 202)

En segundo término, si tenemos en cuenta que toda la primera parte de la *Respuesta* es una explicación pseudobiográfica conducente a aclarar el poder de persuasión que en ella causa el deseo de saber y sus aptitudes innatas y adquiridas, y que todo este planteamiento inicial tiene como objeto dar respuesta a las preguntas que ella misma fórmula hacia el final del texto de tal manera: “¿Llevar una opinión contraria a Vieyra fue en mí atrevimiento, y no lo fue en su Paternidad llevarla contra los Santos Padres de la Iglesia? Mi entendimiento tal cual ¿no es tan libre como el suyo [...]?” (De la Cruz, 2010: 844), no podemos más que confirmar que sí se trata de un alegato de Sor Juana, pero no a favor de otra mujer que no sea ella misma. Ambas preguntas plantean una pretendida igualdad intelectual, pero no entre hombres y mujeres sino entre un hombre docto llamado Antonio de Vieyra y quizá la mujer más instruida del siglo XVII, Sor Juana Inés, y la

discusión entre ambos queda completamente inscrita “[...] dentro del campo discursivo instaurado por las estructuras jerárquicas (la corte virreinal y los estamentos eclesiásticos, por ejemplo) y los paradigmas ideológicos oficiales de la sociedad novohispana [...]” (Brescia, 1999: 88) del citado siglo. Esto significa que Sor Juana y todo su pensamiento y quehacer intelectual, aunque resulten anómalos comparativamente en su contexto, no dejan por ello de participar y reproducir los modelos legítimamente aceptados y, por tanto, no es posible aplicar a su estudio determinados conceptos como el de “feminismo”, pertenecientes a un sustrato ideológico e histórico posterior.

El discurso de la *Respuesta* se articula a partir de un uso recurrente de juegos retóricos que no debe sorprendernos si de lo que estamos hablando es de escritura barroca, pero su intencionalidad supera los límites meramente formales para constituirse en elemento clave de la argumentación pretendida por Sor Juana, como parte de un alarde desmesurado de conocimiento y capacidad. En este sentido hemos de tener en cuenta que la *Respuesta a Sor Filotea* debe ser leída en clave de ironía, pues con harta frecuencia la escritora expresa justo lo contrario de lo que quiere decir. Muestra de ello podrían ser numerosos ejemplos pero me remito a uno en particular que puede resultar más elocuente:

[...] os confieso, con la ingenuidad que ante vos es debida y con la verdad y claridad que en mí siempre es natural y costumbre, que el no haber escrito mucho de asuntos sagrados no ha sido desafición, ni de aplicación la falta, sino sobra de temor y reverencia debida a aquellas Sagradas Letras, para cuya inteligencia yo me conozco tan incapaz y para cuyo manejo soy tan indigna; [...]. (De la Cruz, 2010: 829)

Que no hay “ingenuidad” alguna en las palabras de Sor Juana es algo que puede resultar obvio, pero resulta que además afirma ser “incapaz” para la comprensión de la *Sagrada Escritura*, cuando todo este asunto de la *Respuesta a Sor Filotea* precisamente tiene su antecedente inmediato en la polémica desencadenada por la discusión teológica con el jesuita Antonio de Vieyra, a través de la *Carta Atenagórica*, en la que Sor Juana rebate de la manera más inteligente y locuaz los argumentos acerca de las mayores finezas de Cristo. Considerarse “indigna” para opinar sobre el texto sagrado es otra de sus contradicciones,

siendo así que el punto fundamental de su reivindicación es la posibilidad de hacer nuevas lecturas y argumentar como el jesuita, acerca de los aspectos teológicos más inmediatos y discutidos de su época.²

Todo lo dicho hasta ahora no se contradice de ningún modo con la idea de que la situación de Sor Juana se inscribe dentro de una problemática histórica de desigualdad y de dominio de unos seres humanos sobre otros. Hay razones más que suficientes para pensar, a la luz de la *Respuesta* de Sor Juana a la carta escrita por el obispo de Puebla, bajo el seudónimo de *Sor Filotea*, que la polémica constituyó un modo más de poner en evidencia la molesta presencia de una mujer cuya capacidad y formación académica, fundamentalmente autodidacta como es lógico, superaba todas las expectativas posibles en el cerrado ámbito eclesiástico. No podemos olvidar, además, que el barroco es una época de importantes convulsiones e inestabilidades en todos los órdenes de la vida y el desmoronamiento de certezas influye de manera determinante en las relaciones de poder. Como afirma Francisca Noguerol:

La sociedad barroca basada en el principio de monarquía absoluta [...] encuentra su clave en el control social, la fijación del individuo en el lugar estamental que le corresponde para el mantenimiento de unas estructuras que se desean inmutables. El hecho de que una mujer asuma algún tipo de poder se considera índice de disolución social. Por ello, la misoginia se agrava en esta época de crisis, en que los principios ideológicos comienzan a resquebrajarse (Noguerol, 2002: 183)

El conocimiento es un arma ideológica poderosa, de ahí que interesara sobremedida que ésta permaneciera en manos de los hombres y controlada por ellos para permitirles mantener su hegemonía, y cualquier concesión en este sentido a una mujer representaba una amenaza contra, al menos, esa única certeza en el orden social de la época.

Estos planteamientos deben llevarnos a pensar que, en sentido contrario, una mujer tan instruida como Sor Juana y con tan evidentes capacidades intelectuales también se per-

² Cabe destacar un aspecto fundamental de la postura intelectual de Sor Juana que la distingue del teólogo rival, Antonio de Viera: para ella toda argumentación debe ser sustentada a partir de los textos, es decir, hace uso de un “argumento de autoridad para apoyar su propio razonamiento.” (Brescia, 1999: 88). Es parte de lo que la convierte en un paradigma de la modernidad.

catava del valor que poseía su sabiduría y, en consecuencia, del peligro y la presión que esto significa en una sociedad conformada a partir de jerarquías inamovibles. Sor Juana debió ser consciente de que no podía cambiar eso, hecho que justificaría su silencio final y la absoluta entrega y abnegación a la vida conventual y sus consecuencias. No tener nada que decir no es respuesta probable al misterio de sus últimos años de vida, como tampoco lo son otras muchas explicaciones posibles que giran en torno a la obediencia o a la reconsideración de sus planteamientos y actitudes anteriores. Tal vez podamos entender su retiro como un triunfo y no como una derrota si leemos su vida en clave auto afirmativa e identitaria.

Al hacer una lectura detallada de la obra de Sor Juana es inevitable reparar en la repetición casi obsesiva de un elemento que circula por los textos convirtiéndolos en producto claro de una conciencia de ser a través del discurso. La autoafirmación en Sor Juana genera una recurrencia en el uso del “yo” con carácter unidireccional y metadiscursivo en tanto que no es otra cosa que un autoseñalamiento constante que genera la producción de un discurso identitario dentro de la literatura.

Se trata de un uso enfático del pronombre de primera persona que resulta insólito en la escritura conventual de la época, cuya intención parece no estar lejos de las razones más habituales que persigue cualquier modalidad discursiva practicada por monjas cultas. No es habitual, si observamos la escasa literatura producida por el clero femenino, encontrar producción poética tan abundante y mucho menos teatral.³ Las obras más frecuentes creadas entre los muros del convento solían ser “Cartas, vidas y pequeñas poesías [...]” (Ferrús Antón, 2008: 32), y sobre todo las biografías se escribían por petición de los con-

³ Las monjas, a priori y de manera general, no solían tener mucho tiempo para dedicarse a la escritura dadas las múltiples ocupaciones y labores que llevaban a cabo a lo largo del día, además de los rezos y actividades litúrgicas, pero la razón subyacente era procurar un orden y una disciplina que ocupara sus mentes y sus cuerpos y así mantenerlas en una ignorancia conveniente. No obstante, también “[...]los conventos, considerados auténticas ‘repúblicas de mujeres’ permitirían ejercer a éstas muchas tareas de las que quedaban relegadas en el mundo extramuros, entre ellas funciones intelectuales y de escritura.” (Ferrús Antón, 2008: 32). Escribir cualquier otra cosa que no sea solicitado por el guía espiritual ya constituye una transgresión del modelo lícito, pero escribir poesía profana rompe con cualquier posibilidad imaginable de subversión. No obstante tal osadía se le tolera a Sor Juana, en un primer momento, por su situación privilegiada en cuanto a la protección recibida por sus protectoras de la Corte (la Marquesa de La Laguna o la Condesa de Paredes).

fesores, aunque en ellas “La libertad no guía la mano, sino que cada palabra se somete a una estrecha autovigilancia. La escritura de mujeres es ‘labor de manos’, se encamina a evitar la ‘mala ociosidad’ y carece de cualquier valor de autoría.” (Ferrús Antón: 2008: 34).

En el caso de Sor Juana hay una diferencia fundamental respecto de otras monjas escritoras: la reivindicación constante y permanente de “ser”, a partir de la palabra. Si como afirma Ferrús Antón, de manera razonable desde el punto de vista filosófico, “no podemos esperar [en los textos anteriores al siglo XVIII] la aparición de un ‘yo sujeto’, que ejerce el poder de la auto reflexividad” (2008: 36) y detrás del “yo” sólo existiría un “yo-cuerpo” (2008: 36), entonces nos faltarían criterios para explicar, no ya el uso recurrente del “yo” en la obra de Sor Juana sino los versos correspondientes a su villancico III de la serie dedicada a San José cuyo estribillo dice lo que sigue: “¿Quién oyó? ¿Quién oyó? ¿Quién miró? / ¿Quién oyó lo que yo: / que el hombre domine y obedezca Dios? / ¿Quién oyó? ¿Quién oyó lo que yo?” (De la Cruz, 2010: 272).

Podemos decir tras una lectura completa del villancico que estamos ante una extraordinaria subversión sin precedentes en la literatura de la época y anterior, incluso sin tener en cuenta que el texto ha sido escrito por una mujer. Como punto de partida debe ser tenido en cuenta el uso falseado que hace del pronombre “quién”, pues cada vez que lo utiliza no hace más que enfatizar la palabra a la que éste nos remite que no es otra que “yo” situado de manera intencionada al final del verso que cierra el estribillo. En realidad quien oye y mira no tiene libertad para escuchar y ver, sino que la pregunta retórica conduce a la confirmación de un hecho que el sujeto ya da por válido sin duda en tanto que en el desarrollo de la copla dice una y otra vez: “Yo lo vi en Moisés”, “Yo lo vi en Josué”, “Yo lo vi en la lucha / que tuvo Jacob”, “Yo lo vi en Elías”. (De la Cruz, 2010: 272)

No podemos tomar los verbos “oír” y “mirar” en sentido literal en tanto que a través de la lectura del texto cobran un significado superior pues no son más que actos del entendimiento que busca razonar la Sagrada Escritura de la que están extraídos todos los personajes que Sor Juana refiere. Por tanto quien oye y mira lo hace para confirmar la conjetura que plantea el sujeto que representa la voz poética.

De la imposibilidad de oposición a lo que se confirma como verdadero en el poema y como en una suerte de contradicción, se está afirmando la posibilidad de interpretación del texto sagrado, de nuevo a partir de la reiteración de un elemento, en este caso “¡No, no, no, no, no [...]” (De la Cruz, 2010: 272) que va siempre seguido por una aseveración que queda constituida como principio interpretado por el sujeto poético que asume la responsabilidad de las afirmaciones como por ejemplo “[...] que es lo que yo digo / prodigio mayor!” (De la Cruz, 2010: 272).

Lo importante aquí es que todo lo dicho conduce a una subversión aún mayor pues se trata de un principio básico de la creencia religiosa a la que Sor Juana supuestamente se debe. La escritora afirma desde la retórica de un interrogante la posibilidad de inversión de roles entre el hombre y Dios al decir: “¿quién oyó lo que yo: / que el hombre domine, / y obedezca Dios?” (De la Cruz, 2010: 272) Semejantes planteamientos constituyen un modo de transgresión no sólo de los principios dogmáticos que conforman la base del pensamiento del ser humano del siglo XVII sino que además podrían encerrar algún otro mensaje cifrado. Si es posible que “el hombre domine y obedezca Dios”, hecho que desde el punto de vista de la fe resultaría del todo improbable, ¿por qué no puede plantearse para una mujer, tal vez una monja culta y capaz, la posibilidad de participar de los derechos que asisten al hombre?

Esa podría ser la pregunta de Sor Juana en el siglo XVII y la que todavía hoy, en el siglo XXI, es preciso formular. La actualización del pensamiento de Sor Juana nos obliga a desenmascarar la imposible consecución, algo más de tres siglos después, del proyecto por ella iniciado. La realidad de la mujer latinoamericana (y como no, también la de otras latitudes) sigue siendo, en gran medida, la del silencio obligado, y no sólo por la voluntad explícita del sistema, sino por la asimilación extrema por parte de ésta del modelo marginal y represivo cuya consecuencia más directa es la imposibilidad de detener el proceso en lo que respecta a la transmisión generacional. La mujer de hoy, por tanto, sigue asumiendo el rol asignado, hecho éste que se relaciona de manera directa con la imposibilidad de

tener acceso a las fuentes de conocimiento, que son precisamente las que permiten a Sor Juana tomar conciencia de su desventaja y articular todo un discurso crítico al respecto.

BIBLIOGRAFÍA

BRESCIA, Pablo A. J. (1999), “Las razones de sor Juana Inés de la Cruz”. En *ALEUA*, núm. 13, pp. 85–105.

DE LA CRUZ, Juana Inés (2010), *Obras completas*. México, Porrúa.

FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2008), “Mayor gloria de Dios es lo que sea una mujer... Sor María de Jesús de Ágreda y Sor Francisca Josefa de la Concepción del Castillo (Sobre la escritura conventual en los siglos XVI y XVII)”. En *Revista de Literatura*. Vol. LXX, núm. 139, enero–junio, pp. 31–46.

NOGUEROL, Francisca (2002), “Mujer y escritura en la época de Sor Juana Inés de la Cruz”. En *AméricaLatina Hoy*. Núm. 30, pp. 179–202.

PAZ, OCTAVIO (2009), *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México, FCE.

SCHONS, Dorothy (1926), “Some obscure points in the life of Sor Juana Ines de la Cruz”. En *Modern Philology*. Vol. XXIV, núm. 2, pp. 141–162.

TORT PÉREZ, Anna (2006), “Literatura y feminismo en España (ss. XV–XXI). El claroscuro de las luces”. En *Lectora*. Núm. 12, pp. 201–205.

**LA NARRACIÓN COMO ENCUENTRO CON EL OTRO EN *EL HABLADOR*
DE MARIO VARGAS LLOSA**

The Narrative as an Encounter with the Other in *El hablador*
by Mario Vargas Llosa

LLOSA STEFANO BRUGNOLO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA

LAURA LUCHE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI
luche@uniss.it

Resumen: El presente texto se propone mostrar la manera en la que Vargas Llosa trata el tema histórico del encuentro-desencuentro entre la cultura occidental y la cultura indígena en América Latina. La novela cuenta el clásico intento de un personaje de convertirse en el Otro y muestra cómo la única manera para lograrlo sea la de escuchar las historias y la cosmogonía del Otro y volver a contar, re-elaborándolas, las historias escuchadas y al mismo tiempo traducir a su lenguaje narrativo la propia tradición.

Palabras claves: Alteridad, ficción, narración, cultura indígena, cultura occidental, identidad, integración, homologación.

Abstract: The paper aims to explain the perspective from which Vargas Llosa in *The Storyteller* faces the historical theme of the clash-encounter between Western culture and Indian culture in Latin America. The novel tells the classic attempt of a character to become Another and shows how the only way to achieve it is to hear the stories and the cosmogony of the Other, to re-tell the story heard and at the same time to translate into the Other narrative language one's own tradition.

Keywords: Otherness, fiction, indigenous culture, Western culture, identity, integration, homologation

* Aunque el artículo se ha pensado de manera unitaria, del apartado I es autora Laura Luche y del apartado II es autor Stefano Brugnolo.

I

La novela *El hablador* de Mario Vargas Llosa presenta la relación entre una cultura occidental y la cultura de una tribu del Amazonas, la de los machiguengas, cuya existencia se ve amenazada por una modernización forzada y a menudo contradictoria, compuesta de cultura industrial y tecnología moderna, pero también de explotación, de narcotráfico, de terrorismo y de violencia:

Esas aldeas [...] se habrán visto expuestas al irresistible mecanismo perturbador de esa civilización contradictoria, representada por los buenos salarios de la Shell y de Petro Perú, las arcas llenas de dólares del tráfico de la coca y los riesgos de verse atrapados en las carnicerías de la guerra de traficantes, guerrilleros, policías y soldados, sin entender una palabra de lo que está en juego (Vargas Llosa, 1987: 229).

Los machiguengas son una tribu dispersa en pequeñas unidades de una o dos familias que conducen una vida nómada porque, como narra su cosmogonía, si dejaran de andar el sol caería, pero también y sobre todo porque el avance de la llamada civilización les empuja a refugiarse en zonas cada vez más remotas de la selva.

El texto muestra esta relación desde dos perspectivas opuestas. Para una el proceso de aculturación de la tribu es inevitable; para la otra, al contrario, es indispensable oponerse y preservar la peculiaridad cultural de los machiguengas, evitando cualquier contacto con el mundo civilizado. Estas perspectivas están representadas por dos figuras: la primera, por el personaje de un narrador anónimo que se presenta como un escritor peruano y se configura claramente como el *alter ego* del autor, la segunda, por el personaje de Saúl Zuratas, un antiguo compañero de universidad del narrador, peruano de orígenes judíos, marcado por un lunar que le ocupa más de la mitad del rostro.

La oposición entre estos dos mundos y estos dos puntos de vista, el occidental-desarrollado y el amazónico-tribal, y la oposición entre las dos instancias de aculturación y resistencia, se manifiesta también a nivel de la construcción formal del texto. En efecto los capítulos pares de la novela cuentan la historia de un narrador que, si bien mantiene una actitud favorable a la modernidad y al racionalismo occidental,

demuestra un creciente interés por los machiguengas. Los capítulos impares, sin embargo, se desarrollan en la selva y consisten en las narraciones que un personaje, el hablador, cuenta a los distintos grupos de machiguengas, de los cuales, evidentemente, comparte la arcaica visión del mundo.

Al final de la novela se descubrirá que el hablador es el amigo del que el narrador anónimo perdió el rastro en los años cincuenta, Saúl Zuratas, que lo abandonó todo y se sumergió en la vida de la tribu, al punto de convertirse en un elemento fundamental para la cultura machiguenga, un hablador. Se trata de una figura que, a través de la narración, proporciona a los distintos grupos de machiguengas noticias de los otros, mantiene vivos sus mitos, cuenta los sucesos, las tradiciones y los personajes del pasado.

La novela se abre con un breve prólogo ambientado en Florencia, ciudad símbolo de la cultura occidental y humanista, a la que el narrador dice que ha ido para “leer a Dante y Machiavelli y ver pintura renacentista” (Vargas Llosa, 1987: 7). Se distrae de este propósito cuando se topa con una exposición fotográfica sobre los machiguengas y sobre todo con una imagen que representa a una comunidad de indios que escucha con gran atención a un hombre:

Aquella comunidad de hombres y mujeres sentados en círculo [...] estaba hipnóticamente concentrada. Su inmovilidad era absoluta. Todas las caras se orientaban, como los radios de una circunferencia, hacia el punto central, una silueta masculina que, de pie en el corazón de la ronda de machiguengas imantados por ella, hablaba, moviendo los brazos (Vargas Llosa, 1987: 9-10).

La reacción del narrador ante esta fotografía pone en marcha el mecanismo de la narración que gira alrededor de esta escena, que evidentemente le suscita sentimientos profundos. El narrador se declara seguro de que la silueta masculina es la de un hablador, un personaje que siempre le ha fascinado y está a la base de su interés por los machiguengas:

La idea de ese ser, de esos seres [...], que hacían larguísimas travesías de días y semanas llevando y trayendo historias de unos machiguengas a otros, recordando a cada miembro de la tribu que los demás vivían, que, a pesar de las grandes distancias que los separaban, formaban una comunidad y compartían una tradición, unas creencias, unos ancestros, unos infortunios y

algunas alegrías [...] me conmovió extraordinariamente (Vargas Llosa, 1987: 92-93).

Más allá de esta fascinación, el narrador anónimo parece hacerse portavoz de las razones del realismo histórico-político, no por casualidad evoca desde el principio la figura de Machiavelli. De hecho, afirma la imposibilidad para los machiguengas de sustraerse al proceso de modernización y occidentalización, que le parece incluso deseable:

¿Qué ilusión era aquella de querer preservar a estas tribus tal como eran, tal como vivían? En primer lugar, no era posible. Unas más lentamente, otras más de prisa, todas estaban contaminándose de influencias occidentales y mestizas. Y, además, ¿era deseable aquella quimérica preservación? ¿De qué les serviría a las tribus seguir viviendo como lo hacían y como los antropólogos puristas tipo Saúl querían que siguieran viviendo? Su primitivismo las hacía víctimas, más bien, de los peores despojos y crueldades (Vargas Llosa, 1987: 72).

En fin, el narrador propone las mismas posiciones que el autor Mario Vargas Llosa ha manifestado en distintas ocasiones y en particular en su ensayo *La utopía arcaica*, donde se expresa en términos muy críticos con respecto a los indigenistas y al indigenismo que define como una “ficción histórico-política” (Vargas Llosa, 1996: 168). Saúl, por el contrario, con sus pretensiones de resistencia a ultranza, con aquélla que en el texto se define, precisamente, “su utopía arcaica y antihistórica” (Vargas Llosa, 1987: 77), parece justo encarnar la figura del indigenista romántico e idealista, como le recuerda el narrador: “Eres un indigenista cuadrulado [...]. Ni más ni menos que los de los años treinta” (Vargas Llosa, 1987: 97).

Sin embargo en esta novela el autor, después de no haberle dado la razón al adversario indigenista, termina por dársela, al punto que casi acaba identificándose con su quijotesco personaje. Pero, si esta identificación con el indigenista Saúl se produce es porque no se basa sobre una afinidad política sino sobre una afinidad profunda, secreta y misteriosa que aflora en la novela a lo largo de su desarrollo. La identificación puede suceder porque Saúl, en resumidas cuentas, hace lo que hace un escritor, o sea sale de sí mismo para encontrar al Otro. De hecho el narrador, que no

comparte las posiciones políticas de su personaje, se reconoce en él en cuanto hablador que intenta salvar una cultura fundamentalmente en el plano narrativo, en cuanto fabulador que, a través de sus historias, llega a ser el alma de un pueblo. Así, cuando le cuentan que Saúl, en calidad de hablador, en una ocasión habló durante toda una noche, el narrador siente “un extraño dolor en las mandíbulas y en la lengua, como si las tuviera extenuadas de tanto usarlas” (Vargas Llosa, 1987: 177).

Saúl, a diferencia de otros personajes literarios que se relacionan con poblaciones amazónicas, se convierte casi milagrosamente en el Otro, se vuelve un machiguenga. El protagonista de *Los pasos perdidos* de Carpentier, por ejemplo, no encontrará jamás las claves de acceso al mundo de la selva y acabará dándose cuenta de haber sido siempre un forastero para los habitantes de la selva: “La verdad, la agobiadora verdad [...] es que la gente de esas lejanías nunca ha creído en mí. Fui un ser prestado” (Carpentier, 1985 [1953]: 328-329). Al protagonista de *Un viejo que leía novelas de amor* de Sepúlveda, los indios Shuar le recuerdan siempre que “era como uno de ellos, pero no era uno de ellos” (Sepúlveda, 1996 [1989]: 50), sin embargo Saúl para los machiguengas “era [...] uno de ellos” (Vargas Llosa, 1987: 179). En efecto, explica el narrador, “hablar como habla un hablador es [...] ser, de la manera más esencial que cabe, un machiguenga raigal” (Vargas Llosa, 1987: 233). Vargas Llosa trata aquí de manera original uno de los temas característicos de la literatura de la colonización, el llamado *going native* de un representante de la civilización que se adentra en la *wilderness*. El caso más conocido es tal vez el de Kurtz, el protagonista de la novela breve de Conrad *El corazón de las tinieblas*. También en este caso se asiste a la historia de un occidental que se pierde en la selva, la del Congo, y acaba asimilándose a los pueblos que viven ahí. Sólo que la metamorfosis de Kurtz es de tipo perverso, porque Kurtz se convierte en una especie de dictador local que se permite todo con las tribus que domina. La metamorfosis de Kurtz no se debe al hecho de que las costumbres y las creencias de las tribus lo han cambiado, como creen otros personajes, sino que se debe al hecho de que Kurtz piensa que la selva es un desierto en el que puede manifestar la voluntad de potencia que ha traído de Europa. Kurtz

podría haber inspirado el personaje Fushía de *La casa verde*, un contrabandista de origen japonés que “penetra a sangre y a fuego en una region muy hostil —la de los huambisas— instala su feudo [...], organiza su banda y asalta a las tribus vecinas” (Oviedo, 1982: 144).

Saúl es en cambio un anti-Kurtz, un anti-Fushía: lejos de dominar y explotar al Otro, se convierte en él, se asimila a él por obra y gracia de la fabulación. En un primer momento es un escuchador curioso, atento, respetuoso e interesado, que se deja implicar en lo que oye:

[...] yo, antes, no fui lo que soy ahora. Me volví hablador después de ser eso que son ustedes en este momento. Escuchadores. Eso era yo: escuchador. Ocurrió sin quererlo [...].
Iba de un lado a otro, buscando a los hombres que andan [...].
Me quedaba maravillado de oírlos. Me dejaban escuchar lo que hablaban [...]. Recordaba todo lo que decían. De este mundo y de los otros. Lo de antes y lo de después. Las explicaciones y las causas recordaba [...]. Nada de lo que iba oyendo se me olvidaba (Vargas Llosa, 1987: 201-202).

Poco a poco Saúl comienza a contar a otros machiguengas cuanto ha oído y se vuelve un hablador. En aquel momento siente que nace a una nueva vida, que adquiere una nueva identidad:

A veces, a la familia que iba a visitar, le contaba lo que había visto y aprendido [...]. Ellos me escuchaban y se pondrían contentos, tal vez. «Cuéntanos eso mismo de nuevo», diciendo. «Cuéntanos, cuéntanos.» Poco a poco, sin saber lo que estaba pasando, empecé a hacer lo que ahora hago.
Un día, al llegar adonde una familia, a mi espalda dijeron: «Ahí llega el hablador. Vamos a oírlo.» Yo escuché. Me quedé muy sorprendido. «¿Hablan de mí?», les pregunté. Todos movieron las cabezas «Ehé, ehé, de ti hablamos», asintiendo. Yo era, pues, el hablador [...]. En una quebradita del río Timpshía, [...] fue. [...] cada vez que paso cerca de esa quebrada, mi corazón vuelve a bailar. «Aquí nací la segunda vez», pensando. [...]. Así comencé a ser el que soy (Vargas Llosa, 1987: 202).

El narrador define la transformación de Saúl como una conversión: “Saúl experimentó una conversión. En un sentido cultural y acaso también religioso” (Vargas Llosa, 1987: 21). Pero la de Saúl es una conversión *sui generis* porque acaece, no en virtud de una adhesión de fe a verdades dogmáticas, sino en virtud de su capacidad de escuchar y de creer en los relatos que oye y que transmite.

II

En el texto, de manera implícita, se opone el discurso de los machiguengas al discurso bíblico. De hecho todos los cuentos del hablador se concluyen con una fórmula narrativa que subraya que la suya es sólo una versión posible, no absoluta, de una historia: “Eso, es al menos, lo que yo he sabido”. Una fórmula que utiliza también cuando habla de sí mismo, como para subrayar que se mueve siempre en el espacio de la narración: “Así comencé a ser el que soy. Fue lo mejor que me ha pasado, tal vez. Nunca me pasará nada mejor, creo. Desde entonces estoy hablando. Andando. Y seguiré hasta que me vaya, parece. Porque soy el hablador. Eso es, al menos, lo que yo he sabido” (Vargas Llosa, 1987: 203).

La fórmula narrativa de Saúl contrasta claramente con la evangélica que dice “En verdad os digo”. El hecho de que Saúl no atribuya a las historias de los machiguengas un carácter axiomático le permite apropiarse de ellas, sin tener que tratarlas con la distancia, el respeto, la reverencia que imponen las verdades reveladas, y sobre todo, le consiente reelaborarlas y enriquecerlas, e incluso integrar en el patrimonio de la tribu sus propias historias. Así Saúl funde los relatos de los machiguengas con las historias bíblicas, que reproduce adaptándolas a la cosmogonía y al lenguaje de la tribu. Es lo que hace, por ejemplo, cuando narra a los indios su vida anterior como miembro de otro pueblo, el judío:

El pueblo que anda es ahora el mío. Antes, yo andaba con otro pueblo y creía que era el mío [...]. Ese otro pueblo se quedó allá, atrás [...]. Era pequeño y vivía muy lejos de aquí, en un lugar que había sido suyo y ya no lo era, sino de otros. Porque fue ocupado por unos viracochas astutos y fuertes [...]. Un espíritu poderoso los había soplado [...]. Era Tasurinchi Jehovahá [...]. Hasta que un día en una quebradita perdida, nació un niño [...]. Empezó a decir: «Soy el soplido de Tasurinchi, soy el hijo de Tasurinchi, soy Tasurinchi. Soy esas tres cosas a la vez» (Vargas Llosa, 1987: 207).

Saúl puede evocar y traducir el texto bíblico en términos de la cosmogonía machiguenga porque lo despoja de cualquier pretensión de verdad metafísica y lo trata como un caudal de historias más o menos verdaderas, como hace con la mitología machiguenga y como podría hacer con muchas otras historias posibles. De

hecho, para explicar lo ajeno que se sentía en el mundo occidental moderno como judío marcado por un horrible lunar —pero también para ilustrar el cambio que ha sufrido entre los machiguengas— alude a la *Metamorfosis* de Kafka:

Yo era gente. Yo tenía familia. Yo estaba durmiendo. Y en eso me desperté. Apenas abrí los ojos comprendí ¡ay, Tasurinchi! Me había convertido en insecto, pues. Una chicharra—machacuy, tal vez. Tasurinchi—gregorio era [...]. Esas patas velludas, anilladas, eran mis patas [...]. ¿Qué diría mi familia? [...].

Pero mis parientes nada decían. Disimulando, iban y venían por la cabaña, por el río, como sin darse cuenta de la desgracia que me sucedía. Se avergonzarían, también, ¡Cómo lo han cambiado!, diciendo, y por eso no me nombrarían (Vargas Llosa, 1987: 196).

Con su fabulación el hablador parece demostrar que si las narraciones tienen ambiciones de ser la verdad están destinadas a colisionar y a intentar eliminarse una a la otra, como sucedió durante la Conquista, cuando la Biblia se impuso como la única narración cosmogónica posible. En cambio, si se consideran historias, cuentos, entonces se pueden encontrar y convertirse en un patrimonio común. De hecho, como ha observado Sara Castro Klarén (1990: 213-214),

Myth studies have shown that the art of storytelling of ancient civilizations (Greece, Judea, India) and the so-called primitive (Machiguenga, Caduveo, Chontal) and for that matter the “moderns” does not essentially differ inasmuch as all myths attempt to tell stories by which the absurdity of death, illness, crime and transgression can be understood and assimilated as part of a reason that explain the world as it is. Moreover, myth is not the fossilized reason of the primitive past. In fact, the mythical dimension remains alive in almost all storytelling or narrative structure.

La mención de Saúl a las vicisitudes de los judíos refuerza un nexo entre el destino errante de éstos y el de los machiguengas, que el narrador evidencia desde el principio, pero, sobre todo, ilumina el hecho que si los judíos, errantes y dispersos, se reconocen como una comunidad, gracias al Viejo Testamento y a sus historias, los machiguengas, errantes y dispersos, se reconocen como una comunidad gracias a las historias que les narran Saúl y los otros habladores. Las narraciones se vuelven así el elemento cardinal para la identidad de una colectividad. Los habladores, observa el narrador, “son una prueba palpable de que contar historias puede ser más que una

mera diversión [...]. Algo primordial, algo de lo que depende la existencia misma de un pueblo” (Vargas Llosa, 1987: 92) porque, “con el simple y antiquísimo expediente [...] de contar historias, eran la savia circulante que hacían de los machiguengas una sociedad, un pueblo de seres solidarios y comunicados” (Vargas Llosa, 1987: 91-92).

La defensa extrema de la cultura machiguenga por parte de Saúl es en alguna medida paradójica, porque Saúl para preservar la identidad machiguenga se convierte en Otro. Sin embargo, al mismo tiempo, al convertirse en Otro, gracias a las narraciones, siente que ha encontrado a su verdadero ser. A través del caso límite de Saúl, peruano, occidental, judío, desfigurado, Vargas Llosa muestra que cuando se escuchan y se inventan historias siempre entra en juego el mismo mecanismo: al identificarse profundamente con las vivencias del Otro uno termina por descubrirse a sí mismo. Un mecanismo que ha evidenciado el propio Vargas Llosa al escribir que las historias, la novelas, la literatura, en general, nos permiten:

aprender, de esa manera directa e intensa que es la de la experiencia vivida a través de las ficciones, qué y cómo somos, en nuestra integridad humana, con nuestros actos y sueños y fantasmas, a solas y en el entramado de relaciones que nos vinculan a los otros, en nuestra presencia pública y en el secreto de nuestra conciencia, esa complejísima suma de verdades contradictorias [...] de que está hecha la condición humana (Vargas Llosa, 2010).

Este potencial de las narraciones, que es universal, adquiere una valencia particular en América Latina, donde el encuentro con el Otro ha dado lugar a menudo a violencias, atropellos, anulación física o cultural. La fotografía que encanta al narrador, y que enmarca toda la novela, constituye una especie de imagen sintética de otra posibilidad de encuentro entre mundos distintos. Una posibilidad fundada en el intercambio recíproco de palabras, historias, experiencias. Si la escena primigenia de la moderna América Latina es una escena de violencia y dominación, la escena de la fotografía es su antítesis, y no por casualidad hasta el final se muestra como evanescente, como real, pero también un poco soñada, como para subrayar su valor utópico.

La sinceridad de su actitud y de sus afanes respecto a —o hacia— los machiguengas autoriza a Saúl a criticar duramente al Instituto Lingüístico de Verano, cuyos miembros hacen un uso interesado y venal del conocimiento de esa cultura indígena. Su fin último es, una vez más, el de cancelar su cosmogonía e inocular la bíblica y, más en general, la moderna cultura occidental, como sostiene Saúl: “¡Aprender las lenguas aborígenes, vaya estafa! ¿Para qué? ¿Para hacer de los indios amazónicos buenos occidentales, buenos hombres modernos, buenos capitalistas, buenos cristianos reformados?” (Vargas Llosa, 1987: 93-94). Saúl considera a los lingüistas la vanguardia de todos los que atentan contra la vida de las tribus de la selva: “Los lingüistas son los destructores de idolatrías de nuestro tiempo. Con aviones, penicilina, vacunas y todo lo que hace falta para derrotar a la selva»” (Vargas Llosa, 1987: 99).

Se puede observar que el narrador siempre define el Instituto como *lingüístico* y tiende a presentarlo como un organismo de carácter científico que se propone promover un proceso de aculturación gradual y no violenta de los indios. Esto parece poner en segundo plano su carácter misionario y gracias a ello se induce al lector a notar una afinidad entre los lingüistas y el narrador que con ellos hace sus viajes a la selva y discute sobre bases de gran sensatez. Sin embargo, al ver los resultados de la acción de los lingüistas, el narrador rechaza la asimilación de los indios por la pérdida de riqueza, de variedad humana, de experiencia que esto significa. Y lo deprime constatar que esos resultados parecen inevitables: “Una irreprimible melancolía me embargó al pensar que esa sociedad pulverizada en el seno de los húmedos e inmensos bosques [...] estaría desapareciendo” (Vargas Llosa, 1987: 158). El narrador, como Lévi-Strauss en *Tristes Trópicos*, verifica con pena que “la humanidad se instala en el monocultivo; se dispone a producir la civilización en masa, como la remolacha. Su comida diaria sólo se compondrá de este plato” (Lévi-Strauss, 1992 [1955]: 42).

La machiguenga no es la única cultura amenazada en el texto, es más bien el caso extremo de una identidad frágil, próxima a la disolución en el monocultivo. También la identidad cultural occidental, representada aquí emblemáticamente por

Florenia —con su cultura monumental y prestigiosa, mundialmente reconocida y, al parecer, inatacable— se ve seriamente amenazada de dispersión en una especie de discurso babélico homogeneizador, que la novela representa en las últimas líneas con un catálogo desordenado, posmoderno, en el que Florenia podría ser cualquier lugar:

Ha oscurecido y hay también estrellas, aunque no tan lúcidas como las de la selva, en la noche de Firenze. [...] la Piazza della Signoria [...], a estas horas, es una abigarrada Corte de los Milagros donde se improvisan simultáneamente cuatro, cinco y a veces diez espectáculos: conjuntos de maraqueros y tumbadores caribeños, equilibristas turcos, tragafuegos marroquíes, una tuna española, mimos franceses, jazzmen norteamericanos, adivinatoras gitanas, guitarristas alemanes, flautistas húngaros (Vargas Llosa, 1987: 235).

La idea final es que ahora somos todos un poco machiguengas dispersos en el espacio y en el tiempo y que sólo las narraciones pueden hacer de nosotros una comunidad. De hecho, Vargas Llosa ha escrito que las narraciones establecen entre los seres humanos un vínculo fraterno que les obliga a dialogar y les hace conscientes “de un fondo común, de formar parte de un mismo linaje espiritual” (Vargas Llosa, 2010). La novela está construida como una investigación que trata, sí, de aclarar el misterio sobre el destino del amigo perdido, pero, sobre todo, de comprender el misterio del increíble poder de la narración; poder que permite a Saúl convertirse en Otro y hacer de unos seres errantes y dispersos una comunidad:

Porque hablar como habla un hablador es haber llegado a sentir y vivir lo más íntimo de esa cultura, haber calado en sus entresijos, llegado al tuétano de su historia y su mitología [...]. Es ser [...] uno más de la antiquísima estirpe que [...] recorría los bosques de mi país llevando y trayendo las anécdotas, las mentiras, las fabulaciones, las chismografías y los chistes que hacen de ese pueblo de seres dispersos una comunidad y mantiene vivo entre ellos el sentimiento de estar juntos, de constituir algo fraterno y compacto (Vargas Llosa, 1987: 234).

BIBLIOGRAFÍA

ARMAS Marcelo, J. J. (2002), *Vargas Llosa, el vicio de escribir*. Madrid, Alfaguara.

CASTRO KLARÉN, Sara (1990), *Understanding Mario Vargas Llosa*. Columbia, University of South Carolina Press.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1992 [1955]), *Tristes trópicos*. Noelia Bastard (trad.), Barcelona, Paidós.

OVIEDO, José Miguel (1982), *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona, Seix Barral.

SEPÚLVEDA, Luis (1996 [1989]), *Un viejo que leía novelas de amor*. Barcelona, Tusquets.

VARGAS LLOSA, Mario (1987), *El hablador*. Barcelona, Seix Barral.

— (1996), *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.

— (2000), “Un mundo sin novelas”, *Letras Libres* (México) n. 22, octubre, consultado en <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=6536>> (julio de 2011).

ENTRE DESCARTES Y YEMANJÁ. LA CUESTIÓN DE LA VERDAD, LA CREENCIA Y LA EXISTENCIA DE LO MÁGICO EN LA NARRATIVA DE JORGE AMADO

Between Descartes and Yemanjá. The Question of Truth, Belief
and the Existence of Magic in the Narrative of Jorge Amado

HÉCTOR GÓMEZ NAVARRO
UNIVERSIDAD DE OVIEDO¹
hectorgnavarro1983@hotmail.com

Resumen: En la narrativa del brasileño Jorge Amado (Bahía, 1912 – 2001) se advierte una evolución en la percepción del escritor respecto a las tradiciones religiosas del pueblo afrobrasileño. Amado, de etnia y cultura europeas, acepta en un primer momento la cosmovisión desacralizada y racionalista propia de Occidente, añadiendo el materialismo marxista. Conforme avanza su escritura y se afianza el contacto con el pueblo afrobrasileño, inicia un proceso de cambio en sus supuestos que desemboca en la aceptación de la cosmovisión mestiza candomblé. Esta progresión, nos permite reflexionar acerca de dos temas de gran importancia: el mestizaje intelectual y cultural y la toma de conciencia de la especificidad de la identidad latinoamericana.

Palabras clave: Literatura brasileña, siglo XX, Jorge Amado, Candomblé, realismo mágico.

Abstract: In the narrative of Brazilian author Jorge Amado (Bahía, 1912-2001) we notice an evolution in the writer's perception about the Afro-Brazilian religious traditions. Amado, European in an ethnic and cultural sense, accepts first the Western, desacralized and rationalist worldview, in addition to his Marxist materialist thought. As his writing progresses and he develops a contact with Afro-Brazilian people, it begins a process of change in his assumptions that ends up in the acceptance of Candomble mestizo worldview. Jorge Amado progression allows us to reflect on two important issues such a as intellectual and cultural miscegenation and the awareness of the specifity of Latin American identity.

Keywords: Brazilian Literature, XXth, Jorge Amado, Candomble, magical realism.

¹ Se ha podido realizar el presente trabajo gracias al apoyo de la Fundación para la Ciencia y la Tecnología Aplicada del Principado de Asturias (FICYT).

Jorge Amado (Bahía, 1912 – 2001) nació en la región bahiana de Itabuna en una familia de terratenientes de origen portugués. Su padre, el hacendado João Amado, pierde sus tierras debido a una conjunción de mala planificación productiva, fluctuaciones del mercado y poca visión económica. Así, cuando Jorge tiene un año de edad, la familia se traslada a la ciudad de Ilhéus.

En su primer año de vida el destino cambia para Jorge Amado. Debió ser terrateniente; será escritor. Debió pertenecer a la clase propietaria de Brasil: será comunista. Debió ver el mundo con ojos europeos: aceptará la cosmovisión candomblé, nacida del mestizaje afrobrasileño.

Este nuevo destino se desarrollará lentamente, de manera contradictoria y problemática. Y encontrará expresión en la obra literaria de Amado. En un primer momento, que se inicia en 1931 cuando a la edad de 19 años publica *El país del carnaval*, exhibe una visión caracterizada, en lo estético, por el realismo socialista; en lo filosófico, por el marxismo más claramente hegeliano.

Antes de avanzar, es necesario definir los puntos del marxismo europeo con los que luego entrará en contradicción Jorge Amado. Para empezar, la filosofía marxista parte de la cosmovisión desacralizada, que se impone en Europa en sucesivas oleadas a partir del Renacimiento. La cosmovisión desacralizada es aquella que carece de una fe y en la que ha desaparecido o ha sufrido una importante variación el pensamiento colectivo, base de la cosmovisión mítica (Eliade, 2001: 21-35), y basa su psique social en un pensamiento lógico-material. Tal es (pese a la relativa importancia, todavía, del cristianismo) la mentalidad europea en la que surge el materialismo dialéctico de los discípulos de Hegel, base de la filosofía de Marx. En tanto que materialista, esta filosofía no aceptará (en principio) otros procesos o hechos personales o históricos distintos de los que se derivan de la lógica material; asimismo, no acepta (insistimos: en principio) la existencia de otros seres que los admitidos como reales por la ciencia.

El joven Amado traslada su visión europea y marxista a su narrativa. Por una parte, hay una clara división entre explotadores y explotados, en la que los primeros son personas de bajos instintos, crueles y amargadas, mientras que los segundos son gente embrutecida por su situación, pero ennoblecida al tomar conciencia de ella; y siempre, representantes de la alegría popular y la sed de vivir.

Aparece ya, en todo caso, en sus novelas, el conflicto que nos interesa en este estudio. Cuando el pueblo, a quien Amado debe respeto y otorga credibilidad, incluye en su vida cotidiana seres y acontecimientos sobrenaturales, ¿el narrador debe aceptarlos de manera natural, sin dudar de su existencia, ignorarlos o describirlos como meras creencias?

En esta primera etapa, Jorge Amado opta por dar cabida a la espiritualidad afrobrasileña, a esa cosmovisión popular donde coinciden vivos y muertos, personas y dioses, seres naturales y sobrenaturales. Pero deja, siempre, abierta una posibilidad de explicar los fenómenos extraordinarios de manera lógico-material. Todavía Amado mira el mundo mestizo con los mismos ojos europeos que el *lector ideal* que se conforma en sus libros, un receptor de cultura occidental para quien la visión del afrobrasileño no pasa de ser una curiosidad, sin la importancia ni el prestigio intelectual de la manera desacralizada de entender el mundo. Veamos un ejemplo en la novela *Jubiabá* (1935):

Un día Antonio Balduino oyó a dos vecinas que hablaban de los ataques de la tía Luisa. Una vieja negra decía:

– Esos dolores le vienen de llevar las latas calientes por las noches al Terreiro. Le van quemando la cabeza...

– ¡Qué va a ser eso, doña Rosa...! Lo que pasa es que se le meten los espíritus ¿no se da cuenta? Espíritus de los que andan perdidos sin saber que ya murieron. Andan de un lado a otro buscando un cuerpo donde meterse. Espíritus de condenados, que Dios me perdone...

Las otras asentían. Antonio Balduino quedó con grandes dudas, dominado por el miedo. Temía a las almas del otro mundo, pero no comprendía por qué se iban a meter en la cabeza de la tía. (Amado, 1985 [1935]: 16-17)

Vemos claramente en este pasaje como ante un mismo fenómeno —los ataques que sufre una mujer, que la llevan a un semiestado de trance— se ofrecen dos visiones: la espiritual, que se presenta como dudosa incluso para un niño (en el momento de la acción, Antonio Balduino no llega a los diez años) y la material, más breve pero que se presenta argumentalmente definitiva. Tenemos aún otro ejemplo, en la misma novela:

Había una mujer llamada Augusta das Rendas que vivía en el morro, casi al lado de la vieja Luisa. La llamaban de las rendas, de los encajes, porque se pasaba el día haciéndolos y luego vendía su trabajo los sábados, por la ciudad. Cuando pensaban que estaba mirando una cosa determinada, ella estaba con los ojos perdidos en el cielo, en algo invisible. Era de las asiduas en la macumba de Jubiabá, y aunque no era negra

gozaba de gran prestigio ante el pai-de-santo. [...] Cuando vendía encajes (y contaba los metros por un sistema muy rudimentario: juntando el encaje y la mano derecha bajo el mentón y extendiendo el brazo izquierdo), se equivocaba muchas veces: – Uno... dos... tres... –se quedaba cortada y como sorprendida – ¡Veinte! ¿Qué...? ¿Quién dijo veinte? Yo aún estoy en tres...

Miraba para la parroquiana y le explicaba:

– El condenado me hace equivocar. No puede imaginárselo, señora... Yo voy contando, contando, y él empieza a contarme al oído, muy de prisa, hasta que me asusta. Cuando yo aún estoy en tres, él ya está en veinte... No puedo con él...

Y suplicaba:

– ¡Vete ya! Quiero vender mis encajes. ¡Vete ya, que me haces equivocar!

– ¿Pero quién es él, Augusta?

– Quién es, ahí está... ¿Quién va a ser? Es ese malvado que vive acompañándome. Ni después de muerto me deja tranquila. Siempre persiguiéndome...

Otras veces el espíritu resolvía divertirse y trababa las piernas de Augusta. Entonces ella se paraba en medio de la calle y con una paciencia inmensa empezaba a desatar las cuerdas que le había atado en torno a las piernas.

– ¿Pero, qué está haciendo, *sinhá* Augusta? –preguntaban.

– ¿No lo veis? Estoy quitándome las cuerdas que aquel desgraciado me puso en las piernas para que no pueda andar ni ir a vender los encajes... Quiere que me muera de hambre...

Y seguía arrancando trabas invisibles. Pero cuando le preguntaban algo sobre quién había sido aquel espíritu, Augusta no soltaba palabra. Se quedaba mirando a lo lejos y sonreía con su sonrisa triste. Y las mujeres decían:

– Augusta está mal porque sufrió mucho... Vida triste la suya...

– ¿Pero qué fue lo que tuvo?

– Calla... Cada cual sabe su vida. (Amado, 1985 [1935]: 32-34)

Vemos aquí cómo, ante el fenómeno de una mujer acosada por un espíritu, se ofrece una explicación material al hecho: la mujer “está mal porque sufrió mucho”; es decir, que el asedio fantasmal sólo es la alucinación de una persona desequilibrada por el sufrimiento.

Impera por tanto todavía en la obra de Amado, al referirse a la aparición cotidiana de lo extraordinario en el mundo afrobrasileño que describe, una separación entre la visión de los personajes y el narrador. Literariamente, podemos decir que los personajes se ubican en la convención maravillosa, mientras que el narrador está instalado en la fantástica.

En la década de los cuarenta se inicia un proceso de cambio en la mentalidad de Jorge Amado que le llevará a una nueva visión del mundo sobrenatural; el proceso, no obstante, durará casi veinte años. La cercanía con la población afrobrasileña, que cultivó desde su juventud más temprana, y el exilio que sufre en los años 1941-1942 y que le permite conocer en persona el mestizaje de otros países latinoamericanos van haciendo calar en el escritor la cosmovisión tradicional; Amado empieza a aceptar íntimamente un mundo el que conviven personas,

espíritus, seres sobrenaturales. Regresado a Brasil, elegido diputado por el Partido Comunista en 1945, es autor de la ley de libertad religiosa. Por primera vez en la historia del país no serán perseguidos los *terreiros*; los *pães* y *mães-de-santo* podrán desplegar su culto sin el acoso de la Iglesia o el Estado.

Ilegalizado el PCB en 1947, Jorge Amado es obligado a un nuevo exilio, que esta vez lo llevará a Europa. Instalado primeramente en Francia, es perseguido por el régimen de Vincent Auriol y obligado a refugiarse en Checoslovaquia. Regresa finalmente a Brasil en 1955, cuando en el mundo socialista se inicia el proceso de desestalinización.

Hacer aquí referencia a este proceso no es ocioso. Tras unos años en los que el campo del pensamiento socialista estaba dominado por dos corrientes, trotskista y estalinista, que pretendían hacer aplicable a todo el mundo el modelo revolucionario ruso y con él sus filosofías y sus métodos de análisis de la realidad, se vuelve a abrir la pluralidad de interpretaciones del marxismo. Dos, en concreto, pertenecientes a la efervescencia revolucionaria pre-estalinista (1917-1927) y que resurgen ahora con mayor o menor fuerza van a influir de manera decisiva en la segunda etapa de la obra de Jorge Amado: el surrealismo y el marxismo latinoamericano.

El surrealismo, nacido oficialmente en 1924 con la publicación del *Manifiesto surrealista* de André Breton, se adhiere de manera informal al marxismo al año siguiente aunque es en 1930, con el *Segundo manifiesto*, cuando se produce la integración de ambos movimientos (Löwy, 2009: 21-29). Los artistas del surrealismo entienden que la liberación de la mente consciente y subconsciente sólo puede conseguirse a través de la liberación material que persigue el marxismo.

Una de las figuras más influyentes de este movimiento artístico será Benjamin Péret (1899-1959), compañero de primera hora de Breton al que permanecerá fiel hasta su muerte. Casado con la cantante brasileña Elsie Houston residirá en Bahía, ciudad natal de Amado, desde 1929 hasta 1931. Antes de ser expulsado del país por sus actividades comunistas, recopilará material etnográfico acerca de la historia y las creencias de la población afrobrasileña que cristalizarán en un primer momento en el artículo «Candomblé e Macumba». Es exiliado en México durante la ocupación alemana de Francia y, en 1946, Péret acude a París para ayudar a Breton a refundar el

surrealismo tras la II Guerra Mundial. Los años que dura el empeño (1946-1955), coinciden con el exilio de Amado en la capital francesa (1947-1949). Es más, Amado y Péret regresan a Brasil en el mismo año, 1955 (Prévan, 1999: 71-92). Al año siguiente se publica la gran obra de Péret acerca de la historia y las creencias afrobrasileñas: el libro *El quilombo de Palmares. Las religiones negras de Brasil*. En esta obra se afirma que las religiones afrobrasileñas representan la liberación espiritual, complemento de la liberación mental del surrealismo y la material del marxismo. Si bien no podemos afirmar que Amado leyera o conociera en persona a Péret, sí es fácil deducir que el ambiente favorable a la cosmovisión candomblé sembrado por el francés entre la intelectualidad de izquierda brasileña tendría influencia sobre nuestro novelista.

El segundo movimiento pre-estalinista que retoma fuerza en los años de transición de la escritura de Amado es el marxismo latinoamericano, cuyo máximo exponente es el peruano José Carlos Mariátegui. Si bien otros antes que él (Luis Emilio Recabarren en Chile, Eugenio Gómez en Uruguay) lideraron movimientos comunistas en la región, a Mariátegui se debe el máximo desarrollo teórico hasta entonces y la adaptación del marxismo al mundo latinoamericano. En efecto, Mariátegui afirma: “No queremos, ciertamente, que el socialismo sea en América calco y copia. Debe ser creación heroica. Tenemos que dar vida, con nuestra propia realidad, en nuestro propio lenguaje, al socialismo indoamericano” (Mariátegui, 1928: 1-3).

En lo que nos interesa, esto es, la actitud del teórico marxista hacia las cosmovisiones míticas, vemos que Mariátegui no se presenta como antirreligioso, y reconoce la importancia del factor espiritual en la vida humana. En 1928 afirma:

Han tramontado definitivamente los tiempos de apriorismo anticlerical, en que la crítica “librepensadora” se contentaba con una estéril y sumaria ejecución de todos los dogmas e iglesias, a favor del dogma y la iglesia de un “libre pensamiento” ortodoxamente ateo, laico y racionalista. El concepto de religión ha crecido en extensión y profundidad. No reduce ya la religión a una iglesia y un rito. Y reconoce a las instituciones y sentimientos religiosos una significación muy diversa de la que ingenuamente le atribuían, con radicalismo incandescente, gentes que identificaban religiosidad y “oscurantismo”. La crítica revolucionaria no regatea ni contesta ya a las religiones, y ni siquiera a las iglesias, sus servicios a la humanidad ni su lugar en la historia. (Mariátegui, 2007 [1928]: 134).

Mariátegui acepta de manera natural el “sano panteísmo” de los indígenas y valora positivamente el sensualismo y el carácter místico de las creencias de la

población afroperuana (Mariátegui, 2007 [1928]: 146). Dado que además el Amauta propugna el carácter autónomo del arte respecto de la política (Beigel, 2003: 89-125), es fácil entender por qué José María Arguedas, quien mejor llevó a la literatura el pensamiento mariateguiano, pudo afirmar que el marxismo no mató en él lo mágico (Larco, 1976: 109).

Las ideas de Mariátegui llegan a los partidos marxistas latinoamericanos, entre ellos al PCB de Amado, a través de la presencia del propio Amauta en la Conferencia Comunista Latinoamericana de 1929 y la asistencia de delegados del Partido Socialista de Perú en los órganos americanos de la III Internacional (Beigel, 2003: 123-157).

Con estas dos influencias, surrealismo y marxismo latinoamericano, llega Jorge Amado a su segunda etapa narrativa, que denominaremos de transición y comprende los años 1958-1963 y dos novelas: *Gabriela, clavo y canela*, su obra maestra, y *Los viejos marineros*. En ellas se produce el avance desde el descreimiento respecto a las creencias populares en lo sobrenatural hacia la aceptación del elemento mágico y una nueva idea de qué es la verdad, alejada ya del dogma científicista.

Así, en *Gabriela, clavo y canela*, aparecen dos referencias al mundo sobrenatural en las que no hay distanciamiento por parte del narrador. Veamos la primera:

Las sombras cubren y rodean la canoa, la selva parece aproximarse más y más, cerrándose sobre ellos. El grito de las lechuzas corta la oscuridad. Noche sin Gabriela, sin su cuerpo moreno, su risa sin motivos, su boca de fruta madura. Ni le dijo adiós. Mujer inexplicable. Un dolor sube por el pecho de Clemente. Y de súbito, la certeza de que jamás volverá a verla, a tenerla en sus brazos, a apretarla contra su pecho, a oír sus ayes de amor.

El coronel Melk Tavares, en el silencio de la noche, levantó la voz, ordenando a Clemente:

-Toca alguna cosa para la gente, muchacho. Para distraer el tiempo.

Agarró el acordeón. Entre los árboles crecía la luna sobre el río. Clemente cree ver el rostro de Gabriela. Brillan luces de faroles y lamparitas a lo lejos. La música se eleva en un llanto de hombre perdido, para siempre solitario. En la selva, riendo, a los rayos de la luna, Gabriela. (Amado, 1994a [1958]: 77)

En este fragmento vemos la aparición de la *sombra* de la mujer añorada a través de la música. Si bien puede parecer a primera vista una referencia poética sin más, es necesario remitirse a las tradiciones latinoamericanas en las que se produce la *llamada de la sombra* de una persona a través de un ritual (Polía, 2001: 323-324) en el que son necesarios, entre otras cosas, una noche de luna, luz de fuego y agua, siendo

más poderosos los ritos con presencia de música. Por otra parte, la relación del arte (musical, en este caso) y los elementos inconscientes relacionados con la magia fue ampliamente tratada por los surrealistas (Bradú, 1998: 13-78).

Otro elemento irracional que aparece contado sin distancia por parte del narrador es la aparición de *orixás*, dioses candomblé, en una celebración negra. Durante el baile en parte festivo, en parte ritual, propio de esta religión, los *orixás* aparecen y *cabalgan a* (toman posesión de) los participantes (Amado, 1994a [1958]: 225-227). Las dos influencias irracionalistas de Amado han comenzado ya a dejarse sentir en su narrativa, aunque atenuadas: aún lo extraordinario requiere de un contexto ritual y de lugares específicos (la selva, el *terreiro*) para aparecer.

La segunda novela de la etapa de transición, *Los viejos marineros*, es la que marca una inflexión en los reparos del escritor al acercarse al elemento sobrenatural con una cosmovisión mítica. Si bien esta novela utiliza la convención literaria realista, cambia ya la idea acerca de qué es la verdad: ¿Lo que dice la ciencia occidental, lo que cree el pueblo, los hechos históricos demostrables? En *Los viejos marineros* un joven aspirante a historiador intenta reconstruir la verdad sobre la azarosa vida de Vasco Moscoso de Aragón, hombre maduro que aparece en el barrio bahiano de Periperi afirmando haberse jubilado tras pasar su juventud siendo un capitán de altura. El historiador, que a su vez es el narrador de la trama, inicia así su relato:

Mi intención, mi única intención, pueden estar seguros, es sólo restablecer la verdad. La verdad completa, de tal modo que no quede ninguna duda en torno del comandante Vasco Moscoso de Aragón y de sus extraordinarias aventuras.

“La verdad está en el fondo de un pozo”, leí una vez, no sé si en un libro o en un artículo periodístico, desde luego, en letras de molde, y, ¿cómo dudar de afirmación impresa? Yo, por lo menos, no acostumbro a discutir, y mucho menos a negar, la verdad de la literatura y el periodismo. Y, por si eso no bastara, varios titulados universitarios me repitieron la frase, no dejando así el menor margen para un error de revisión a fin de retirar la verdad del pozo y colocarla en mejor abrigo: palacio («La verdad está en el palacio real»), regazo («La verdad se esconde en el regazo de las mujeres hermosas»), polo («La verdad ha huido al polo norte») o pueblo («La verdad está en el pueblo»), frases todas ellas, creo yo, menos groseras, más elegantes, que no dejan esa oscura sensación de abandono y frío, inherente a la palabra pozo.

El Meritísimo doctor Siqueira, juez jubilado, respetable y probo ciudadano de calva lustrosa y erudita, me explicó que se trataba de un lugar común, es decir, de cosa tan clara y sabida que llega a convertirse en un proverbio, en un dicho de todos. Con su voz grave, de inapelable sentencia, añadió un detalle curioso: no sólo la verdad está en el fondo de un pozo, sino que allá se

encuentra enteramente desnuda, sin ningún velo que le cubra el cuerpo, ni siquiera las partes vergonzosas. En el fondo del pozo y desnuda.

El doctor Alberto Siqueira es la cumbre, el colmo de la cultura en ese suburbio de Periperi donde vivimos. Es él quien pronuncia el discurso el 2 de julio en la Plaza y el 7 de septiembre en el Grupo Escolar, sin hablar de otras fechas menores, y de los brindis de cumpleaños o bautizo. Al juez le debo mucho de lo poco que sé, a esas conversaciones nocturnas en el jardín de su casa; le debo por todo respeto y gratitud. Cuando él, con la voz solemne y el gesto preciso, esclarece una duda, en aquel momento todo me parece claro y fácil, no me asalta ninguna objeción. Cuando lo dejo, sin embargo, y me pongo a pensar en el asunto, se van la claridad y la evidencia, como, por ejemplo, en ese caso de la verdad. Vuelve todo a ser oscuro y difícil, intento recordar las explicaciones del Meritísimo y no lo consigo. Un verdadero lío. Pero, ¿cómo dudar de la palabra de un hombre de tanto saber, con los estantes abarrotados de libros, códigos y tratados? Sin embargo, por más que él me explique que se trata sólo de un proverbio popular, muchas veces me encuentro pensando en ese pozo, profundo y oscuro, desde luego, donde fue la verdad a esconder sus desnudeces dejándonos en la mayor confusión, discutiendo por esto y por lo otro, llevándonos a la ruina, a la desesperación y a la guerra.

Pero el pozo no es realmente un pozo, y el fondo del pozo no es el fondo de un pozo. Según el proverbio, eso significa que la verdad es difícil de revelarse, que su desnudez no se exhibe en la plaza pública al alcance de cualquier mortal. Pero es nuestro deber, el de todos nosotros, buscar la verdad en cada hecho, hundirnos en la oscuridad del pozo hasta encontrar su luz divina.

“Luz divina” es del juez, como todo lo del párrafo anterior. Él es tan culto que habla en tono de discurso, usando palabras bonitas hasta en las charlas familiares con su dignísima esposa doña Ernestina: “la verdad es el faro que ilumina la vida”, acostumbra a repetirme el Meritísimo, dedo en ristre, cuando, por la noche, bajo un cielo de incontables estrellas y poca luz eléctrica, conversamos sobre las novedades del mundo y de nuestro suburbio. Doña Ernestina, gordísima, lustrosa de sudor y un tanto así como débil mental, asiente balanceando su cabezota de elefante. Un faro de poderosa luz iluminando a lo lejos, he ahí la verdad del noble juez jubilado. (Amado, 2002 [1961]: 19-21).

Tras este inicio, que deja clara la nueva mirada epistemológica de Amado, el relato entrelaza la biografía que Vasco Moscoso cuenta de sí mismo y la que cuenta un rival. Vasco afirma haber recorrido todos los mares y océanos, haber fondeado en todo puerto conocido, haber vivido cientos de aventuras guiado por su carácter noble y valiente. Su rival, enojado con Vasco por haberle sustituido como la persona más popular del barrio, afirma en cambio que el recién llegado heredó una firma comercial sin hacer por ella más que dar autoridad al viejo administrador que la hizo florecer desde tiempos de su abuelo; su título de capitán de altura —que existe— lo compró de la misma manera en que, en la época, los grandes hacendados compraban títulos de

coronel del Ejército sin haber pasado nunca por la milicia y con la intención de obtener prestigio social, cual si fueran títulos nobiliarios republicanos. Mientras dura el debate, que divide a los jubilados del barrio, aparece un barco de gran tonelaje que comunica las grandes ciudades costeras de Brasil; su capitán ha muerto, y conforme a la ley debe esperar fondeado hasta que encuentre otro. Si se halla algún capitán, aunque esté jubilado, éste tiene la obligación legal de asistir al barco hasta final de trayecto. Vasco es llevado, por tanto, a bordo: como muestra de cortesía (o por desconocimiento) no da ninguna orden, permitiendo a los oficiales que continúen las rutinas adquiridas sin interferir. En tanto que capitán, al llegar a final de trayecto debe indicar cuántos amarres y pasarelas deben tenderse entre el barco y el puerto: en plena encalmada, Vasco ordena fijar la embarcación a tierra con todos los elementos disponibles como si se encontraran ante el más desatado tifón, produciéndose la escena que sigue:

—Comandante, estamos esperando, nosotros y los pasajeros. Las máquinas ya están casi paradas. ¿Con cuántas amarras vamos a amarrar el navío?

Lo miró Vasco con sus ojos puros.

—¿Con cuántas amarras? —Y el adivinatorio don de los poetas iluminó su frente. No había error posible—. ¿Con cuántas?

Hizo una pausa y exclamó con voz de comandante acostumbrado a mandar:

— ¡Con todas!

Se miraron sorprendidos los oficiales de a bordo, por un momento estupefactos. No era aquélla la respuesta que esperaban. Para decir verdad, no esperaban ninguna respuesta, y sí el desconcierto, la confusión, el desenmascaramiento. Pero, tras el breve instante de perplejidad, el primer oficial sonrió —ahora la burla iba a ser completa—, se llevó el altavoz a la boca y gritó a la tripulación la orden espantosa

—Orden del comandante: ¡amarrar el navío con todas las amarras!

Comprendieron los oficiales, conteniendo las carcajadas. El comisario bajó corriendo la escalera: era preciso evitar la inquietud de los pasajeros, explicarles.

Comenzaron las carreras desordenadas de la tripulación, se inició el espectáculo que iba a reunir a toda la gente del muelle, atrayendo hasta el Ita a oficiales y marineros de todos los otros barcos, hasta de los pesqueros. [...]

Fueron tendidos los cables de acero, los cabezales de madera sujetando el barco al muelle definitivamente, como si no estuviera preso allí con raíces tan profundas, como si las anclas, las cadenas, las amarras, no lo aseguraran de sobra contra las peores tempestades y los más brutales tifones. Tempestades y tifones no previstos por ningún servicio meteorológico, ni por el ojo experto de los más viejos marineros. La previsión era tiempo hermoso y tranquilo, con brisa fresca.

Una risa homérica se elevaba de los muelles, así como de la primera clase del navío. El primer oficial prosiguió:

— ¿El anclote también, comandante?

– ¡También! –Oía crecer las risas, comprendió la trampa en que había caído, pero estaba ya lanzado y no podía detenerse. Llegaban hasta el puente las risas y el griterío, una carcajada universal.

– ¿Ligado por amarra o por cable de acero?

–Los dos.

–Orden del comandante: ¡arriar el anclote y ligarlo con cable de acero!

Se inclinó ante él el primer oficial:

– ¡Muchas gracias, comandante! La maniobra está terminada.

Bajó la cabeza Vasco Moscoso de Aragón, su caída cresta. Era el hazmerreír de todos. La risa se extendía por los muelles, llegaba a la ciudad. La gente llegaba a la carrera a contemplar el espectáculo del Ita amarrado al muelle de Belem como si hubiera llegado el día del Juicio Final y el mundo fuera a acabarse entre tifones y tempestades.

Con la cresta caída salió el comandante de entre los oficiales de a bordo, que ya no podían tampoco contener las carcajadas. [...] Las carcajadas se unían formando una sola carcajada descomunal y entraban cabina adentro. (Amado, 2002 [1961]: 318-321).

No obstante, esa noche una formidable galerna sacude el puerto de Belém, arrancando de sus amarres todas las embarcaciones allí fondeadas excepto, por supuesto, la dirigida por Vasco: se reconoce su mérito al haber previsto una tormenta nocturna en un día sin nubes ni viento alguno y regresa a Periperi en triunfo. ¿Pericia, coincidencia? No llega a saberlo el narrador y la verdad queda, así, en los ojos del que mira.

Para Jorge Amado desaparece ya, a partir de esta novela, la verdad “científica”, la aceptada por la mentalidad occidental e impuesta en la literatura por el narrador omnisciente; nace una verdad inasible, compuesta de los retazos de muchas verdades parciales y que nadie, blanco, negro o mestizo, científico o *pai-de-santo*, narrador o personaje, conoce enteramente (Fitz, 2001: 111-124). Comienza, además, tras esta evolución, la tercera etapa en la narrativa de Jorge Amado, que llamaremos de lo real maravilloso. Comprende desde 1964, con *Los pastores de la noche*, hasta el fallecimiento del escritor en 2001; su última novela fue *De cómo los turcos descubrieron América* (1994).

En la novela inaugural de su etapa real-maravillosa se entremezclan ya, sin distinción de planos narrativos, los pobladores humanos de Bahía y los *orixás*, destacando sobre todo la intervención en la trama del dios Ogún, señor de la guerra y los metales. Pese a la calidad narrativa, todavía la aparición de Ogún tiene un regusto a *deus ex machina* fruto de la progresiva adaptación del autor a la cosmovisión mítica.

En sus siguientes obras la integración de los planos humano y sobrenatural se dará sin ruido de engranajes.

Así, en *Doña flor y sus dos maridos* la protagonista enviuda de Vadinho, un calavera tan mal marido como buen amante que daba a doña Flor romanticismo y mala vida a partes iguales. Años después, ella se casa con Teodoro, farmacéutico amable y aburrido, tan buen marido como mal amante. Pero, al tiempo, el fantasma de Vadinho aparece, respondiendo con tres años de retraso a las plegarias de doña Flor para que regresase su primer marido muerto. Flor se ve, así, entre los amores de un marido soso pero de buen trato y un fantasma juerguista que da sabor a su vida.

Pero la obra cumbre de Amado en lo que toca a la aceptación de la cosmovisión mítica es *Tienda de los milagros*. En ella, vivos y muertos, diablos y *orixás* comparten con naturalidad la ciudad de Bahía. Un momento culmen de la nueva actitud narrativa se da en torno al personaje de Dorotéia, que llega a la ciudad siendo una *iabá* (diabla) decidida a castigar al protagonista, Pedro Archanjo, quien a pesar de haber vivido numerosas aventuras románticas nunca ha sufrido por amor. Ella intenta enamorar a Archanjo en una noche de pasión para luego hacerle padecer el despecho; Archanjo, no obstante, recibe la ayuda del *orixá* Xangô, del que es sacerdote, y consigue en esa noche transformar a la diabla en mujer. Años más tarde, ya siendo la bella Dorotéia, se enamora de un forastero con el que se marcha, dejando a su hijo a cargo de Archanjo con el mandato de decirle que ella ha muerto. En su marcha, unos ven al príncipe de los infiernos regresando para llevarse a su antigua súbdita; otros, a una mujer yéndose con un hermoso extranjero. Y ya, para el narrador, las tres verdades son válidas en igualdad de condiciones; la disparidad de una versión a otra es trasunto de la complejidad de la vida. Veamos el fragmento que ilustra este razonamiento:

En el vano de la puerta, todos vieron por última vez a Dorotéia. Vestía pilchas de señora, exhibía indumentaria de señorío, con jabot de encajes y vestido de cola larga y del mejor paño. El pecho jadeante, los ojos como brasas. Todos se refieren al hombre apostado detrás de Dorotéia y coinciden en que tenía unos cuernos pequeños; de diablo. Con respecto a lo demás, todo es desacuerdo y discusión. Algunos le vieron un rabo, como un bastón, con una punta curva que se enroscaba al brazo; otros hablaron de las pezuñas. La mayoría lo describe como de color carbón. En el testimonio de Evandro Café, un tío viejo y respetable, el siniestro era rojo, de un vivo encarnado, fulgurante. Los ojos curiosos y atentos de Zabela lo registraron como blanco y

rubio, con dos bucles sobre la frente, ¡un pedazo de hombre! La condesa y el antiguo esclavo eran iguales en edad y experiencia. Los dos son merecedores de fe.

Todo ocurrió bajo el resplandor de los fuegos de artificio y las luces de la cohetería, unas luces y un fuego que cegaban. En aquel incendio, al fulgor de aquella aurora, en las llamas, en el trueno, en el relámpago, como arrebatada, Dorotéia se desvaneció en el aire. En un momento dado estaba en la puerta y en el mismo instante dejó de estar allí: nada había en la puerta vacía, sólo un olor a azufre, un relámpago y un estampido ¿de bomba?, ¿de cohete? El que lo oyó sabe que de ninguno de los dos.

Y ya no vieron más a Dorotéia. Ni al de la mala sombra. Se oyó un alboroto: según Zabela, un repiqueteo de cascos de caballos al galope, en fuga de amantes hacia tierras lejanas; para Evandro Café, era como un ruido de pezuñas en correría, era el Can, que iba a buscar su iaba. Así o asado, Dorotéia se esfumó.

El lugar de la Misericordia en el que los aficionados al abará, al acarajé, la cocada y el pé-de-moleque, encontraban siempre, durante años, a la negra Dorotéia, con el collar de Yansan y una cuenta roja y blanca de Xangó, estuvo vacío días y días. Más tarde se estableció en ese sitio Miquelina, tranquila y blancuzca, con su puestito adornado y sus ojos garzos.

En la Tienda de los Milagros, inclinado sobre los libros, un adolescente llora por su madre que él cree muerta. Según otros, volvió a ser encantada y regresó a sus orígenes. Cada cual según su campana. Mas lo cierto es que si Archanjo tenía la clave del enigma, nada dejó traslucir. (Amado, 1971[1969]: 160-161).

Llegado este punto de su narrativa, Amado lo continúa hasta su muerte. Incluso, en su última obra, *De cómo los turcos descubrieron América*, interviene el Demonio coránico enredando para que los proyectos de los protagonistas no salgan según los planes, obligándoles a transigir y a improvisar. Con esta obra, Amado completa su travesía por todos los mestizajes de su país, llevando a sus novelas las cosmovisiones de todos los pueblos que se dan cita en América Latina.

En conclusión, después de una primera época racionalista, expresada en una literatura ceñida al realismo socialista y una etapa de transición, Jorge Amado consigue llevar a su narrativa la original cosmovisión mítica propia de las diversas mezclas raciales y culturales de su país sin traicionar su compromiso marxista, y crea una literatura mágica, compleja y rica como la vida vista por el pueblo mestizo de Brasil.

BIBLIOGRAFÍA

AMADO, Jorge (1985 [1935]) *Jubiabá*, Barcelona, Seix Barral.

— Gabriela, clavo y canela (1994 [1958]) Barcelona, Plaza & Janés.

- Los viejos marineros (2002 [1961]) Madrid, El País.
- Los pastores de la noche (2010 [1964]) Barcelona, Lumen.
- Doña flor y sus dos maridos (2007 [1966]) Madrid, Alianza Editorial.
- Tienda de los milagros (1971 [1969]) Buenos Aires, Losada.
- De cómo los turcos descubrieron América (1994) Buenos Aires, Emecé.

BEIGEL, Fernanda (2003) *El itinerario y la brújula. El vanguardismo estético-político de José Carlos Mariátegui*. Buenos Aires, Biblos.

BRADU, Fabienne (1998) *Benjamin Péret y México*. México D. F., Aldus.

ELIADE, Mircea (2001) *Mitos, sueños y misterios*. Madrid, Kairós.

FITZ, Earl (2001), "The Vox Populi in the novels of Jorge Amado and John Stenbeck", en Brower, Keith; Fitz, Earl y Martínez Vidal Enrique (eds.), *Jorge Amado. New critical essays*, Londres, Routledge.

LARCO, Juan (1976) *José María Arguedas*. Madrid, Casa de las Américas.

LÖWY, Michael (2009) *Morning star: surrealism, marxism, anarchism, situationism, utopia*. Austin, University of Texas Press.

MARIÁTEGUI, José Carlos (1928) "Aniversario y balance", en *Amauta*, nº 17.

— (2007 [1ª ed. en Lima: 1928]), *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, CARACAS, Biblioteca Ayacucho.

PÉRET, Benjamin (25-11-1930), "Candomblé e Macumba", en *Diário da noite*.

— (2000 [1ª ed. en francés: 1956]) *El quilombo de Palmares. Las religiones negras de Brasil*, Barcelona, Octaedro.

POLÍA, Mario (2001) *La sangre del cóndor*, Lima. FECP.

PRÉVAN, Guy (1999) *Péret Benjamin, révolutionnaire permanent*. París, Syllepse.

**LECTURA Y VISIÓN HETEROGÉNEA DE LA HISTORIA DE AMÉRICA LATINA EN *CHANGÓ*
EL GRAN PUTAS DE MANUEL ZAPATA OLIVELLA**

Heterogeneous Reading and Vision of Latin American History in *Changó
el Gran Putas* by Manuel Zapata Olivella

FÁTIMA MOHAMED

CRILAUP –UNIVERSIDAD DE PERPIGNAN
mohamed_fatima2000@yahoo.fr

Resumen: El escritor y antropólogo negro colombiano Manuel Zapata Olivella en su libro *Changó el gran putas* (1985), cuenta la historia del Muntu americano, la de la esclavización y de la trata negrera transatlánticas; apoyándose principalmente en las memorias negras. Zapata Olivella logra reactivar desde una perspectiva crítica, viejas encrucijadas como el mito, la memoria, la tradición y la modernidad pasando de una lectura canónica e hegemónica de la historia a una lectura heterogénea de ésta. Uno de los cometidos del autor es recalcar que el aprendizaje de la lectura y de la escritura incluye el aprendizaje de la percepción internalizada de la “realidad”. Así, este texto buscará mostrar como la aprensión de la realidad histórica latinoamericana por Zapata Olivella en su novela nos invita a leer América latina partiendo de la perspectiva de los subalternizados (negros en particular).

Palabras claves: Mito, memoria, tradición, modernidad

Abstract: In the book *Changó el Gran Putas*, the colombian black writer Manuel Zapata Olivella, tells the story of the American Mountou, of slavery and of the transatlantic slave trade. By giving a new perspective to the way the past should be represented, Zapata managed to revive myth, memory, tradition and modernity by blending these concepts. The major change he brought was to stop representing the past as a canonic and hegemonic reading of history. Instead, he started representing a heterogeneous vision of the past. One of Zapata’s goals is to highlight that learning to read and write also involves learning to get a personal and intimate perception of reality. In this article, I will show how Zapata Olivea’s concern regarding the concept of historical truth invites us to read the history of Latin America through the eyes of the black.

Keywords: Myth, memory, tradition , modernity

Antes de leer la historia de América Latina o de cualquier otro continente, hay que tomar primero en cuenta la cuestión de la representación del pasado; ésta no empieza con la historia sino con las memorias. Ello es lo que enfatiza, me parece, el escritor y antropólogo negro colombiano Manuel Zapata Olivella en su libro *Changó el gran putas* (1985). Ahí se cuenta la historia del Muntu americano, la de la esclavización y de la trata negrera transatlánticas; apoyándose principalmente en las memorias negras. Zapata Olivella logra reactivar desde una perspectiva crítica, viejas encrucijadas como el mito, la memoria, la tradición y la modernidad pasando de una lectura canónica e hegemónica de la historia a una lectura heterogénea de ésta.

Uno de los cometidos del autor es recalcar que el aprendizaje de la lectura y de la escritura incluye el aprendizaje de la percepción internalizada de la “realidad”. Así, esta comunicación buscará mostrar como la aprensión de la realidad histórica latinoamericana por Zapata Olivella en su novela nos invita a leer América latina partiendo de la perspectiva de los subalternizados (negros en particular).

Se pondrá el acento primero, como Zapata Olivella, historiando la ficción de *Changó el gran putas* entremezcla de mito y memoria, para reactualizar un pasado africano siempre denegado por la historia y al mismo tiempo proponiendo como un desafío, digno de la poscolonialidad, una nueva lectura de su continente.

Luego, se señalará cómo, al ficcionalizar la historia en la que mezcla la tradición (gracias a recursos históricos) y la modernidad (con el uso de nuevas técnicas estilísticas) Zapata Olivella llega a crear una imagen diferente y desproporcionada de la realidad histórica, utilizando una escritura heterogénea que remarca la Otredad negra presente en Colombia.

Finalmente, se subrayará que en *Changó el gran putas*, las rupturas geográficas e históricas que permean el relato denuncian lógicas regionales que, hasta hoy en día, ponen en tela de juicio la identidad nacional imaginada colombiana. La heterogeneidad racial en Colombia estuvo fuertemente vinculada a la diferencia territorial y la escritura interna de la novela, lo denuncia. Con esta novela Zapata Olivella logra también inscribir de nuevo, el pasado africano en el relato nacional colombiano.

Desde las primeras líneas de la novela, Zapata Olivella propone a su lector revisar de nuevo la historia del Muntu americano partiendo de un mito africano: El del Changó.

Este mito va a relatar la diáspora del pueblo africano y por consiguiente la formación de la raza afroamericana. Pero el genio de Zapata es haber adaptado de nuevo este mito con el fin de volver a centrar la génesis del afroamericano. En el relato, es la ira del Dios Changó el origen del exilio de los negros en el nuevo continente americano, y no la lógica económica del capitalismo comercial europeo, como lo cuentan en los libros de historia.

Y como lo dice el texto: “¡Eléyay, ira de Changó! ¡Eleyay, furia del dolor! ¡Eléyay, maldición de maldiciones! Por venganza del rencoroso Loa, condenados fuimos al continente extraño, millones de tus hijos, ciegos manatíes en otros ríos, buscando los orígenes perdidos” (Zapata Olivella, 2007: 73).

Este discurso a contracorriente da una nueva dimensión a la trata negrera y la esclavitud. Los negros no fueron arrancados de su tierra por el colonizador blanco como lo relató la historia sino que fueron expulsados por su propio Dios Shango, el cuarto monarca del antiguo reino de Oyó (en el actual Estado de Nigeria). Según la mitología Yoruba, él era considerado un rey tiránico y guerrero, causante de numerosos conflictos bélicos. La leyenda cuenta que decidió alejarse de su pueblo ya que dos de sus ministros se aliaron para apartarle el poder.

Utilizando elementos de este mito, Zapata Olivella logra adaptarlo a su ficción, y hacer de la ira de Changó la causa del exilio de los negros, ya que se cuenta en el texto que después de cumplir con su castigo, Changó regresó para vengarse contra su raza y la condena al exilio forzado en el continente americano donde será la esclava del hombre blanco. De esta manera se cuenta en el texto: “Fue después, hoy, momentos no muertos, de la divina venganza cuando a sus súbditos, sus ekobios, sus hijos, sus hermanos condenó al destierro en un país lejano [...]” (Zapata Olivella, 2007: 80).

Así es como esta contra-historia propone una interpretación subjetiva de los hechos históricos. De esta forma, Zapata Olivella transforma todo el acontecer histórico de la génesis del pueblo Afro-americano poniendo en evidencia un discurso mítico. En un primer tiempo, veremos como Zapata Olivella historiando la ficción logra

entremezclar y hasta crear una relación casi simbiótica entre dos discursos, en general, totalmente opuestos: el discurso histórico y el discurso mítico.

La historicización de la ficción

Como lo subraya Paul Ricoeur, en el segundo volumen de su libro *Tiempo y narración: el tiempo narrado*, la historicización de la ficción se realiza cuando “narrar cualquiera cosa es narrarla como si hubiese acontecido” (Paul Ricoeur, 1991: 914).

Es a partir de esta reflexión que estudiaremos entonces la manifestación de la historia en cada capítulo para observar la apropiación que el autor hace de ésta y como logra transformarla en un acontecer literario. La historicización del espacio siendo el lugar propicio para el entrecruzamiento entre la historia y la ficción, es evidente que en la diégesis del relato, Zapata Olivella incorpora hechos y lugares históricos reales. Zapata utiliza anclajes geográficos y temporales en la ficción, a la que añade la presencia de personajes históricos que actúan al mismo nivel que los personajes ficticios. En la primera parte de la novela, por ejemplo, lo que se puede denominar como espacio histórico está delimitado por Ile- ifé (antigua ciudad yoruba en el suroeste de Nigeria), las costas africanas (Nembe, la ciudad de los muertos en las bocas del Níger), el puerto Sao Tomé (estación obligada en cada travesía hacia América, llamada la isla del medio mundo o la isla chocolate), y finalmente el océano que demarca la ruta marítima hacia el Nuevo mundo. En cuanto al discurso histórico, los eventos verdaderos que se incorporan a la ficción, son aquellos que recuerdan los tratos del esclavo negro como objeto mercantil. El precio del esclavo no sólo depende de la condición física sino que se encuentra en relación con su pueblo de origen. Un ejemplo clave en la novela es el pueblo Ashenti, que por su capacidad de sublevarse se convierte en objeto de poco valor para la Loba Blanca.

Pero lo interesante en la novela de Zapata, y que no aparece en muchos libros de historia, es que la trata negrera no sólo fue un buen negocio para el colonizador blanco sino también para algunos africanos que han hecho de esta venta su modo de vida. Como lo explica el profesor Tidiane Diakité en su libro *la trata de los negros y sus actores africanos*, es incontestable que los africanos desempeñaron un papel de auxiliares e intermediarios activos en la evolución del proceso de la trata, pero la

realidad es más compleja y necesita un estudio particular con un nuevo enfoque sin juzgar y condenar a priori a estos actores africanos. Pues, en la novela de *Changó el gran putas*, Zapata Olivella pondrá el acento sobre este aspecto histórico, poco tratado en los libros de historia, cuando relata por ejemplo, en el segundo capítulo titulado “la trata”, las tensiones entre el negrero el gobernador Diego de Dévora, y Elizi, la africana que se encarga de la venta de su propio pueblo.

Si seguimos nuestro análisis del universo espacio-temporal en la novela, notamos que en la segunda parte, “El Muntu americano”; el espacio es progresivamente descrito pasando de las bodegas del barco negrero a las costas y las bahías hasta descubrir el puerto de la nueva tierra, Cartagena de las Indias, donde “los difuntos se dan prisa en descolgarse por el ancla para depositar sus huesos en las aguas profundas de la bahía.” (Zapata Olivella, 2007: 178).

Esta referencia a los restos de los difuntos descargados en las aguas profundas de la bahía, permite al espacio marítimo adquirir una dimensión particular, la de depositario de la memoria ancestral. Además, el hecho de que Zapata Olivella halla escogido la ciudad de Cartagena de las Indias para poner en escena el “Muntu Americano”, es importante por dos cosas, que se encuentran en relación directa con el discurso histórico. Primero, porque esta ciudad fue un punto clave en el desarrollo económico de la institución de la trata negrera, ya que era el puerto principal de entrada y distribución de los esclavos en América Latina. El segundo aspecto se vincula con la rebelión de Xemani (el barrio de los esclavos y lugar donde se fomentó la lucha de los Negros por su libertad).

Otro lugar estratégico citado en el texto es el Palenque de San Basilio que fue, según la historia, el primer pueblo libre de América fundado por Benkos Biojo, un personaje histórico de gran importancia en la historia de los Afroamericanos y que desempeña un papel vital en la obra de *Changó el gran putas*, ya que en el relato, su nacimiento fue acompañado de elementos sobrenaturales que le dan todas las características de un nacimiento mítico realizado con la intervención de las Orishas.

¿Entonces, podemos preguntarnos porqué Zapata Olivella presenta este nacimiento como lo de un semidios? Si nos detenemos en la definición del mito según Mircea Eliade: “[E]l mito es una historia sagrada que narra un acontecimiento sucedido

durante un tiempo primigenio" (Mircea Eliade, 2000: 16). Pues, el nacimiento de Benkos Biojo en la novela está relacionado con el principio de una nueva era para los esclavos ya que, por fin, nació su vengador, el que engendrará este brío de rebelión "morirá en manos de sus enemigos pero su *magara*, soplo de otras vidas, revivirá en los ekobios que se alcen contra el ama" (p. 182).

Mavin A. Lewis añade en su libro: *La trayectoria Novelística de Manuel Zapata Olivella: de la opresión a la liberación*, que Benkos Biojo desde su nacimiento está preparado para resistir las prácticas deshumanizadas de la esclavitud y para afirmar la humanidad que el sistema ha negado a la raza. Así, se entiende mejor por qué Zapata Olivella da un estatuto legendario y mítico a este personaje histórico. El recurso al mito en el relato plantea la cuestión de la identidad.

Como ya se había dicho anteriormente, una de las preocupaciones cruciales de los negros en *Changó el gran putas* es conservar la memoria ancestral. La inserción del discurso mítico en el tejido narrativo permite entonces fijar en la memoria colectiva un pasado denegado por la historia. Veremos en los siguientes capítulos como las memorias negras en *Changó* darán un nuevo rumbo a la visión histórica que tenemos de este pasado, proponiendo una nueva lectura del continente Latinoamericano, digna de un desafío de postcolonialidad.

En la tercera parte "La rebelión de los *vodus*", la diegesis va a estar dada por el sublevamiento de los negros en la isla de Haití. El tiempo de este capítulo abarca desde los comienzos de la lucha independista hasta el final de la primera república (con la muerte de Henri primero de Haití). Éste, es uno de los capítulos en el que más personajes históricos convergen. Algunos de estos son: Mackandal, Toussaint, Boukman, Dessalines, Cristophe, del lado de de la raza negra.

Será interesante ver la adaptación estética que hace Zapata Olivella de estos personajes legendarios. Por ejemplo en la historia, Mackandal fue un esclavo fugitivo que organizó la rebelión de los esclavos contra los amos blancos. Preparó un veneno y logró convencer los esclavos de envenenar el agua de sus amos. Fue capturado por los franceses y quemado vivo en 1758. En *Changó*, el difunto Mackandal toma la palabra para explicar que no murió sino que resucitó en el gallo que canta en las madrugadas. MacKandal no muere mientras su historia perdure en la memoria de los ekobios y su

espíritu seguirá dando aliento a las tropas que luchan por la libertad. Además, se verá muchas veces su figura confundida con la de los vivos luchando por conseguir la libertad de la patria.

Zapata Olivella sigue transformando a lo largo del relato, otros eventos históricos en hechos míticos. Por ejemplo cuando nos habla de Christophe (Henri Primero) de Haití que se niega en la novela a aceptar su muerte mientras que en la historia se suicidó en 1820. Finalmente, el tercer y último ejemplo que señalaremos como proceso de contraposición de la versión histórica va a tener como protagonista Toussaint L'Ouverture, quien, una vez muerto en la prisión francesa recibe la visita de Napoleón (que acaba de morir en Santa Elena). Entre los dos se entabla un diálogo de profunda belleza donde cada uno asume su participación en el intento de Francia por esclavizar nuevamente a Haití. De esta manera en este capítulo el discurso histórico logra tener una nueva voz, la voz del pueblo negro.

El entrecruzamiento entre los hechos históricos y los hechos puramente fabulosos sigue recorriendo las páginas de *Changó el Gran Putas* en el cuarto y quinto capítulos. Ciertos personajes históricos cobran una gran importancia en la novela ya que desempeñaron un papel importante en la historia del pueblo Afro Americano. Simon Bolívar, José Prudencio Padilla, José María Morelos, Nat Turner, Martín Luther King, Marcus Garvey así como Malcom X fueron grandes héroes tanto en el acontecer real como en el plano legendario. Fueron las voces que motivaron a los afro descendientes en su lucha por la libertad, y los que escribieron tanto en la historia como en *Changó el gran putas*, las memorias negras. Se puede decir que Zapata Olivella logra reactivar un pasado africano, el de las luchas e intervenciones de los negros en la historia y la formación de America Latina. Y eso lo realiza Zapata, al presentarnos una nueva lectura del continente, escrita y vista desde los bordes.

A toda historicización de la ficción, se opone por cierto una ficcionalización de la historia.

La ficcionalización de la historia

Antes de hablar de esta noción, nos detendremos primero en su definición. Ficcionalizar es transformar algo real en ficción. Y ficcionalizar la historia permite

escribirla de nuevo. Entonces, si la historicización de la ficción acentúa el poder ficticio de la novela; la ficcionalización, al contrario, quita a la historia todo su poder de veracidad.

En primer lugar, veremos como Zapata Olivella en *Changó el gran putas* logra sublimar la historia. En la Experiencia de lo sublime, el lector es directamente afectado. Entre terror y encanto, el lector no sólo se queda impresionado sino turbado por esta realidad desproporcionada a la que se encuentra enfrentado. Lo extraordinario del acontecer permite un enfoque estético–imaginativo que intenta presentar lo irrepresentable.

Para Zapata Olivella, seguramente, esta una nueva manera estética de contar una realidad histórica desproporcionada, tanto en su grandeza (la esclavitud y la trata negrera siendo eventos que marcaron la historia de América Latina) como en su intensidad, ya que este periodo provocó importantes consecuencias en todos los planos (social, político y moral).

Como proceso de ficcionalización de la historia, Zapata Olivella utiliza una de las características fundadoras de la literatura Latinoamericana: lo real maravilloso. Al adaptar esta perspectiva, Zapata Olivella cambia el esquema habitual proponiendo a su lector una versión sublimada de la historia del afroamericano, ya presente en el inconsciente colectivo y habitualmente, producida por la tradición oral y los mitos africanos.

En efecto, desde las primeras líneas del relato, notamos que la tradición oral está en el origen de la escritura de la novela. Entonces podemos plantear la cuestión de la puesta en relieve de la oralidad en la narración misma. ¿Desea Zapata Olivella respetar las prácticas discursivas africanas introduciendo, súbitamente desde el principio, un relato tradicional oral del Griot africano? O quiso solamente utilizar el mito para cumplir la función de lo real maravilloso, que consiste en permanecer fiel a la realidad social del país descrito integrándole progresivamente el maravilloso.

De esta forma, Zapata Olivella logra infiltrar en el tejido narrativo técnicas de lo real maravilloso dejando al lector descubrir otra realidad, una transrealidad que consiste en tomar como punto de partida una situación histórica ya existente y modificarla.

Retomando el análisis del relato, veremos como las técnicas utilizadas por Zapata Olivella logran perturbar al lector que ve todas sus referencias habituales hundirse para enfrentarse a una nueva escritura que lo sobrepasa. Una escritura compleja, que refleja toda la fuerza, la belleza y la violencia de este periodo histórico de la trata negrera y la esclavitud.

Al mirar el estilo narrativo de Zapata Olivella, una de las particularidades más llamativas en *Changó el gran putas* es esta ausencia de fronteras genéricas entre el relato oral y la escritura novelesca. Además, Zapata Olivella transgrede las barreras lingüísticas con el uso de neologismos como “ayermañana” (Zapata Olivella, 2007: 91); “luzsombra” (2007: 43) o “vistosonido” (2007: 74) que corresponden a prácticas discursivas africanas. A eso, añade Zapata en la narración escenas retrospectivas y anticipaciones (analepsis y prolepsis), distorsiones gramaticales y alteraciones temporales, que representan un espacio en plena mutación. En efecto, el lector descubre a lo largo de la lectura una sociedad en pleno trastorno ya que surge una nueva identidad: la del Muntu americano.

El genio artístico de Zapata Olivella ha sido combinar estas nuevas técnicas estilísticas modernas, con lo tradicional de la memoria histórica negra. En efecto, la imbricación de las técnicas de lo real maravilloso en el tejido narrativo, así como la presencia recurrente de elementos sobrenaturales como el vaivén de los ancestros muertos que guían a los protagonistas y al lector, o más bien, la ruptura de las fronteras entre la realidad y la ficción, cohabitan de manera armónica con el discurso doloroso de las memorias negras. El lector, a lo largo de la narración, se encuentra enfrentado a memorias atomizadas, dislocadas que dan la imagen de un pasado dispersado por consiguiente, violentado.

Además, como ya lo sabemos, la novela se compone de cinco partes tratando la historia de los negros desde la travesía transatlántica, hasta los primeros movimientos de los afroamericanos para el reconocimiento de sus derechos civiles en los años sesenta. La estructura interna de la novela voluntariamente heteróclita da a estos fragmentos el valor de vestigio rescatado del naufragio del tiempo.

Como lo señala Sophie Rabau en el libro “Escritura fragmentaria: teorías y prácticas”; Fragmentar un texto no es solamente destrozarlo sino sacralizar el texto

transformándolo en vestigios preciosos. Tal cual un arqueólogo que encuentra en el barro un fragmento, el lector de *Changó el gran putas* interviene en la reconstrucción histórica del Muntu americano con los trocitos de memoria que le propone el texto.

Esta estrategia estilística de Zapata Olivella que consiste en resucitar las memorias negras medio un relato ficticio que reúne al mismo tiempo drama y fantasía, tradición y modernidad, discurso histórico y discurso surrealista, es el resultado de una nueva escritura. Una escritura heterogénea que remarca la Otredad Negra en América latina y más precisamente en nuestro caso, en Colombia.

Las interferencias enunciativas, las rupturas con la lógica occidental, la violencia del estilo narrativo, la mezcla de los géneros, la trasgresión de las fronteras canónicas de la escritura novelesca, todos son elementos reveladores de una escritura postcolonial que pone en evidencia la alteridad y la otredad presente en el continente. En efecto, esta escritura fragmentada en *Changó* es una escritura múltiple, polifónica que se caracteriza en el relato con una pluralidad de voces que remiten a las voces de los negros que fueron acalladas durante siglos. La novela entonces se convirtió no sólo en lugar de expresión del pueblo negro sino también pone énfasis sobre la alteridad ya que examina de nuevo la contribución del Otro en las independencias latinoamericanas. Esta contribución que sigue siendo negada por la historia. Finalmente, podemos añadir que al ficcionalizar la historia, Zapata Olivella logra darle a ésta, una nueva faceta: la de una historia empeñada de todo lo maravilloso presente en la realidad latinoamericana.

A continuación, veremos como en *Changó el gran putas*, las rupturas geográficas e históricas que permean el relato denuncian lógicas regionales, que hasta hoy en día, establecen la identidad nacional imaginada colombiana.

El silencio como espacio de exclusión social

Muchos pensadores colombianos de distintas corrientes ideológicas intentaron definir lo que es la nacionalidad colombiana; el resultado de sus reflexiones puede resumirse con las palabras de Fernando Iriarte “la nacionalidad colombiana es una nacionalidad aún en pleito, su desarrollo no llegó a su término. Quizá (aunque haya elementos de unidad) porque no se creó una única nacionalidad, sino varias”.

¿Nos preguntamos pues si existe una identidad colombiana innegable, mejor dicho, una identidad que no se puede impugnar? Hasta hoy, la cuestión sigue siendo planteada. Pero lo que resulta evidente, es la noción de “colombianidad” que se define como el reconocimiento de la gran diversidad geográfica, regional y cultural. La gran diversidad del ecosistema así como las rupturas geográficas dificultaron la comunicación y el intercambio entre las regiones.

Eso justifica en efecto, porque a diferencia con México o Perú, ningún grupo étnico en Colombia logró imponerse en el resto del territorio durante la época precolombina. ¿Y por qué durante la época colonial y la república no se reunieron las condiciones necesarias para la unidad nacional? Es cierto que las rupturas geográficas y regionales denuncian la lógica hegemónica nacional.

Cuando leemos *Changó el gran putas* notamos inmediatamente, todos los lugares, regiones, países y continentes citados en el texto. Pasamos desde las costas africanas a las costas colombianas, luego Haití, México, Venezuela, Brasil y por fin los Estados Unidos. Y en cuanto al tiempo, pasamos de los años 1530 con la llegada de los primeros negros a América, a la revolución Haitiana, luego la batalla de Trafalgar, los años sesenta y por fin, se cierra el libro con la muerte de Malcom X. Pero, la pregunta que podemos hacernos al ver esta cantidad de geografía y hechos históricos, destacados en el texto, es: “¿Cuáles son los lugares y las épocas no que fueron citados? Y sobre todo, ¿Por qué no fueron citados? ¿Este silencio no plantea en efecto la problemática social de la exclusión de los afroamericanos en ciertas regiones?”

En *Changó el gran putas*, la costa del Caribe alcanza momentos de elevada expresión e identidad afroamericana. Sin embargo, cabe preguntarse si esta densidad de población negra en toda la obra no denuncia, al contrario, su invisibilidad en la sociedad. Aunque, el afrodescendiente participó con fuerza y libertad en las guerras que dieron lugar a la independencia del imperio español, tras el triunfo y la conformación de la nación colombiana, fue ignorado y marginado de las esferas políticas y económicas del estado.

Es por ello que podríamos decir que la historia del negro en *Changó el gran putas* pone el acento sobre la historia de su invisibilidad. Por fin, Zapata Olivella sintiendo la necesidad de sacar del olvido su raza, propone a su lector con *Changó el*

gran putas, su obra maestra, una nueva lectura y una nueva visión de su continente con la reapropiación de la historia con un compromiso estético que marca la aparición de una nueva escritura, una escritura heterogénea de las memorias negras.

Zapata Olivella logra reproducir fielmente la realidad histórica, la realidad cultural, la realidad política y la realidad social latinoamericana con el uso de esta nueva escritura mestiza a la imagen de un continente pluri-étnico y multicultural. Pero la originalidad de Zapata es la de llegar a hacer cohabitar de manera armónica, en una relación casi simbiótica, la realidad histórica con un saber antropológico, un relato imaginario, una ficción surrealista y una reflexión sociopolítica, gracias al recurso de esta nueva escritura heterogénea de las memorias negras.

BIBLIOGRAFÍA

ABASTADO, Claude (1979), *Mythes et rituels d'écriture*. Bruxelles, Complexe.

BAUMGARDT, Ursula (2005), *Approches littéraire de l'oralité africaine*. París, Karthala,

BOGLIOLO, François (1978), *La Négritude et les problèmes du Noir dans l'œuvre de Manuel Zapata Olivella*. Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines.

GILROY, Paul (2003), *L'Atlantique Noire : modernité et double conscience*. París, Edition Éclat.

CHIVALLON, Christine, Helluin, Jean-Jacques, Bonnassieux, Alain (2001) *De la ségrégation à la dispersion : le territoire comme mode d'expression identitaire*. París, l'Harmattan.

COMPAGNON, Antoine (1998), *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*. París, Édit du Seuil.

ELIADE, Mircea (1963), *Aspects du mythe*. París, Gallimard.

GELB, I.J (1973), *Pour une théorie de l'écriture*. París, Flammarion.

GENETTE, Gérard (1972), *Figure III*, París, Édit du Seuil.

FRANCO, José Luciano (1975), *La diáspora africana en el Nuevo mundo*. La Habana, editorial de ciencias sociales.

MORALES, Jorge (1998), "Mestizaje, malicia indígena y vivaz en la construcción del carácter nacional", en *Revista de estudios Sociales*, No 1. Universidad de los Andes.

NEEFS, Jacques (1982) *La politique du texte : enjeux sociocritiques*. Lille, Presses universitaire de Lilles.

- OISSILIA, Saaidia, Zerbini, Laurick (2009), *la construction du discours colonial*. Paris, Karthala.
- RAFFARD DE BRIENNE, Arnaud (2007), *La désinformation autour de la colonisation*. Paris, L'étoile du Berger.
- REUTER, Yves (1997), *Analyse du récit*. Paris, Édit Dunod.
- RICŒUR, Paul (1991), *Temps et récit. 3, le temps raconté*. Paris, du Seuil.
- RIPOLL, Ricard (2002), *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques / Actes subversives*, Congrès International du GRED. Edition Presses Universitaires de Perpignan.
- SEGINGER, Gisèle (2005), *Ecriture(s) de l'Histoire*. Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.
- SEWANOU, Dabla (1986), *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*. Paris, L'Harmattan.
- TADIE, Jean Yves (1978), *Le récit poétique*. Paris, Presses Universitaire de France.
- THIERS –THIAM, Valérie (2004), *A chacun son Griot : le mythe du griot–narrateur dans la littérature et le cinéma d'Afrique de l'ouest*. Paris, l'Harmattan.
- THOMAS, Louis- Vincent (1969), *Les religions d'Afrique Noire*. Librairie Arthème Fayard.
- V. ZIMA, Pierre (2000), *pour une sociologie du texte littéraire*. Paris, l'Harmattan.
- VERGES, Françoise (2006), *La mémoire enchaînée*. Paris, Albin Michel.
- ZAPATA OLIVELLA, Manuel (2007), *Changó el gran putas*. Bogotá, Deffin Ltda.