

# Número misceláneo



# Mitologías hoy 8

## DIRECCIÓN

Helena Usandizaga Leonart, Universitat Autònoma de Barcelona  
Beatriz Ferrús Antón, Universitat Autònoma de Barcelona

---

## EDITORES

Chiara Bolognese, Universitat Autònoma de Barcelona  
Fernanda Bustamante, 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:  
Gustavo Siles Soria

Edición del número: equipo editorial  
Vol. 8, invierno 2013

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/mitologiashoy](http://www.revistes.uab.cat/mitologiashoy)  
[revista.mitologiashoy@uab.cat](mailto:revista.mitologiashoy@uab.cat)

ISSN: 2014-1130



## ARTÍCULOS

MARÍA BEDROSSIÁN ORIHUELA

Escritoras uruguayas entre el silencio y el ocultamiento:  
formas del género (1883-1905) .....7-21  
Uruguayan Writers Between Silence and Occult Forms of Gender (1883-1905)

JAUME PERIS BLANES

El *happening* y la creación de situaciones en dos novelas de Julio Cortázar:  
espacios de liberación y metáfora de la escritura.....23-40  
Happening and Situationism in Two Cortázar's Novels: Metaphors of Writing and Liberation

LUZ C. SOUTO

Los subalternos en las ficciones de apropiación de menores.....41-57  
The Subordinates in the Fictions of Appropriation of Minors

ALGA FERREIRA DE MOURA

Arthur Azevedo, teatro e reforma na capital da República: a cidade  
nas peças *A Capital Federal e Guanabarina* (1897-1906).....59-76  
Arthur Azevedo, Theatre Reform in the Republic's Capital: The City in the Plays *A capital federal*  
and *Guanabarina* (1897-1906)

JONATHAN LUKINOVIC HEVIA

Evolución y fijación de parámetros en la construcción de antologías  
chilenas; comparativas entre la Antología del cuento chileno del año 1963  
y *.Cl textos de frontera* del año 2012.....77-91  
Evolution and Parameter Fixation in Building Chilean Anthologies, Comparisons  
Between "Antología Chilena de Cuento" of 1963 and *.Cl Textos de Frontera* of 2012

MANFREDI BORTOLUZZI

El mito del *pishtaco* en *Lituma en los Andes* de Mario Vargas Llosa.....93-114  
The Myth of *Pishtaco* in *Lituma en los Andes* by Mario Vargas Llosa

YOLANDA PARRA

La Otra Orilla: *TerritorioCuerpoMemoria* Pedagogía del Buen Vivir  
y *ConoCSentir* de los Pueblos de *Abya Yala*.....115-136  
The Other Shore: TerritoryBodyMemory "Buen Vivir" Pedagogy and "ConoCSentir"  
(Knowledge-Feeling) of Abya Yala People

BIBIANA COLLADO

Reina María Rodríguez: una poética liminar para Cuba.....137-151  
Reina María Rodríguez: A poetic of the limits to Cuba

DIANA MARÍA IVIZATE GONZÁLEZ

Los escritores ingleses y norteamericanos en José Lezama Lima.....153-164  
English and American writers in José Lezama Lima

ELENA FÉLIX VILLAR

Buscando el mito en Jesús Gardea.....165-178

Looking For the Myth in Jesús Gardea

## RESEÑAS

Por AGUSTÍN DUCANTO

*Sujetos y voces en tensión. Perspectivas para pensar la narrativa boliviana del siglo XX y XXI* (Córdoba: Imprentica, 2012).....181-185

Por ENRIQUE PELÁEZ MALAGÓN

*La crítica como sabotaje de Manuel Asensi* (Barcelona: Anthropos, 2013) .....187-190

Por JUAN MANUEL ZURITA SOTO

*Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana* (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2013) .....191-196

Por FAUSTO RIVERA YÁNEZ

*Las entrañas del sujeto jurídico (un diálogo entre la literatura y el derecho)* (Ecuador: Cevallos Editora Jurídica, 2013).....197-200

# ARTÍCULOS





**ESCRITORAS URUGUAYAS ENTRE EL SILENCIO Y EL OCULTAMIENTO:****FORMAS DEL GÉNERO (1883-1905)**

## Uruguayan Writers Between Silence and Occult

## Forms of Gender (1883-1905)

MARÍA BEDROSSIÁN ORIHUELA

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN (UDELAR), URUGUAY

opcioncaplab@gmail.com

**Resumen:** si bien a fines del ochocientos se produce en toda América una incuestionable diversidad de textos de mujeres, la literatura uruguaya de autoría femenina era casi inexistente. Siendo un corpus prácticamente desconocido, aún para la academia, abordaremos “esa trama que se teje cotidianamente en la escena privada, que forma parte de la política y que puede participar de procesos de transformación social” (Schmukler), para transitar por obras surgidas a instancias del ascenso de la burguesía (Masiello) atendiendo a las representaciones de género, dado el rol fundamental que cumplen en las conformaciones culturales de una nación.

**Palabras clave:** literatura del siglo XIX, escritoras uruguayas, estudios de género

**Abstract:** despite the fact that by the end of the 1800s an unquestionable diversity of texts written by women was produced, Uruguayan female literature was virtually inexistent.

As a practically unsung corpus, unrecognized even by the Academy, we shall approach to “that weave, which is hatched daily in the private scene; which plays a role in the politics and which might participate in the processes for a social transformation” (Schmukler) in order to travel through the works that arose instantly ahead the rise of Bourgeoisie (Masiello), considering the gender representations, given the fundamental role they play in the cultural formation of a nation.

**Keywords:** Uruguayan female literature, nineteenth century, gender



Las obras de las autoras uruguayas de fines del siglo XIX son casi invisibles. No encontramos sobre ellas más que algunas brevísimas referencias en el *Parnaso de Poetas Uruguayos* de Raúl Montero Bustamante (1905) y en el *Diccionario de Seudónimos* de Arturo Scarone (1947).

Esta indagación circula en torno a los dispositivos verbales con que se construye y emerge la subjetividad en las autoras y junto con ello, trata de develar los modos particulares de experimentar y representar cierta realidad, en el contexto de disciplinamiento que se da en un siglo historicista por antonomasia (Barrán, 1990). En Uruguay, esta fue una época caracterizada por la circulación de discursos pedagógicos, pero también misóginos (Dijkstra, 1984), por disputas político partidarias y por la articulación de planteamientos sobre la anhelada pacificación social, después de haber pasado por varias guerras civiles.

Es en los primeros tramos de la modernización capitalista cuando surge, fuera del conglomerado unitario del foco culto y exclusivamente masculino (Rama, 1976), una minoría que responde con diferentes proyectos literarios y estéticos a este impacto desplegando paralelamente sus expresiones literarias. Se trata de unas pocas escritoras, ocho en total, que hemos detectado hasta el momento.

Para este artículo, seleccionamos a dos autoras de novelas dentro de un conjunto de ocho escritoras que hemos descubierto hasta el momento: Díaz De Rodríguez, Micaela (1883): *Aglae... Una cruz...* Montevideo. Tipografía Renaud Reynaud; y Eyherabide, Margarita.: *Amir y Arasi* (1908). Montevideo. Barreiro y Ramos.

La periodización adoptada considera tres hitos en la literatura de uruguayas: la obra de Petrona Rosende (1835-1837), el cuento *La caja de costura* (1857), y la novela de Marcelina T. de Almeida *Por una fortuna, Una cruz*, publicada en 1860, fecha a partir de la cual se produce un salto cronológico importante hasta llegar a las obras antes mencionadas.

La prensa ofrece un elenco más bien pobre de producciones de autoría femenina, siendo las novelas o ediciones de librillos de poesía los vehículos más utilizados, o las colaboraciones en revistas, de las cuales no podemos ofrecer algún dato con rigor, salvo el nombre de pila. Es cierto que a fines del ochocientos se produce en toda América una incuestionable diversidad de textualidades de mujeres. Sin embargo, en Uruguay era casi inexistente e implicaba moverse alrededor y dentro de espacios dominados por hombres. Esta situación plantea el esfuerzo de pensar dialécticamente la evolución cultural de dicha literatura, y la materialidad de los textos, lenguajes y medios en que se inscribe. Si bien las voces femeninas comienzan a ser rescatadas por los estudios académicos, sus entrecruces dialógicos apenas han sido revisados, todo lo cual implica tomar conciencia de algunos problemas. Por un lado, de la precariedad y de las ambigüedades que afectan las producciones dentro del marco de la institución literaria, y por otro, la actividad reflexiva de entenderlas como un espacio de autorrepresentación y también de trasgresión al interior de "la ciudad letrada". Es en este punto en que cobran relevancia el conjunto

de problemas vinculados a “la subalternidad” asociados a los conceptos de hegemonía, dominación y resistencia. En nuestro caso, es necesario preguntarse: ¿Cómo se reconfiguran las dimensiones simbólica y material de la cultura de la letra en el caso de las mujeres que escriben, en una etapa de transición y de cambios críticos, colindantes con la ampliación y fragmentación del público lector? ¿Cómo vincular la visibilidad de “esa trama que se teje cotidianamente en la escena privada, que forma parte de la política y que puede participar en los procesos de transformación social” (Schmukler, 1990: 203) O al decir de Žižek (2003) ¿cómo advertir el vínculo adicional de lo “ex timo” (íntimo pero de algún modo ajeno) con lo íntimo? Durante la primera modernización del Uruguay se producen las reformulaciones de proyectos de nación que abren paso a la visibilización de nuevos sujetos e identidades culturales.

Desde el punto de vista literario, María Inés de Torres (1995) define a la segunda mitad del siglo XIX como una etapa caracterizada por la gran riqueza de discusiones y polémicas sobre la cuestión de género. Los textos se ubican transversalmente en un escenario donde se moldean, esconden, resisten (siempre dentro del marco de determinado horizonte de expectativas) una serie de normas, leyes e instituciones. No estamos ante un periodo homogéneo, existen transformaciones profundas, rupturas y discontinuidades ¿Cómo se imbrican las escritoras en esa dinámica cultural que paulatinamente se va transformando hacia una sociedad liberal, laica y secularizada?

### **Nudos de una escritura bitextual**

Los sucesivos acercamientos a estas obras hicieron necesaria la exploración de las características de los campos intelectuales donde las autoras buscaron legitimarse. Dada la ausencia de fuentes referidas a su creación, circulación y recepción, procuramos dar respuesta en un conjunto de informaciones surgidas en otros escritos de mujeres o de hombres, que a modo de red intertextual diseminan variados y sutiles elementos significantes como constantes que recorren los géneros discursivos. Y a su vez, atender a las operaciones artísticas de un sujeto femenino que escribe desde un “no lugar” demasiado emancipado para resultar tradicional.

Si bien en estas narraciones aparecen discursos favorecedores de la perpetuación de la mitología burguesa (Scott, 1993: 427-461), leyendo de soslayo se puede encontrar un espacio desde el cual las escritoras ofrecen perspectivas *otras* acerca de las particulares vivencias del hecho social y político.

Esto no quiere decir, como señala Nelly Richard (1993), que vayamos a sobreproteger las producciones, porque eso podría prolongar su invalidez, marginándolas del campo de batalla de la cultura donde se pelean las estrategias de los signos. No queremos amparar indiscriminadamente la escritura de mujeres, a partir y a pesar de las irregularidades sociales que gravitan en su contra. No justificamos sus contenidos temáticos, sometidos a los montajes de la cultura oficial. No estamos frente a obras de una gran estimación estética, pero, como dice Armstrong (2004) refiriéndose a las

novelas de ficción doméstica, estos son documentos que señalan el carácter político de la historia cultural. Por esto mismo, lo que sí buscamos es incorporarlos a la dinámica de entrecruzamientos de secuencias históricas, desplazando el punto de vista de la valoración estética para preguntar, en cambio, “qué pueden” estas novelas en nosotros.

Es posible rastrear, en relación con la literatura y cultura hegemónica, sus diálogos con las tendencias estéticas emergentes, dominantes y residuales, las estrategias de ciertas modalidades de enunciación y el uso de determinados géneros al momento de elaborar el discurso sentimental sobre el cual las emisoras configuran sus ideas acerca del amor y el matrimonio, la relación polémica que se establece entre esas temáticas y las divisas políticas en el marco de las guerras civiles, las consecuencias del advenimiento del *Señor Progreso*, así nombrado por Margarita Eyherabide. Aunque inevitablemente estas mujeres se ubican en un devenir tensionado por el contexto que impone una cultura de la diferencia sexual jerárquica, su itinerario conduce a la pregunta por la visibilización de lo femenino en tanto que funciona según códigos, marcas y tradiciones diversas a lo masculino, pero inserta en ésta. Por eso, toda la literatura de mujeres es, según la denominación de Elaine Showalter, de carácter “bitextual”. Una literatura que trabaja a dos voces, “funde lo político y lo cultural porque funde los lenguajes con las relaciones sociales de poder” (Ludmer, 2000: 11).

### **Transgresión conservadora: discurso y subjetividad**

El concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu ofrece una valiosa metodología para analizar el campo cultural que se constituye en el Uruguay de la época. Por *habitus* se entiende al conjunto de juicios calificadores que permiten definir la belleza estética y configurar los criterios dominantes (1979: 252). Quienes definen el *gusto* artístico, según el autor, necesitan un “capital cultural” cuya aplicación garantice las esencias de los valores legítimos. Siguiendo esta línea, la posición de prestigio para una mujer escritora es la de quien textualiza el canon, cuya génesis y formación nos remite a una literatura moralizante de herencia historicista-romántica de Schlegel. Dicha matriz acentúa el fervor nacionalista e inscribe la virtud, la honestidad, la instrucción de las costumbres, la decencia y la utilidad como valores constitutivos. Además no solo adscribe a las premisas literarias asumidas por las instituciones, sino que otorga sublimidad artística a las transmisiones de doctrina cristiana y contenidos morales. No obstante, Marina Mayoral consigna otra realidad para explicar la situación de la escritora del siglo XIX. Considera que la mujer romántica “no escribe con sinceridad lo que piensa y siente, sino que ofrece en la mayoría de los casos una imagen estereotipada y falsa de sí misma y del mundo” (2002: 3).

Muchas escritoras —por mimetismo pasivo o subordinación filial a la autoridad paterna de la tradición canónica— solo obedecen el protocolo que reproduce formatos de subyugación. Lo más común en esta época es que si una mujer tomaba la palabra lo hacía para rendir tributo conformista

a las prescripciones establecidas. Sin embargo, en tanto se concibe a la “literatura” como una red de tráficos de sentidos e influencias, se habilita al curso de formas sociables de la subjetividad.

### *Formateadas por la ley*

El Romanticismo literario imperante en la América decimonónica colabora con el proyecto fundacional republicano, un sistema creado por la clase letrada masculina en donde, según María Inés de Torres: “La mujer no puede ser asociada [...] más que con el sufrimiento, y esto porque no se la puede visualizar con una vida independiente, donde haya algo más importante que la ausencia-presencia del varón” (1995: 37).

De los discursos sobre la feminidad derivarían, por una parte, las asociaciones imaginarias mujer-patria y familia-nación, como estructura alegórica básica recurrente en los textos, y por otra, unas premisas de época sobre el ejercicio de la literatura: de acuerdo con la estricta separación entre esferas de actividad masculina y femenina, la mujer debía hacerse perdonar el pecado de intrusión en lo público a través de la escritura, demostrando que ese ejercicio respondía a unas motivaciones didácticas, y moralistas, dirigidas a asentar a sus congéneres en el modelo patriarcal convencional (Mataix, 2003). Así dice Margarita Eyherabide cuando solicita indulgencia: “lector, te ruego que, por bondad única, no seas conmigo demasiado exigente” (1908: 220),. Sin embargo “tengo la audacia de someterme a tu juicio crítico”. Por un lado, el escribir “como mujer” —es decir sobre el amor, el mundo doméstico y maternal— fue condenado como obra sin importancia. Por otro lado, el escribir “como hombre” —sobre cuestiones públicas y filosóficas— fue igualmente censurado.

La costumbre del sentimentalismo, la nostalgia por el pasado y su reconstrucción histórica, la omnipresente idealización del paisaje, atmósferas, lenguajes y situaciones, la conformación de los personajes como heroínas anónimas de la historia y modelos románticos de virtud, ética y defensa de los seres queridos, redundan en el discurso decimonónico de la mujer (Dijkstra, 1986). Los sistemas de constitución narrativa y de representación están normatizados por la literatura y la familia, de tal forma que no se encuentran formulaciones cuestionadoras de dichas instituciones. La visión del hogar es la de un espacio de prácticas productivas femeninas, recinto ético que puede irradiar hacia la sociedad en conflicto (un medio desgarrado aún por la discordia civil y la injusticia social) modelos de belleza *sencilla* y de pacífica convivencia. Afirman y se apropian del cliché del *ángel del hogar*, una imagen que a partir de la década de los cuarenta se fue consolidando como el ideal femenino secular, el cual, según Kirkpatrick “estimulando los mejores sentimientos del hombre y realzando su vida íntima, tiene un efecto psicológico y moralmente redentor sobre los gobernantes masculinos de la casa y la sociedad” (1991: 64).

Una retórica como esta, que da cuenta de innumerables elogios a la domesticidad, se funda en el intento proselitista de fijar la esencia femenina a un modelo burgués. Comparte un universo de opiniones que reduce a la mujer a cumplir distintos roles en una sociedad que concede la gracia de ornamento y cuya aspiración máxima es la de la realización personal a través del sentimiento y no de la inteligencia. Para ejemplificar las imágenes que se manejan en distintos períodos, encontramos lo que expresa la página editorial del n.º 1 de *El Iris* de 1864:

[...] Nos representamos a la mujer como ángel de la naturaleza, que con el roce de sus alas diáfanas reanima las sienas abatidas, que con la dulzura de su sonrisa destierra la amargura de nuestra alma, que con la intuición de su acento nos revela nuestro destino y con su ejemplo sublime nos guía al porvenir. [...] Pero no es especialmente aquí donde comprendemos y apreciamos la visión augusta de la mujer, no es en el centro de los acontecimientos políticos, no es con la voz atronadora de los combates, no es con el acero vengador en la diestra, no es con la mirada instigadora del genio que nos figuramos a la mujer desempeñando su glorioso destino.

El verdadero trabajo de una mujer se halla en el terreno afectivo y moral, tal como opina Carlos Roxlo:

Preguntad a las pocas intelectuales con que contamos si no se sienten aisladas en el armonioso concierto de los espíritus, si no se saben menos mujeres [...] Lo que sé y me consta es que el nombre de esposa y madre me parece que expresan debilidad, pudor, ternura, confianza, consuelo, sacrificio [...] La naturaleza ha dado a la mujer órganos para la lactancia ¿Qué quiere decir esto? Que el destino de la mujer es la maternidad. La maternidad santa es el laboratorio del futuro bendito. (1912: 33-43)

También afirma que: “entre dos que se aman, hay uno que obedece y que se sacrifica. Ese sacrificio no es doloroso. Ni siquiera parece sacrificio. Es la conciente abnegación de la voluntad que se satisface llorando de alegría, al sentir el divino placer del amor (Roxlo, 1912: 44).

El discurso de la representación de la mujer, en las obras de nuestras autoras, sigue este patrón y van desde la monja cautiva del hogar (Doña Jovita) hasta la flor del jardín doméstico que muestra su invalidez como profesión (Arasi y Aglae). En ninguna instancia surge un personaje femenino con el tono en que aparece en una de las obras de Orosmán Moratorio: *Juguete cómico en un acto y una prosa: Una mujer con pantalones*, estrenado en el Teatro Cibils, el 13 de junio de 1877. En esa pieza, Pía (interpretada por la actriz Graciela Romeral) denuncia “Las leyes embudónicas: lo ancho para ellos y lo angosto...la punta...para las pobres mujeres”. Así se refiere a las consecuencias de su liberación una vez que

decidió asociarse al club de mujeres y probarle a su esposo que “*valemos tanto como ellos*”, porque “*bastante tiempo los hemos soportado... encima*”. Sus planteos sobre “*estos hombres que piensan que nosotras no servimos más que para lo que a ellos se les antoja*”, y solo “*valemos para tender la cama... para hacer sus gustos y para espumar el puchero*” (1877: 12), nos abre una posibilidad para comparar las dimensiones de este personaje con los elaborados por nuestras autoras. *Pío*, el esposo, alude a los *marimachos, parásitas* (1877: 14), que son incompatibles con la mujer de saludable poder benéfico y *altar del corazón del hombre*. El modelo femenino del personaje de Moratorio se contraponen a *Arasi, Doña Jovita y Aglae*, quienes no esperan el reconocimiento público de sus derechos, no descuidan su deber de *angelizar* el ambiente y sus deseos naturales son los mismos que los de la clase media: la modestia y la misión de proveer cariño, paz y moralidad dentro de la familia, sin exhibir afán de consumo de bienes materiales.

#### *La arquitectura de la conciencia burguesa: el discurso sentimental*

Mujeres de *místicos sentimientos, de expresión melancólica, vaporosas, no muy altas, delgadas y flexibles, mimosas y de ternura infinita*, realizan trayectos del campo a la ciudad y viceversa, en una especie de itinerario vital que transforma completamente la problemática de su ser y permite dar respuesta a sus peculiares relaciones sociales. La consistencia de temas e imágenes que aparecen en estas obras son producto de una cultura en formación, basada en valores que implican un desplazamiento socio-político a favor de las relaciones aparentemente universales y subjetivas. Todo se juega en la pasión del encuentro, en la silueta percibida, en la dulzura de un perfume, en el embrujo de una mirada. No obstante, dentro de esta lógica, las escritoras plantean discrepancias con respecto a lo que acontece a las mujeres en relación con el lugar asignado y específicamente, sobre el amor a la patria en momentos de luchas partidistas. Un ejemplo de ambigüedades afectivas, puede notarse en la afirmación de Doña Jovita (*Amir y Arasi*): “Hijo, no encuentro conformidad para pensar en tu situación. No me atrevo a creer que las guerras fraticidas necesiten tu brazo como un honor del ciudadano” (Eyherabide, 1908: 135).

#### **Abanico de interlocuciones sobre el amor y *el horror a la patria***

Si bien los registros y estrategias narrativas están enfocados mayoritariamente al amor y el matrimonio, también dan cuenta de la vicaria relación de las mujeres con la nación. Sabemos que sus creaciones proyectan valores e intereses estético-ideológicos de inspiración cristiana que siguen la dominante romántica, y que, incluso en el siglo XIX, manifiestan un valor anacrónico. Pero la integración de la literatura conservadora escrita en el “*habitus*” dominante, es lo que genera una experiencia estética que legitima esta producción, siempre y cuando se una a las moralizaciones discursivas que la sociedad les exigía. Aun así, tanto

Eyherabide como Díaz de Rodríguez plantean cuestiones acerca de la realidad nacional. Heroínas como Aglae, o como doña Jovita, la madre de Amir, modelos de virtud y devoción familiar, están construidas desde una suerte de hagiografía de mujer casada que sufre las consecuencias de las guerras civiles. Con “santa resignación”, Aglae hace silencio frente a la muerte de su esposo, en cambio, doña Jovita, cuestiona el llamado que siente su hijo por servir a la “pobre patria, qué tremenda rival” (1908: 102). Pese a sus diversos grados de identificación con una nación definida territorialmente, las escritoras compartieron en sus textos la preocupación por la construcción de repúblicas estables e independientes. Denunciaron amargamente, desde un lugar ambivalente, la lucha civil. Díaz de Rodríguez escribe cuentos militantes que jerarquizan a la mujer en su desgracia y en ese intento, trasciende lo estrictamente político. Eyherabide alude a modernización económica, insensible y despereja, a la violencia que sufre el niño del campo, a la falta de educación, a los problemas limítrofes en el nordeste, donde no hay, por ejemplo, libertad para la navegación del río Yaguarón. El desenfreno del dolor y la justeza de intenciones se plasman en vivencias concretas, lo que hace a estas obras muy distantes de las poesías románticas sobre el amor a la patria, a modo de entelequia irrepresentable, cerrada a mitologías y símbolos enajenados de cualquier experiencia. En estas historias, se articula la realidad de las mujeres donde lo personal y lo colectivo, lo familiar y lo político, se funden en figuras *de lágrimas perladas*, peregrinas desterradas, paradigmas del héroe romántico en busca de una Patria que no es más que frustración y pérdida. Ambas acceden al horror, aunque estetizado, del trauma de la guerra. Entre éste y otros temas, intercalan digresiones de carácter moral que revisten estereotipos masculinos al uso y advierten sobre la instrucción de la mujer, sobre la actitud paternalista que debe tener el rico hacia el pobre, el valor de la maternidad, la vida del hogar y la consagración a la familia. La retórica empleada se sumerge en una atmósfera de silencios donde el amor aparece como el impulso natural que lleva a las protagonistas a las más heroicas acciones, traducido en estrategias narrativas de puntos suspensivos, palabras entrecortadas, paréntesis y suspiros. Dice la narradora: “Muchas veces nos hacemos y seguiremos haciéndonos esta pregunta, ¿qué es vivir?... ¡vivir es crucificar el alma; vivir...quizá, quizá vivir es morir, es sufrimiento, pesar, inquietud, congoja...” (Eyherabide, 1908: 61).

El escenario de los castos amores de “triste dulzura” y en “delirio santo” se desarrolla en el campo, cristalización simbólica de todas las virtudes y zona cívico-moral opuesta a la turba envilecida que habita en las ciudades. En esta dicotomía no hay ambivalencias. Una visión nostálgica e idealizada no solo como espacio de diferenciación, porque albergue el folklore o valores populares, sino porque supone la promesa de la diferencia moral. Existe una praxis cotidiana reificada en la interacción de elementos morales-prácticos y estético-expresivos. Una reificación que hace más accesible el significado político de la vida en el campo en el sentido de una estetización de la política. Un fenómeno que nos lleva a

reflexionar en el modo, aparentemente inofensivo, de iluminar una situación de una historia vital y en la renovación de las interpretaciones de las necesidades por medio de las cuales, las mujeres perciben el mundo de su época.

Micaela Díaz escribe en el marco de una colección de *Leyendas Nacionales* en el Montevideo de 1880. En su prólogo dice: “Las simpáticas imágenes con que un escritor de la culta prensa oriental ha pintado la dulce y sencilla existencia del laborioso habitante de la campaña, a la sombra bienhechora de la paz, ha sido la inspiración que me ha movido a escribir esta verídica leyenda”.

Cabe destacar su vinculación con el sistema de escritura imperante, al plantear desde el comienzo la motivación de dialogar con el escritor de la *culta prensa*, siendo que, con sus dos relatos, Díaz va a contradecir las idílicas imágenes de la vida en el campo. ¿Será este un intento de proponer una alternativa estética válida, o solo una forma de utilizar la escritura con un propósito de adoctrinamiento partidista?

La tragedia narra la historia de *Aglae*, una joven “hermosa y discreta”, esposa de *Víctor*, quienes provienen de familias montevidéanas pudientes, pero empobrecidas por las luchas patrióticas. A fines de 1858 vivían en una casa donde “el lujo era el resplandeciente aseo” (Díaz, 1865: 6). A causa de la enfermedad del marido, se trasladan a un campo en Durazno, donde llevan una vida aparentemente dichosa. Sin embargo, esta mujer, que sonríe con miradas de infinito amor, de dulce transporte, de inagotable bondad, que permanece en *muda* contemplación de la “poética realidad” con “pundonoroso” escrúpulo entre el rancho, el ombú, el clavel, la madreSelva, el jazmín, es un ser que no está por completo conforme con su situación. Una lectura de soslayo y desde la perspectiva de género nos hace prestar atención a lo que emerge desde la voz narradora:

sus principios y su educación la llamaban a otro centro de más sociabilidad y cultura que aquel que vegetaban ella y los suyos”. Y más adelante: “La agreste soledad de la campaña la aterraba, aquella existencia que llevaban sus caros hijos de rudas tareas la contrariaba, porque era opuesto a sus más altas aspiraciones.

Hay algo que queda en el silencio, en consonancia con el debe ser de la mujer ideal.

Cuando el General Flores “invade” el Norte del Río Negro, el padre se alista en la Guardia Nacional y muere en el sitio de Paysandú, siendo el correlato de esta historia el exilio en Entre Ríos de la mujer y sus hijos. Aparece la patria descrita como abismo que todo se lo traga, como un agujero negro: “Aglae miró con terror el suelo de la patria que así la maltrataba, negándole los despojos mortales de su caro esposo. No quedaba nada de la morada donde se arrullaban sus castos amores”.

Es también notable la alusión/elusión del nombre “blanco o colorado”. Al cumplir 15 años la hija, se engalana con una flor blanca, “aquella flor, emblema del talento”. En cambio, el capitán llamado Diego Núñez, “exaltado, rencoroso, vengativo, con una cicatriz en la frente, el ojo bizco y el color bilioso” incendia ranchos y roba ovejas durante la guerra civil. No es difícil imaginar la divisa a la que pertenece. Merece una reflexión el desplazamiento del tópico de ángeles y demonios a blancos y colorados.

No ignoramos en esta obra la presencia de nostalgias e inquietudes reaccionarias, inclusive intereses estéticos donde la belleza artística se identifica con discursos de inspiración cristiana. El trasunto del otro cuento de Díaz, denominado “Una Cruz”, trata de un crimen impune por el aislamiento en que fue perpetrado. Se narra en primera persona porque “me sentí tristemente impresionada por la presencia de una humilde cruz a la orilla del poético Yi”. Allí aparece una anciana, quien relata la situación de su hija en estado de locura por la muerte de su prometido, a manos de los colorados. En contrapartida con la novela de Eyherabide, las breves narraciones de Díaz tienen un final que no apunta al restablecimiento de un idílico e ilusorio pasado menos complejo, sino más bien, se permite una tímida pero verista denuncia de la injusticia que viven especialmente las mujeres. De todas formas, en ambas escritoras, la admiración por la patria se convierte en objeto de crítica moral.

Estas autoras comprenden la misión eminentemente social de la literatura y tienen clara conciencia de la fragilidad del Estado, nacido entre fuegos cruzados. Sus obras son parte del proyecto pacificador, pero a diferencia de otras obras, no es en el planteo político donde radica la unificación en materia literaria. Efectivamente, el tema central —la desgracia de las mujeres— puede momentáneamente desdibujarse a causa de la intercalación, a lo largo del planteo y desenlace, de fragmentos de otras series temáticas de ambientación realista. Sus relatos se basan en “el amor natural heterosexual y en los matrimonios, que proveen una figura aparentemente no violenta de la consolidación de los conflictos a partir de la segunda mitad del siglo XIX” (Sommer, 1993: 6). Apelar a estas relaciones tenía como objetivo que las élites letradas conquistaran los corazones de los ciudadanos fomentando intereses comunes (como el amor) antes que la utilización de la fuerza. En las interpretaciones de Sommer el éxito de un proyecto de nación estaba relacionado, en las novelas, con el éxito de las relaciones amorosas. Cuando esto no sucedía, cuando estas relaciones fracasaban, se debía a que los conflictos de los Estados-nación emergentes no permitían construir un proyecto común. Esta lectura alegórica de los “romances fundacionales” resulta muy productiva a la hora de comprender el trabajo de la ficción en los procesos de imaginación de la nación.

### **Amir y Arasi: el beso de la reconciliación (entre Brasil y Uruguay)**

Ambientada en 1888 esta historia trata de Amir, el joven uruguayo que parte a la guerra, un hecho menor frente a otros conflictos que vivirán su

madre y su novia Arasi, *la brasilerita*, a raíz de esta situación. Tal como plantea Doris Sommer (1993), nos encontramos frente a la típica novela donde el matrimonio es ejemplo de consolidaciones aparentemente pacíficas durante los devastadores conflictos internos, que en este caso es el problema también de los límites con el Brasil. No por nada, los amantes son de dos pueblos fronterizos, que terminan casándose, a modo de conciliación nacional. “Vuestro beso, es una deuda mutua de vuestros corazones, y simboliza una deuda entre dos países” (1888: 223).

Sommer afirma que “La pasión romántica, proporcionó una retórica a los proyectos hegemónicos” (1993: 22). Mi aproximación al análisis de la novela sitúa la escritura de Eyherabide en una búsqueda de formas expresivas abiertas a registros de enunciación de la oralidad del peón del campo, dando cuenta de un intento de instalar la circunstancia histórica presente y de la urgencia de liberar la palabra de la hegemonía del lenguaje. Bajo este prisma, se incorporan toques del color local, lo que da cuenta de una necesidad de visibilizar subjetividades y modelos identitarios en diálogo con el contexto y en donde la voz de la alteridad opera como un espejo que gestiona (válida) las transformaciones sociales y subjetivas. La performance amorosa de Arasi en su trayectoria discursiva a través de distintas máscaras o actuaciones (amante desgraciada, espiritualidad cristiana, mujer despechada) así como el pronunciamiento materno de Doña Jovita, sobre el deber ser y la situación de las madres y esposas cuando los hombres van a la guerra, pueden funcionar como un intento de reconciliar el amor a la mujer y a la patria en igualdad de niveles, y no una primero que la otra. Esto debería examinarse con el universo político e ideológico para analizar el debate que aparece en la novela. De este modo, podrían explicitarse las complejidades que operan en dichas imágenes, evidenciando pequeñas fisuras que sufre el discurso de la domesticidad en una coyuntura de guerras y cambios sociales, y poner en cuestión las definiciones de identidad nacional, los vínculos entre los sujetos, los postulados y los ejercicios de poder involucrados en esta red de sentidos.

El tema es la familia y la nación, interconectadas a través de dos sentimientos de mutua dependencia: el amor y el honor encuentran su correlato en la defensa de la patria. El deber patriótico resultó atractivo para los discursos de exaltación y el sacrificio amoroso. Vale en este sentido atender el discurso materno en oportunidad del retorno del hijo. La muerte del padre de familia, la pérdida económica y afectiva, el cierre de los saladeros, “que eran nuestro campo de lucha” (1888: 38), el posible viaje a la capital, la falta de fuentes laborales y por ende, el cruce a la frontera, el exilio, el extrañamiento, el advenimiento del progreso con sus embarcaciones, la locomotora y la llegada de los ingleses. Pero Eyherabide presenta un final feliz con todos los argumentos para restituir el orden: “Amir clavó los labios en los de ella, en delirio santo. Sublime beso de dos repúblicas abrazadas y profecía del progreso” (1888: 223).

También, y no por casualidad, en el final de la novela, la autora pide perdón y clemencia a sus lectores por su “falta de conocimiento práctico

de la vida”, pero también plantea que “tengo la audacia de someterme a tu juicio crítico”.

A pesar de mi espiritualidad yo sé entretenerme” porque “es como si Dios me dijera: escribe. Y yo, tomo la pluma y escribo, escribo... sin dificultades de ideas que huyen, como mariposas sutiles que no vuelven, ¡las alas de mi imaginación son muy libres y yo no les imprimo violentamente sellos nuevos que demarquen la ruta nativa de sus vuelos. (1888: 223)

¿Estamos nuevamente frente “las tretas del débil”, tal como ya señalaba Josefina Ludmer (1984), utilizadas por tantas mujeres que planteaban escribir desde el no saber?

### **Reflexión a modo de apertura**

El papel de la mujer a fines del ochocientos no fue unívoco. Por un lado, escriben sobre el ángel del hogar, pero a su vez, realizan la ambigua práctica de publicar, que no es otra cosa que “*el indicio de una desmesura, de una intención, de un deseo, que sobrepasa la medianía, lo cotidiano, el mundo en su realidad, en su generalidad*” dice Sandra Contreras. Sin ser figuras de primer orden, ofrecen un ejemplo paradigmático de cómo y con qué limitaciones culturales e ideológicas se desarrolló la creación literaria femenina durante esta época. Desde el punto de vista puramente estético no son obras extraordinarias, pero merecen considerarse portavoces de un “otro” imaginario del siglo XIX que habilita a una visión más amplia de épocas decisivas de la historia nacional. Son testigos de excepción de la génesis de la modernidad y testimonio de los primeros pasos de una tradición, con el valor añadido de haberse realizado en circunstancias históricas cruciales, con escasos modelos previos y un entorno hostil hacia las mujeres que osaban incursionar en las letras. No conforman un único modelo de identidad, pero contribuyeron a la salida de los estrictos límites del discurso de la sociedad provinciana

La construcción de las condiciones de visibilidad es una tarea pendiente, y son las propias escritoras que he privilegiado para este estudio las que posibilitan ensayar instalaciones nuevas para la valoración/legitimación de sus discursos.

Entre la fidelidad a lo oficial y su “saberse” escritora, ilustran aspectos de la evolución de su propia obra en guerra o alianza con la cultura masculina y permiten valorar, a través de un análisis más riguroso e inclusivo, otras claves, otros métodos para una interpretación de la literatura uruguaya.

**BIBLIOGRAFÍA**

- ACHUGAR, Hugo (1998), *Letra y nación en América Latina en el siglo XIX*. Montevideo, FHCE.
- \_\_\_\_ (1985), *Poesía y sociedad. Uruguay (1880-1911)*. Montevideo, Arca.
- ARAMBEL-GUIÑAZÚ, M<sup>a</sup> Cristina; MARTIN, Claire Emilie (2001), *Las mujeres toman la palabra. Escritura femenina en el siglo XIX*. Madrid, Iberoamericana, 2 vols.
- ARDAO, Arturo (1962), *Racionalismo y Liberalismo en el Uruguay*. Montevideo, Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República.
- ARMSTRONG, Nancy (1991), *Deseo y ficción doméstica*. Madrid, Cátedra.
- BALLESTEROS, Isolina (1994), "La creación del espacio femenino en España y Latinoamérica". Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Barcelona, 15-19 de junio, vol. 4, pp. 65-67.
- BARRÁN, José Pedro; NAHUM, Benjamín (1979), *El Uruguay del novecientos*. Montevideo, Banda Oriental.
- BARRÁN, José Pedro (2008), *Intimidad, Divorcio y nueva moral en el Uruguay del novecientos*. Montevideo, Banda Oriental.
- \_\_\_\_ (2004), *Los conservadores uruguayos. 1870-1933*. Montevideo, ediciones de la Banda Oriental.
- \_\_\_\_ (1998), *La espiritualización de la riqueza. Catolicismo y economía del Uruguay: 1730-1900*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- \_\_\_\_ (1992), *Medicina y sociedad en el Uruguay del novecientos*. Tomos I, II y III. Montevideo, Banda Oriental.
- \_\_\_\_ (1990), *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Tomo 2: *El disciplinamiento (1860-1920)*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- \_\_\_\_ (1988), *Iglesia Católica y burguesía en el Uruguay de la modernización (1860-1900)*. Montevideo, FHCE.
- BARROS, Pía (1991), *El tono menor del deseo*. Santiago, Editorial Cuarto Propio.
- Boletín de la Sociedad Ciencias y Artes*, Montevideo, n.º 1, 1881.
- BOURDIEU, Pierre (2000), *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama.
- CAETANO, Gerardo; GEYMONAT Roger (1997), *La secularización uruguaya (1859-1919)*. Montevideo, Taurus.
- CHARTIER, Roger (1998), *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid, Taurus.
- CORREGE, Adela (1885), *Tula y Elena o sea el orgullo y la modestia*. Montevideo, Librería Nacional.
- DE BOURDON, Mathilde (1874), "La mujer del oficial" en *El Mensajero del Pueblo*. Montevideo.
- DE TORRES, María Inés (1995), *¿La nación tiene cara de mujer? Mujeres y nación en el imaginario letrado del siglo XIX*. Montevideo, Arca.

- DI FILIPPO, Josefina (2003), *La sociedad como representación. Paradigmas intelectuales del siglo XIX*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Diario Católico*. Montevideo, 12 de agosto de 1885.
- DIÁZ DE RODRIGUEZ, Micaela (1883), *Aglæ...Una cruz...* Colección de Leyendas Orientales. Montevideo.
- DIJKSTRA, Bram (1986), *Ídolos de perversidad*. Madrid, Debate.
- El Correo de las Niñas. Órgano defensor y cultor del bello sexo*. Montevideo, 2ª época, febrero-junio 1885; 3ª época, 1895-96.
- El Eco de los Niños*. Montevideo, febrero-abril, 1887.
- El Hogar. Lectura del domingo dedicada a la familia*. Montevideo, agosto 1885-enero 1888.
- El Mensajero del Pueblo*. "De la influencia de las lecturas", Montevideo, 12 de diciembre de 1875.
- EYHERABIDE, Margarita (1908), *Amir y Arasi*. Montevideo, Talleres Barreiro y Ramos.
- \_\_\_\_ (1906), *Estela*. Melo, El Deber Cívico.
- FE, Marina (coord.) (1999), *Otramente: lectura y escritura feminista*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Fiat Lux. Semanario liberal destinado al fomento de la producción literaria*. Salto, junio 1891-octubre 1891.
- FROU-FROU (1898), *El arte de amar*. Montevideo, Dornaleche y Reyes.
- GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan (1984), *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid, Cátedra.
- GOMES, Miguel (2002), *Estética hispanoamericana del siglo XIX*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- GONZALEZ STEPHAN, Beatriz (1998), "Cuerpos de la nación: cartografías disciplinarias". Consultado en mayo de 2011 en [https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/3213/2/anales\\_2\\_gonzalez.pdf](https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/3213/2/anales_2_gonzalez.pdf)
- HOSTOS, Eugenio María de (1873), *Educación científica de la mujer*, en *Antología del ensayo hispánico*. Disponible en <http://ensayo.rom.uga.edu/antologia>.
- JAGOE, Catherine-Blanco; ALDA ENRÍQUEZ, Cristina (1998), *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona, Icaria.
- KIRKPATRICK, Susan (1991), *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Madrid, Cátedra.
- La Bandera Radical. Revista semanal de intereses generales*. Montevideo, Año 1, n.º 1, 1871.
- La Revista Literaria*. Montevideo, junio 1900, año I, n.º 3.
- LOPEZ DE BRITO, Clara (1892), *Acentos del corazón*. Paysandú, Tipografía El Paysandú.
- LUDMER, Josefina (1984), "Tretas del débil" en GONZÁLEZ, Patricia y ORTEGA, Eliana (eds.), *La sartén por el mango: Encuentros de Escritoras latinoamericanas*. Río Piedras, Huracán.
- MASSIELLO, Francine (1997 [1992]), *Entre la civilización y la barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario, Beatriz Viterbo.

- MONLAU, Pedro (1865), *Higiene del matrimonio*. París, Garnier.
- MORATORIO, Orosmán (1883), *Una mujer con pantalones. Juguete cómico en un acto y en prosa*. Montevideo, EFC.
- MUÑOZ, Willy O. (1999), *Polifonía de la marginalidad. La narrativa de escritoras Latinoamericanas*, Editorial Cuarto Propio, Santiago.
- PERUCHENA, Lourdes (2010 [2006]), *Buena madre, virtuosa ciudadana. Maternidad y rol político de las mujeres de las élites (Uruguay, 1875-1905)*. Montevideo, Rebeca Linke Ed.
- RAMA, Ángel (2006), *Literatura, cultura y sociedad en América Latina*, Montevideo, Trilce.
- Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*. Montevideo, mayo 1895-mayo 1896.
- RICHARD, Nelly (1993), *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Chile, Francisco Zegers Ed.
- ROCCA, Pablo (2003), *Poesía y política en el siglo XIX (Un problema de fronteras)*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- RODRIGUEZ VILLAMIL, Silvia (1968), *Las mentalidades dominantes en Montevideo (1850-1900)*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- ROXLO, Carlos (1912-1916), *Historia crítica de la literatura uruguaya*. Montevideo, Barreiro y Ramos.
- SOMMER, Doris (2004 [1993]), *Ficciones fundacionales*. Bogotá. Fondo de Cultura Económica.
- SPIKERMAN y MULLINS, Celina (1902), *Flores Marchitas*. San José de Mayo.
- ŽIŽEK, Slavoj (2003), *El títere y el enano. El núcleo perverso del cristianismo*. Buenos Aires, Paidós.
- ZUBILLAGA, Carlos; CAYOTA, Mario (1982), *Cristianos y cambio social en el Uruguay de la modernización (1896-1919)*. Tomos I y III. Montevideo, CLAEH.



EL HAPPENING Y LA CREACIÓN DE SITUACIONES EN DOS NOVELAS DE  
JULIO CORTÁZAR: ESPACIOS DE LIBERACIÓN Y METÁFORA DE LA ESCRITURA<sup>1</sup>

Happening and Situationism in Two Cortázar's Novels:  
Metaphors of Writing and Liberation

JAUME PERIS BLANES  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA  
jaume.peris@uv.es

**Resumen:** Julio Cortázar señaló en sus textos teóricos de finales de los sesenta la naturaleza vanguardista y radical del *happening* y la dificultad de la intelectualidad del momento para conceptualizarlo adecuadamente. Sus novelas *62. Modelo para armar* y, sobre todo, *Libro de Manuel* experimentaron narrativamente con el *happening* y, en ciertos momentos, escenificaron propuestas cercanas a la experimentación situacionista que preconizaba Debord: algunos de sus personajes producían intervenciones en el espacio público que quebraban las inercias vitales y la percepción de la realidad de aquellos personajes que se veían afectados por ellas. Esos happenings e intervenciones situacionistas sirvieron a Cortázar, por una parte, para intervenir en el debate sobre las nuevas formas de la acción política en su relación con la cultura y, por otra parte, para ofrecer una metáfora bastante definida de su propia creación literaria.

**Palabras clave:** happening, Cortázar, situacionismo

**Abstract:** in his 60's theoretical texts Julio Cortázar wrote about the happening as an avant-garde and radical practice. He underlined as well the difficulties of the 60's intelligentsia to conceptualize it properly. His novels *62. Modelo para armar* and *Libro de Manuel* experimented with the structure of happening as a model for narrative exploration. In fact, Cortázar used the happening and the debordian idea of situation for giving a possible answer to the main debate about the relationship between critical intelligentsia and political activity.

**Key words:** Happening, Cortázar, Situationism

---

<sup>1</sup> Este trabajo se he realizado en el marco del proyecto de investigación "La cultura como recurso del desarrollo. Prácticas, discursos y representaciones en procesos modernizadores contemporáneos", financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España con la referencia FFI2011-28005.



*Libro de Manuel* fue, sin duda, el intento más elaborado de Cortázar por responder a una problemática acuciante en su obra desde los primeros años 60: ¿cómo podía articularse una propuesta estética vanguardista con una práctica política revolucionaria? ¿Cómo la revolución de las formas literarias podía integrarse en la revolución de los modos de vida en que debía basarse la revolución política y social? En el lenguaje de la época ¿cómo podía articularse la liberación subjetiva con la emancipación de los pueblos? ¿Y cómo la literatura podía acompañar ese proceso, representarlo y crear las condiciones culturales para que tuviera lugar?

En un contexto de grandes tensiones literarias, la novela trataba de imaginar nuevas formas de intervención que, más allá de las prácticas políticas tradicionales, constituyeran acciones políticas novedosas, capaces de modificar la realidad social (y su percepción) de un modo más profundo o más directo que las manifestaciones políticas clásicas. A lo largo de la novela, un grupo a la vez lúdico, amistoso y de acción política, llamado La Joda, se iba poco a poco implicando en actividades propias de la guerrilla urbana, llegando a planear y ejecutar el secuestro de un diplomático latinoamericano para intercambiarlo por militantes encarcelados. Pero antes de llegar a esa solución radical, los miembros de La Joda ensayaban y discutían durante cientos de páginas otras modalidades de la acción política. Entre ellas, las más polémicas y discutidas eran aquellas que adquirirían el formato ambiguo e indeterminado del *happening*, es decir, de una intervención que, a través de una acción o *performance* que interrumpiera la continuidad de una situación cotidiana, buscara desatar algún tipo de participación o modificación perceptiva de ciudadanos ajenos al grupo.

Cortázar había reflexionado sobre el *happening* como experiencia de vanguardia en un texto anterior, “What happens, Minerva?”, ofreciendo algunos paralelismos entre su dinámica transgresora y la de su propia práctica literaria. Además, en *62. Modelo para armar*, había ensayado ya una primera representación explícita de la lógica del *happening*, que mantenía una relación de similitud con las propuestas que, por aquellos años, estaban haciendo los situacionistas en Francia.<sup>2</sup> Tanto en *62. Modelo...* como en *Libro de Manuel*, la práctica del *happening* y la creación de situaciones en el sentido debordiano se articularon a una idea de la liberación subjetiva: se trataba de producir dinámicas en las que esta pudiera producirse. Pero al mismo tiempo, estas escenificaciones abruptas e imprevisibles, que creaban un *shock* perceptivo y temporal, se erigieron,

---

<sup>2</sup> Otros textos anteriores, como *Historias de cronopios y famas* o *Rayuela*, contienen pasajes que podrían asemejarse a la lógica del *happening*, aunque no de un modo tan explícito como en las dos novelas analizadas. En un sentido diferente, y en su intento de vincular la obra de Cortázar con el surrealismo, Picon Garfield (1975: 155-161) subrayó la cercanía entre algunas de las escenas cortazarianas con la dimensión absurda, chocante y desmesurada de las *oeuvre d'art-evenements* surrealistas, que más adelante derivarían en la práctica de los happenings.

como veremos, en metáfora de la propia creación literaria, y en un elemento narrativo que permitió a Cortázar reconceptualizar y escenificar la conflictiva relación entre la liberación subjetiva, la revolución social y la escritura literaria.

### **El *happening* entre facticidad y significación**

Tal como señala Roselee Goldberg, aunque desde mucho antes los movimientos de vanguardia venían experimentando con sus posibilidades performativas, la década de los sesenta fue el momento de la consolidación de la *performance* como práctica artística reconocida y diferenciada (Goldberg, 1988: 7), ligada a la conciencia de las limitaciones de los códigos y categorías con que los movimientos de vanguardia enfrentaron la difícil inscripción del arte en la sociedad.

Una postura tan radical ha convertido a la *performance* en un catalizador en la historia del arte del siglo XX: todas las veces que una escuela determinada, ya sea el cubismo, el minimalismo o el arte conceptual, parecía haber llegado a un punto muerto, los artistas empezaban a trabajar en la *performance* como una manera de acabar con las categorías e indicar nuevas direcciones. Por otra parte, dentro de la historia de la vanguardia —queriendo decir aquellos artistas que se encontraron a la cabeza de la ruptura con cada tradición sucesiva—, la *performance* en el siglo XX ha estado en la primera línea de tal actividad: una vanguardia de la vanguardia. (Goldberg, 1988: 7)

Pero si bien durante los años sesenta las artes performativas y el *happening* se estaban convirtiendo en la vanguardia de las intervenciones artísticas en EEUU y Europa,<sup>3</sup> su presencia en América Latina fue, sin duda, mucho más tímida. En 1966, Óscar Masotta había organizado en Buenos Aires un ciclo de *happenings*, impulsado por la idea de que “en un país donde todo el mundo habla de *happening* sin haber visto mucho, no era malo hacer alguno” (cit. Longoni, 2004: 47). El *happening* aparecía, pues, como una forma radical de vanguardia, que cuestionaba las relaciones tradicionales entre creador, público y obra artística, pero por ello mismo sus límites como práctica específica resultaban algo difusos. En un texto posterior, en el que el propio Masotta trató de explicar sus intervenciones (“Yo cometí un *happening*”, 1966)<sup>4</sup> proponía, desde el mismo título, una

<sup>3</sup> En su ensayo *La querelle de l'art contemporain*, Marc Jiménez ofrece un interesante balance sobre los efectos del *happening* y otras prácticas performativas en la redefinición del arte contemporáneo desde los años sesenta.

<sup>4</sup> A partir del análisis de su propia intervención “Para inducir el espíritu de imagen” en noviembre de 1966, un *happening* que, según sus propias palabras, no era más que “un acto de sadismo social explicitado” (Masotta, 2004: 44).

forma irónica de encarar su práctica: se ‘cometía’ del mismo modo que alguien podía cometer un delito o un crimen, situando la transgresión de la norma social y artística en el centro de su caracterización. Detengámonos brevemente en su análisis:

Una vez vaciado el matafuegos, aparecería el sonido electrónico, se encenderían las luces que iluminarían el sector de la tarima con mis *performers*, y la situación quedaría creada. Duraría dos horas (más tarde cambié también el tiempo de duración, reduciéndolo a una hora. Pienso que fue un error, el que revela, de alguna manera, ciertos prejuicios idealistas que seguramente pesan sobre mí: yo me interesaba en verdad más por la significación de la situación que por su facticidad, su dura concreción). (Piénsese en la diferencia con La Monte Young [responsable de un *happening* en Nueva York], quien llevaba esa concreción hasta los límites mismos, físicos y fisiológicos del cuerpo). (Masotta, 2004: 41)

Dos elementos llaman la atención en esta descripción. En primer lugar, que el *happening* se definiera, esencialmente, como la creación de una situación. Esa situación, que en esencia no variaba, se sometía a una duración determinada, cuya variación podía afectar notablemente a la experiencia vivida por los espectadores. En segundo lugar, la doble dimensión de significación política y facticidad sensorial que articulaba su intervención. De hecho, Masotta se autocriticaba por haber privilegiado el sentido del acto antes que su capacidad de impacto sensorial concreto, al revés que el *happening* de La Monte Young que llevaba a los participantes a una experimentación física radical, difícilmente soportable y de una significación poco definida.

Esa contradicción, de la que el propio Masotta era consciente, revelaba la dificultad de llevar a cabo una intervención similar en un campo cultural en el que todo pivotaba en torno a los sentidos políticos. Como describe Graciela Montaldo al comentar los *happenings* de Masotta:

En la escena transgresiva de los años sesenta, la política se usa para “explicar” la obra: todo tenía un fin político [...]. La política debía “ser dicha”, la idea de actuar una práctica todavía no formaba parte de una cultura como la argentina, atravesada por la autoridad del discurso y por el prestigio de las ideas, los libros, los argumentos. Aun el *happening* no podía convertirse en un *performance*. (Montaldo, 2011: s.p.)

Esa lógica cultural, por tanto, dificultaba otro tipo de relación entre lo político y la experiencia sensorial que no fuera de mera explicación o clausura significativa, lo que entraba en contradicción con el espíritu mismo del *happening* tal como, en otros lugares, se estaba llevando a cabo. A esa contradicción haría referencia también Julio Cortázar en su texto

“What happens Minerva?”, publicado en 1968 en el libro-almanaque *La vuelta al día en ochenta mundos* (160-165), cuando señalaba la reducción de la experiencia multidimensional de los happenings (“ese terror necesario”) a su mero significado político:

Que los *happenings*, las exposiciones *pop*, las sesiones de destrucción de objetos artísticos, sean en sí mismos controvertibles, inútiles, estúpidos, peligrosos o meramente divertidos, lo que cuenta es su motivación consciente o inconsciente, y por eso las reseñas serias tienen buen cuidado de escamotearla o analizarla desde un punto de vista limitadamente marxista o liberal o nazi o zen, y reducirla casi siempre a ‘protesta’ o a ‘reivindicación’, lo que es cierto pero no nos lleva demasiado lejos. En la literatura latinoamericana sucede lo mismo. (2002: 163)

Dos ideas cabe destacar de este fragmento y del texto de Cortázar. En primer lugar, la naturaleza esquiva de los *happenings* frente a los aparatos conceptuales del momento, su carácter de desbordamiento categorial y experiencial. Es por ello que, al tratar de definirla, Cortázar no hallaba más recurso que la metáfora: “un *happening* es por lo menos un agujero en el presente: bastaría mirar por esos huecos para entrever algo menos insoportable que todo lo que cotidianamente soportamos” (2002: 165). En segundo lugar, su equivalencia funcional con la nueva literatura latinoamericana, a la que atribuía una misma resistencia categorial y una misma tendencia a ser pensada desde conceptos planos y caducos. También, por supuesto, una misma capacidad de transgresión. Volveremos sobre ello más adelante.

### **Marrast y el desencadenamiento de las águilas**

En *62. Modelo para armar*, Cortázar propuso ya una figuración bastante definida del *happening* como práctica cultural y vital novedosa, anticipando lo que en *Libro de Manuel* iba a desarrollar sistemáticamente. En *62. Modelo...*, no constituía la trama principal, sino que estaba asociada al personaje secundario de Marrast, escultor profesional afincado en Londres. Así pues, la idea del *happening* se hallaba asociada a la práctica profesional del arte pero aparecía, en realidad, como un paréntesis en esta. Marrast, contratado para erigir una efigie de Vercingétorix para la municipalidad de Arcueil, pasaba varias semanas privado, por razones económicas y logísticas, de su material de trabajo. En ese paréntesis profesional, ensayaba una práctica diferente: un tipo de intervención sin continuidad con su trabajo artístico, pero de algún modo paralelo, alejado de sus competencias profesionales pero con la misma aspiración a modificar la percepción de la realidad de los espectadores-participantes.

La acción de Marrast, de apariencia banal, podría resumirse así: confrontado aleatoriamente a dos realidades que convocaban su

curiosidad, decidía operar un cruce entre ambas con la esperanza de producir un efecto novedoso en ellas. Por una parte, un retrato prácticamente desconocido del doctor Daniel Lysons en el que sostenía un tallo de *hermodactylus tuberosis*, cuyo sentido simbólico desconocía por completo. Por otra parte, el misterioso anuncio en un periódico de un grupo de Neuróticos Anónimos a la búsqueda de nuevos miembros (Cortázar, 2005: 662). Marrast, atrapado en esa doble incógnita, decidía hacer partícipes a los neuróticos anónimos, a través de una carta anónima, del enigma del retrato. Esa minúscula acción traía repercusiones en pocos días: por una parte, los neuróticos eran “arrancados a su autocompasión [...] para precipitarlos a una actividad de cuyos fines ninguno de ellos [...] tenía la menor idea” (2005: 665); por otra parte, el museo, alarmado por el creciente interés por un cuadro tan poco concurrido hasta entonces, convocaba a un inspector, abría una investigación y, finalmente, decidía prescindir del retrato, preocupado por la presencia cada vez mayor de espectadores poco equilibrados en sus salas. Ello obligaba a los responsables de la sala a cambiar el catálogo y a replantearse los criterios de la exposición.

Se trataba de una secuencia que, en sus rasgos mayores, no resultaba extraña a la lógica de las novelas de Cortázar, pero que reunía ciertos elementos que permitían emparentarla, y así lo haría el propio autor, con la dinámica del *happening*. En primer lugar, se trataba de un acto intencional que buscaba, a través de una intervención concreta, desencadenar una serie de efectos de naturaleza desconocida contando con la participación de otros sujetos, que a su vez vivirían experiencias que caerían fuera del ámbito de la normalidad. En segundo lugar, esos efectos eran observados por Marrast y sus amigos, quienes, ocultando su carácter de actores principales, se desplazaban al museo a comprobar los resultados del proceso, en una suerte de inversión de los roles creador / actor / espectador.

La intervención se enmarcaba en un contexto de estancamiento vital y, de algún modo, se proponía a sí misma como un modo de escapar a las regulaciones de una existencia tediosa, a eso que en muchos de sus textos Cortázar definió como la Gran Costumbre.<sup>5</sup> En primer lugar, la intervención abría la posibilidad de salir de ese orden regularizado y estancado, de producir un quiebre en la continuidad vital de Marrast y de aquellos que se veían convocados por él.<sup>6</sup> En segundo lugar, esa discontinuidad permitía la emergencia de un orden nuevo, de una dinámica regida por parámetros totalmente diferentes y, lo que es más importante, no previstos por la

<sup>5</sup> “En esos días todo estaba estancado para Marrast, le costaba despegarse de cada cosa, de cada mesa de café o de cada cuadro de un museo” (2005: 663).

<sup>6</sup> “Pero el tallo había sido apenas un pretexto para salir desganadamente de ese círculo dentro del cual Nicole pintaba gnomos o andaba con él por las calles. [...] A Marrast no lo consolaba que los neuróticos anónimos hubieran encontrado un motivo para salir momentáneamente de sus propios círculos, pero haber desatado esa actividad valía como una compensación vicaria, un sentirse menos encerrado en el suyo” (2005: 665).

propia intervención. En un divertido diálogo, Marrast y Polanco lo explicaban del siguiente modo:

—Pero uno desata las águilas y después es bueno fijarse dónde demonios van a parar. Una especie de responsabilidad de demiurgo, por darle un nombre.

—¿Es una especie de experimento, o qué?

—Experimento, experimento —rezongó Marrast—. Ustedes en seguida quieren certezas. Mira, no es la primera vez que suelto un águila, para seguir con el tropo, un poco por salir de la costumbre y otro poco porque la idea de desencadenar algo, cualquier cosa, me parece oscuramente necesaria.

. . . —Vos —siguió Polanco con un gesto soberbio que deslumbró a Austin—, armas motores imponderables, agitas aguas inconsútiles. Sos un inventor de nuevas nubes, hermano, injertas la espuma propiamente en el cemento vil, llenas el universo de cosas transparentes y metafísicas.

—Para serte franco...

—Y entonces te nace la rosa verde —dijo entusiasmado Polanco—, o al revés, no te nace ninguna rosa y todo revienta, pero en cambio hay perfume y nadie comprende cómo puede haber ese perfume sin la flor. (2005: 734)

Dos elementos hay que subrayar en ese fragmento. Por una parte, la idea matriz del desencadenamiento de una dinámica sobre la que no se tenía control y cuyos efectos perdurarían mucho más allá de que la materialidad de la acción estuviera presente ('cómo puede haber perfume sin la flor'). Por otra, la profunda ironía con la que Cortázar parodiaba un lenguaje grandilocuente, presentando las acciones desde un punto de vista deformado. Al mismo tiempo que hacía su propuesta, señalaba irónicamente sus límites y el carácter contingente, abierto e indeterminado de esas acciones.

Comparada con las acciones explícitamente políticas de *Libro de Manuel*, la acción de Marrast pudiera parecer vacía de un direccionamiento ideológico o de un objetivo político directo. Efectivamente era así, pero su politicidad posible se situaba en un nivel mucho más básico, aquel que pretendía quebrar la continuidad de una existencia alienada y rutinaria y modificar la percepción de la realidad del otro. En ese sentido, y de acuerdo a algunas de las teorizaciones cortazarianas de fines de los sesenta,<sup>7</sup> producir un *shock* perceptivo e interrumpir la continuidad de una percepción automatizada constituía un acto político primordial. Pero ese sentido político no podía desvincularse, como se ha señalado antes, de la

---

<sup>7</sup> Por ejemplo, en su famoso artículo de 1969 "Literatura en la revolución y revolución en la literatura" (2006a).

vivencia fáctica de una experiencia alterada, irreductible a su mero significado ideológico.

Un juego del tedio y la tristeza había alterado un orden, un capricho había incidido en las cadenas causales para provocar un brusco viraje, dos líneas enviadas por correo podían entonces conmover el mundo, aunque fuera solamente un mundo de bolsillo; Austin, Harold Haroldson, probablemente la policía, veinte neuróticos anónimos y dos guardianes suplementarios habían salido por un tiempo de sus órbitas para converger, mezclarse, disentir, chocar, y de todo eso había nacido una fuerza capaz de descolgar un cuadro histórico y engendrar consecuencias que él ya no vería desde su taller de Arcueil donde estaría luchando con la piedra de hule.

[...] —Ya ves, las cosas pueden cambiar —dijo miserablemente Nicole agachando la cabeza. (2005: 762-763)

### ¿Una poética situacionista?

A finales de los años cincuenta y durante toda la década de los sesenta, diversas teorías sociales, artísticas y culturales trataron de responder a la pregunta fundamental de cómo extraer la subjetividad de un sistema de prácticas y discursos que reducían su potencial creativo, lúdico y sexual a una experiencia plana y tecnocráticamente administrada. La obra de Herbert Marcuse, Norman Brown y otros filósofos de la época tuvo como objeto fundamental reflexionar sobre la posibilidad de una liberación subjetiva, que permitiera al individuo emanciparse al mismo tiempo de la explotación económica, de la alienación social y de la represión sexual (vide. Roszack, 1970).<sup>8</sup> Entre esas corrientes de pensamiento, la llamada Internacional Situacionista se caracterizó por vincular esa liberación posible con la creación de situaciones e intervenciones sobre el entorno, de un modo similar al que Cortázar ensayó en el ejemplo anteriormente comentado.

Se trató, como es sabido, de un movimiento turbulento y no exento de fricciones internas, que giró en torno de la personalidad huracanada de Guy Debord y que tuvo una influencia difusa pero decisiva en la crisis social y cultural de la segunda mitad de los años sesenta en Francia y en las revueltas de mayo de 1968. A pesar de su factura voluntariamente asistemática y fragmentaria, sus propuestas dejaban entrever una preocupación esencial, que aunaba elementos de la crítica marxista tradicional y de las propuestas artísticas de vanguardia: no habría

---

<sup>8</sup> Buena parte de la obra de Cortázar, como *El perseguidor*, *Rayuela* o *62. Modelo para armar*, puede entenderse como una respuesta literaria a la problemática filosófica de sobre la emergencia de una nueva subjetividad. Puede consultarse un desarrollo de esta tesis en “*El perseguidor. Entre la figuración de la vanguardia y la emergencia de una nueva subjetividad*” (Peris, 2011).

verdadera posibilidad de cambio sin una crítica radical de la vida cotidiana y una propuesta práctica para su modificación.

Una vida cotidiana acrílica significa la prolongación de las formas actuales, profundamente degradadas, de la cultura y de la política, cuya crisis extremadamente avanzada se traduce por una despolitización y un neo-alfabetismo generalizados [...]. Pienso que la vida cotidiana está organizada en los límites de una escandalosa pobreza. Y esa pobreza no tiene nada de accidental: es una pobreza impuesta continuamente a través de la violencia de una sociedad dividida en clases; una pobreza organizada históricamente según las necesidades de la historia de la explotación [...]. Forma el conjunto de la alienación cotidiana, que podría ser definida como la incapacidad de inventar una técnica de liberación de la cotidianidad. (Débord, 1961)

En alguna medida, esa crítica de la vida cotidiana era compartida por buena parte de las filosofías de la liberación. Lo que hacía al movimiento de Debord original era su decidida apuesta por la intervención en el medio físico y en los ambientes subjetivos como técnica concreta de liberación.<sup>9</sup> Uno de los aspectos centrales que preocupó a los teóricos situacionistas fue la imposibilidad de separar la esfera de lo político, de lo artístico y de lo subjetivo de las formas concretas que tomaba la vida cotidiana, dado que esa separación era un síntoma de la distribución social del trabajo (Marelli, 2000: 52). Es por ello que, más allá de la idea del *happening*, localizada en la esfera de lo artístico, la creación de situaciones se situaba en un horizonte en que lo artístico como dominio especializado había dejado de tener sentido: la acción debía integrarse en un proyecto global y unitario de crítica y transformación de la vida en su sentido más concreto.

Nuestra acción sobre el comportamiento, en relación con los demás aspectos deseables de una revolución en las costumbres, puede definirse someramente por la invención de juegos de una esencia nueva. El objetivo general tiene que ser la ampliación de la parte no mediocre de la vida. (Debord, 1957)

En buena medida, la acción de *62. Modelo para armar* que se ha descrito anteriormente, participaba de un similar cuestionamiento de la separación entre arte, vida cotidiana y cultura. Por tanto, su intervención podría hallarse más cerca de los planteamientos situacionistas que de la lógica

---

<sup>9</sup> Es por ello que, desde sus orígenes, la tendencia situacionista se vinculó con el urbanismo, y con la posibilidad de crear espacios físicos regidos por dinámicas diferentes a las de las urbes industrializadas (Marelli, 2000: 9-12), y dio lugar a la invención de la psicogeografía, que trataba de describir y determinar los efectos del ambiente físico en las emociones y en el comportamiento de las personas.

artística del *happening*.<sup>10</sup> Lo cual permite repensar el modo en que el propio Cortázar conceptualizó en aquel momento la situación de la literatura con respecto a la esfera política y social.

Esa relación fue, como es sabido, el núcleo central del debate sobre la literatura latinoamericana en los años sesenta, en el que -siguiendo a Claudia Gilman- se puede señalar una doble tendencia: en primer lugar, la de aquellos intelectuales que señalaban la necesaria subordinación de la literatura a los objetivos inmediatos de la revolución, y que habían desarrollado poéticas en clave realista acentuando el poder comunicativo de la obra sobre la conciencia de los lectores; en segundo lugar, la de aquellos que concebían el trabajo intelectual como un elemento crítico dentro de la sociedad —fuera ésta la que fuera— y que, además, afirmaban la paridad jerárquica de la serie estética y la serie política. Como señala Gilman, este segundo grupo “planteaba como su tarea la de hacer ‘avanzar’ el arte del mismo modo que la vanguardia política hacía ‘avanzar’ las condiciones de la revolución, y también formulaba que el compromiso artístico-político implicaba la apropiación de todos los instrumentos y conquistas del arte contemporáneo” (Gilman, 2003: 144).

Cortázar fue uno de los más firmes defensores de esta segunda opción, estableciendo una paridad jerárquica entre la acción política y la práctica literaria que abría la posibilidad de realizar, en el ámbito de la literatura, una revolución tan profunda como la que los dirigentes revolucionarios habían realizado en el ámbito de la política práctica.<sup>11</sup> Ese planteamiento, que establecía una relación analógica pero diferenciada entre la esfera literaria y la política le llevaría a conceptualizar la literatura revolucionaria de un modo novedoso, que desdeñaba la previsible subordinación de lo artístico a lo político y que, por el contrario, localizaba en las competencias específicas del escritor, en las técnicas especializadas de la creación literaria, el espacio genuino de una intervención revolucionaria.

La novela revolucionaria no es solamente la que tiene un ‘contenido’ revolucionario, sino la que procura revolucionar la novela misma, la forma novela, y para ello utiliza todas las armas de la hipótesis de trabajo, la conjetura, la trama pluridimensional, la fractura del lenguaje.

---

<sup>10</sup> Una tesis similar defiende Castany Prado, que establece una relación entre las teorías situacionistas y las escenas de *Historias de cronopios y de famas* (Castany Prado, 2011).

<sup>11</sup> Cortázar trazó esa relación, de modo literal, en varios de sus textos teóricos. Valga un ejemplo famoso: “Pocos dudarán de mi convicción de que Fidel Castro o Che Guevara han dado las pautas de nuestro auténtico destino latinoamericano; pero de ninguna manera estoy dispuesto a admitir que los *Poemas humanos* o *Cien años de soledad* sean respuestas inferiores, en el plano cultural, a esas respuestas políticas. (Dicho sea de paso: ¿qué pensaría de esto Fidel Castro? No creo engañarme si doy por seguro que estaría de acuerdo, como lo hubiera estado el Che)” (Cortázar, 2006a: 402-403).

[...] Estamos necesitando más que nunca los Che Guevara del lenguaje, los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución. (Cortázar, 2006a: 420-22)

La creación de situaciones en sentido debordiano (cercanas a la lógica del *happening*) sirvió a Cortázar para articular, en la práctica literaria, esa redefinición de las relaciones entre literatura y política, al menos en dos aspectos perfectamente complementarios. En primer lugar, la creación de situaciones en el enunciado —es decir, en la ficción novelesca— le sirvió para tematizar la posibilidad de liberar la vida cotidiana de las dinámicas disciplinarias que la amordazaban en una sucesión de movimientos automatizados. En segundo lugar, *62. Modelo para armar* constituía, en sí misma, una situación enunciativa nueva, que obligaba al lector a posicionarse de un modo diferente y novedoso ante su lectura. En ese sentido, su propia enunciación textual podía pensarse desde esa idea matricial del *happening* como espacio de significación pero también de facticidad, creación de experiencias nuevas y, por tanto, producción de relaciones sociales liberadas. Volveremos sobre esa idea más adelante.

#### **Libro de Manuel y la búsqueda de una nueva performatividad cultural**

A finales de los sesenta y principios de los setenta el debate sobre el rol del intelectual en América Latina experimentó un progresivo recrudescimiento en el que el discurso antiintelectual, que negaba capacidad de transformación real al trabajo intelectual, llegó a un grado de virulencia hasta entonces desconocido. El famoso ‘caso Padilla’ (1971) escenificó la tensión latente entre diferentes formas de pensar la función de la intelectualidad en los procesos revolucionarios y pareció dividir el campo cultural latinoamericano entre aquellos intelectuales que apoyaban a las autoridades cubanas y los que no. En realidad, lo que latía bajo ese conflicto de adhesiones personales, diatribas críticas y gestos apasionados era algo más profundo: la crisis de un imaginario literario basado en la autonomía estética y la resistencia de muchos escritores a subordinar su producción a las directrices de las autoridades cubanas.<sup>12</sup>

En ese contexto, en el que la capacidad performativa del trabajo intelectual y artístico había quedado bajo una permanente sospecha, Cortázar reformuló seriamente su poética literaria, y se propuso explícitamente repensar la estética neo-vanguardista y experimental de su literatura anterior exigiéndole efectividad en el ámbito de la política práctica. *Libro de Manuel* fue el resultado imperfecto de esa reformulación novelesca, donde ensayó diferentes direcciones que pudieran, de algún modo, refuncionalizar la acción cultural y devolverle ese potencial de transformación social que el discurso antiintelectual le negaba (Sorensen, 2007: 92-94).

---

<sup>12</sup> Sobre el imaginario antiintelectual en la Cuba de los sesenta, puede consultarse el artículo de Peris Blanes (2012).

En el corazón de esa reformulación narrativa, una de las respuestas posibles para refuncionalizar la acción cultural era, de nuevo, el *happening* o la creación de situaciones. Pero si en *62. Modelo...* la intervención de Marrast se inscribía en un cuadro vivencial y de crítica radical de la vida cotidiana, en *Libro de Manuel* apuntaba directamente a unos fines específicamente políticos, aunque en un espacio en el que, como se ha explicado anteriormente, había dejado de tener sentido la separación tradicional entre política, arte, cultura y vida cotidiana.

Efectivamente, una de las líneas narrativas más importantes de la novela era aquella en la que los integrantes de la Joda se dedicaban a experimentar nuevas formas de intervención político-existencial y a imaginar rumbos novedosos para la lucha revolucionaria. Todo ello se daba en un contexto de cuestionamiento de los modelos revolucionarios consolidados en la época, y la novela en su conjunto puede pensarse como una reflexión crítica sobre la naturaleza de la lucha revolucionaria y como una aportación afirmativa al imaginario guerrillero, al que Cortázar reprochaba una gran falta de sentido lúdico y erótico.

Las acciones emprendidas por la Joda tenían, de entrada, un aspecto realmente banal, y su único objetivo claro era interrumpir la continuidad de la vida cotidiana, introduciendo cortes abruptos que, de algún modo, modificaban la percepción que los presentes podían tener de su propia situación. No por casualidad las primeras acciones tenían lugar en salas de espectáculos: en el cine, en el que alguno de los miembros de la Joda, ante el desnudo de Brigitte Bardot o Bibi Andersson, se levantaba profiriendo alaridos; o en la Ópera, cuando los gritos coincidían con la salida a escena del cisne, en el momento culminante del espectáculo (2005b: 918-922). El único objetivo aparente: quebrar una situación en la que los asistentes habían asumido un rol de espectadores.

Poco a poco, los miembros de la Joda irían refinando y complejizando las formas de su "contestación new style" (2005b: 927), pasando de los espacios del espectáculo hasta los de la vida cotidiana: el autobús, la tienda de barrio, el restaurante. En todos esos lugares, una breve escenificación improvisada obligaba a los presentes a interrumpir la continuidad de su experiencia, a cambiar el ángulo de su mirada y a posicionarse con respecto a una alteración, mínima pero significativa, de su vida cotidiana:

Otra forma de contestación que ayer nomás hizo bastante roncha en el restaurante Vagenande [...]. Apenas trajeron los puerros Gómez se levantó y empezó a comer de pie, un puerrito tras otro, hablando conmigo como si no pasara nada. Estadística de las miradas: ochenta por ciento broncosas, diez por ciento incómodas, tres por ciento divertidas, otros tres por ciento impertérritas, cuatro por ciento interesadas (¿caso rebelde de hemorroides, parálisis dorsal, locura nomás?). El camarero con otra silla, Gómez que le dice no, gracias, yo siempre como así. Pero señor, va a estar incómodo. Al

contrario, es sumamente funcional, la acción de la gravedad se manifiesta mejor y el puerro desciende al estomago como si se tirara, eso ayuda al duodeno. Usted me está tomando el pelo. De ninguna manera, es usted quien ha venido a incomodarme, no dudo que con intenciones loables pero ya ve. Entonces el maître, un viejo con aire de besugo un poco sobado. Señor, usted dispensará, pero aquí. ¿Aquí qué? Aquí acostumbramos a. Por supuesto, pero yo no. Sí, pero sin embargo. El señor no molesta a nadie, intervengo yo limpiando el plato con una miga porque los puerros estaban fenómeno. (2005b: 924-925)

Esa creación de situaciones desautomatizadas continuaba, pues, la lógica situacionista de 62. *Modelo para armar* y, como puede verse, incidía de nuevo en el humor como principio discursivo básico, encargado de disolver la tentación de solemnidad y gravedad de las acciones contestatarias. Sin embargo, entre las acciones de 62. *Modelo...* y las de *Libro de Manuel* mediaba un proceso de politización explícita: no solo se inscribían en una discusión más amplia sobre los diversos caminos de la práctica revolucionaria sino que, además, poco a poco iban adoptando el objetivo de concienciar directamente a los sujetos implicados sobre sus condiciones de vida en la sociedad capitalista, y sobre las relaciones de dominación y explotación que subyacían a los actos aparentemente banales de su vida cotidiana.<sup>13</sup>

Por ejemplo, en la acción que tenía lugar en la tienda de Madame Lépicriere, y ante las protestas de la dependienta, uno de los integrantes de la Joda señalaba:

Perturbación indebida de las actividades comerciales, usted no parece darse cuenta de que la sociedad de consumo tiene un ritmo, señor, una cadencia, señor. Estas señoras no pueden perder el tiempo porque si lo pierden y empiezan a mirar con algún detalle lo que les rodea, ¿qué advertirán? (2005b: 928)

Aunque, en rigor, el tipo de intervención no difería de las otras situaciones creadas por el grupo, comenzaba a hacerse visible un sentido explícitamente político, pero que no anulaba la experiencia fáctica que implicaban los conceptos de *happening* o de *situación* en sentido debordiano. El quiebre de la continuidad cotidiana revestía, como objetivo explícito, además de producir un corte en el movimiento inercial de los individuos, hacer visibles unas condiciones de alienación que normalmente se presentaban invisibilizadas. Pero ese sentido ideológico no se oponía a la experiencia fáctica, como lamentaba Massota en su *happening*, sino que derivaba precisamente de ella. Frente al ritmo y la cadencia de la sociedad industrial, un parón en la actividad suponía, por una parte, una molestia en

<sup>13</sup> Un interesante análisis de la politicidad de estas acciones en *Libro de Manuel* puede hallarse en el trabajo de Diana Sorensen (2007: 92-94).

los engranajes del consumo, pero sobre todo, la posibilidad de construir una mirada abierta, no mediada por los tiempos de la producción.

Así pues, tres elementos definirían a las acciones que llevaban a cabo los miembros de La Joda: en primer lugar, el quiebre en el *continuum* de la cotidianeidad: un efecto de *shock* sensorial que rompería con las inercias perceptivas; en segundo lugar, la posibilidad de una percepción desautomatizada del entorno, del tiempo y de las relaciones entre los integrantes de cada situación; en tercer lugar, la toma de conciencia de la posición de cada uno en las relaciones de dominación y explotación capitalista, y la entrevisión de espacios y dinámicas de lucha activa contra esas relaciones. Como es lógico, el tercero de los elementos se derivaba de los dos anteriores, pero se hallaba profundamente imbricado en ellos; todos juntos formaban parte, pues, de un proyecto de desalienación subjetiva. Señala Diana Sorensen:

Lo que está en juego en las *microagitaciones* [...] es la producción de desconfianza en el cuerpo social –desconfianza localizada especialmente en la fiabilidad de las transacciones comerciales y en los bastiones de la vida urbana. Si los grandes almacenes, los restaurantes, verdulerías y autobuses se convierten en el escenario del socavamiento irreverente de los negocios que supuestamente deben albergar, los ciudadanos experimentarán inevitablemente una cierta angustia con respecto a sus transacciones diarias en ellos. [...] ¿Es posible actuar de forma significativa en el cuerpo social mediante la irritación de unos pocos ciudadanos inmersos en sus preocupaciones burguesas? ¿Tendrán esas acciones consecuencias revolucionarias a largo plazo? ¿Podrá obtenerse el poder mediante la disrupción del consumo sin afectar la producción? (2007: 93-94)

Efectivamente, la propia novela incluía en su desarrollo el cuestionamiento sobre el alcance de esas acciones que Andrés, uno de sus protagonistas, no dudaba en calificar de ‘travesuras’, resaltando que se trataban prácticas festivas y de un alcance limitado. La tendencia de Cortázar a la parodia y a la extrema autocrítica irónica en esa caracterización. Al tratar de definir el carácter de las situaciones creadas por La Joda, Lonstein decía: “Grotesco, pero con una cierta hermosura indefinible. Retiro lo de secatura aunque no la sensación de ineticundia” (2005b: 936). La tendencia al neologismo y a la torsión verbal sintomatizaban el vacío categorial que acompañaba a estas experiencias, y la dificultad de definir las con modelos previos.

Su aspecto alocado y lúdico y el hecho de que dicho proyecto apareciera, en la novela, junto a situaciones extremas marcadas por las noticias de muertes, secuestros y desapariciones, pareciera limitar su alcance narrativo y su propuesta.<sup>14</sup> Sin embargo, ese proyecto de

<sup>14</sup> Los propios personajes de la novela aludían a ello, al preguntarse “cuál era el sentido de esas travesuras más o menos arriesgadas a que se dedicaban con una banda de franceses y latinoamericanos, sobre todo después de la lectura del telegrama uruguayo que las

desalienación subjetiva era central en la propuesta de Cortázar de reformular el sentido y la dinámica de la cultura revolucionaria. Desde mucho tiempo atrás, sus ficciones habían tratado de representar la posibilidad de una subjetividad liberada: *El perseguidor*, *Historias de cronopios y famas* y *Rayuela* escenificaban de diferentes formas la tensión entre las tendencias represivas presentes en el discurso y la vida cotidiana y los esfuerzos del sujeto por liberarse de ellas.<sup>15</sup> A lo largo de los años sesenta, Cortázar iba a politizar esa idea de liberación subjetiva, vinculándola a las luchas revolucionarias y construyendo una argumentación bastante elaborada en torno a esa relación. Como repetiría en diferentes foros “las revoluciones hay que hacerlas en los individuos para que llegado el día la hagan los pueblos” (2006: 980).

### **El *happening* como metáfora**

Por ello podemos pensar que la lógica del *happening*, o la creación de situaciones, funcionaba en los textos de Cortázar como una metáfora de importantes dimensiones. Por una parte, se proponía como una revisión afirmativa de las posibilidades de la lucha, que integraba la creatividad cultural, la experiencia fenoménica y la crítica de la vida cotidiana en un mismo paradigma de intervención. Pero por otra parte, esa lógica se proponía, al mismo tiempo, como metáfora de la creación literaria y de su función social, contribuyendo asimismo al debate sobre el rol que la literatura podía desempeñar en un contexto cultural en el que su capacidad performativa estaba francamente en entredicho.

En épocas anteriores de su producción, las figuras de Charlie Parker o Che Guevara habían aparecido en sus ficciones como metáforas bastante definidas de la creación literaria.<sup>16</sup> En el primer caso, esta se ponía en relación con la vanguardia artística y musical en su búsqueda de un lenguaje nuevo para expresar una subjetividad liberada. En el segundo caso, la escritura aparecía como una operación violenta sobre el discurso, que tenía el objetivo de ‘revolucionar’ el mundo de la representación literaria transformando sus relaciones internas, al igual que la violencia guerrillera había servido para transformar y reorganizar las relaciones sociales. El *happening*, o la creación de situaciones, se inscribía en esa línea

---

disminuía cada vez más, sin hablar de tantos otros telegramas que llevaba leídos esa tarde y en los que como de costumbre había una alta cuota de torturados, muertos y prisioneros en varios de nuestros países” (2005b: 938-939).

<sup>15</sup> El cuerpo, como señala Belén Gache, se hallaría en el centro de todas esas represiones y luchas por liberarse de ellas: “Uno de los tópicos que se presentan de manera recurrente en los textos de Cortázar es, precisamente el del cuerpo en su relación con los discursos sociales. [...] El cuerpo en Cortázar se presenta o bien como desconocido y misterioso, atravesado por lo accidental y lo insólito y quedando fuera de la red simbólica o bien como prisionero de opresivos sistemas de causalidades, del determinismo y la fatalidad (Gache, 2006: 3).

<sup>16</sup> Una reflexión sobre ello puede hallarse en los artículos de Peris Blanes (2012 y 2013).

de metáforas sobre el propio proceso creativo, y suponía un nuevo intento de representar de un modo desplazado el valor y la función de la creación literaria en la sociedad. Al igual que el *happening*, las técnicas experimentales de su literatura trataban de modificar la percepción de la realidad del lector a través de un *shock* en su experiencia de lectura que le hiciera tomar conciencia de sus automatismos perceptivos y, de ese modo, le abriera nuevas vías de comprensión del mundo.

En el plano del enunciado narrativo, la novela tematizaba el *happening* y la creación de situaciones como la apertura de un espacio nuevo donde podría emerger una subjetividad liberada. Pero esa misma estrategia se desplazaba también al plano de la enunciación, haciendo de la propia novela una situación discursiva creada para sacudir la percepción del lector. No se trataba ya, como en *El perseguidor*, de representar el trayecto de liberación subjetiva a través de la experimentación existencial y artística, sino de producir en el lector un *shock* perceptivo, que abriera las condiciones de su propia liberación:

El signo de toda gran creación es que nace de un escritor que de alguna manera ha roto ya esas barreras y escribe desde otras ópticas, llamando a los que por múltiples y obvias razones no han podido aún franquear la valla, incitando con las armas que le son propias a acceder a esa libertad profunda que sólo puede nacer de los más altos valores de cada individuo. (2006: 414-415)

Es por ello que en su texto “What happens, Minerva?”, comentado anteriormente, Cortázar había trazado una continuidad entre la indeterminación del *happening* y la de la nueva literatura latinoamericana y había señalado el error de hallar en sus naturalezas transgresoras un mero gesto de protesta. Efectivamente, más allá de su carácter denunciante y de su sentido ideológico, si Cortázar proponía el *happening* como metáfora de su propia creación es porque en él anidaba, como hemos visto, una experiencia fáctica, sensorial y perceptiva, que no podía hallarse en otras formas de la politizada cultura del momento. Esa incidencia en los sentidos, en el *shock* perceptivo y en la desautomatización violenta de las formas era la que, de acuerdo a la poética cortazariana, permitiría hacer de la literatura un espacio potencial para la liberación del lector.

**BIBLIOGRAFÍA**

- CASTANY PRADO, Bernat (2011), "Julio Cortázar y el situacionismo", en FUENTES, Manuel y TOVAR, Francisco, *A través de la vanguardia hispanoamericana*. AEELH, Publicaciones URV, pp. 533-544.
- CORTÁZAR, Julio (2006<sup>a</sup> [1969]), "Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar" en *Obras completas 6*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 399-422.
- \_\_\_\_ (2006b [1984]), *Argentina, años de alambradas culturales*, en *Obras completas 6*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 919-1028.
- \_\_\_\_ (2005a [1968]), *62. Modelo para armar* en *Obras completas 1*. Barcelona, RBA-Instituto Cervantes, pp. 629-862.
- \_\_\_\_ (2005b [1973]), *Libro de Manuel*. En *Obras completas vol. I*. Barcelona, RBA-Instituto Cervantes, pp. 863-1232.
- \_\_\_\_ (2002 [1968]), "What happens Minerva?" en *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid, Debate, pp. 160-166.
- DÉBORD, Guy (1961), "Perspectivas para la modificación consciente de la vida cotidiana", *Sindominio.net*. Disponible en <http://www.sindominio.net/ash/is0606.htm>
- GACHE, Belén (2009), "Instrucciones para comportarse en sociedad", *Revista digital universitaria*, vol. 10, n.º 5. Disponible en <http://www.revista.unam.mx/vol.10/num5/art26/int26.htm>
- \_\_\_\_ (1957), "Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional", *Sindominio.net*. Disponible en <http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>
- GILMAN, Claudia (2003), *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- GOLDBERG, Roselee (1988 [1979]), *Performance art*. Madrid, Destino.
- JIMENEZ, Marc (2005), *La querelle de l'art contemporain*. París, Gallimard.
- LONGONI, Ana (2004), "Masotta hapennista", *Ramona. Revista de artes visuales* n.º 45, pp. 47-49.
- MARELLI, Gianfranco (2000), *La dernière Internationale. Les situationnistes au-delà de l'art et de la politique*. Arles, Editions Sulliver.
- MASOTTA, Óscar (2004 [1967]), "Yo cometí un happening", *Ramona. Revista de artes visuales* n.º 45, pp. 34-46.
- MONTALDO, Graciela (2011), "La invasión de la política" en *E-misférica*, vol. 8, n.º 1. Disponible en <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-81/montaldo>
- PERIS BLANES, Jaume (2013, en prensa), "Reunión, de Julio Cortázar. Reescritura y conflicto de poéticas en el debate sobre el intelectual y la revolución" en *Hispanófila*.
- \_\_\_\_ (2012), "Cuando digo futuro. Imaginario del desarrollo, cultura y antiintelectualismo en Cuba" en GIRONA, Nuria, *La cultura en tiempos de*

*desarrollo. Violencias, contradicciones y alternativas*. Valencia, Quaderns de Filologia, pp. 249-284.

\_\_\_\_ (2011), “*El perseguidor*, de Cortázar. Entre la figuración de la vanguardia y la emergencia de una nueva subjetividad”, en *Revista de Crítica Latinoamericana*, n.º 74, pp. 71-92.

PERNIOLA, Mario (2007), *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madrid, Acuarela y A. Machado.

PICON GARFIELD, Evelyn (1975), *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid, Gredos.

ROSZAK, Theodore (1970), *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona, Kairós.

SORENSEN, Diana (2007), *A Turbulent Decade Remembered. Scenes from the Latin American Sixties*. Stanford, Stanford University Press.

## LOS SUBALTERNOS EN LAS FICCIONES DE APROPIACIÓN DE MENORES

### The Subordinates in the Fictions of Appropriation of Minors

LUZ C. SOUTO  
UNIVERSIDAD DE VALENCIA  
luz.souto@uv.es

**Resumen:** la vinculación de los subalternos en la apropiación de menores durante la Dictadura argentina ha sido indagada en varias disciplinas, sin embargo, son las obras de Martín Kohan las que han logrado contar lo inenarrable de la historia, condensarlo en un mundo ficcional creíble, y por eso mismo desbastador. En *Dos veces junio* y en *Cuentas Pendientes* se evidencian las consecuencias de la banalidad del mal, se representa el consenso de los diferentes estamentos de la maquinaria represiva del Estado y se vislumbran las consecuencias en las próximas generaciones.

**Palabras clave:** subalternos, apropiación de niños, dictadura argentina, Martín Kohan

**Abstract:** the rol of the subordinates in the appropriation of children during the Argentinian Dictatorship has been questioned in several disciplines. However, are the works of the writer Martín Kohan which have managed to tell the untold history in a very effective way by condensing it in the creation of a credible fictional world and, because of that, grinding. In *Dos veces junio*, as well as in *Cuentas pendientes*, the consequences of the banality of evil are obvious, since it represents the consensus set within the different levels of the repressive State machinery and glimpse the consequences of all this in the life of future generations.

**Keywords:** Subordinates, Appropriation of Children, Argentina Dictatorship, Martín Kohan



Y legarán a sus hijos un nombre infame: los  
que traicionan a la patria no pueden legar a la  
descendencia apellidos honrados.  
Vallejo Nágera

### **Antecedentes de la apropiación**

Aunque el caso de los niños robados en la última dictadura argentina ha sido el que más ha trascendido dentro y fuera del país latinoamericano, hay antecedentes que delimitan una práctica instituida y normalizada no sólo en América sino también en Europa.

Uno de los casos más relevantes en el contexto Latinoamericano es el de la denominada “Conquista del Desierto”, llevada a cabo a partir de 1878 por el Estado argentino con el fin de expropiarles a los asentamientos mapuches y tehuelches sus tierras. Desde hace algunos años, y en gran medida como consecuencias de los estudios promovidos por las Asociaciones de *Abuelas y Madres de Plaza de Mayo*, han comenzado a surgir nuevos datos sobre el tratamiento de los niños indígenas y la violencia ejercida sobre ellos. El historiador Walter Delrio analiza las consecuencias de la ocupación en la Patagonia y encuentra no sólo despojo de los bienes materiales, sino también de los hijos, de la descendencia, lo que se traduce en la pérdida de la identidad individual y colectiva.

Algunos consideran que técnicamente habría que hablar de Etnocidio y no Genocidio, porque se apuntó a destruir las costumbres indígenas y no a los indígenas. Es decir, se los quería “educar”, “civilizar” pero no matar. Con lo cual también es un error conceptual: porque el término Genocidio implica, incluso, toda acción destinada a la pérdida de identidad. Por ejemplo, cortar la relación de madre con hijo. El secuestro de niños es considerado como un Genocidio. Y esto fue lo que ocurrió: traslados masivos, separación de familias, borramiento de identidad. ¿Cuántos miles de chicos fueron entregados a familias criollas y se les cambió el nombre y se les dio otra educación? (Delrio, 2009)

Si se permaneció más de un siglo sin hablar de estos hechos fue porque quienes los perpetraron ganaron la partida, continuaron en el poder y ejercieron una cruzada de descrédito hacia los pueblos originarios, de manera que matarlos y quedarse con sus hijos (y sus tierras) era por el bien de la Nación que se estaba construyendo en base a la dicotomía civilización

o barbarie.<sup>1</sup> El exterminio del otro tiene un propósito de preservación y limpieza. Recordemos los grandes centros de reeducación y/o selección de niños en Europa, los *Lebensborn* alemanes o, más cercanos aún, los *Centros del Auxilio Social* en España. Si en los años '70 y '80 se apropiaron los hijos de los "subversivos" latinoamericanos fue porque ese horror ya había sucedido antes.<sup>2</sup>

Si lo pensamos desde la teoría de Agamben, tampoco los judíos fueron exterminados en el transcurso de un delirante y descomunal Holocausto, sino como piojos, es decir, como *nuda vida* (Agamben, 1998: 147) y la dimensión en que el exterminio tuvo lugar no es la religión ni el derecho, sino la biopolítica. El Estado asume la función del cuidado de la vida biológica de la Nación. Hay un proceso que va más allá de la captura de los individuos, hay un dispositivo estatal que funciona en términos de definir el cuerpo en otro registro. Asimismo, el desarrollo y el triunfo del capitalismo han sido logrados por el control disciplinario, llevado a cabo por el biopoder que ha diseñado "a través de una serie de tecnologías adecuadas, los 'cuerpos dóciles' que le eran necesarios" (Agamben, 1998: 12). Como hombres, como especie, estamos hechos por instituciones; constituidos por políticas racistas que separan lo que debe vivir de aquello que no merece existencia. Esta es la clave que permite a una tecnología de poder, que tiene como objeto garantizar la vida, exigir la muerte o pronunciar la orden de matar no solamente a los enemigos sino también a los propios ciudadanos.

En un sistema político centrado en el biopoder, ¿cómo es posible ejercer el poder de la muerte, cómo ejercer la función de la muerte? Aquí interviene el racismo. [...] El racismo existía ya desde mucho tiempo atrás. Creo sin embargo que funcionaba en otra parte. Lo que permitió la inscripción del racismo en los mecanismos de Estado fue justamente la emergencia del biopoder. Es éste el momento en que el racismo se inserta como mecanismo fundamental del poder y según las modalidades que se ejercen en los Estados modernos. (Foucault, 1996: 205)

---

<sup>1</sup> Tengamos en cuenta que *Facundo o Civilización y Barbarie en las pampas argentinas* es de 1845. Aquí Sarmiento pone en primer plano el modelo dispuesto para América Latina, uno basado en la modernización, alejado del "ser salvaje" con el que identificaba a los caudillos y a los defensores de la tierra. En 1868 Sarmiento llega a la presidencia Argentina y pone en marcha su ideario político. Se calculan unos 30.000 muertos.

<sup>2</sup> El documental *Tierra adentro* de Ulises de la Orden (2011), que está dedicado a la identidad de los pueblos originarios luego de la conquista del desierto, deja en evidencia las analogías entre la Campaña de Roca y la Dictadura Militar.

El racismo, en tanto mecanismo de Estado, centra sus inicios en los siglos XVIII y XIX y se define; primero, como una forma de establecer “una cesura” en el ámbito biológico, lo cual permitirá al poder subdividir la población de acuerdo a su raza; “son estas las primeras funciones del racismo: fragmentar (desequilibrar), introducir cesuras en ese *continuun* biológico que el biopoder inviste” (1996: 206). En segundo lugar, el racismo permite establecer una relación positiva, fundada en la idea de la guerra (hacer morir para poder vivir) pero ahora condicionada por lo biológico. “La muerte del otro —en la medida en que representa mi seguridad personal— no coincide simplemente con mi vida. La muerte del otro, la muerte de la mala raza, de la raza inferior [...] es lo que hará la vida más sana y más pura.” (1996: 206).

De una u otra manera, y de varias maneras, como también en diversos momentos, la sociedad argentina adhirió al discurso de su enfermedad y, como efecto, apoyó la idea de aniquilar un mal, dejando el paso libre a prácticas militares homicidas, a la fragmentación de lo diferente, a la deconstrucción del modelo opuesto primero a la modernización europea y luego al proyecto capitalista.

La responsabilidad civil es abordada cada vez en más ficciones, quizás la más lograda en el ámbito argentino es *El secreto y las voces* (Gamerro, 2002), donde un entramado de intereses personales vehiculados por la desidia llevan a todo un pueblo a ser cómplice del secuestro y la desaparición de un vecino. Uno de los personajes confesará décadas después: “todo el pueblo es responsable [...] Neri se encargó muy bien de ello, de hacernos a todos cómplices. Lo que no nos exime de culpa, todo lo contrario” (Gamerro, 2011: 58).

Ante la amenaza de contagio hasta resulta previsible que a los niños “salvados” quisieran reeducarlos, adaptarlos e inmunizarlos contra la fatalidad que significaba la otredad ideológica y/o racial. Así también lo predice Cristina Peri Rossi en “La rebelión de los niños” y así, desde el siglo XXI, se aborda en las ficciones. La apropiación de menores es parte del plan de genocidio, es la parte más inteligente, porque en ella no se mata sino que se transforma, se convierte en aliados a los hijos de los vencidos.

### **Las ficciones sobre apropiación y el papel del subalterno**

Para el análisis del caso a través de la ficción proponemos *Dos veces junio* y *Cuentas pendientes*<sup>3</sup> de Martín Kohan porque, a diferencia de otros relatos que tratan el robo de menores, estas narrativas silencian la voz de los sacrificados para dar lugar a la del verdugo. En estos personajes, en tanto subalternos, entra en juego la historia de los hundidos, actuantes impulsados por una fuerza conformista que los induce a caer, siempre, del lado equivocado.

---

<sup>3</sup> A partir de ahora se citarán como *DVJ* y *CP* respectivamente.

El narrador de *DVJ* es un joven que cuenta su paso por el servicio militar argentino durante el Proceso de Reorganización Nacional. Allí juega un rol ínfimo dentro del estamento militar, es un conscripto que, débil de carácter, cumple con lo que se espera de todos los subalternos, acatar órdenes sin cuestionamiento y, sobre todo, sin indicios de insubordinación. No hay conflicto en la vida del joven porque ante la posibilidad de encontrar uno, la resignación toma el espacio de las decisiones. En la novela la única desestabilización será la que se plantee el lector, que en ningún caso podrá permanecer pasivo. La presencia de la tortura, los abusos y la apropiación, mezclados con la vida cotidiana, el fútbol o los consejos paternos; revelan un trasfondo de normalidad engañosa que estalla al ser confrontada con las prácticas sistemáticas de la época.

Desde lo formal, cada capítulo de *DVJ* está denominado por cifras aparentemente inconexas entre sí, pero que siguen la misma lógica interna del relato; a la vez, cada capítulo está compuesto por pequeños apartados que permiten al autor un juego entre los diferentes niveles de escritura, así pasa de explicar las posiciones de los jugadores en el Mundial de Fútbol a relatar la decadencia de una joven que se encuentra secuestrada. Todo puede suceder, en la historia y en la escritura. De este modo abre un lugar para la escisión textual, dividiendo y alterando para lograr un sitio metafórico, para establecer por medio de la forma misma del libro una ruptura muy similar a la que ocupa la memoria bifurcada por las diferentes formas de la violencia, entre ellas, también la de la apropiación.

Por su parte, *CP* relata la tediosa vida de un octogenario, Lito Giménez, cuyas preocupaciones tienen que ver con el pago del alquiler, el aumento del precio del jamón, la acidez que no lo deja dormir o, cuando abre la nevera, adivinar cuál es el huevo cocido y cuál no (obviamente siempre rompe el que no toca). Quien comienza a contar su historia es un narrador omnisciente que a mitad de la novela deja de serlo tras revelar su identidad y convertirse en un personaje más. *CP* es en apariencia, un relato menos fragmentario que *DVJ*, pero los pensamientos de Giménez no llegan a cuajar en nada, su repetición no está en la escritura sino en su doble desencanto; el de la propia vida y el social, su existencia es una imitación diaria de la desesperanza, de la cual se empeña en no salir.

Esta novela también tiene una trampa, nunca sabremos si lo que se nos dice de Giménez es verdad o si, por el contrario, es la distracción maníaca del narrador. La perspectiva sobre su existencia es arbitraria, producto de una obsesión. Cuando el narrador no puede dormir imagina a Giménez solitario en una casa diminuta, atormentado por unos recuerdos que seguramente esconden algo, y que a mansalva, ese algo, si se esconde, nada bueno puede ser. Basta leer la primera frase para ver por dónde va la subjetividad: "Tengo para mí que Giménez, tarde en la noche, arrastra los pies cuando entra en la cocina" (*CP*: 9). No obstante, y a pesar de que el narrador, que es el propietario de la casa donde vive Giménez, comienza su

relato cargado de adjetivos peyorativos, sustantivos repetitivos y verbos de poca acción, nada puede sospecharse sobre el pasado. Lo que se sabe de Giménez no es una información reveladora: ve mucha tele, habla poco, le gusta apostar a los caballos, tiene una máquina de café italiana que le regaló su hija, Inesita o Mercedes. Mientras el propietario nos dice durante más de la mitad del relato que la hija se llama Inesita, en un diálogo con Giménez, éste nos asegura que se llama Mercedes. Entonces, los breves indicios se conjuran con fuerza, la descripción sobresalta el principio de calma y la austera cotidianeidad de un anciano se altera con el conflicto sobre la identidad de su hija, se descubre como apropiador o, queda a criterio del lector, ya que quien supone esto es el locatario, que en su relato imagina que Giménez ha apropiado a quien dice que es su hija.

Giménez no tiene amigos pero suele encontrarse con Vilanova, un coronel retirado con quien continúa manteniendo negocios; mejor dicho, mínimos encargos que le retribuyen un mínimo dinero que gastará en putas, y no como quisiera el narrador, en pagarle lo que le debe. Uno de estos encuentros está marcado por la indignación del coronel con los hijos de desaparecidos que comienzan a hacer preguntas, por lo que, se supone, el hijo del coronel también es apropiado.

Vilanova preocupado, Vilanova enfurecido, sacude con sus manotazos las pocas cosas que ocupan la mesita arrinconada del bar. [...] Se sulfura el coronel, maldice en abstracto o se caga en concreto en la reverenda madre que los parió a esos pendejos que ahora espabilan y empiezan a hacer preguntitas que ya nadie quiere escuchar o responder. [...] ¡Qué saben los pendejos! Ni se afeitan todavía, ni limpiarse el culo saben. ¿Qué vieron? ¡Nada! ¿Qué leyeron? ¡Nada! Pero joden y joden.  
(CP: 107-108)

Giménez no habla mucho delante del coronel, como el personaje de *DVJ* solamente asiente ante quien sigue considerando una autoridad. Sin embargo la intranquilidad de Vilanova cala en su rutinaria vida y también a ese hombre que pareciera preocuparse solamente por nimiedades se le enciende una alarma. En el capítulo siguiente al encuentro con el coronel, cuando recibe una visita de su hija, se muestra menos distante y hasta cariñoso, si cabe esta actitud a un personaje de estas características.

Los personajes principales de estos dos relatos, se inscriben en el bando de los “vencedores” de la dictadura argentina, del primero de ellos sabemos que trabaja directamente desde dentro (haciendo de guardián de los secuestrados, de chofer (sic) de Mesiano, y de esbirro para las actividades que el régimen, discretamente, necesitará); el otro, el viejo, no se especifica qué servicios prestó, pero queda clara su vinculación con Vilanova. Como vencedores, ellos y sus superiores, mantienen el discurso

del olvido, un discurso vacío de argumentos y, en muchos casos también de ejemplos:

Viejos chotos parecen; todo para atrás, todo para atrás, todo para atrás. Se parecen, ¿sabés a qué? No, Giménez no sabe. A la mina esa, ¿cómo se llamaba? Giménez, mudo, se encoge de hombros. La mina esa, la que se convierte en estatua de sal, ¿cuál era? Giménez no tiene ni la menor idea de la estatua de la que le están hablando. Sale poco, no ha viajado, no se fija en esas cosas. Pero sabés a qué me refiero, ¿no?, insiste Vilanova; y Giménez por pudor dice que sí, que sí que sabe, y que el concepto lo capta pero que el dato exacto justo ahora no se lo acuerda. (CP: 110)

Que Giménez no sepa de qué estatua le hablan evidencia la ignorancia del subalterno, pero que el comandante tampoco sepa que se trata de Edith, la mujer de Lot, cuando él mismo utiliza la anécdota para justificar el descreimiento de la memoria, descalifica su discurso. Kohan utiliza sus voces para ridiculizar los argumentos dictatoriales. Por otro lado, que el punto de comparación sea precisamente el de una Edith convertida en estatua de sal por mirar a Sodoma cuando está siendo destruida, descubre un doble juego; primero, la impostura religiosa de un régimen que, como el franquismo, encontró en la Iglesia su corruptible aliada; segundo, un cruel castigo para aquellos que quieran “curiosear” en el pasado. La advertencia es reiterada en todos los relatos que abordan las apropiaciones argentinas, se hace más evidente en los policiales *Quinteto de Buenos Aires* de Vázquez Montalbán y *Una mancha más* de Alicia Plante.

Si bien Kohan nos presenta subalternos del bando vencedor, la vida privada de éstos distan mucho de lo que se supone que sucede con los que ganan una guerra, conceptualmente están lejos de la gloria de una victoria o del reconocimiento heroico, yerran en el único momento en que no deberían hacerlo, no se arriesgan para salvar la vida del otro, no se dejan matar y para eso, si es necesario, estarían dispuestos a asesinar aunque el resto de sus vidas sea una incesante vuelta al momento del error.

Amar Sánchez en su análisis de los perdedores reserva un apartado para “los vencedores repugnantes”, aquellos personajes que, como los de Kohan, ilustran el punto de vista y la vida diaria de quienes ganaron, muchos de los cuales siguen manteniendo la misma impunidad y actuando en democracia con los mismos mecanismos de la dictaduras, como se presupone que sucede en CP; no obstante, ellos también son percibidos como fracasados, la ambigüedad ética en la que se han sumido, las traiciones y la deshonra, se han traducido en vidas oscuras y pensamientos abyectos.

La distinción entre derrota y deshonra, entre resistir y transigir —este conflicto ético que puede encontrarse en las figuras antiheroicas— adquiere un especial matiz en el caso de los vencedores, en tanto ellos también mantienen la “fidelidad a una verdad”, a su particular clase de verdad en la que se reconocen como traidores, asesinos y torturadores. (Amar Sánchez, 2010: 167)

En este aspecto los personajes de Kohan recuerdan al Herbal de *El lápiz del carpintero* (Rivas, 1998), atormentado por un asesinato innecesario, que recordará el resto de su vida y que contará a una prostituta ya en el lecho de muerte. No pueden salir del momento de su falta porque la creencia de que estaban destinados a eso, de igual manera que los otros a morir, les impide rebelarse o emerger de la pesadilla. El ejemplo de Otto Dietrich en el cuento “Deutsches Requiem” (Borges, 1943) es ejemplar en la descripción de esa condena que el torturador llevará consigo para siempre. Cuando Otto recuerda al poeta David Jerusalem que murió en su campo, escribe:

Ignoro si Jerusalem comprendió que si yo lo destruí, fue para destruir mi piedad. Ante mis ojos, no era un hombre, ni siquiera un judío; se había transformado en el símbolo de una detestada zona de mi alma. Yo agonice con él, yo morí con él, yo de algún modo me he perdido con él; por eso, fui implacable. (Borges, 1997: 100)

Dietrich, frente al espejo, desvela que a pesar de los asesinatos sigue siendo humano, lo implacable se construye a partir de la muerte del otro, ese acto de transgresión que termina por llevarlo a la muerte sigue siendo necesario. Sin embargo, y en esto se diferencian los personajes de Kohan, Otto no doblega sus convicciones, acepta morir sin decir palabras en su defensa y sigue fiel a sus ideales hasta el final. Las motivaciones del colimba y de Giménez se adhieren a las del resto por azar, no hay certeza en eso, solamente coincidencia, concatenación.

### **La pregunta imposible**

El primer objeto que se nombra en la primera frase de *Dos veces Junio* es un cuaderno de notas. Un objeto que si pensamos en otros cuadernos descritos por Kohan, han sido los receptáculos del legado de la revolución (*Museo de la revolución*, 2006) o el lugar donde Echeverría redactó *El matadero* y enseñó a escribir a Luciana en *Los cautivos* (2000)<sup>4</sup>; sin

<sup>4</sup> Para un análisis sobre el texto ver Souto, Luz (2012), “La transgresión del género gauchesco y su importancia en el imaginario nacional argentino: *Los Cautivos* de Martín

embargo en *DVJ* han cambiado su función memorística y/o didáctica para convertirse en el instrumento comunicativo de los torturadores.

Cuando el narrador lee la pregunta que encabeza la página del cuaderno abierto, con este acto de habla, el relato inaugura un descabellado y cruel interrogante, un abismo que articulará el resto de la narración, aquí el soldado nos cuenta; “El cuaderno de notas estaba abierto, en medio de la mesa. Había una sola frase escrita en esas dos páginas que quedaban a la vista. Decía: ‘¿A partir de qué edad se puede empesar a torturar a un niño?’” (*DVJ*: 11).

En este instante fundacional del conflicto donde, como lectores, nos vemos obligados a repasar más lentamente la frase, a volver al comienzo y sopesar el interrogante; el protagonista no se cuestiona lo irracional de la pregunta ni la imposibilidad de torturar a un bebé para lograr su confesión, sino que se obsesiona con cambiar o no la “ese” de *empesar* por el uso correcto de la “zeta”.

Impulsivamente modifica la equivocación porque, deja claro, le molestan muchos los errores de ortografía, en realidad no hay nada que le moleste más. Entonces sigue la disertación ortográfica y es desplazado el contenido de la pregunta, con esta traslación naturaliza el hecho de que aparezca en la misma frase el verbo “torturar” y el sustantivo “niño”. A partir de esto, se disipa la confianza y la empatía que, como lectores, podríamos llegar a profesarle al personaje. El narrador, como bien diría Amar Sánchez, socava su confianza:

la autoridad que solemos darle a la voz narrativa, la confianza que depositamos en ella se encuentra aquí socavada por la naturaleza misma de los narradores. Esta estrategia contribuye a la fascinación que produce seguir el pensamiento del enemigo, un tipo de vencedor siempre vigente y completamente “repugnante”. (2010: 160)

Con esta pregunta también se introduce una doble violencia en el relato; la física y la que se ejerce sobre la identidad. El maltrato físico infringido contra las madres también se trasladó a muchos menores. Los testimonios lo corroboran y el mundo ficcional lo ejemplifica. Vale recordar para esto *Conversaciones al Sur* de Marta Traba, donde Dolores pierde a su hijo porque le saltan en la panza.

Estipular lo que los niños serán en las próximas generaciones también es parte de un adoctrinamiento, uno más real y por eso más cruel que el que la ficción puede plantear. Pero acaso, sea más fácil para la

---

Kohan” en Boadas, Sonia, et al. (ed.), *La tinta en la Clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias S.A, pp. 619-627.

ficción trasgredir el límite de lo real y hacer de sus historias un instrumento más preciso que el de los propios testimonios, Beatriz Sarlo nos dice, refiriéndose a la pregunta de *DVJ*, que

Sin el control artístico, esa pregunta inicial impediría construir cualquier historia, porque la escala del horror la volvería intransitable, obscena. Congelada y al mismo tiempo conservada por la narración “artísticamente controlada”, la ficción puede representar aquello sobre lo que no existe ningún testimonio en primera persona: el militar apropiador de chicos, hundido en lo que Arendt llamó la banalidad del mal; y el soldado que lo asiste con disciplina inmovible, ese sujeto del que tampoco hay rastro testimonial. [...] Lo que no ha sido dicho. (2005: 164)

Lo que se escapa quizás en el análisis de Sarlo es que mucho de lo que se cuenta en la narración de Kohan ya ha sido confrontado desde diferentes testimonios, desde los subalternos, desde los apropiadores, desde los testigos. Quizás no habría que preguntarse si la literatura es el medio idóneo para explicar “lo que no ha sido dicho”, porque ya entrados en la segunda década del siglo XXI hemos recuperado una inabarcable cantidad de voces (especialmente en el caso argentino)<sup>5</sup>, quizás la pregunta sería si la literatura puede otorgarle el control artístico del que habla Miguel Dalmaroni, distanciarse de los testimonios, vigilarlos en una trama narrativa sin que pierdan el valor de *realidad* que les otorga la primera persona.

---

<sup>5</sup> Los Juicios a los militares en los últimos años han producido una pléthora de testimonios tanto de los acusados como de los sobrevivientes. El esperado amparo legal y la exposición pública de los procesos, han llevado a que aquellos que no habían prestado testimonio se atrevan a hacerlo. Solamente en el 2012 se realizaron 134 condenas por delitos de lesa humanidad, lo que sumó un total de 378 represores condenados. A finales de 2012 había 232 acusados con juicios orales en trámite y 1013 procesados, en 2012 también se produjo un cambio en los juicios, comenzaron a realizarse los llamados “megajuicios”, procesos que involucran grandes cantidades de acusados y de casos analizados. Asimismo, alentados por el marco público también ha resurgido la publicación de libros que se presentan como no-ficción. A finales de 2012 la editorial Aguilar anuncia *La Perla. Historias y testimonios de un campo de concentración*, donde se reúnen las declaraciones orales y escritas de los sobrevivientes del centro clandestino La Perla. El copete de la noticia apela a un compromiso testimonial, uno que ha esperado 35 años y que finalmente puede salir a la luz, “La Perla fue el centro clandestino más grande del interior del país durante la última dictadura y, entre sus paredes, los secuestrados establecieron un pacto: ‘El que sale con vida tiene la obligación de contarlo’.” (*Página/12*, 16 de diciembre de 2012).

### **Dejarse hacer, dejarse ser**

La trama de *DVJ* es anunciada por una cita de Luis Gusmán sobre el mes de junio. Un epígrafe que, implícitamente, remitirá, a medida que avanzamos, a *Villa* (Gusmán, 1995). Ambos autores eligen personajes que tienen que ver con el mundo de la medicina, subalternos que automatizados por el lugar en el cual se encuentran, son impulsados hasta las acciones más crueles que se pueden esperar de los hombres.

Villa se encarga de dar alternativas (médicas) para que los testigos puedan responder a los exhaustivos interrogatorios luego de varios días de tortura. El fin será conseguir nombres de nuevas víctimas, un voraz enlace de nominativos destinado a perpetuar el suplicio. Lejos de presentar problemas morales el médico asiste cada vez que lo convocan, como parte de su deber profesional, como funcionario y como un ciudadano ideal que colabora con el poder. De igual manera lo hacen el doctor Padilla y el doctor Mesiano en *DVJ*, afirmaciones del colimba como “a los muertos no hay manera de hacerlos hablar” (*DVJ*: 52), o “casi no le quedaba cuerpo donde pudiesen matarla” (*DVJ*: 53), corroboran la asistencia médica con fines de tortura.

Villa, como el colimba de *DVJ*, tiene una prodigiosa memoria que utilizará sólo para la memorización de datos inútiles, tras ellos esconderá sus acciones y asentirá los envíos del régimen. El perfil de estos personajes nos conduce a la noción de banalidad del mal esbozada por Arendt. En las sociedades se ha despertado un nuevo tipo de criminal que actúa bajo circunstancias que le hacen imposible saber que está obrando mal.

Una de las primeras ficciones que tratan este tema es la ya mencionada “*Deutsches Requiem*”. El narrador de este relato describe su vida y sus gustos que poco tienen de diferente con el resto de la gente. Otto es consciente de sus acciones y no se arrepiente de ellas.

No pretendo ser perdonado, porque no hay culpa en mí pero quiero ser comprendido. Quienes sepan oírme, comprenderán la historia de Alemania y la futura historia del mundo. Yo sé que casos como el mío, excepcionales y asombrosos ahora, serán muy en breve triviales. Mañana moriré, pero soy un símbolo de las generaciones del porvenir. (Borges, 1997: 94)

Sus palabras se asemejan, predicen, por no decir inspiran, a las últimas de Eichmann: “Dentro de muy poco, caballeros, volveremos a encontrarnos. Tal es el destino de todos los hombres. ¡Viva Alemania! ¡Viva la Argentina! ¡Viva Austria!”, Arendt nos dice: “Fue como si en aquellos últimos minutos resumiera la lección que su larga carrera de maldad nos ha enseñado, la lección de la terrible banalidad del mal, ante la que las palabras y el pensamiento se sienten impotentes” (2001: 382).

La idea de continuidad de esta clase de criminales, el “símbolo de las generaciones del porvenir” que adelantaba Borges es nefastamente corroborado en las Dictaduras Latinoamericanas. Esa burocracia del mal que se inauguraba con el nazismo es retomada en 1973 por Pavlovsky en la arriesgada obra *El Señor Galíndez*. En la misma representa a tres subalternos (Beto, Pepe y Eduardo) que esperan la llamada de Galíndez, una autoridad a la que nunca han visto. Lo que en el principio de la obra es una interminable espera al lado del teléfono se transforma muy pronto en la antesala de la tortura. Beto y Pepe reciben a los secuestrados para interrogarlos, a la vez, aleccionan a Eduardo, el nuevo, sobre cómo comportarse, o sobre cuáles son las reglas a seguir según el manual del Sr. Galíndez, lo que hace suponer, hay instrucciones sobre las refinadas formas de tratar a los cuerpos para sacar información.

Lo que más sobresale de esta obra es la normalidad que subyace a los personajes, pensemos en una puesta en escena que se realiza en un agitado 1973, un año después de la Masacre de Trelew.<sup>6</sup> La vida cotidiana de los torturadores los convierte en personajes homologables al espectador, con sus mismas inquietudes y expectativas: uno estudia contabilidad, el otro, anatomía; hablan de su vida sexual, llaman por teléfono a sus casas y leen las historietas del Pato Donald.

El nuevo tipo de criminal que actúa bajo órdenes de sus superiores no se cuestiona torturar o no a un niño (el colimba), colaborar en la apropiación de los hijos de los que perdieron la guerra y quedarse, si se puede, con alguno de ellos (Giménez), reanimar a los moribundos para que sigan siendo torturados (Villa) o disparar en la cabeza a un pintor (Herbal).

El conscripto, Giménez o Villa se distancian de los personajes heroicos que han sido derrotados pero que mantienen la necesidad explícita de escapar, ellos nunca se plantean salir del sistema. El discurso del colimba está construido en la repetición del discurso de los otros (especialmente de su padre y de Mesiano); Giménez, por su parte, también construye su pensamiento con las palabras de Vilanova y Elvira, su mujer. Ambos personajes asienten y se construyen por dos núcleos, el familiar y el militar, se inscriben con resignación en un vínculo que trasciende la duración del gobierno dictatorial y la convivencia con la familia. De este modo se anula cualquier posibilidad para escapar del engranaje, no hay punto de fuga, los personajes vuelven una y otra vez a las instituciones y al discurso que los mantiene ensimismados en una falsa creencia de tranquilidad y equilibrio. Pero permanecer dentro, para ellos, tiene un coste, el de la inmovilidad, el de una parálisis ideológica que se reflejará en

---

<sup>6</sup> Asesinato de 16 miembros de distintas organizaciones armadas peronistas y de izquierda que estaban presos en el penal de Rawson, fue la noche del 22 de agosto de 1972. El 15 de octubre de 2012 el Tribunal Federal de Comodoro Rivadavia condenó a prisión perpetua a Emilio Del Real, Luis Sosa y Carlos Marandino como autores de los homicidios y lo declaró como crímenes de lesa humanidad.

todos los aspectos de la vida. Cuando el colimba queda afuera de una reunión entre el Dr. Mesiano y el Dr. Padilla, quienes están discutiendo sobre las posibilidades de torturar o no a los niños según su peso corporal, decide sentarse en el suelo, esperar durante horas, cual campesino ante las puertas de la Ley. En ese momento la prisionera pide ayuda y él sólo atina a responder “cállate puta”. En el no hacer rectifica la condena a muerte de la madre y la apropiación del niño disputado, pero también modifica su propia existencia, que sigue pegada al momento de los hechos; la repetición del segundo junio con el que acaba la novela es también la evidencia de que la oportunidad de salvación fue perdida. La mujer que clamaba por su vida lo sigue haciendo cuatro años después pero ahora en su cabeza, retornando cada noche, como una aparecida que viene a consolar la soledad en la que se ha sumido el soldado, y se confunde con Sheila, la prostituta que fingía ser violada para darle placer:

No es cierto que tenga una cita con un amigo en un bar del centro. Vuelvo a mi casa y me quedo solo, sin salir. Me quedo pensando y recordando: ni siquiera siento ganas de prender la televisión. [...] Cuando por fin me duermo, sueño con aquella puta del tic nervioso en la boca. Por su puesto que ya no me acuerdo de cómo era su cara: sueño con una mujer de rostro difuso, una mujer indefinida; pero en el sueño yo sé que se trata de ella, y en ese rostro difuso existe el tic. Pasaron cuatro años en el sueño, igual que en la realidad. A pesar de eso, ella se acuerda de mí. Se acuerda bien y me lo dice. Se echa desnuda en una cama ilimitada, y sin esperar a que yo esté encima de ella, jadea y exclama: “Matame, soldadito, matame”. (DVJ: 188)

Para infringir la muerte del otro es necesario despojar a los cuerpos de la identidad civil, excluirlos y convertirlos desde el acto mismo del nacimiento, en lo que Agamben describe como *banido*, *bando* (y todos los sentidos semánticos vinculados al término).<sup>7</sup>

La *nuda vida* y el poder soberano se mantienen unidos por el bando, por el poder de mantener una relación con una premisa que está fuera de toda relación, “lo que ha sido puesto en bando es entregado a la propia separación y, al mismo tiempo consignado a la merced de quien lo abandona, excluido e incluido, apartado y apresado a la vez” (1998: 142).

---

<sup>7</sup> El término, germánico en sus albores, remite a un complejo de categorías jurídico-institucionales que, desde la Edad Media estuvieron presentes en la vida política y social europea, como consecuencia del proceso de germanización. *Bannan*, *bannen*: “ordenar, mandar”; “Prohibir bajo amenaza de sanción”. *Bandwjan*: “dar una señal”, del que procede *bando* o *banda* como fracción o *bandería*, y *bandera* como estandarte. Pero los significados de los grupos *bannjan* y *bandwjan* han producido paralelamente el significado de “prohibir, alejar, expulsar”. Para más acepciones ver Agamben, 2008, pp. 245-251.

En esta zona de indiferencia se sitúan los apropiados, expropiados de su estado, incluidos momentáneamente en otro, separados, abandonados, expulsados de la comunidad y vueltos a ella (o mejor, a *otra*) por el poder soberano. Los cuerpos de los niños en el momento del secuestro o del nacimiento, para aquellos que lo hacían en CCD, corresponden a ese umbral de indiferencia, al paso entre el animal y el hombre, a la exclusión y la inclusión. Sus existencias dependerán de la norma del campo, de la decisión soberana de ser asesinados, morir junto a sus madres o ser reubicados (resignificados) en centros u hogares, para esta última opción, previamente pasarían a formar parte de una lista, serían enumerados, caracterizados, inventariados como la serie de los jugadores de fútbol que obsesiona al colimba, como las interminables listas negras de los que acabaron por desaparecer, porque ser catalogado, ordenado o relacionado a una lista, ya sea para vivir o para morir, era también sustraerles la individualidad a los cuerpos, hacer de ellos *nuda vida*, responder al *bando*.

En la reunión que protagonizan los dos médicos, éstos se disputan el botín de la prisionera —entiéndase el niño—. El joven cadete escucha de a trozos la discusión: “Se entrecruzaban las últimas frases, frases sueltas. Escuché que el doctor Padilla decía: Primero está la lista, y escuché que el doctor Mesiano decía: Primero está mi hermana” (DVJ: 142). Mesiano, al tener mayor cargo, se impone a Padilla y se apropia del niño que *regalará* a su hermana. Convencido de que con eso hace una buena obra para su familia y para el bebé. La persuasión de Mesiano se traslada con insistencia al colimba, la justificación es la misma que suele escucharse en los testimonios reales:

Mi pobre hermana buscó y buscó, tenés que ver cómo buscó, y no hubo caso. No le quedó especialista por consultar, ni método por probar, y no hubo caso [...] Y esas conchudas hijas de puta, en cambio, que ni casadas están, tienen cría como conejas. (DVJ: 111-112)

Pocas páginas después y luego de salir de un encuentro sexual, Mesiano continúa su discurso sobre las madres “guerrilleras” que “se hacen preñar a propósito” “porque piensan que si están preñadas no las vamos a tocar”, “se hacen preñar por pura cobardía, y nos obligan a nosotros a combatir en condiciones tremendas”; “preñadas o madres, se creen el soldado perfecto, pretenden que nadie las puede tocar” (DVJ: 116-117, 119). El discurso con el que caracteriza Kohan en estas páginas a su personaje, justificatorio de las apropiaciones y coincidente con el imaginario que las fuerzas armadas tenían del lugar de la mujer en la lucha política, se anticipa al que diez años después de la publicación del libro dirá Jorge Rafael Videla

en su alegato en el juicio por los robos de bebés, acusando a las madres asesinadas de terroristas: “Lo que sí es cierto es que todas las parturientas aludidas por la querrela, así como por la fiscalía eran militantes activas de la maquinaria del terror. Y muchas de ellas usaron a sus hijos embrionarios como escudos humanos al momento de operar como combatientes.”<sup>8</sup>

Al acabar la misión de apropiación *DVJ* hace un salto temporal de cuatro años y nos presenta el “epílogo”, allí, otra vez durante el mes de junio el joven subalterno nos cuenta que ha terminado el período obligado como colimba y ahora estudia medicina, siguiendo los pasos del Dr. Mesiano. En este apartado ha terminado ya la guerra de Malvinas y la dictadura militar también está a punto de llegar a su fin. Cuando el joven se entera de la muerte de Sergio Mesiano en combate, decide darle el pésame al doctor por la pérdida de su hijo.

La escena está desbordada de banalidad y materialismo, allí aparece el niño apropiado, que ahora se llama Antonio, pero que el exsolado recuerda que antes era Guillermo.

¡Antonio! Un chico de pelo castaño, que se llama Guillermo, se asoma y pregunta que pasa [...] El doctor Mesiano comenta que, según algunas estadísticas, el promedio de horas que un niño pasa por día frente al televisor ha subido de cuatro horas diarias a seis horas diarias. (*DVJ*: 178)

El problema de la falsa identidad en ambos textos se borra por una conversación que tiene que ver con la televisión, en el caso de *DVJ* es el promedio de horas de los niños frente a la pantalla, en el caso de *CP*, se cambia de capítulo inmediatamente y Giménez al comienzo del próximo le dice al dueño de la casa: “Te vi en la tele la otra noche” (*CP*: 139), entonces comienza una extensa discusión sobre el maquillaje de quienes aparecen ante las cámaras. El artificio textual se mezcla con el fingimiento que anticipan las prostitutas (en los dos textos hay relaciones con prostitutas) pero luego se desplaza rápidamente hacia las cámaras de televisión, hacia ese maquillaje hipnótico tantas veces emulado en el tango, por el cual el pueblo desvió la mirada durante la transición, como pocos años antes lo hacía hacia el fútbol, embelesados, irremediablemente, por un circo mediático en color que tanto caracterizó los primeros años de democracia.

En la comida a la que asiste el colimba no se habla del gobierno, ya no hace falta, sólo hay una breve mención al final cuando Mesiano sostiene

---

<sup>8</sup> En este alegato, del día 26 de junio de 2012, Videla niega la existencia de un plan sistemático de apropiación por parte del Estado y habla de su sentencia como una “revancha política” de quienes después de haber sido “militarmente derrotados” se encuentran hoy en “los más altos cargos del Estado”. Consulado en [http://internacional.elpais.com/internacional/2012/06/27/actualidad/1340790218\\_576884.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2012/06/27/actualidad/1340790218_576884.html)

que no hay nada que hacer, que ya “todo está perdido”. Lo importante de sus historias, lo trascendente de sus vidas, las hazañas nacionales, quedaron en el junio anterior. A partir de allí será el turno de la nueva generación, que ya está siendo educada para el relevo; los hijos de los vencidos continuarán, sin saberlo, purgando la derrota de sus padres, serán convertidos en dóciles representante de la ideología vencedora, devendrán también ellos subalternos al servicio de los amaneados intereses patrios.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (1998), *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia, Pre-Textos.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María (2010), *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona, Anthropos.
- ARENDT, Hannah (2001), *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona, Lumen.
- BENJAMIN, WALTER (2001), *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, Taurus.
- BORGES, Jorge Luis (1997), “Deutsches Requiem”, en *El Aleph*. Buenos Aires, Alianza Editorial, pp. 93-103.
- CERCAS, Javier (2007), *Soldados de Salamina*. Barcelona, Tusquets.
- DELRIO, Walter Mario (2005), *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena a la Patagonia. 1872-1943*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- \_\_\_\_ (2009), “Entrevista al historiador y antropólogo Walter Delrio. El régimen detrás de la “Campaña del Desierto” nunca cayó”. Consultado en febrero de 2013 en <http://laflecharadio.wordpress.com/2009/06/10/entrevista-al-historiador-y-antropologo-walter-delrio/>
- FOUCAULT, Michel (1996), *Genealogía del racismo*. La Plata, Editorial Altamira.
- GAMERRO, Carlos (2011), *El secreto y las voces*. Buenos Aires, Edhasa.
- KOHAN, Martín (2012), *Museo de la revolución*. Buenos Aires, Debolsillo.
- \_\_\_\_ (2010), *Cuentas Pendientes*. Barcelona, Anagrama.
- \_\_\_\_ (2008), *Dos veces junio*. Buenos Aires, Sudamericana.
- \_\_\_\_ (2000), *Los cautivos. El exilio de Echeverría*. Buenos Aires, Sudamericana.

- PAVLOVSKY, Eduardo (1980), *El Señor Galíndez*. Madrid, Espiral/  
Fundamentos.
- PERI ROSSI, Cristina (1992), *La rebelión de los niños*. Barcelona, Seix Barral.
- RIVAS, Manuel (2000), *El lápiz del carpintero*. Madrid, Alfaguara.
- SARLO, Beatriz (2005), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro  
subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- TRABA, Marta (1990), *Conversación al Sur*. México, Siglo Veintiuno.
- VERBITSKY, Horacio (1995), *El Vuelo*. Buenos Aires, Planeta.



**ARTHUR AZEVEDO, TEATRO E REFORMA NA CAPITAL DA REPÚBLICA:  
A CIDADE NAS PEÇAS *A CAPITAL FEDERAL E GUANABARINA (1897-1906)*<sup>1</sup>**

Arthur Azevedo, Theatre Reform in the Republic's Capital:  
The City in the Plays *A capital federal* and *Guanabarina (1897-1906)*

Arthur Azevedo, teatro y reforma en la capital de la República:  
la ciudad en las obras *A capital federal* y *Guanabarina (1897-1906)*

ALGA FERREIRA DE MOURA

CHARLES UNIVERSITY IN PRAGUE-CENTRO DE ESTUDIOS IBERO-AMERICANOS  
algaferreira@gmail.com

**Resumo:** neste artigo se apresentam reflexões acerca das transformações urbanas e sócio-culturais ocorridas na cidade do Rio de Janeiro, então capital da república, tendo por objeto as peças *A Capital Federal* e *Guanabarina*, escritas por Arthur Azevedo. Nas últimas décadas do século XIX a cidade foi tomada por uma onda modernizadora que abarcava, além dos espaços públicos, a sociabilidade e as expressões culturais da população. As análises aqui apresentadas derivam da pesquisa de mestrado intitulada "*O Rio de Janeiro de Arthur Azevedo. Uma leitura do espaço urbano nas peças A Capital Federal e Guanabarina (1897-1906)*".

**Palavras-chave:** Primeira República, Arthur Azevedo, *A capital federal*, *Guanabarina*, Rio de Janeiro

**Abstract:** this article introduces reflections on the urban and socio-cultural changes happened in the city of Rio de Janeiro, capital of the Brazilian First Republic. The research objects and sources were the plays *A Capital Federal* and *Guanabarina*, written by Arthur Azevedo. In the last decades of the 19th century the city was taken by a modernizing wave that included not only the public spaces, but also the population's sociability and cultural expressions. The analyses introduced here are derived from the master's research entitled "*The Arthur Azevedo's Rio de Janeiro. A reading of the urban space in A Capital Federal and Guanabarina (1897-1906)*", carried out under the supervision of professor Jaime de Almeida (PPGHIS-UnB/ Brazil) and funded by CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

**Keywords:** First Republic, Arthur Azevedo, *A capital federal*, *Guanabarina*, Rio de Janeiro

**Resumen:** este artículo propone unas reflexiones acerca de los cambios socioculturales ocurridos en la ciudad de Río de Janeiro, la capital de la Primera República brasileña, a través del estudio de las obras *A Capital Federal* y *Guanabarina* de Arthur Azevedo. En las últimas décadas del siglo XIX, la ciudad fue tomada por una ola modernizadora que incluía no solamente los espacios públicos, sino también la capacidad de socializar de las personas y las expresiones culturales. El análisis aquí propuesto deriva de la investigación de maestría titulada *O Rio de Janeiro de Arthur Azevedo. Uma leitura do espaço urbano nas peças A Capital Federal e Guanabarina (1897-1906)*".

**Palabras clave:** Primera República, Arthur Azevedo, *Capital federal*, *Guanabarina*, Rio de Janeiro

---

<sup>1</sup> Este artigo é parte resultante da pesquisa de mestrado intitulada "*O Rio de Janeiro de Arthur Azevedo*", realizada entre março de 2009 e julho de 2011 no Programa de Pós-graduação da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).



Década de 1890. A República cede lugar ao seu primeiro governo civil. A eleição de Prudente de Morais, que tomou posse em novembro de 1894, marcou o afastamento dos militares da cena. O governo passou-se em meio à mediação de conflitos e a administração da crise criada pelo encilhamento.<sup>2</sup> O novo regime promoveu a substituição da elite governante, fazendo ascender as oligarquias cafeeiras que trouxeram consigo anseios e metas de modernização para o país. O arranjo federalista, permitindo uma maior autonomia das elites políticas locais, possibilitou um amplo destaque no jogo político nacional aos estados de São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul.

A ascensão da elite cafeicultora se deu no momento em que os desdobramentos da industrialização ofereciam oportunidades de crescimento aos países exportadores de matérias-primas e gêneros alimentícios. Em 1898, o Brasil contraiu o primeiro *Funding Loan*. A conseqüente imposição de uma nova política cambial e o aumento das exportações, dava ao país alguns anos de tranqüilidade econômica. A modernidade se apresenta, assim, atrelada à adesão a uma engrenagem superior, cujos padrões e regras eram ditados pelas potências industriais.

Até finais do Império, a Igreja respondia pelos registros de nascimento, casamento e morte da população e a divisão da cidade era feita por freguesias eclesiásticas. Assim sendo, a cidade passou de 5 freguesias urbanas em 1821, todas na área central, para 13 freguesias urbanas em 1870, ocupando áreas antes rurais (Abreu, 1988: 37, 39). Por volta da década de 1840, o aprimoramento dos meios de transportes e o escoamento e aterramento de pântanos levaram a elite, que antes habitava as freguesias da Candelária e São José, a se deslocar para regiões mais distantes. Enquanto isso, os casarões por eles desocupados no centro da cidade, eram tomados pela população pobre que, pelas condições gerais da cidade, preferiam morar em lugares próximos aos seus locais de trabalho. Desta maneira, a cidade se expandia, na direção sul, pela Glória, Catete, Laranjeiras e Botafogo; e, na direção norte, impulsionada pela residência real em São Cristóvão e, posteriormente, pelo deslocamento das fábricas para essa região.

É em meio a essas mudanças que se estabelecem no Rio de Janeiro dois forasteiros: Arthur Azevedo e o *teatro ligeiro*. Nascido em São Luiz do Maranhão, Arthur Azevedo muda-se para o Rio de Janeiro em 1873 após ser demitido da Secretaria de Governo de São Luiz por causa das críticas por ele publicadas na imprensa local. Lá, além de funcionário da administração, ele era também literato e jornalista. Com seu espírito crítico, popularesco e progressista, ele prosseguiu sua vida jornalística, tendo trabalhado também como professor e funcionário público no Ministério da Viação (Neves e Levin, 2009). Escrevendo diversos gêneros literários, foi elogiado e censurado pela crítica, ganhando destaque, sobretudo, pelos seus textos teatrais.

---

<sup>2</sup> Visando suprir a necessidade de meio circulante e dinamizar a economia, em 1890 o ministro Rui Barbosa alterou a lei societária e ampliou o número de bancos emissores. Em conseqüência, criou-se uma onda especulativa que terminou com uma grande crise em 1891 (Dean, 1992: 337-338).

O avanço da urbanização e a diversificação da estrutura social causados pelos desdobramentos da industrialização e do capitalismo tiveram conseqüências também sobre as atividades artísticas, fazendo com que se estendessem por camadas maiores da população; por outro lado a ampliação das redes de transporte e comunicação levaram ao que Eric Hobsbawm denominou “internacionalização da criação artística” (Hobsbawm, 1988: cap. 9). Ao estender seu alcance a uma área —as artes— antes reservada à nobre fruição do espírito esse processo promoveu a mercantilização da cultura.<sup>3</sup>

O público das comédias aumentava na mesma medida em que elas se distanciavam do refinamento das altas comédias para se orientar pela standardização capitalista. Em 1859, foi inaugurado na Rua da Vala —atual Rua Uruguaiana—, o *Alcazar Lyrique*, idealizado pelo francês Joseph Arnaud, que seguia as feições dos cabarés franceses tendo em seu programa as operetas, precursoras do teatro musicado na cidade (Veneziano, 1991). Esta casa é tida como a principal responsável pela disseminação dos espetáculos do *teatro ligeiro*<sup>4</sup> no Rio de Janeiro. Dentre todas as expressões das comédias musicadas, a de maior destaque nos palcos brasileiros foram as *revistas-de-ano*. Surgidas nas feiras francesas a partir de adaptações da *Commedia Dell’Arte*, chegaram a Portugal na metade do século XIX e de lá vieram rapidamente para o Brasil. No Rio de Janeiro, contudo, só ganharam maior destaque —após algumas tentativas frustradas— com a apresentação de *O Mandarin*, escrita por Arthur Azevedo e Moreira Sampaio e estreada em 1884. Segundo Neyde Veneziano,

esta paisagem de contradições, da escravidão e da nobreza, das doenças e da festa, dos entrudos e do requinte, da dívida externa e do falso aparato, das corrupções e do moralismo, não escapou aos revistógrafos, que extraíam dos acontecimentos os aspectos risíveis, próprios à sátira. (Veneziano, 1991: 30)

As revistas de ano tinham por base revisar o ano que acabava de findar. Para tanto, valiam-se de uma estrutura pré-determinada que incluía diversos elementos cênicos, personagens e recursos dramáticos que conduziam o desenrolar dos fatos apresentados, sempre em forma de escárnio. Com o passar do tempo e o sucesso da fórmula, novos elementos foram acrescentados, em especial a malícia e a sensualidade através de tiradas picantes e da figura das vedetes (Veneziano, 1991), ditando um rumo muito criticado até por um dos maiores revistógrafos do país, Arthur Azevedo.

<sup>3</sup> Sugestão de leitura crítica: Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max (1985), *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

<sup>4</sup> Teatro ligeiro é a denominação dada ao conjunto de espetáculos que compunham as comédias musicadas. Eram vaudevilles, cafés-cantantes, mágicas, cabarés, zarzuelas, burletas e revistas-de-ano, que foram introduzidos no Rio de Janeiro pela opereta —uma derivação da Opéra Comique. Eram todos integrantes do gênero da comédia, dividido então em comédias musicadas, ou baixas comédias —muito populares— e comédias de costumes, ou altas comédias —defendidas pela crítica da época.

Nada impede, realmente, que nas revistas haja gramática, bom senso, crítica, observação, prosa limpa e versos bem feitos, nem me parece que ao homem de letras mais reputado fique mal o escrevê-las.

O gênero desmoralizou-se no Rio de Janeiro porque uns tantos indivíduos entenderam que, para fazer uma revista, não era necessário mais que papel, pena e tinta. Os empresários aceitaram e o público aplaudiu as produções informes desses indivíduos, confundindo-as injustamente com aquelas em que havia um pouco de arte compensadora; mas de agora em diante conto que haja um pouco mais de justiça, e comece o público, em se tratando de revistas, a separar o trigo do joio. (Azevedo em Neves e Levin, 2009)

A relação do *teatro ligeiro* com a crítica remonta à construção da identidade nacional na república. Predominou, na época, a construção do nacionalismo por vias europeizantes, renegando expressões de caráter popularesco ou que remetessem a traços da época do Império e da Colônia, incompatíveis com o progresso e a ordem que almejavam. Julgavam ser esse passado o responsável pelo atraso do país, isso além da premente necessidade de legitimação do regime republicano (Carvalho, 1990). Nessa onda, foi simbólica para a construção da imagem moderna da cidade a destruição do cortiço Cabeça de Porco na administração de Barata Ribeiro em 1893 (Rocha, 1995: 46). Nos anos seguintes, e, principalmente, após as reformas de 1902-06, foram alvos de censura e proibição: o costume das serestas, o porte e uso do violão, as festas e formas de religiosidade popular (como as que ocorriam em dias santos); restrições e regras impostas à comemoração do carnaval, a lei de obrigatoriedade do uso do paletó e de sapatos; a caça aos quiosques, vendedores ambulantes, mendigos e cães vadios (Sevcenko, 1999: 33-34).

Os gêneros que compunham o teatro ligeiro abasteciam-se de expressões da cultura popular para a composição e renovação de seus espetáculos. Também por seu caráter de entretenimento, se vinculando muito mais ao ganho de capital do que à educação do seu público, a comédia musicada foi execrada por parte da crítica do Rio de Janeiro. Grande parte dos literatos responsáveis pelas críticas empregava-se nas redações dos jornais ou nas repartições do governo, senão em ambos, uma vez que com o mercado editorial pouco desenvolvido, era quase impossível viver apenas da publicação de livros. Para esses críticos, o Estado deveria intervir nas artes dramáticas promovendo a reforma necessária no gosto do público e fazendo frente à invasão estrangeira, através da construção de teatros, da subvenção e do controle das peças encenadas. Por sua vez, os teatrólogos e empresários do teatro deveriam se inspirar no teatro realista francês e nas altas comédias, levando aos teatros fórmulas que julgavam elevar os espíritos e a cultura das platéias (Cafezeiro, 1996; Neves e Levin, 2009; Sevcenko, 1999).

Arthur Azevedo mantinha laços tanto com a produção literária e teatral erudita, quanto com uma produção mais popularesca e comercial.

Compartilhava com os outros literatos o apreço por uma forma literária mais elevada e o desejo de vê-la prosperar. Defendia a civilização de modos e costumes, e os avanços do progressismo, mas via na cultura popular a possibilidade de construção de um teatro verdadeiramente nacional. Isso, além do inegável apelo comercial, necessário tanto para a manutenção das empresas destinadas à montagem e encenação teatral, quanto para o sustento de teatrólogos e atores frente à concorrência das companhias estrangeiras —muito frequentes em solo nacional desde o desenvolvimento técnico das viagens transoceânicas em meados do século XIX.

### **A Capital Federal, o novo ritmo no velho espaço**

Contando com o entusiasmo do público e da crítica estreou no dia 9 de fevereiro de 1897, no teatro Recreio Dramático, aquela que foi considerada umas das obras primas de Arthur Azevedo —a burleta<sup>5</sup> *A Capital Federal*. Afirmava a *Gazeta de Notícias* dois dias após a estréia;

O Recreio apanhou anteontem uma das mais extraordinárias enchentes de que se tem notícia em teatro. Não havia lugar nem para a cabeça de mais um espectador retardatário. Acresce que o público que enchia a elegante sala era o público ilustrado das primeiras representações. [...] Em suma, toda a roda elegante, toda a mais fina sociedade fluminense. (*Gazeta de Notícias*)

O enredo da peça centra-se na respeitável família de um fazendeiro mineiro que se desloca para Capital Federal para procurar o noivo sumido de sua filha. Utilizando o escárnio como forma de crítica ao expor o ridículo<sup>6</sup> —e quiçá induzindo sua correção— Azevedo coloca a família do fazendeiro em contato com as modernidades da vida na capital, e também seus percalços e perdições. Alguns dos cenários onde transcorrem a peça são: um luxuoso hotel denominado Grande Hotel da Capital Federal, uma agência de alugar casas, o Largo da Carioca, a casa de uma *cocote* e um *velódromo*.<sup>7</sup>

Em *Literatura como missão*, Nicolau Sevcenko afirma que o problema habitacional da cidade havia se tornado crônico desde, pelo

<sup>5</sup> “Comédia ligeira, originária do teatro italiano do século XVI, menos caricatural que a farsa e geralmente entremeada de números musicais. De caráter alegre e vivo e muito próxima da opereta, seu texto parte, em princípio, de um ludíbrio preconcebido; peça alegre, em prosa, entremeada de versos cantados” (Teixeira, 2005: 60).

<sup>6</sup> Esse princípio é um dos fundamentos da sátira e é conhecido pela máxima de Jean de Santeuil (1630-1697) “Castigat ridendo mores”. O princípio moralizante da sátira é conhecido desde a Antiguidade, por exemplo, em Lucílio e Horácio; foi retomado pela *Commedia Dell’Arte* e se disseminou entre escritores como Molière e Gil Vicente. Mais a respeito em Grigorieff, Nathan. *Hablamos latín sin saberlo*. Barcelona, CEAC Ediciones, 2006. Silva, A. C. *Revista Philologus*. “O Alienista e a sátira clássica antiga”, n.º 29, Ano 10 (2004), pp. 41-50.

<sup>7</sup> Note-se o aportuguesamento dos termos franceses *Cocotte* e *Vélodrome*.

menos, a década de 1880 (Sevcenko, 1999). Na peça *A Capital Federal*, o primeiro pouso do fazendeiro Eusébio e de sua família é o Grande Hotel da Capital Federal. Contudo, com o alto custo das diárias no hotel eles saem à procura de uma casa, donde surge já no segundo quadro A Agência de alugar casas. Com essa alegoria Azevedo retrata o problema habitacional da cidade. O trabalho da agência consistia em fazer indicações de casas disponíveis para aluguel, cobrando por este serviço de indicação a taxa de Rs 5\$000 (cinco mil réis). Dessa forma, a escassez de moradias mostra sua face oportunista. O problema e suas conseqüências se apresentavam a todos os habitantes da cidade, fosse pela dificuldade em encontrar habitações disponíveis, fosse pela insalubridade de muitas das habitações. Para uma parte considerável da população a solução foi a ocupação dos cortiços e estalagens resultantes da adaptação dos antigos casarões da elite que se retirava, então, para palacetes erguidos nos arrabaldes – Glória, Catete, Botafogo. Enquanto proliferavam os aproveitadores e os arranjos insalubres, apresentavam-se situações como esta:

**O Proprietário** —A minha casa é na Praia Formosa.

**Mota e Figueiredo** —Que horror!

**O Proprietário** —Um sobrado com três janelas de peitoril. Os baixos estão ocupados por um açougue.

**Mota e Figueiredo** —Xi!

**A Senhora** —Deve haver muito mosquito!

**O Proprietário** —Mosquitos há em toda a parte. Sala, três quartos, sala de jantar, despensa, cozinha, latrina na cozinha, água, gás, quintal, tanque de lavar e galinheiro...

**A Senhora** —Não tem banheiro?

**O Proprietário** —Terá, se o inquilino o fizer. A casa foi pintada e forrada há dez anos; está muito suja. Aluguel, duzentos e cinquenta mil-réis por mês. Carta de fiança passada por negociante matriculado, trezentos mil-réis de posse e contrato por três anos. O imposto predial e de pena d'água é pago pelo inquilino. (Azevedo, 2011)

Se questões conjunturais não viabilizaram intervenções mais amplas, diversas intervenções menores davam novos ares ao velho espaço colonial. Entre as várias novidades do final do século XIX estavam: a navegação a vapor na Baía da Guanabara, o serviço telegráfico por código Morse, a abertura da estrada e a implantação do serviço regular de diligência entre Petrópolis e Juiz de Fora, a iluminação a gás, a Estrada de Ferro Dom Pedro II, *ferry boats* entre o Rio e Niterói, início da implantação dos serviços de esgoto, substituição do padrão arquitetônico colonial pelo Neoclássico e pelo Eclétismo, calçamento com paralelepípedos em algumas freguesias da cidade, transporte urbano por bondes e ônibus de tração animal (Abreu, 1988).

Na peça, várias cenas tem sua ação tendo os transporte, mais especificamente os bondes, como referência. Alguns exemplos aparecem quando a família do fazendeiro Eusébio atravessa os arcos da Lapa para

jantar em Santa Tereza; no encontro marcado entre Figueiredo e Benvinda no Largo da Carioca, ou ainda na cena em que Rodrigues abandona seus rígidos valores familiares para ir jantar com as cocottes que ele encontra enquanto espera o bonde na volta para casa. Outro símbolo de modernidade exposto na peça é o luxuoso Grande Hotel da Capital Federal que aparece nas primeiras cenas. Seu europeísmo civilizado ressalta os conflitos entre os novos hábitos e o provincianismo da população, aqui representado pelos frequentadores do hotel:

**O Gerente** (Entrando.) —Deseja alguma coisa?

**Pinheiro** —Sim, senhor, falar a um hóspede... Eu sei onde é, não se incomode. (Sobe a escada e desaparece.)

**O Gerente** (Só.) —E lá vai sem dar mais cavaco! Esta gente há de custar-lhe habituar-se a um hotel de primeira ordem como é o Grande Hotel da Capital Federal!

Arthur Azevedo localiza algumas ações da peça no espaço das ruas, mais especificamente, no Largo da Carioca e na Rua Direita, além de citar, a já famosa por seu comércio, Rua do Ouvidor. O destaque dado às ruas, se deve à nova dimensão que elas assumem no século XIX. Se antes eram espaços de passagem com a função de ligar dois pontos, a partir de então elas se tornaram espaços de permanência. No Brasil, durante a época colonial, enquanto as ruas eram entendidas como espaços de passagem, cabia às praças, largos e rocios a função de locais de permanência (Reis, 2000). Desta forma, a vida social se dava, principalmente, nas Igrejas e nos largos e praças em frente a elas. O entendimento e o uso do espaço das ruas como locais de permanência modificou-se com a intensificação do comércio mas, ainda assim, durante o Império, era nos espaços fechados que a vida acontecia; tendo as ruas se tornado, então, espaço de vivência de trabalhadores e escravos. Segundo Rosiane de Jesus Dourado, enquanto o ato de circular pelas ruas, tomando-as como espaço de vivência cotidiana, já não era novidade para as mulheres trabalhadoras e para as escravas, entre as mulheres da classe média e da elite isto era um ícone de modernidade, uma vez que, mesmo durante o Império, era comum elas ficarem reclusas em casa e tinha-se, por exemplo, o hábito de comprar à porta de casa ou mandar escravos buscarem amostras ou produtos (Dourado, 2005).

Desta maneira, as ruas avançam em seu transcurso histórico de mera ligação entre dois ou mais lugares, o que as tornava apenas espaços de passagem, transformando-se em locais de comércio e espaços de vivência cotidiana das classes trabalhadoras.<sup>8</sup> Foram mais tarde tomadas pela burguesia e extrapolaram este uso num movimento recorrente em várias cidades no século XIX e típico da ascensão desse grupo. Assim, tornavam-se espaços vitrine onde, além de circular, quem ali está quer

---

<sup>8</sup> No Brasil, até então, apenas os homens estavam familiarizados com a vivência dos espaços abertos. Exceção, como já citado, eram as mulheres trabalhadoras e escravas (Dourado, 2005).

também ver e ser visto. Desta forma, o espaço urbano exhibe as marcas de identidade de um grupo social em ascensão, a burguesia, e a cotidianidade exprime os limites de vivências dos diferentes grupos sociais (Clark, 2004), ainda que dentro do mesmo espaço físico.

Outros elementos que compõem o cenário sócio-urbano do Rio de Janeiro construído por Arthur Azevedo em *A Capital Federal* são as *cocottes* apresentadas nos personagens de Lola, Mercedes, Dolores e Blanchette; referências ao teatro e à literatura; e a aceleração da percepção do tempo. Lola é uma jovem *cocotte* representada pela atriz Pepa Ruiz, que se diz espanhola e ganha a vida com seus amores declaradamente movidos por interesses. Ela não nega que o que move seus sentimentos são os interesses financeiros, apesar de fazer seus amantes acreditarem que são fruto do mais genuíno amor romântico. Lola sabe que num mundo comandado por homens sua beleza e juventude são seus maiores trunfos, o que se demonstra na segunda cena do sexto quadro:

**Lola (Só.)** —Faltou-lhe uma frase, para o final da cena—coitado! A respeito da imaginação, este pobre rapaz foi sempre uma lástima! —Os homens não compreendem que o seu único atrativo é o dinheiro! Este pascácio devia ser o primeiro a fazer uma retirada em regra, e não se sujeitar a tais sensaborias! Bastavam quatro linhas pelo correio. —Oh! também a mim, quando eu ficar velha e feia, ninguém me há de querer! Os homens têm o dinheiro, nós temos a beleza; sem aquele e sem esta, nem eles nem nós valem coisa nenhuma.

Os versos cantados na primeira cena do sétimo quadro introduzem o baile de máscaras em comemoração ao aniversário de Lola e relacionam a juventude ao gozo da vida revelando a noção de que o tempo depressa se esvai devendo ser aproveitado ao máximo. O tempo se acelerava gradativamente desde o Renascimento, enquanto a moral e a lógica burguesa, centrada na família nuclear e na produção laboral, criou o amor romântico e a compartimentação do tempo em horas de trabalho e horas para descanso ou lazer.

As referências às artes se fizeram presentes na menção pelo cocheiro Lourenço ao talento dramático do ator João Caetano, morto 34 anos antes, e na figura do jovem Duquinha, um jovem de família rica seduzido por Lola, que se dizia um poeta decadentista fazendo referências constantes a Paul Verlaine.<sup>9</sup>

A apoteose, recurso usado pelas burletas e revistas de ano para fazer a exaltação de um tema específico ao final de cada ato, foi usada no último quadro de *A Capital Federal* para exaltar a vida rural. Apesar de não ter encontrado registro visual dessa performance é possível inferir, a partir

<sup>9</sup> A poética decadentista foi contemporânea à peça e se destacou nas obras dos franceses Paul Verlaine e Charles Baudelaire, e no Brasil influenciou as obras de Alphonsus de Guimarães e Cruz e Souza.

da fala dos personagens Eusébio e Fortunata, que a exaltação ao campo se fazia em contraposição aos desregramentos da vida urbana que eles encontraram. Num lugar onde se disseminava tão livremente o ‘micróbio da pândega’, nas palavras do personagem Gouveia (Quadro IX, cena VII e Quadro XI, cena III. Cf. Azevedo, Arthur. A Capitl Federal, 2011.), onde os problemas habitacionais e de higiene traziam o caos para toda a população, os velhos padrões morais e familiares eram solapados em nome do prazer e do divertimento, e a instabilidade política não permitia ações de longo alcance, não seria possível colher os frutos do progresso. Assim, seria necessário esperar o raiar do novo século para que novas ações inspirassem novas esperanças.

### **Guanabarina, a reforma que conduz à modernidade**

Passados os primeiros anos de adaptação do novo regime político, em novembro de 1902, Rodrigues Alves assume a Presidência da República. Encontrando um cenário economicamente favorável ele implementa uma política de modernização, tendo o Rio de Janeiro como principal alvo. Implantada e dirigida por uma oligarquia cafeeira, a República brasileira precisou, em seus primeiros anos, criar todo um repertório ideológico que viabilizasse a sua existência e nele se incluía a reforma da capital —o espelho da nação. De acordo com José Murilo de Carvalho, “tratava-se de uma batalha em torno da imagem do novo regime, cuja finalidade era atingir o imaginário popular para recriá-lo dentro dos valores republicanos” (Carvalho, 1990: 10).

Segundo Pechman, se no romantismo a idéia de nação e identidade voltavam-se para a natureza, na busca dos ideais de civilização essas idéias voltavam-se para a cidade (Pechman, 2003: 159-176). A cidade, ou o espaço urbano, eram então o berço do que se acreditava ser civilizado. Essa ascensão do espaço urbano remete à origem e aos valores burgueses. A cidade concentrava então, não apenas pessoas ou ofícios, mas um modo de ser e de viver. Havia pré-requisitos a serem alcançados para que o país pudesse considerar-se moderno, civilizado e cosmopolita, e mesmo que mantivesse sua base econômica no campo, seria no espaço urbano, e neste caso, no espaço urbano da Capital Federal, que se construiria a vitrine do país para o mundo. Seria o Rio de Janeiro, livre de epidemias, fachadas coloniais e ruas estreitas, que simbolizaria a capacidade do país de se equiparar às suas congêneres européias.

Assim, visando moldar novos espaços, hábitos e um novo imaginário urbano na população carioca, em dezembro de 1902, um mês após assumir a presidência, Rodrigues Alves nomeia Francisco Pereira Passos prefeito do Distrito Federal e, com um arranjo político, enfraquece a Câmara concedendo ao novo prefeito plenos poderes (Rocha, 1995: 57). Entre 1902 e 1906, desenrolou-se uma série de obras que se concentraram, sobretudo, nas áreas centrais da cidade. Foram abertura de avenidas, alargamento e arborização de ruas, construção de novos prédios e de calçamento para pedestres, demolição do morro do Senado e de parte do morro do Castelo, construção do cais do porto e do Canal do Mangue,

canalização de rios, saneamento da lagoa Rodrigo de Freitas, demolição de cortiços e combate aos quiosques, vendedores ambulantes e mendigos.

Em fevereiro de 1906, quando grande parte das obras era concluída, estreava no Teatro Apolo a peça *Guanabarina*. Com inúmeros quadros e personagens, a peça foi a última revista-de-ano escrita por Arthur Azevedo a ser representada nos palcos cariocas.<sup>10</sup> Centrada nos acontecimentos do ano de 1905, a peça retrata através dos personagens Guanabarina e Andrade as reformas da cidade e os embates entre o Progresso e o Carrancismo. Guanabarina, filha da fada Guanabara, é por ela enviada para impedir o sinistro plano de Andrade, gênio mau, de pôr fim às obras e ao avanço do progresso na cidade. Usando diversos personagens e alegorias, Arthur Azevedo retrata as mudanças no espaço urbano tanto quanto nos hábitos e costumes dos habitantes da cidade. Numas das falas do Carrancismo, Azevedo cita as mudanças na cidade:

**Carrancismo** —Ultimamente apareceram por lá dois desalmados, um ministro das obras públicas e um prefeito [*respectivamente Severiano Müller e Pereira Passos*], que entenderam transformar a cidade, fazer dela uma capital moderna, em que haja rua que não se pareçam [*sic*] com a do Sabão... e projetam melhorar o porto... abrir uma avenida de quase dois quilômetros, desde o Boqueirão até a Prainha... edificar um teatro —um teatro vê isso!— e uma biblioteca, e uma escola de belas-artes, e um palácio de exposição permanente, e querem alargar a prolongar ruas... pôr jardins em toda a parte... embelezar Botafogo e o canal do Mangue, o meu querido canal do Mangue! Enfim, vão estragar-me o Rio!  
[...]

**Carrancismo** —[*um gênio*] que faça com que o Rio de Janeiro continue a ser a cidade das ruas sem sol, a capital da febre amarela e da tuberculose. Aquilo está perdido. Os costumes reformam-se, começa a haver sociabilidade [...] Já há lá dois ou três automóveis, não te digo mais nada!

**Satanás** —Automóveis! A coisa é realmente grave... (Azevedo, 1995: 416-417)

Ao longo de toda a peça Arthur Azevedo traz à cena esse embate entre as reformas que estão sendo promovidas e as forças que a elas fazem resistência. Alguns exemplos podem ser encontrados nas falas do Progresso; “Não há diabos que se possam opor à força dos acontecimentos! E demais, para que esse enviado especial, quando no Rio de Janeiro o que não falta são pessimistas e maldizentes? Os brasileiros são os primeiros inimigos do Brasil!” (Azevedo, 1995: 422). E no embate entre Guanabarina e Andrade acerca da convivência entre progresso e atraso:

<sup>10</sup> Arthur Azevedo faleceu em 1908 deixando incompleta sua última revista-de-ano sobre os acontecimentos do ano de 1907.

**Andrade** —Bem me queria parecer que havia exagero no que foram contar ao Diabo. Há aqui algum progresso, não há dúvida, mas é progresso que concilia perfeitamente com o atraso. [...] O jogo? Ainda bem! O jogo fará com que dê em fantasias toda esta história de progressos...

**Guanabarina** —[...] Quero dizer que o jogo não obstará o desenvolvimento encantador da cidade. O Rio de Janeiro é como um navio: joga, mas anda pra frente. (Azevedo, 1995: 475)

Assim, Azevedo se mostra entusiástico com o progresso que está sendo promovido sem, contudo, fechar os olhos à realidade local, se mostrando reticente e lúcido quanto às forças que governam o país e inspiram a população.

Em algumas cenas é possível entrever a dinâmica das reformas como, por exemplo, no que diz respeito às desapropriações. O personagem do comerciante Barroso reclama ter recebido menos do que pedira pela desapropriação de seu imóvel, enquanto sua esposa afirma que o que ele recebera vai além do valor real (Azevedo, 1995: 434-435). Noutro ponto Azevedo põe em cena o personagem de um proprietário que entra a protestar contra a opressão sobre os donos de imóveis diante das exigências da Prefeitura, da Junta de Higiene, os impostos e as demolições que assombravam todos os donos de imóveis (Azevedo, 1995: 460). Segundo Oswaldo Porto Rocha, com as obras a municipalidade desalojou cerca de 20 mil pessoas da área central da cidade, enquanto os gastos com desapropriações foram de 52.450.000\$000 apenas com as obras do cais do porto e da Avenida Central (Rocha, 1995: 60).<sup>11</sup> Enquanto isso, em 1905 foi criado um imposto de 25% a ser cobrado dos donos de imóveis para financiar o calçamento das ruas (Rio Estudos, 2006: 6).

Se em *A Capital Federal* Arthur Azevedo trouxe à cena a saga da busca de habitações disponíveis para aluguel, em *Guanabarina* esta saga foi substituída pelas demolições e a conseqüente mudança de logradouro devido a elas. A família do personagem Pimenta vem do interior procurar um médico que resolva o problema de infertilidade de sua filha Candoca. Planejam se hospedar na casa de um amigo, Barroso, contudo, passam a peça inteira a procurar pelo seu novo endereço. Na busca, deparam-se com várias ruas total ou parcialmente demolidas como, por exemplo, a rua Uruguaiana citada na cena IV do sexto quadro;

**Pimenta** —Diz que *mandárum botá* as casa todas abaixo! *Preguntemo, preguntemo...* Esse dois *home* também *preguntou* e, no fim de um tempão muito grande, nos *dissérum* que seu Barroso tinha se mudado para a rua da *Oroguaiana*. *Fumo!* Aí foi *pió!* Não *encontremo* nem a casa que nos *dissérum* nem casa nenhuma daquele lado. Tá tudo embaixo! (Azevedo, 1995: 442)

<sup>11</sup> Há que se observar que essas foram obras que ficaram a cargo do Governo Federal e outras desapropriações foram feitas ainda para as obras executadas pela Prefeitura.

Numa cidade grande e em transformação como a Capital Federal, a família do interior choca-se diante da perda dos referenciais interioranos onde os moradores conhecem os endereços uns dos outros e se oferecem hospedagem. O conflito de hospitalidade fica exposto nas falas dos personagens Barroso —quando recebe carta avisando da visita da família de Pimenta: “Essa gente aí fora é toda assim: em conhecendo alguém aqui no Rio, caem-lhe logo em casa, de hóspedes! Os hotéis são caros...” (Azevedo, 1995: 434)— e Pimenta, quando resolvem hospedar-se num hotel por aquela noite: “É isso. Mas procuremos seu Barroso, porque, se ele sabe que a gente veio ao Rio e não se hospedou em casa dele, fica ofendido” (Azevedo, 1995: 443).

Na visita da família interiorana à capital em obras, a perdição do espaço urbano recheado de prazeres —como em *A Capital Federal*— cede lugar a algumas trapalhadas e cenas cômicas como os quatro casamentos de Menezes, marido de Candoca. Supostamente perdido da família e da esposa, Menezes “casa-se” brevemente com duas espanholas e uma portuguesa, valendo-se para tal das igrejas Protestante Metodista, Protestante Militante e Fisiólatra. Assim, Azevedo deixa ver também a multiplicação das crenças religiosas presentes no Rio de Janeiro do começo do século. Multiplicação essa que se vale, entre outras circunstâncias, de conveniências como a de Menezes e seus casamentos. Numa série de artigos publicados pelo jornalista Paulo Barreto, mais conhecido como João do Rio, em 1904 e reunidos no livro *As religiões do Rio*, fala-se da diversidade de religiões na cidade:

O Rio, como todas as cidades nestes tempos de irreverência, tem em cada rua um templo e em cada homem uma crença diversa. Ao ler os grandes diários, imagina a gente que está num país essencialmente católico, onde alguns matemáticos são positivistas. Entretanto, a cidade pulula de religiões. Basta parar em qualquer esquina, interrogar. A diversidade dos cultos espantar-vos-á. (Rio, 2006: 17)

Alguns outros elementos representativos da história e da sociedade carioca no começo do século XX, apresentados em *Guanabarina* são, por exemplo, a reforma educacional de Epitácio Pessoa e o ensino equiparado;

**Pimenta** —E *viemo* também pra *pô* este menino num colégio *epi... epi... cumo* chama *memo*?

**Candoca** —Equiparado.

**Pimenta** —Não vê que nos *dissérum* lá nas Dores do Indaiá que os *menino* dos três *equiparado* não *sabia* nada, mas *era* todos aprovado. [...]

**Dona Marciana** —O pequeno está *percisado* de ensino *superió*, *indas* que esse ensino seja *inferiô*. Ele já tem o primário, aprendeu comigo. O secundário e o terciário há de se *arranjá* aqui no Rio. (Azevedo, 1995: 442)

Os diálogos revelam um problema decorrente da lei de 1901, elaborada pelo então Ministro do Interior, Justiça e Educação, Epiácio Pessoa, que estabelecia entre outros a equiparação do ensino ginasial ao Colégio Pedro II no Rio de Janeiro (Senado Federal, 1901). Equiparação essa feita de forma apressada revelando o descompromisso com a qualidade do ensino.

Outro ponto interessante mostrado em *Guanabarina* são os debates entre políticos protecionistas e os livre-cambistas, mostrando as disputas relativas a política econômica. Enquanto os protecionistas se preocupavam com a inflação e a industrialização do país, os livre-cambistas queriam a defesa do café e dos lucros dos cafeicultores —que se beneficiavam da desvalorização da moeda. São percebidas no texto, também, mudanças de ordem sócio-cultural, como no caso das costureiras que aparecem a cantar —na cena 8 do quadro 6— seus atributos pessoais ao invés de seus dotes profissionais, além do fato de todas se apresentarem como estrangeiras (Azevedo, 1995: 429). Isso nos permite inferir, numa comparação com *A Capital Federal*, uma possível mudança relativa às concubinas. Enquanto em *A Capital Federal* elas aparecem simplesmente como cocottes, vivendo à custa dos favores que prestam aos seus amantes, em *Guanabarina* elas se guardam no respaldo de uma profissão.

A importância estética dada às fachadas pode ser observada na fala do personagem Andrade: “É uma casa esplêndida! Mas como não entrei pela porta, não lhe vi a fachada, e o amigo bem sabe que é principalmente da fachada que hoje se faz questão” (Azevedo, 1995: 426). A fala faz alusão ao concurso de fachadas, promovido para a construção dos novos prédios da Avenida Central. A cidade assumia novos usos ao passo que imprimia na população novos costumes. Com posturas (leis) referentes não apenas à forma e aos usos das construções, mas que recaiam também sobre os habitantes da cidade, o que se percebe e a ação do Estado na esfera privada, controlando os padrões de privacidade e convívio urbano. “A ‘profilaxia’ dos espaços públicos e dos corpos deveria ser, portanto, acompanhada daquela dos lares e, por extensão, dos bairros e do centro, livrando a capital das convivências tachadas de insalubres e perigosas, sanitária e socialmente” (Marins, 1998: 144).

Curiosamente, os transportes que figuraram nas cenas de *A Capital Federal* não se mostraram tão presentes em *Guanabarina*, a não ser pela alusão aos automóveis, citada anteriormente. O mais provável é que essa ausência se deva a uma naturalização de seus avanços no cotidiano da população. A nova configuração das ruas privilegiava a circulação. Necessária para o melhor escoamento da produção rumo ao porto, influenciou também o cotidiano da população. Os discursos higienistas recomendam os passeios ao ar livre para melhorar a saúde e o *footing* na Rua Paissandu torna-se a distração dos sábados à tarde. Na peça, a primeira cena do segundo ato é aberta por um passeio de Guanabarina e Andrade na Avenida Beira Mar. As belezas da avenida e de sua paisagem são cantadas em versos pelo coro;

Coisa divertida  
É passear  
Na bela avenida  
Beira-mar!  
Que felicidade  
E que prazer  
Quando até a cidade  
Ela vá ter!  
Com este outro lugar  
Não se pode comparar. (Azevedo, 1995: 478)

São mudanças que em conjunto criaram um novo cenário. A Avenida Central, principal ícone das reformas, é mostrada na *apoteose*, onde é retratada à noite. Também em sua coluna “O Theatro”, de 1º de março de 1906, Arthur Azevedo faz referência à nova avenida celebrando a civilização trazida por ela ao carnaval daquele ano:

Nos theatros, como nas ruas, não houve outra coisa senão Carnaval, e quer me parecer que o carioca a muitos annos não se divertia tanto. [...] Os tres illustres brasileiros que tiveram a gloria de inventar a Avenida Central, isto é, os Dr. Rodrigues Alves, Lauro Muller e Paulo de Frontin, devem estar satisfeitissimos: o Carnaval de 1906 foi a demonstração mais positiva e flagrante de que aquelle incomparavel melhoramento iniciou a reforma dos costumes cariocas. Houve na festa uma nota de elegancia que o nosso povo não conhecia ainda, e a alegria popular, o enthusiasmo das massas, a própria concorrencia publica foram mais consideraveis que nos outros annos. Lembram-se do atropello e dos apertões que havia na rua Ouvidor, durante a passagem dos prestitos carnavalescos? Pois bem, na Avenida passam dois ao mesmo tempo, em sentido contrario, de um lado e de outro, sem que ninguém se apertasse! (Azevedo em Neves e Levin, 2009)

O aspecto sanitário das reformas é citado na fala do personagem Barroso que faz referência ao controle sanitário coordenado por Oswaldo Cruz —diretor-geral da Saúde Pública: “Qual nada! Lá fora sabe-se que febre amarela, peste, mosquitos, focos de infecção, tudo acabou, e por isso é que eles vêm cá” (Azevedo, 1995: 434). Tal controle, contudo, fez necessária a aplicação de medidas, às vezes, nada populares como a Vacina Obrigatória. O episódio, citado na peça (Azevedo, 1995: 471), juntamente com os demais transtornos causados pelas reformas à população mais pobre da cidade, provocou uma rebelião civil. O estopim dessa guerra foram a desinformação e as especulações que se seguiram a regulamentação da Lei da Vacina Obrigatória em 9 de novembro de 1904 (Sevcenko, 1994: 13).

Cerceados nas suas festas, cerimônias e manifestações culturais tradicionais, expulsos de certas áreas da cidade,

obstados na sua circulação, empurrados para as regiões desvalorizadas [...]; discriminados pela etnia, pelos trajés e pela cultura; ameaçados com os isolamentos compulsórios das prisões, depósitos, colônias, hospícios, isolamentos sanitários; degradados social e moralmente, tanto quanto ao nível de vida, era virtualmente impossível contê-los quando explodiam em motins espontâneos. (Sevcenko, 1999: 66)

Segundo Margareth Rago, para os grupos burgueses que se põem à frente do poder, o pobre se apresenta como o outro possuidor dos valores por ela rejeitados (Rago, 1985: 175-176). Quando o controle sobre esses pobres se estende para além da esfera política podendo ser justificado por questões como a saúde pública eliminam-se os obstáculos que limitavam a ação prática. Assim sendo, ao mesmo tempo em que criaram o belo cenário destinado à fruição diária dos grupos burgueses, as reformas e ações governamentais falharam ao não oferecer as melhorias para toda a população. Concentrando-se apenas nas áreas centrais e criando condições para que a especulação imobiliária conduzisse o desenvolvimento dos bairros da zona sul, os governos local e federal apenas empurraram o problema para um ponto mais distante de seus olhos, até que ele seguisse crescendo e incomodasse novamente anos mais tarde.

#### FONTES

- AZEVEDO, Artur (2011), *A Capital Federal*. São Paulo, Globus Editora. Arquivo digital disponível em [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=2397](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2397) (30.09.2013).
- AZEVEDO, Arthur (1995), *Teatro de Arthur Azevedo*, vol. 5. Rio de Janeiro, FUNARTE.
- AZEVEDO, Arthur (1894-1908), "O Theatro". *Jornal A Notícia*. Rio de Janeiro. Em NEVES, Larissa de Oliveira e LEVIN, Orna Messer (2009), *O teatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*. Campinas, Editora da UNICAMP. Material Complementar.
- O PAIZ, Rio de Janeiro, janeiro a fevereiro de 1897. Biblioteca Nacional. Microfilme: 4-379,03,13 coleção 13 (4475-4562).
- JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, fevereiro de 1897. Biblioteca Nacional. Microfilme: 1- 026,03,07 coleção 1897 fev.
- GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, janeiro a março de 1897. Biblioteca Nacional. Microfilme: 1-254,03,06 coleção 1897 jan-fev, mar (1).
- JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, janeiro a março de 1897. Biblioteca Nacional. Microfilme: 1-002,03,01 coleção 1897 jan-mar.
- SENADO FEDERAL (1901), Subsecretaria de Informações. "Decreto nº 3890, de 1 de janeiro de 1901". Aprova o código dos Institutos Oficiais de Ensino Superior e Secundário. Acesso: Fevereiro de 2011. <http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=60451&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>

**BIBLIOGRAFIA**

- ABREU, Mauricio de A (1988), *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, IPLANRIO/Zahar.
- ANDREATTA, Verena (2007), *Ciudades Cuadradas, Paraísos Circulares. Planes de ordenación y orígenes de la urbanística en Rio de Janeiro (importación y transformación de paradigmas)*. Tese de doutoramento —Departament d’Urbanisme i Ordenació Del Territori/ Universitat Politècnica de Catalunya.
- \_\_\_\_ (2009), “Rio de Janeiro: planes de ordenación y orígenes de la urbanística carioca” em *Revista Iberoamericana de Urbanismo*, n.º1, pp. 15-26.
- BARROS, Fernando Monteiro de (2010), “O decadentismo na poesia brasileira da Belle Époque” em *Anais do XIV Congresso Nacional de Linguística e Filologia*. Rio de Janeiro, CiFEFil/ UERJ, pp. 2.927-2.934.
- BRAGA, Claudia (2003), *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República*. São Paulo, Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG; Brasília: CNPq.
- BENÉVOLO, Leonardo (2003), *História da cidade*. São Paulo, Perspectiva.
- CAFEZEIRO, Edwaldo (1996), *História do teatro brasileiro: Um percurso de Anchieta à Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro, EDUF RJ, Eduerj, Funarte.
- CARVALHO, José Murilo (1990), *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras.
- \_\_\_\_ (1987), *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi*. São Paulo, Companhia das Letras.
- COLEÇÃO ESTUDOS DA CIDADE (2006), *Rio Estudos*, n.º 221. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Urbanismo, Instituto Pereira Passos. Diretoria de Informações Geográficas.
- COSTA, Emilia Viotti da (1999), *Da Monarquia a República: momentos decisivos*. São Paulo, Fundação Editora da UNESP.
- DEAN, Warren (1992), “La economía brasileña, 1870-1930”, em BETHELL, Leslie (ed.), *Historia de América Latina. V.10 - América del Sur, c. 1870-1930*. Barcelona, Editorial Crítica, pp. 333-369.
- FREIRE, Américo (2000), “República, cidade e capital: o poder federal e as forças políticas do Rio de Janeiro no contexto da implantação republicana”, em FERREIRA, Marieta de Moraes (ed.), *Rio de Janeiro: uma cidade na História*. Rio de Janeiro, FGV.
- GRIGORIEFF, Nathan (2006), *Hablamos latín sin saberlo*. Barcelona, CEAC Ediciones.
- HELIODORA, Bárbara (1972), *Algumas reflexões sobre o teatro brasileiro*. Porto Alegre, UFRGS.
- HOBBSAWM, Eric (1988), *A era dos impérios: 1875-1914*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- JESUS, Gilmar Mascarenhas (1999), “Do espaço colonial ao espaço da modernidade: os esportes na vida urbana do Rio de Janeiro”, em *Scripta Nova - Universidad de Barcelona*, n.º 45.

- LACERDA, Janaína Furtado (2003), *Dois lados da moeda: o discurso científico e o discurso político na Comissão de Melhoramentos da cidade do Rio de Janeiro*. Dissertação de Mestrado – PPGHIS/ UERJ.
- LOVE, Joseph L. (2000), “A república brasileira: federalismo e regionalismo (1889-1937)”, em MOTA, Carlos Guilherme (ed.), *Viagem Incompleta: a experiência brasileira (1500-2000): a grande transação*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo.
- MARINS, Paulo César Garcez (1998), “Habitação e Vizinhança: Limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras”, em SEVCENKO, Nicolau (ed.), *História da vida privada no Brasil. Vol. 3*. São Paulo, Companhia das Letras.
- MARTINS, Antonio (1988), *Artur Azevedo: A palavra e o riso*. São Paulo, Perspectiva; Rio de Janeiro, UFRJ.
- MARTINS, William de Souza Nunes (2004), *Paschoal Segreto “Ministro das Diversões” do Rio de Janeiro (1883-1920)*. Dissertação de mestrado. Departamento de História. Rio de Janeiro, UFRJ.
- MELO, Vitor de Andrade (2006), “Remo, modernidade e Pereira Passos: primórdios das políticas públicas de esporte no Brasil”, em *Esporte e Sociedade*, n.º 3.
- MENEZES, Lená Medeiros de (2007), “(Re)inventando a noite: o Alcazar Lyrique e a cocotte comédienne no Rio de Janeiro oitocentista”, em *Revista Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, n.º 20-21.
- NERY, Laura (2002), “Caricatura: cartilha do mundo imediato”, em *Revista Semear* (PUC-RJ). Rio de Janeiro, vol. 7, pp. 127-144. Disponível em: [http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem\\_10.html](http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem_10.html) (agosto 2010).
- NEVES, Larissa de Oliveira em LEVIN, Orna Messer (2009), *O teatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*. Campinas, Editora da UNICAMP.
- NEVES, Margarida de Souza (1992), “Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas”, In: Antonio Candido et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp / Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, p. 79.
- OSCAR, Henrique (1985), *O teatro e a Semana de Arte Moderna de São Paulo*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- PAIVA, S. C (1991), *Viva o rebolado! Vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- PALMA FILHO, João Cardoso (2010), “A República e a educação no Brasil - 1ª República 1889-1930”, em PALMA FILHO, J. C. (ed.), *Caderno de Formação - Formação de Professores - Educação Cultura e Desenvolvimento - História da Educação*. São Paulo, Cultura Acadêmica.
- PECHMAN, R. M. (2003), “De civilidades e incivilidades”, em *Revista Rio de Janeiro*, n.º 10.
- RAGO, Margareth (1987), *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar, Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- REIS, Nestor Goulart (2000), “Urbanização e modernidade: entre o passado e o futuro 1808-1945”, em MOTA, Carlos Guilherme (ed.), *Viagem*

- Incompleta: a experiência brasileira (1500-2000): a grande transação.* São Paulo, Editora SENAC São Paulo.
- ROCHA, Oswaldo Porto (1995), *A era das demolições: a cidade do Rio de Janeiro: 1870/1920.* Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração.
- SANTOS, Paulo F. (1981), *Quatro séculos de arquitetura.* Rio de Janeiro, IAB.
- SEVCENKO, Nicolau (1994), *A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes.* São Paulo, Editora Scipione.
- \_\_\_\_ (1999), *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República.* São Paulo, Brasiliense.
- SILVA, A. C. (2004), “O Alienista e a sátira clássica antiga”. *Revista Philologus*, CIFEFIL - UERJ. v. Ano 10, n.º 29, pp. 41-50.
- SOIHET, Rachel (1998), *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas.* Rio de Janeiro, Editora FGV.
- SOUSA, J. Galante de (1960), *O teatro no Brasil.* Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.
- TAVARES, Maria de Fátima Duarte (2008), “A paisagem do Rio de Janeiro e o pensamento técnico: ordem urbana e natureza no século XIX”, em *Arquitextos*, Portal Vitruvius, n.º 096. Texto Especial 471. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp471.asp> (novembro, 2009).
- TEIXEIRA, Ubiratan (2005), *Dicionário de Teatro.* São Luís, Editora Instituto Geia.
- VENEZIANO, Neyde (1991), *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções.* Campinas, Pontes; Editora da Universidade Estadual de Campinas.

**EVOLUCIÓN Y FIJACIÓN DE PARÁMETROS EN LA CONSTRUCCIÓN DE  
ANTOLOGÍAS CHILENAS; COMPARATIVAS ENTRE LA ANTOLOGÍA DEL CUENTO  
CHILENO DEL AÑO 1963 Y .CL TEXTOS DE FRONTERA DEL AÑO 2012**

Evolution and Paramer Fixation in Building Chilean Anthologies,  
Comparisons Between “Antología Chilena de Cuento” of 1963  
and .Cl Textos de Frontera of 2012

JONATHAN LUKINOVIC HEVIA  
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE CHILE  
jonathanlukinovic@hotmail.com

**Resumen:** el presente texto presenta una comparación entre una antología de cuento chileno del año 1963 y una antología de cuento chileno del año 2012. enfatizando en las problemáticas y discusiones teóricas acerca de la conformación y evolución de la antología como género y su rol dentro del contexto socio-cultural. La comparación entre ambas antologías se establece en relación a la perpetuación y transformación de parámetros de selección y conformación antológica.

**Palabras clave:** antología, comparación, evolución, Chile

**Abstract:** this paper presents a comparison between an anthology of 1963 Chilean stories, and an anthology of Chilean stories of 2012, emphasizing problematics, theoretical discussions about the formation and evolution of the anthology as a genre as well as its role in the socio-cultural context. The comparison between both anthologies, is established in relation to perpetuation: parameters of selection transformation, and anthological shaping.

**Keywords:** Anthology, Comparison, Evolution, Chile



La necesidad de agrupar, de clasificar, de ordenar y definir el espacio y sus componentes, son características inherentes al ser humano y a todas sus áreas de acción y desarrollo. Dentro la literatura esta relación de organización e inscripción se ha manifestado de modo evolutivo a través de la historia. Se ha precisado organizar bajo formas de relación las distintas expresiones literarias, agrupando sus características estructurales, fonológicas, sintácticas y semánticas, produciendo una diferenciación, por ejemplo, entre lírica, narrativa, y dramática, diferenciándose también géneros de subgéneros literarios. Posteriormente se ha manifestado la necesidad de agrupar las obras, organizar la producción literaria de un autor, territorio o época determinada con la finalidad de ordenar la vasta producción literaria y facilitar el acceso de la sociedad que le contiene. Es en este momento donde se presenta el concepto de antología y se manifiesta como una herramienta cultural eficiente a esta necesidad cultural organizativa.

Del griego *ánthos* (—flor— y *légo* —seleccionar—) la antología, también conocida como florilegio, del latín *floris* (—flores— y *legere* —escoger—) se define literalmente como el acto o acción de seleccionar flores, pero culturalmente, se comprende esta como la colección, recopilación o compendio de obras, cuyas características determinadas, destacan o se diferencian de un grupo mayor de estas con características similares en un momento histórico particular. Si bien la antología, como concepto general, no se limita exclusivamente a un sólo ámbito cultural, sino que se abre y permite la existencia de antologías en otras formas de expresión, es el área literaria la que ha captado de manera significativa este recurso o herramienta, y para el enfoque de la presente investigación, es la antología literaria la que agrupa tanto a sujetos como objetos, por tanto las discusiones o relaciones que se planteen se centrarán exclusivamente en lo literario.

### **Antologías en Hispanoamérica**

Si consideramos la antología como un medio de expresión cultural nacido en un determinado momento histórico, debemos comprender que los procesos de selección que actúan sobre ella están determinados por parámetros culturales, intereses sociales o políticos, o bien por cánones dominantes que las definen o validan en relación a un panorama mundial. Además debemos comprender que las antologías actuarán o funcionarán (en primera instancia) como herramientas al servicio de dichos intereses, es decir, serán de cierta manera espacios de batalla en los que se intentará validar o rechazar ciertas expresiones o producciones culturales. Dentro de la literatura hispanoamericana la antología se plantea de manera diferente en los distintos momentos históricos y de acuerdo con los intereses por los cuales estas fueron creadas. Por una parte tenemos aquellas que intentaron generar una relación directa entre las expresiones literarias

producidas en Hispanoamérica y los elementos culturales propios del mundo europeo como referente directo. Estas obras antológicas buscaban validar las producciones literarias en relación a los parámetros estéticos foráneos y presentar la equivalencia entre la producción cultural de ambos territorios. Un ejemplo de esto es la *Antología de poetas hispanoamericanos* de Marcelino Menéndez Pelayo, creada por encargo de la Real Academia Española para celebrar el IV centenario del descubrimiento, en la cual se pretendía agrupar “creaciones selectas de Hispanoamérica para darle entrada oficial en el tesoro de la literatura española” (Menéndez y Pelayo, 1893-1912: 15), validándolas en relación a dichos cánones que aún intentaban plantearse como dominantes. Proyecto que en la práctica no se cumplirá de manera cabal, pues en dicha obra antológica se omitieron de lleno ciertas expresiones literarias que daban cuenta de la real situación de esa parte del continente. Como plantea Alfonso García Morales, esta postura unificadora fracasó pues “no aceptaba la mínima influencia de España sobre Hispanoamérica y el creciente proceso de autonomía literaria” (2007: 1). Por otro lado tenemos aquellas producciones antológicas, que motivadas por las políticas y prácticas emancipadoras que desde hace bastante tiempo se presentaban en los distintos puntos del continente, dan cuenta de aquella autonomía literaria, y a diferencia de Menéndez Pelayo, intentan de lleno retratar y validar las producciones literarias de esta tierra en relación a la gran cantidad de obras estructuradas bajo parámetros propios, es decir, sustentándose bajo parámetros cuantitativos. Un ejemplo de esto es la obra de Juan María Gutiérrez llamada *América poética*, en la que se marca un punto de quiebre en cuanto a la postura y representación de las letras hispanoamericanas, pues establece un planteamiento y panorama literario independiente y distinto al español, estructurando y dando pie a “la formación de un repertorio legítimo de literatura nacional” (Pas, 2010: 1) por medio de la antología. Por tanto se manifiesta la necesidad de validar o inscribir dentro del canon literario aquellas obras, que den cuenta cuantitativamente de dicha autonomía y que se propongan, en cierta medida, como banderas que reafirmen dicha diferenciación, teniendo por tanto la antología hasta este momento —siglo XIX— un carácter “más identitario y político que literario” (Darío, 1896: 2).

Una vez que este proceso de independencia cultural ha quedado en parte atrás y los parámetros estéticos hispanoamericanos se han definido en relación al panorama cultural mundial, la antología pasa a tener un rol que se enfoca en la necesidad de presentar sus producciones, ya no como modo diferenciador de un *otro* dominante, sino directamente en validar y buscar su espacio dentro de las letras latinoamericanas, es decir, el enfoque que fuera antes cuantitativo pasa ahora a una estructura cualitativa, mostrando y seleccionando los exponentes más aptos y representativos de un grupo humano en particular. Elemento propio de

una cultura con parámetros definidos, pues ya no será necesario mostrar todos los elementos creados, escasos en un principio, sino que se establecerán parámetros de selección organizados y establecidos, que den cuenta de los elementos estéticos y culturales que en dicho territorio se han aceptado como formas de configuración textual y literaria válidas y coherentes al medio que les contiene.

Por esta razón, desde comienzos del siglo XX, es posible identificar una cantidad considerable de antologías que funcionaron como una plataforma eficaz al momento de dar cuenta y difundir las obras producidas dentro de los países latinoamericanos, enfocándose principalmente por asuntos de extensión en narrativa breve y poesía, en las que no sólo se han agrupado obras en relación a su forma genérica literaria sino que también es posible identificar antologías determinadas por asuntos de género, tanto de autores como personajes, por temáticas, por representación de determinados parámetros sociales o bien como retrato de la sociedad a través de fenómenos o aspectos específicos.

### **Antologías en Chile**

Chile, al igual que los otros países latinoamericanos presentó la necesidad de dar cuenta de sus producciones literarias, tanto para darlas a conocer dentro del panorama literario mundial como para difundirlas dentro de su propio territorio con fines didácticos o culturales. La antología fue y es hasta el día de hoy una herramienta completamente funcional en relación a esta necesidad. Según el trabajo antológico realizado por el Instituto de literatura chilena del año 1963, en su apéndice en el cual se presenta las antologías y compilaciones nacionales del cuento chileno (1963: 637), desde el año 1876 hasta el año 1963 son 39 los trabajos antológicos realizados exclusivamente en relación al cuento chileno, sumado a las que retratan poesía y a las muchas otras creadas a contar del año 1963, dan un número considerable de obras de este tipo y por tanto señal de validez de esta como medio. La antología como estructura, como medio, ha estado sujeta a constantes cambios y discusiones, por ser este el espacio mediante el cual se da cabida o rechazo a ciertas expresiones literarias dentro el canon, y en Chile esta realidad no se ha mostrado diferente al resto de los países latinoamericanos. Como hemos visto anteriormente —de modo general— la antología ha servido a diferentes intereses o se ha visto determinada por el contexto específico en que se inscribe, por tanto es posible identificar, en distintos momentos históricos, variaciones o fijaciones dentro de sus parámetros de conformación, de sus intereses, sus justificaciones, entre otros elementos, que obedecen directamente al contexto en que se establecen, ya sea por influencias estéticas o culturales. Por este motivo hemos querido generar una comparación entre dos antologías de cuento chileno, separadas por 49 años de diferencia, para

poder identificar o evidenciar en ellas aquellos elementos de cambio, evolución o fijación a las que se ha visto sujeta la antología, las cuales presentaremos a continuación de modo general, detallando sus características específicas en el desarrollo de esta investigación.

El primer texto es la *Antología del cuento chileno* la cual fue creada por el Instituto de literatura chilena, publicada el año 1963 reúne a 26 escritores chilenos con un total de 42 cuentos. Entre sus organizadores se encuentran Cesar Búnster, Julio Durán Cerda, Pedro Lastra y Benjamín Rojas Piña, todos pertenecientes a dicho instituto dependiente de la Facultad de filosofía y educación de la Universidad de Chile. Esta obra antológica es un documento bastante completo y coherente, pues establece desde un principio los estatutos que determinan la creación de dicha antología y la forma y estructura mediante la cual esta ha de ser construida, inscribiéndola dentro de un panorama pedagógico literario mayor, eliminando de lleno aquellas ambigüedades presentes en otras obras similares, en las cuales tanto la finalidad como los métodos de selección se presentan difusos. La segunda obra antológica aquí convocada es *.Cl Textos de frontera*, del año 2012, la cual tiene como editoras a Beatriz García-Huidobro y Andrea Jeftanovic, sumado al comité editorial compuesto por Ignacio Álvarez, Lorena Amaro, Eugenia Brito, Javier Edwards y Fernando Pérez. En esta antología se incluyen 45 cuentos de 45 autores contemporáneos, dividiendo el texto en cinco recorridos, precedidos cada uno por textos introductorios escritos por el comité editorial. Esta obra se presenta como un documento innovador en cuanto al cuestionamiento por la obra antológica, debido a las disposiciones previas y a la estructura que posee. Ambos textos manifiestan elementos definidos que facilitan o permiten establecer una relación, aunque no total, comparativa de sus estructuras, de sus motivaciones y del manejo del corpus literario que cada una contiene.

Para poder realizar un balance eficaz entre ambas antologías hemos dispuesto algunos puntos mediante los cuales se intentará generar una comparación y contrastación, estos puntos son: estructura general de la obras, definición de parámetros antológicos previos y criterios de selección, temática general de las antologías, influencia sobre el receptor y finalidad o intención antológica, con los cuales se espera obtener resultados que den cuenta de la evolución de la antología y de la adaptación de esta al contexto que le contiene.

### **Estructura general de la obra**

Como punto de partida de este análisis comparativo es necesario establecer las características estructurales de las obras en cuestión, es decir, cuál es la estructura que cada una de ellas tiene como generalidad. Primero tenemos la *Antología del cuento chileno*, en la que se presenta

como punto de partida el índice, seguido del plan de investigaciones y publicaciones del Instituto de literatura chilena, en el cual se manifiestan las motivaciones y elementos que conforman los planteamientos de trabajo y acción de dicho instituto, dentro del cual se establece la creación de la presente antología. Posteriormente es posible identificar la explicación preliminar sobre esta antología del cuento chileno en la que se advierten los propósitos y el criterio que utilizaron para su conformación, luego se presenta el corpus de obras seleccionado, expuesto de manera cronológica según fecha de aparición, con un total de 26 autores nacionales y 42 cuentos. A continuación se presenta el apéndice bibliográfico, en el que se da cuenta de la vida y obra de los autores antologados, seguido por un apéndice en el que se establece y recopilan, en orden alfabético, los diversos trabajos antológicos sobre el cuento chileno desde 1876 hasta 1963, detallando las temáticas tratadas y los autores convocados en cada una de ellas, luego, a modo de complemento de esta última, se presenta un glosario de abreviaturas empleadas en las informaciones bibliográficas para finalizar con el índice de nombres citados.

En segundo lugar tenemos la antología *.Cl Textos de frontera* que se establece estructuralmente de la siguiente manera: en primer lugar tenemos el índice, posteriormente el texto de inicio —o prólogo— por mano de las editoras, luego los textos, uno por cada autor antologado. Intercalándose a estos se aprecian textos críticos introductorios escritos por las cinco personas que conforman el comité editorial. Aquellos textos críticos nombrados como “recorridos”, sumados al prólogo, dividen el libro en seis partes. En la sección final del libro se aprecian las señas biográficas, partiendo por el comité editorial, en orden alfabético. Posteriormente y finalizando esta antología se ubican las señas biográficas de los escritores antologados, ordenados alfabéticamente.

Si bien estas antologías no se establecen de manera idéntica, la relación es bastante cercana, pues dentro de ellas se manifiestan ciertos elementos comunes que dan cuenta de una estructura organizada que contempla al receptor de dichos textos y funciona en pos de justificar y validar los textos recopilados, entregando las herramientas necesarias para que el lector y receptor de cada una de ellas comprenda las motivaciones y parámetros de relación, así como los méritos que a cada autor le valen el ser incluido dentro de estas.

### **Definición de parámetros antológicos previos y criterios de selección**

Si bien las discusiones sobre las características y la importancia de las antologías dentro del panorama cultural y literario no han sido menores, no existe un planteamiento único que defina o establezca las herramientas específicas mediante las cuales debe ser construida una obra de este tipo, por este motivo algunas obras, al menos las más completas, establecen

además dentro sus prólogos o textos iniciales las herramientas mediante las cuales reunirán los textos antologados y los criterios de selección utilizados para tal cometido. Y los que no especifican ni definen sus métodos de selección establecen únicamente en sus “líneas iniciales [...] disculpas por las posibles omisiones y explican que la exclusión de una obra u autor determinado se debió a motivos de espacio” (Agudelo, 2006: 137), por este motivo la antología tiende a ser objeto de cuestionamiento y debate pues la subjetividad o indefinición en los criterios de selección pudiese generar un menoscabo de la obra por omisiones o criterios específicos de el o los antologadores.

Dentro de las obras aquí comparadas se presenta de manera específica los criterios de selección que van a determinar las obras antologadas. En la *Antología del cuento chileno* es posible identificar, en el plan de investigaciones y publicaciones del Instituto de literatura chilena (1963: 11), la necesidad de creación de obras antológicas, en su inciso *D. Antologías y compilaciones* (2012: 13) con lo cual se sitúa la antología en cuestión dentro de un plan didáctico mayor determinado. Posteriormente en la Explicación preliminar sobre esta antología del cuento chileno (1963: 15) es posible identificar aquellos elementos que definen las obras seleccionadas y bajo los cuales se logró conformar el corpus.

Primero se se definen los parámetros identificados en los cuentos bajo los cuales realizaron la selección e incorporación de estos en la obra:

Se tuvieron presentes todos aquellos requisitos esenciales, muy numerosos, estimados como rasgos definidos del cuento, que es, en el fondo, anécdota, tensión, rapidez, síntesis, emoción. Múltiples aspectos debieron entonces considerarse, como ser: el desarrollo del asunto, la creación de ambientes y caracteres, la riqueza de observaciones, el análisis de los sentimientos, el aporte renovador al género, la perfección de estilo. (1963: 16)

Señalando además el trabajo detallado y extenso de revisión de la totalidad de las obras chilenas del género antologado, el cual se realizó “con objetividad y absoluta independencia crítica” (1963: 16) agregando como elemento complementario y validador que “no hubo cuento publicado que escapara a su consideración” (1963: 16). Luego se definirá el tipo de cuento a antologar, ante lo cual se establece que serán aquellos que se comprendan históricamente “desde que se configura como una expresión literaria autónoma, ya independizado de otras composiciones, como el cuadro de costumbres, con el cual solía confundírsele” (1963: 17). Para finalizar se establece el orden que tendrán las obras antologadas señalando que se presentarán “por el orden de su aparición. Por lo tanto, los cuentistas concurren, desde el más lejano, Daniel Riquelme, hasta los

numerosos que les siguen en el tiempo incluyendo a los más jóvenes” (1963: 16). De esta manera los elementos que llevan a conformar la antología del cuento chileno están establecidos desde antemano, elemento que permite validar y evitar discusiones frente a los parámetros de selección por ellos establecido. Esta estructura previa, y la investigación estructurada mediante la cual se conformó la antología, permiten el espacio para asegurar que “gracias a ese proceso de búsqueda, se llegó a esos veintiséis cuentistas, que ofrecen valores indiscutibles” (1963: 16).

De manera similar, aunque diferente en su estructura, en *.Cl textos de frontera* se plantea aquellos elementos que conforman la antología y además se definen los criterios de selección y de conformación del corpus de dicho texto. Los parámetros de reunión de los cuentos presentes en esta antología es uno de los elementos novedosos que la destacan en relación a sus similares, pues esta antología no se limitó a reunir textos presentes en obras particulares o de otras antologías, sino que se convocó y se propuso a los 45 escritores “narrar sus fronteras y que a partir de ellas, narrara(n) Chile” (2012: 13). Por lo cual se establece que los cuentos reunidos, inéditos todos, fueron creados exclusivamente para dar forma a esta antología, esto queda de manifiesto en el prólogo donde señalan “sugerimos a los autores que escribieran” (2012: 14), así también los textos iniciales de cada capítulo se plantean dirigidos de antemano, esto se confirma en el discurso de lanzamiento del libro en la *Feria internacional del libro*, en noviembre de 2012, en el cual Lorena Amaro, perteneciente al comité editorial, señala:

Nos pedían, al momento de escribir los cinco recorridos críticos que acompañan a los textos de creación, que mapeáramos un territorio literario, señalando los hitos o lugares obligados de paso para nosotros, nuestras preferencias en un viaje deliberadamente largo, pues la idea que las editoras siempre defendieron fue la de la inclusividad: que autores muy diversos, de distintas edades y lugares del país, también afincados en el extranjero, expusieran sus obras en lo que ellas pensaron como una suerte de curatoría literaria. (Amaro, 2013: 1)

En base a estos parámetros es posible comprender que los elementos por los cuales se ha convocado a los cuentos presentes en el corpus, no han sido reconocidos con posterioridad, más bien han sido trabajados de antemano, con lo cual pasan a formar parte exclusivamente de dicha antología, elemento que elimina en primera instancia las discusiones sobre la validez de las obras antologadas, pues son los mismos autores los que deciden participar, voluntariamente, dentro de esta actividad literaria. Posteriormente se presenta el tipo de autores convocados, haciendo hincapié en que se reunió a “autores de distintas generaciones, estilos,

sellos, lugares de origen y temáticas literarias” (Amaro, 2013: 14). Ahora bien, el único elemento que pudiese generar algún tipo de discusión es la amplitud de la convocatoria, es decir, el nivel de alcance de dicha invitación, pues se desconoce la nómina oficial de autores convocados, tan sólo se señala que “si bien algunos por diversas razones personales no pudieron incluirse, creemos que se logró una muestra amplia y diversa del mapa literario chileno” (Amaro, 2013: 14). Aun así, el lector de antemano conoce los parámetros de selección que llevaron a reunir dentro de esta obra antológica los 45 cuentos compilados.

De esta manera es posible identificar en ambos textos una preocupación y un cuestionamiento acerca del rol de la antología y del poder de esta en relación al canon literario, en medida que se establece de manera específica los parámetros que los antologadores utilizan para la creación de cada una de ellas, validando y justificando la inscripción de aquellos cuentos en vez de otros con características similares. También es posible identificar una diferencia notable entre ellas que da cuenta de un cambio de paradigma, pues en la obra del año 2012 si bien no existe un trabajo recopilatorio que implique una investigación de obras existentes, es considerada como antología, en el amplio sentido del término, pues aun cuando en estricto rigor no “supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos” (Guillén, 1985: 413), en vista de las innovaciones o variaciones que la componen, cumple de igual manera con “la finalidad invariable de demostrar y producir unidad” (Campra, 1987: 40) propia de cualquier antología.

### **Temática general de las antologías**

Si bien las temáticas generales tratadas por cada antología no debiesen asemejarse, en vista de que se trata de cuentos chilenos pudiese existir algún elemento que manifieste cierta relación, a modo general, entre ambas antologías. Si bien las temáticas de los cuentos reunidos en la obra de 1963 no plantean una relación general evidente, las características estéticas de las épocas retratadas en esta antología pudiesen llevar a mostrar cierta similitud temática entre los diversos cuentos de los 26 autores antologados. En la explicación preliminar de la *Antología del cuento chileno* se plantea la descripción temática evolutiva de los autores y del cuento chileno, señalando que en sus inicios “sus intereses, su temática, su estructura misma, varían a menudo, al compás de los influjos venidos de afuera, sobre todo de procedencia rusa, francesa o sajona” (1963: 17), posteriormente describe las tendencias que influyen y determinan los distintos cuentos señalando las temáticas recurrentes “el cuento rural [...] el cuento urbano [...] sin olvidar el de temas militares, el alegórico y hasta el policiaco” (1963: 17) pasando posteriormente a

retratar temas relacionados con elementos psicológicos y de inconformismo, presentándose en “estos escritores una perspectiva distinta de la existencia” (1963: 18). Señalan los antologadores en el prólogo, que se busca por medio de estos cuentos “interpretar con verismo la idiosincrasia del hombre chileno, los matices propios de su carácter, penetrar con sutileza en su sicología” (1963: 17).

En *.Cl textos de frontera* las relaciones temáticas son más evidentes, pues esta antología, en su totalidad, trabaja en relación a un eje temático central determinado de antemano, como señalábamos anteriormente se ha dispuesto a los escritores antologados a crear sus obras en relación a temáticas referentes al tema de la frontera:

sugerimos a los autores que escribieran textos relacionados con las experiencias fronterizas del pueblo mapuche en un Chile contemporáneo, con el vivir en regiones apartadas o fuera del centro metropolitano, con el pertenecer a una minoría sexual o étnica en un país que se piensa homogéneo [...] de la precariedad económica, la frontera de la violencia íntima, la violencia política del pasado y actual, los paisajes más agrestes de zonas alejadas del país, los fenómenos de migración campo-ciudad, los límites de las enfermedades y sus estigmas, la frontera del inmigrante y tantos más. (2012: 14)

Temáticas que funcionarán como un elemento aglutinador bajo el tema de la frontera, con la finalidad de crear un texto mayor con tintes identitarios que represente y de cuenta de las características propias de la realidad chilena nacidas en relación a este concepto fronterizo como elemento general. Con el cual se pretende “intentar el levantamiento de un mapa subjetivo del mundo y del lugar que Chile ocupa en él” (2012: 85), es decir, los cuentos reunidos en esta antología buscan definir mediante el concepto de frontera la propia identidad por medio de la literatura.

Si bien las temáticas de ambas antologías difieren de modo general, por estar una indefinida o no señalada directamente y por estar la segunda exclusivamente determinada, es posible reconocer, en la segunda más evidentemente que en la primera, el intento de pasar por sobre la labor antológica y dar cuenta de la capacidad de los cuentos, de la literatura, de retratar la realidad del momento histórico que le contiene, funcionando la antología no sólo como una herramienta de manifestación de producciones literarias de tal o cual época, sino que transformándose en un elemento relacionado con lo histórico social.

### **Influencia sobre el receptor**

Al antologar, al reunir obras en base a un periodo específico, o en base a una temática en particular, necesariamente se está determinando al lector,

se le está enfocando a leer los textos reunidos en una antología de una manera determinada, basta con que una antología se llame antología de cuento amoroso, de poesía fantástica, religiosa, etc., para encausar al lector o receptor a recorrer un camino señalado. Como señalara Álvaro Bisama en la presentación de la antología poética *El mapa no es el territorio* el 11 de octubre de 2007, antologar se asemeja a “jugar a trazar un territorio donde las lecturas son líneas de colores que señalizan carreteras” (Bisama, 2007: 1). En las obras antológicas el autor o compilador se establece como un “lector que se arroja a la facultad de dirigir las lecturas de los demás, interviniendo en la recepción en la recepción de múltiples poetas, modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos” (Guillén, 1985: 423). En las antologías aquí convocadas la intervención, siempre existente, del antologador se manifiesta de manera diferente, planteándose en la *Antología del cuento chileno* de modo menos evidente o textual. En ella se establece por medio de las justificaciones teóricas, estructurales e institucionales, pues se plantea una estructura justificada en todos sus elementos, respaldada en un trabajo colectivo y guiado, situación que limita el espacio a reproches o desviaciones. En segundo lugar se plantea desde el primer momento como aval un instituto de estudios literarios que depende y forma parte de una de las universidades más prestigiosas del país, frente a lo cual el lector no presentará reproche, proviniendo esta antología, el orden establecido y los cuentos revalidados en ella, de una institución dedicada exclusivamente al estudio y difusión de las letras.

En *.Cl Textos de frontera* la influencia sobre el receptor es más evidente y forma parte de la estructura e intención de dicha obra antológica. El primer elemento a destacar dentro de esta antología se presenta en su estructura, a diferencia de otras obras antológicas, y a diferencia de la antes mencionada se establece dentro del texto, e intercalándose a los cuentos recopilados, ensayos introductorios producidos por los integrantes del comité editorial, cinco reflexiones llamadas como *recorridos* “proponen un original recorrido para la lectura de este libro” (2012: 14-15), elementos que de lleno dan cuenta de la determinación o encausamiento del receptor a esta antología, sumado a la determinación principal que es la temática de la frontera, funcionan en pos de guiar la lectura de los cuentos en relación a dicho tema. En los cinco recorridos propuestos por el comité editorial, es posible advertir los cuestionamientos y diálogos acerca del tema de la frontera, sus aplicaciones dentro de los textos literarios antologados, y de paso la concepción de dicho concepto dentro el contexto social actual.

De esta manera podemos comprender como la antología, en cierta manera, determina al lector y lo influencia por medio de sus parámetros de construcción y mediante la justificación de sus criterios de selección que lo

validan como corpus a inscribir dentro del canon, elemento que no necesariamente debe ser considerado como negativo, pues funciona de modo eficaz en relación a las propuestas temáticas de algún periodo literario específico o bien en relación a la propuesta específica de una antología como .Cl, por tanto se plantea como una característica inherente a las antologías chilenas, manifestada de modo simple en la de 1963, pero reafirmada directamente en la del año 2012.

### **Finalidad o intención antológica**

El último elemento a destacar dentro del cual es posible identificar cambios o permanencia de características propias de la antología es la finalidad, propuesta por el o los antologadores, para la cual ha sido creada la antología. De modo general comprendemos que las antologías son importantes dentro del contexto literario y cultural pues “son imprescindibles para la investigación literaria, debido a que señalan las fluctuaciones del gusto literario, constituyen el síntoma de las tendencias latentes o declaradas y permiten esclarecer el derrotero de la sensibilidad literaria de cada época” (Agudelo, 2006: 138). Eso como generalidad, volviendo a lo específico podemos identificar dentro de las antologías en cuestión ciertas marcas textuales que dan cuenta, directamente, de las intenciones o finalidad que cada una de esta manifiestan.

En *Antología del cuento chileno*, se manifiesta la motivación primordial que lleva su creación, como ya se ha visto anteriormente, se inicia el texto antológico con los estatutos del Instituto de estudios literarios, el cual establece y define la creación de este para servir a las tareas encomendadas, entre las cuales se presenta la creación de antologías literarias. Tras ese elemento y bajo las características de dicho instituto es posible comprender una finalidad didáctica mayor como motivación o eje principal. Posteriormente es posible identificar la necesidad de dar a conocer frente al panorama literario mundial las creaciones propias de esta tierra, esto queda de manifiesto cuando señalan, “el presente volumen aspira a exhibir la calidad del cuento chileno, ya a la altura de la lograda por el género en las letras de otros países. Se desea también iniciar, con esta antología la difusión de los valores literarios nacionales” (1963: 19) dando cuenta para ello de “los genuinos exponentes de esa modalidad de la narrativa corta” (1963: 16). Y por último se plantea esta antología del Instituto de literatura chilena como un referente para trabajos futuros en vista de la escases de elementos definidos en relación a la antología, reconocida por los antologadores como “muy provechosa como sistema de labor asociada, aplicable, sin duda, con seguro éxito a estudios de más aliento que se emprendan después (1963: 16) intentando “consagrar un espíritu científico en el examen de las letras chilenas” (1963: 15).

De manera similar en *.Cl Textos de frontera* se plantea o establece la finalidad que dicha obra antológica posee. El principal elemento señalado es la necesidad de narrar Chile, es decir dar cuenta por medio de los cuentos y de los textos críticos, de la realidad de Chile dentro del contexto mundial, establecida por medio del diálogo acerca de las fronteras, pues se plantea que “la literatura está constantemente “escribiendo” sus fronteras geográficas, históricas, culturales, idiomáticas, íntimas, emocionales, de género, vitales y más” (2012: 14), es decir se intenta en esta antología validar el rol de la literatura como medio de representación social por medio de la estética, elemento que nuevamente la diferencia y marca un punto de cambio en relación a otras antologías, en síntesis se plantea aquí como eje o intención central, la intención de establecer “una muestra amplia y diversa del mapa literario chileno” (2012: 14) a través de la obra narrativa breve de autores chilenos contemporáneos.

Si bien las intenciones o finalidades antológicas son completamente diferentes para cada una de estas antologías, es necesario destacar que existe una motivación previa que lleva construir textos de este tipo, en los cuales se genera un diálogo y relación que da cuenta de la realidad cultural e histórica del país. Para el primero será una motivación pedagógica y didáctica, para el segundo será una motivación estética en función de lo social, pero ambas poseen ejes funcionales definidos que de una u otra manera determinan sus ejes temáticos y sus propuestas generales.

### **Conclusiones**

Como ha sido posible identificar a lo largo de esta investigación, las antologías aquí comparadas poseen características específicas que las relacionan entre sí y las sitúan como documentos antológicos válidos y de un valor reconocible. Se ha intentado identificar bajo cinco puntos de análisis y comparación aquellos elementos de sujeción o evolución de los parámetros antológicos, estos puntos son: estructura general de las obras, definición de parámetros antológicos previos y criterios de selección, temática general de las antologías, influencia sobre el receptor y finalidad o intención antológica. En ellos ha sido posible advertir que la *Antología del cuento chileno* planteó por medio de una estructura y organización sólida un referente y modelo de acción y de trabajo antológico que es posible identificar en obras posteriores, siendo en el momento en que fue construida un ejercicio novedoso por su planteamiento objetivo de inscripción de obras dentro del canon literario, dando cuenta de la evolución de los parámetros de construcción y del cuestionamiento acerca del valor y la funcionalidad de la antología. Aun así es posible identificar en su estructura elementos que remiten directamente a otros textos antológicos previos, en medida que se mantienen los parámetros generales que estas poseen, es decir “Colección, selección y preexistencia de los

textos que la conforman” (Agudelo, 2006: 141). Por tanto podemos identificar dentro de esta antología, en relación a los cinco puntos descritos, la sujeción o repetición de parámetros históricos establecidos en relación al acto o ejercicio antológico.

En *.Cl textos de frontera*, ha sido posible identificar un cambio de paradigmas un tanto más evidentes, los cuales la posicionan como un documento antológico, que si bien se plantea como tal, en estricto rigor es completamente diferente, pues tanto la temática, organización, los recorridos de lectura propuestos y la distribución de las obras, se establecen en relación a una intención general, es decir plantear la capacidad de la narrativa contemporánea chilena de retratar por medio del concepto y diálogo sobre las fronteras, la realidad e identidad del territorio. Los elementos de fijación o repetición de parámetros antológicos tradicionales en esta antología son menores, en su mayoría este texto se presenta como un ejercicio antológico novedoso que da cuenta de la evolución y de los cambios determinados por elementos estéticos y socio-culturales, en los que la antología se presenta como un recurso determinado al que es posible agregarle valores que van más allá de inscribir o insertar obras o autores dentro del canon, sino que también se plantea la opción de hacer dialogar distintas obras y autores sobre un tema particular, mezclando lo teórico con lo literario, elemento que da cuenta de una problematización frente a lo literario, lo crítico y lo antológico. En síntesis estas obras se pueden considerar como referentes dentro de la historia de las antologías chilenas, pues en sus momentos históricos correspondientes, generaron una transformación acerca del ejercicio antologador, ya sea generando y definiendo estructuras de acción y recopilación o abriendo las posibilidades y aplicaciones del texto antológico que permiten una apertura de lo literario a otras áreas de conocimiento.

**BIBLIOGRAFÍA**

- AMARO, Lorena (2013), *El lugar de la frontera, a propósito de .Cl*. Letras en línea. Departamento de literatura Universidad Alberto Hurtado. Chile. Disponible en <http://www.letrasenlinea.cl/?p=3333>.
- AGUDELO, Ana María (2006), "Aporte de las antologías y de las selecciones a una historia de la literatura", *Lingüística y literatura*, n.º 49, Colombia, Universidad de Antioquía, pp. 135-152.
- BISAMA, Alvaro (2007), "Presentación antología poética *El mapa no es el territorio*". Leído en Valparaíso Chile. Disponible en <http://www.letras.s5.com/ig151207.html>
- BUNSTER, Cesar (1963), *Antología del cuento chileno*. Santiago, Instituto de literatura chilena.
- CAMPRA, Rosalba (1987), *Las antologías hispanoamericanas del siglo XIX. Proyecto literario y proyecto político*. La Habana, Casa de las Américas, vol. XXVII, pp. 37-46.
- DARÍO, Rubén (1896), *Menéndez y Pelayo. La antología de poetas americanos. Tomo IV: Chile, Argentina y Uruguay*. La nación, Chile.
- GARCÍA-HUIDOBRO, Jęftanovic (2012), *.Cl textos de frontera*. Santiago, Ediciones U. Alberto Hurtado.
- GARCÍA MORALES, Alfonso (2007), *Darío en y ante las antologías poéticas de su tiempo. Límites, reglas y posiciones del campo modernista*. Sevilla, Universidad de Sevilla Pandora (Saint-Denis).
- GUILLÉN, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Tusquets.
- GUTIÉRREZ, Juan María (1846), *América poética. Colección escogida de composiciones en verso escritas por americanos del presente siglo*. Imprenta del Mercurio. Valparaíso.
- PAS, Hernán (2010), *La crítica editada. Juan María Gutiérrez y la América poética*. Argentina, Universidad Nacional de La Plata.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, Bárbara (2005), *Juan María Gutiérrez y su contribución periodística a la crítica cultural hispanoamericana (1833-1852)*. Tesis doctoral, Universidad de la Laguna, España.



**EL MITO DEL *PISHTACO* EN LITUMA EN LOS ANDES****DE MARIO VARGAS LLOSA****The Myth of *Pishtaco* in *Lituma en los Andes*****by Mario Vargas Llosa**

MANFREDI BORTOLUZZI

VISITOR, INSTITUTE OF MARITIME LAW, UNIVERSITY OF SOUTHAMPTON  
manfredibortoluzzi@gmail.com

**Resumen:** el mito del *pishtaco* juega un papel relevante en la novela de Vargas Llosa, no sólo desde un punto de vista temático, sino también a nivel formal. El presente ensayo propone un análisis de la relación entre las técnicas narrativas empleadas en la construcción de la trama y la función social desarrollada por el mito en el imaginario indígena. El mito, que en los momentos críticos ofrece una reestructuración imaginaria de la realidad conflictiva en la novela, se transforma en una metáfora de la literatura como reescritura del mundo, elemento central en la teoría de la literatura de Vargas Llosa.

**Palabras clave:** mito, realidad, narrativa, alteridad, *Pishtaco*

**Abstract:** the myth of *pishtaco* plays an important role in the Vargas Llosa's novel, not just as character but also in the plot's structure. The paper aims to analyze the relation between the narrative techniques used in the novel and the social function of the indigenous tale. The myth, that provides a restructuring of reality in social critical situations, becomes in the novel a metaphor of literature as a rewrite of the world, a fundamental topic in the Vargas Llosa's theory of narrative.

**Keywords:** Myth, Reality, Narrative, Otherness, *Pishtaco*



El *pishtaco* en la obra *Lituma en los Andes*<sup>1</sup> de Mario Vargas Llosa aparece nombrado continuamente a lo largo de nueve de los diez capítulos que componen la novela. Esta presencia, que no se manifiesta nunca físicamente, representa un papel narrativo fundamental en el desarrollo de la historia, como si fuera uno de los personajes principales de la narración. Sin embargo, su existencia es más bien psicológica y actúa como un verdadero catalizador de las acciones de los personajes “reales”, una suerte de “dato escondido” en el sentido que el mismo Vargas Llosa (1997) da a este concepto.

Si bien aparece nombrado por primera vez en la novela en el segundo capítulo, una verdadera presentación del personaje se da sólo en el capítulo III:

Foráneo. Medio gringo. A simple vista, no se lo reconocía, pues era igualito a cualquier cristiano de este mundo. Vivía en cuevas y perpetraba sus fechorías al anochecer. Apostado en los caminos, detrás de las rocas, encogido entre pajonales o debajo de los puentes, aguardaba a los viajeros solitarios. Se les acercaba con mañas, amigándose. Tenía preparados sus polvitos de hueso de muerto y, al primer descuido, se los aventaba a la cara. Podía, entonces, chuparles la grasa. Después, los dejaba irse, vacíos, pellejo y hueso, condenados a consumirse en horas o días. Ésos eran los benignos. Buscaban manteca humana para que las campanas de las iglesias cantaran mejor, los tractores rodaran suavemente, y, ahora último, hasta para que el gobierno pagara con ella la deuda externa. Los malignos eran peores. Además de degollar, deslonjaban a su víctima como a res, carnero o chanco, y se la comían. La desangraban gota a gota, se emborrachaban con sangre. (Vargas Llosa, 2010 [1993]: 66-67)

Esta descripción, junto a otras dos ofrecidas por boca de doña Adriana en los capítulos VI y VII, resume de manera bastante fiel el mito andino, tal como ha sido recopilado en distintas ocasiones por etnógrafos e historiadores. Los elementos nucleares del cuento, reconocibles en sus múltiples variantes, son la apariencia del personaje, la extracción de la grasa y la tipología de la víctima. A través de estos elementos estructurales se reflejan las complejas interacciones que las comunidades andinas establecen en su interior, entre sí y con el mundo externo. Estos relatos de la tradición oral representan, en el imaginario indígena, las relaciones que se establecen entre diferentes actores sociales, en distintos contextos históricos,

---

<sup>1</sup> Las referencias a pasajes de la obra y citas textuales corresponden a la edición del Grupo Editorial Planeta, Buenos Aires, primera edición, 2010 (edición original Planeta, Barcelona, 1993).

políticos, económicos y culturales, organizándolas narrativamente.<sup>2</sup> La realidad siempre cambiante, por obra de los incesantes procesos de hibridación cultural, adquiere un orden y un sentido gracias a su narración, tal como sucede en la literatura.<sup>3</sup>

Esta función organizadora y semántica que la narrativa desempeña sobre el mundo, desde la perspectiva antropológica aquí empleada, es el complemento necesario para un ser ontológicamente indeterminado y biológicamente incompleto.<sup>4</sup> La cultura contribuye de forma protagónica al desarrollo biológico del ser humano y en este proceso el sistema nervioso toma forma gracias a la interacción entre el patrimonio genético y el medio. El cerebro humano nace incompleto y se desarrolla plenamente sólo gracias a la interacción con el ambiente, en un medio ya culturalmente determinado. Según los resultados de las neurociencias el cerebro es un órgano plástico, que en sus primeras fases postnatales presenta un número máximo de neuronas determinado por el código genético que, gracias a un proceso llamado por J. P. Changeux “estabilización selectiva”, se estructura en la interacción con el ambiente eliminando cierto número de células cerebrales y dando forma a redes sinápticas cada vez más complejas. Este proceso indica que la cultura no es algo que se construye a partir de una base biológica predeterminada, sino un elemento fundamental en el desarrollo y en el funcionamiento mismo del cerebro (Favole y Allovio, 2002). La cultura, por ende, no va a llenar el vacío dejado por una naturaleza biológica incompleta, sino que transforma esta indeterminación biológica en incompletitud cultural. No se trata de un proceso de completamiento; más bien de selección, de elección de algunas posibilidades y de eliminación de otras. El proceso de humanización, de construcción de la humanidad (antropopoesis), es, entonces, paradójicamente, un ulterior proceso de in-completamiento. Para poner remedio a esta incompletitud las culturas elaboran ritos, mitos e instituciones para construir una identidad individual, social y cultural.

El concepto operativo de antropopoesis, que estriba sobre una concepción de la identidad cultural y de lo humano como proceso en contraposición a una visión esencialista, demuestra la necesidad de las construcciones (ficciones) culturales para suplir la ausencia originaria que caracteriza ontológicamente al ser humano. Según la perspectiva

---

<sup>2</sup> Cfr. Bortoluzzi (2006-2008, 2010).

<sup>3</sup> Sobre la función de la narrativa como instrumento para organizar la experiencia y dar forma a la realidad la bibliografía es extensa y diferentes son los enfoques al problema, desde la teoría literaria a la filosofía, de la psicología a la sociología. Aquí citamos sólo los textos que han contribuido directamente a sostener algunos aspectos teóricos de este ensayo, que parte desde una perspectiva antropológica: Barthes (2002 [1966]), Brooks (1995 [1984]), Bourneuf y Ouellet (1981 [1972]), Calvino (1991), Kundera (2000 [1986]), Scholes y Kellogg (1970 [1966]), Wellek y Warren (1989 [1942]); Ricoeur (1993 [1990], 1999, 2006); Bruner (2000 [1986], 2002); Jedlowski (2000), Turnaturi (2003).

<sup>4</sup> Sobre la concepción antropológica del hombre como ser incompleto y la correlativa función de la cultura como complemento necesario, véase Remotti (2005) y Borutti (2005b); para una visión sintética cfr. Bortoluzzi (2010: 74-78).

antropopoiética, la incompletitud originaria del hombre implica una construcción de sentido que supla esa falta en el origen e indica en la imaginación la compensación de esa carencia originaria (Borutti, 2005b: 380). Si la relación entre hombre y mundo no es originaria y significativa, como el hábitat para el animal, sino que tiene que ser construida simbólicamente, la realidad se convierte en un campo de posibilidades que hay que construir e interpretar continuamente.

Ahora bien, la narración tiene un doble estatuto en este proceso: por un lado es una forma de construir la realidad para comprenderla y dotarla de significado y por otro de transformarla incesantemente para poder vivir en ella, adaptándola a los cambios histórico-sociales. En primera instancia, la narrativa ofrece una representación de objetos posibles, una configuración de la realidad (Borutti, 2005a) para interpretarla y actuar sobre ella. Se trata de una actividad de carácter epistemológico y ontológico a la vez, para conocer e interpretar el mundo al mismo tiempo en que se le atribuye una forma para suplir la carencia originaria. En segunda instancia, la función narrativa permite reinterpretar y reestructurar nuevamente esa misma realidad cada vez que sea necesario, es decir, cada vez que el mundo se torne incomprensible, poniendo en riesgo su estatuto ontológico. Esta eventualidad se verifica cada vez que la presencia entra en crisis a nivel individual (trastornos psiquiátricos), social (anomía) y cultural (procesos de aculturación/desculturación). En todos estos casos la narración permite reconfigurar la realidad cambiante otorgándole una nueva forma, un nuevo orden dotado de un nuevo sentido.

Esta segunda función de la narrativa se puede resumir en el concepto de "*elemento añadido*, o manipulación de lo real" (Vargas Llosa, 1989 [1975]: 147, n.º 1), sobre el cual hace hincapié toda la teoría literaria de Vargas Llosa.<sup>5</sup> La narración, que para el autor peruano permite reescribir el mundo transformándolo en algo más llevadero,<sup>6</sup> es una herramienta cultural que permite reajustar la identidad a la realidad manteniendo siempre abierto un espacio liminal,<sup>7</sup> un dominio de pura posibilidad donde se pueda recuperar la alteridad perdida en los procesos de construcción de la identidad.<sup>8</sup> Este espacio de indeterminación, garantizado por lo imaginario, por un lado permite mantener abierta la relación con la alteridad y por otro determina la realidad misma modificándola con relación a los cambios ocurridos.

<sup>5</sup> Sobre una visión antropológica de la teoría de la literatura de Vargas Llosa y su relación con el concepto de antropopoesis cfr. Bortoluzzi (2005).

<sup>6</sup> Recordemos que para el escritor peruano la literatura surge de la infelicidad humana, de "una relación viciada" que el escritor mantiene con el mundo (Vargas Llosa, 1968: 4).

<sup>7</sup> El periodo liminal, según Turner (1980 [1967]), se caracteriza por la pérdida de la identidad, por la metáfora de la muerte, de la regresión a la infancia, de un estado de indeterminación en el cual el neófito es estimulado a especular y reflexionar sobre la realidad de su cultura.

<sup>8</sup> Cfr. Bortoluzzi (2005).

En el caso de los cuentos de degolladores andinos,<sup>9</sup> que aparecen relatados en la novela por boca de Adriana, asistimos a una interpretación y transformación de la realidad por medio del imaginario indígena que da forma y sentido a fenómenos históricos y sociales ajenos e ininteligibles a la cultura quechua. El mito autóctono del *pishtaco*, entonces, se vuelve una herramienta hermenéutica, una máscara, para resignificar fenómenos diferentes en distintas épocas, tales como crisis económicas, políticas, sociales y sanitarias, identificando cada vez, en distintos contextos, como *pishtaco* a los terroristas, paramilitares, hombres del gobierno, traficantes de órganos, médicos, antropólogos o extranjeros en general. En este caso, lo imaginario interviene para reestructurar la relación con el otro, para dar forma al caos de la realidad y construir un objeto posible, una ficción o representación de la realidad misma.

Este proceso de mitificación de la realidad, sin embargo, no implica una serie de contenidos fijos, de imágenes arquetípicas al interior de las cuales se subsumen otros temas de menor alcance, sino unas estructuras interpretativas que permiten organizar cada vez los diferentes contenidos que la realidad impone a su intérprete. En la economía de la novela, por lo tanto, el mito del degollador no representa sólo una creencia local, un toque costumbrista para generar una atmósfera cargada de superstición e irracionalidad, que impregna la violencia desatada en los Andes peruanos. El *pishtaco*, por el contrario, actúa como un dato escondido, una estructura invisible que otorga significado a las diferentes expresiones de la violencia que envuelven las vidas de los personajes.

### **El *pishtaco* y los vasos comunicantes**

Desde un punto de vista formal, el *pishtaco* opera como una suerte de herramienta semántica para establecer relaciones y generar sentido en la estructura contrapuntística que presenta la novela. El flujo entre los “vasos comunicantes” (Vargas Llosa, 1997), la técnica adoptada por el autor en la construcción de la trama, es asegurado por la figura del degollador que marca el pasaje, en el segundo segmento narrativo de los capítulos V y VI, desde los relatos de los asesinatos cometidos por Sendero Luminoso a las historias de *pishtacos* narradas por Adriana en la cantina de Naccos. Este deslizamiento se confundirá, en la segunda parte del capítulo IX, con la temática del sacrificio y de las “cosas horribles” (Vargas Llosa, 2010 [1993]: 302), mencionadas en el segundo segmento del epílogo y finalmente confesadas, por un obrero borracho, en el último segmento narrativo de la novela.

Desde un punto de vista temático, el *pishtaco* representa las diferentes manifestaciones de una violencia que, paradójicamente, constituye el lazo entre los diversos personajes que aparecen en la narración. La trama que une las vidas de costeños, serranos, extranjeros y

---

<sup>9</sup> Cfr. Bortoluzzi (2006-2008).

terroristas (los actores sociales representados en la novela) está urdida por una violencia que, por debajo de su aparente irracionalidad, demuestra una lógica siniestra,<sup>10</sup> que radica en la antigua mitología indígena, y que en la transposición literaria se hibrida con el mito griego del Minotauro.

Creencias ancestrales e ideales políticos expresan, a través de la violencia y del sacrificio, relaciones sociales conflictivas, y que a su asumen características diferentes vehiculadas por una misma espantable figura, una suerte de *pharmakos* semántico: el *pishtaco*. La desconfianza provocada por la irrupción de la alteridad en el seno de la comunidad, es decir, de una identidad definida y reconocible, genera una reacción hermenéutica en los actores sociales dirigida a un restablecimiento del orden subvertido por el caos de la violencia. El personaje del degollador opera como una llave maestra interpretativa, a la que recurre el imaginario indígena para dar cuenta de momentos críticos que acechan la comunidad andina, amenazando sus estructuras sociales (Bortoluzzi, 2006-2008).

En un período de crisis política, social y económica como aquel que caracterizó el Perú de los años ochenta y noventa, sumido en la violencia del terrorismo senderista y de la cruenta e indiscriminada respuesta de las fuerzas armadas, las pariciones de los *pishtacos* se multiplicaron en todo el país (Ansión, 1989), otorgando nueva vida a sincretismos generados por el encuentro de los mitos prehispánicos con las leyendas europeas durante la Colonia.

El degollador pasa así de la tradición oral a la ficción novelesca, manteniendo intacta su función hermenéutica de herramienta conceptual capaz de generar sentido, conectando historias que pertenecen a distintos niveles de realidad (mito e historia, ficción y verdad) y diferentes grados de inclusión y exclusión recíprocos entre identidad y alteridad (costeño y serrano, indígena y gringo, obrero y enganchador, minero e ingeniero etc.).

Nuevamente, en la obra de Vargas Llosa, antropología y literatura vuelven a encontrarse como ya lo hicieron en la novela *El hablador* (1987).<sup>11</sup> Mientras en la selva amazónica los Machiguengas y sus costumbres proporcionaban el contexto cultural necesario para dar vida a la ficticia figura del hablador, una suerte de ancestro mítico del escritor, en *Lituma en los Andes* es la estructura misma del mito que pasa a hacer parte del andamiaje narrativo de la novela. Si los relatos mitológicos narrados por el hablador/Mascarita a los Machiguengas se desarrollan cabalmente, como en el caso de Tasurinchi-Gregorio, ocupando los capítulos de la

---

<sup>10</sup> El tema de la violencia es una constante en la obra de Vargas Llosa desde su primera novela, *La ciudad y los perros*, hasta la reciente *El sueño del celta*. Sin embargo, este ensayo, a parte de las interpretaciones que de este tema se pueden ofrecer en el conjunto de la obra del escritor peruano, plantea como la racionalización de la violencia, por medio de la *macchina mitologica* (cfr. Jesi, 1976 [1973]: 133-139, 2007 [1993]) indígena, traspasa su fuerza hermenéutica al interior de la novela, independientemente de las intenciones críticas del autor implícito.

<sup>11</sup> Cfr. Bortoluzzi (2005).

novela que fundamentan el discurso metaliterario del autor/narrador, en el caso de la tradición oral andina, que recorre las páginas de *Lituma en los Andes*, nos encontramos frente a un desplazamiento del mito como contenido de la novela al mito como forma de la novela. La narrativa indígena aquí ya no representa una ocasión de reflexión acerca de la literatura y del oficio de escritor, sino un recurso narrativo para entretener los sucesos vivenciados por los personajes, cuyas vidas transcurren paralelamente en los capítulos alternos en los cuales se estructura la novela.

La estructura del relato se compone de tres líneas narrativas que aparecen identificables en cada capítulo por un espacio en blanco: 1) la narración en tercera persona, desde el punto de vista de Lituma, de la investigación que este y su adjunto Tomás Carreño (Tomasito) desarrollan para dar cuenta de las tres desapariciones que han ocurrido en el campamento donde se construye la carretera, entre Naccos y Huancayo; 2) el relato, en tercera persona, de la avanzada de Sendero Luminoso; 3) las confesiones nocturnas de Tomasito a Lituma, acerca de su relación con la “polilla” piurana Mercedes, narradas en tercera persona e interpoladas por el diálogo entre los dos policías.<sup>12</sup>

Si la primera y la tercera secuencia narrativa establecen entre sí una relación de inclusión, a manera de cajas chinas, por la función de narrador que desempeña Tomasito, uno de los personajes de la narración de primer nivel, la secuencia protagonizada por los terroristas de Sendero Luminoso establece el marco contextual (histórico-político) al interior del cual adquiere particular relevancia esa suerte de convidado de piedra, constantemente invocado por los pobladores del campamento de Naccos, que es el *pishtaco*.

Detrás del mito manifiesto de Ariadna y Dionisos,<sup>13</sup> en realidad, actúa la figura del degollador que no representa sólo la alteridad, como a menudo ha sido interpretado favoreciendo también una analogía con el Minotauro, representación de la diferencia bajo la máscara de la monstruosidad, sino además una herramienta hermenéutica para resignificar una realidad hostil e incomprensible como la que se manifiesta en los momentos críticos que atraviesan las comunidades andinas de Perú y Bolivia<sup>14</sup> (Bortoluzzi, 2006-2008, 2010).

En realidad, la transposición del mito griego en los Andes con la transformación del Minotauro en *pishtaco*, de Teseo en Timoteo, de Ariadna en Adriana etc., no tiene ninguna realidad extraliteraria, ya que el mito del degollador se encuentra en muchas culturas y épocas desde el

<sup>12</sup> De ahora en adelante, cuando será necesario, se indicará el número del capítulo seguido por el número de la secuencia narrativa (I.1, I.2, I.3 etc.).

<sup>13</sup> Para un análisis del mito de Ariadna y Dionisos en *Lituma en los Andes* véase Mucharaz Rossi (1996).

<sup>14</sup> En Bolivia esa figura mitológica se conoce como *kharisiri*, mientras que en la zona centro-sur de Perú asume el nombre de *nacaq* o *ñak'aq*.

sacamantecas español, al *loup-garou* francés, al cortacabezas mexicano, a los vampiros africanos. Lo que sí vincula los dos mitos es su relación con el sistema sacrificial.

De la misma manera, lo que une las tres secuencias narrativas que componen la novela es el tema del sacrificio, oculto detrás de las diferentes caretas que asume la violencia en el mundo andino de los ochenta: la política representada por la lucha armada entre Sendero Luminoso, los militares y las rondas campesinas; la económica ejemplificada por la explotación de las minas y la construcción de obras dirigidas por personal occidentalizado; la que se manifiesta en las relaciones humanas viciadas por un entorno social corrupto y dominado por figuras turbias y ambiguas como el Chancho y el Padrino; la religiosa determinada todavía por creencias que radican en antiguos ritos de sangre. Todos sacrificios necesarios para lograr la revolución maoísta o mantener el *statu quo* del gobierno; para permitir el desarrollo y la modernización con la exportación de minerales y la construcción de carreteras para el comercio; para conseguir el placer y la satisfacción personal a costa de los demás;<sup>15</sup> y sobre todo para mantener el equilibrio entre las fuerzas opuestas que gobiernan el universo, como explica Adriana en el capítulo IX, y de cuya continua y alterna sucesión depende la supervivencia de todos los seres:

Antaño la gente se atrevía a enfrentar los grandes daños con expiaciones. Así se mantenía el equilibrio. La vida y la muerte como una balanza de dos costales del mismo peso, como dos carneros de la misma fuerza que se dan topetazos sin que ninguno adelante o retroceda. (Vargas Llosa, 2010 [1993]: 271)

### **La racionalización de la violencia**

En la conversación que Lituma tiene con el antropólogo Paul Stirmsson (conocido además como el Profe o Escarlatina) y los ingenieros del campamento La Esperanza (VI.1), se abre paso una nueva hipótesis sobre las desapariciones de Naccos, que al mismo tiempo desplaza e incluye las otras dos que hasta entonces habían sido avanzadas por diferentes partes en la investigación. En un primer momento, Lituma, usando la racionalidad típica de un hombre costeño moderno y ajeno a las supersticiones, parece propender por una matriz terrorista de las desapariciones. Sucesivamente, después del primer interrogatorio de doña Adriana (II.1) y de los testimonios recogidos en la cantina (III.1), las explicaciones míticas, “irracionales”, de los serranos empiezan a hacer mella en la mente cansada por el desgaste psicológico, producido por la avanzada de Sendero Luminoso, la desconfianza de los peones y la inclemencia del clima serrano,

---

<sup>15</sup> Es el caso del sadismo del Chancho ejercido sobre Mercedes, del amor de Carreño por la piurana obtenido asesinando al Chancho y de la condecoración del Padrino por haberse atribuido la muerte del narcotraficante, al cual en un principio había asegurado su protección.

del cabo Lituma. A partir del tercer capítulo la presencia fantasmal del *pishtaco* se hace cada vez más insistente, hasta el punto en que Lituma siente la necesidad de ahondar más en el tema, aprovechando el profundo conocimiento de Escarlatina en las costumbres de los indígenas de la sierra.

El antropólogo danés, que había conocido años antes Adriana y Dionisio en calidad de informantes, empieza entonces una disertación sobre el sacrificio humano entre los pueblos prehispánicos que, no casualmente, derivará en las reflexiones del “ingeniero alto y rubio”, acerca del estado de violencia generalizada que agobia al país y de la absurda muerte de su amiga ecologista la señora d’Harcourt (IV.2).

—Yo me pregunto —murmuró el ingeniero rubio, completamente abstraído, hablando para sí mismo— si lo que pasa en el Perú no es una resurrección de toda esa violencia empozada. Como si hubiera estado escondida en alguna parte y, de repente, por alguna razón, saliera de nuevo a la superficie. (Vargas Llosa, 2010 [1993]: 178)

El ingeniero establece, por ende, una relación histórica entre las antiguas costumbres de los Chancas y Huancas, mencionados por el Profe, y las masacres perpetradas por Sendero Luminoso y, sin embargo, Escarlatina rechaza cualquier explicación que trate “de entender esas matanzas con la cabeza. Porque no tienen explicación racional” (Vargas Llosa, 2010: 179).

Con la lógica de matriz occidental, forjada en una racionalidad científica que elimina de antemano cualquier atisbo de irracionalidad, relegándolo al cómodo desván de lo inconsciente o de la barbarie, ni Stirmsson ni el policía mestizo Lituma pueden atreverse a alumbrar los oscuros y a veces estremecedores laberintos de las creencias humanas, que conforman los escasos recursos de que el hombre dispone para hacer frente a los desafíos de una naturaleza hostil, que le pertenece sólo como mundo significado por intermediación de la cultura.

A esta supuesta irracionalidad, por el contrario, no es ajena Adriana, quien desde un principio advierte a Lituma sobre el destino leído en las manos de Demetrio Chanca, el último desaparecido:

—Le dije lo que vi. Que lo iban a sacrificar para aplacar a los malignos que tantos daños causan en la zona. Y que lo habían escogido a él porque era impuro.

—¿Y se puede saber por qué era impuro, doña Adriana?

—Porque se había cambiado de nombre —explicó la mujer—. Cambiarse el nombre que a uno le dan al nacer, es una cobardía. (Vargas Llosa, 2010: 41)

El capataz Demetrio Chanca, como revelará Dionisio a Lituma (IV.1), era el teniente-gobernador de Andamarca Medardo Llantac, milagrosamente escapado a la matanza consumada por una columna de senderistas. Un

cierto grado de alteridad entonces, al interior de la identidad expresada por la comunidad de los obreros de Naccos, parece ser un requisito esencial al momento de escoger las víctimas para su inmolación a los *apus*, los dioses de las montañas: Pedrito Tinoco, “el mudito”, “el opa” porque “—Es inocente, es puro, es foráneo, está marcado desde lo que pasó en Pampa Galeras —recitó, rezó, salmodió la señora Adriana—” (ibíd.: 264); Casimiro Huarcaya, “el albino”, “—A quién si no a él —repuso el de la viruela, asintiendo—. ¿No sabía que los terrucos lo ajusticiaron y resucitó luego, como Jesucristo?” (ibíd.: 225); Medardo Llantac/Demetrio Chanca, por haber renunciado a su identidad y a sus responsabilidades como principal del pueblo al haberse fugado de Andamarca, porque, como explica doña Adriana:

el varón que el pueblo elegía en cabildo como cargo para las fiestas del próximo año, temblaba. Sabía que sería principal y autoridad sólo hasta entonces; después, al sacrificio. No se corría, no trataba de escaparse después de la fiesta que él presidía, de la procesión, de los bailes, de la comilona y borrachera. Nada de eso. Se quedaba hasta el final, conforme y orgulloso de hacerle un bien a su pueblo. Moría héroe, querido y reverenciado. (Vargas Llosa, 2010 [1993]: 271-272)

Las víctimas están marcadas por la naturaleza (rasgos físicos) o el destino (ruptura de las reglas sociales), por representar una alteridad al interior de la identidad, por su carácter liminal de seres cuya identidad está manchada por algún tipo de alteridad. Esa peculiaridad proporciona al elegido aquella característica necesaria para cumplir cabalmente con su cometido de intermediario, de mensajero entre los hombres y los dioses. Las víctimas designadas por Dionisio y Adriana son conducidas vivas y sumidas en un estado de embriaguez hasta el lugar del sacrificio, el socavón de la mina Santa Rita, tal como los niños más perfectos y hermosos escogidos para el sacrificio de la *capacocha*,<sup>16</sup> entre los antiguos Incas. Así como el éxtasis, producido por la ingestión del alcohol en la cantina de Dionisio/Dionisos, facilita la progresión de lo humano a lo divino, abriendo el espacio intermedio del trance (lo que está “entre” dos estados de la realidad), los signos de alteridad en la identidad de los tres desaparecidos indican a Adriana esa condición o predisposición para actuar como intermediarios.

Además de la apariencia física, ser “foráneo”, ser “puro”, haber experimentado la muerte o haber cambiado de identidad son todas propiedades que destacan a su portador en la relativa homogeneidad de la comunidad. Marcas peculiares son también las que caracterizan al *pishtaco* en la tradición oral andina, que aparece a menudo como un extranjero, un gringo rubio, barbudo y de ojos azules, como médico, militar o sacerdote

<sup>16</sup> Sobre la función de la víctima como mensajero en la *capacocha* véase Bortoluzzi y Martínez (2010-2011).

(todos ellos por su proximidad con la muerte) o camionero, mercante<sup>17</sup> que anda los caminos solitarios siempre “entre” dos lugares.

Casimiro Huarcaya, albino y camionero, tenía todos los atributos para ser identificado con un *nacaq* y cuando llega al pueblo de Arcca, en la zona de Ayacucho, y un grupo de borrachos trata de lincharlo, ni siquiera intenta explicarles “que no todos los hombres que tenían la desgracia de tener el pelo claro iban por el mundo buscando víctimas humanas para sacarles el sebo” (Vargas Llosa, 2010 [1993]: 156). La misma suerte corre el “proveedor Salcedo”, mercader y camionero costeño que por haber padecido una “transformación” después de su último paso por Quenka, “había crecido y engordado” y “traía ahora una barba color cucaracha” (Vargas Llosa, 2010: 209), se torna en el imaginario popular una suerte de *pishtaco*/Minotauro.

Es aquí, en la segunda línea narrativa que se desarrolla entre los capítulos V y IX, que toma forma la metamorfosis semántica de la violencia en sacrificio por intermediación de la figura del degollador. Una resignificación, en realidad, que abarca toda la novela desde el principio, cuando empiezan a fluir y entremezclarse en los vasos comunicantes las historias de las desapariciones, de la violencia terrorista y de los rumores acerca de sacrificios y *pishtacos*.

### **Mito, historia y narración**

La relación que se establece entre las tres líneas narrativas, que componen la estructura del texto, refleja la reestructuración de la realidad histórica operada por el mito indígena. La irracionalidad de la violencia que estremece al Perú, y que recorre las páginas de la novela, adquiere sentido sólo a través de la lectura “mítica” proporcionada por Adriana entre los capítulos VI y IX, después que en la segunda línea narrativa del capítulo V la historia del desaparecido Casimiro se mezcla con “la invasión de pishtacos” (Vargas Llosa, 2010 [1993]: 181) en la zona de emergencia (Ayacucho) dominada por el terror senderista.

Esa transformación del texto histórico en texto mítico, de la violencia real en violencia imaginaria, radica en la esencia y función misma del degollador. Desde el período prehispánico esta figura aparece obsesivamente repetida en la iconografía chavín, paracas, nazca y moche entre otras,<sup>18</sup> sugiriendo una originaria identificación con algún tipo de sacerdote-sacrificador, idea respaldada por el significado del quechua *nacac* proporcionado por el cronista Blas Valera (1945), que indicaba entre

---

<sup>17</sup> Los caminos solitarios afuera del espacio significado, conocido y seguro de la comunidad representan los lugares privilegiados para el ataque del degollador. Ser camionero o mercante permite a algunas personas, incluso de la comunidad, una relación más cercana con la alteridad, un alejamiento de las reglas sociales compartidas y un acceso privilegiado a objetos raros y codiciados que pueden generar sentimientos de envidia y desigualdad social.

<sup>18</sup> Para una reconstrucción evolutiva de la figura del degollador véase Bellier y Hocquenghem (1991).

los Incas la persona dedicada a la occisión ritual de animales por desollamiento.

Después de la conquista española y de la revolución que esta implicó en el pensamiento mítico-religioso andino, este apodo pasó a identificar a los religiosos católicos (en particular los betlemitas) asumiendo algunos rasgos típicos que permanecerán hasta la época contemporánea (Morote Best, 1988). Los betlemitas fueron la primera orden en el continente americano en encargarse de la salud de los indígenas en los hospitales de naturales. Esto implicaba una estrecha relación con el cuerpo de los amerindios y el tratamiento de sus enfermedades (entre los cuales estaba el uso de la grasa humana para determinadas heridas). Además, la costumbre de recorrer por la noche caminos solitarios como práctica de expiación y su apariencia física (los llamaban “barbones” por su larga barba) establecieron una suerte de arquetipo, que con el paso de los siglos se iría modificando conjuntamente con el proceso de modernización pasando de sacerdote a médico, a militar, a terrorista hasta llegar al moderno traficante de órganos (el sacaojos). En este proceso “evolutivo”, algunos elementos nucleares no varían, mientras que otros son más susceptibles a las mutaciones del contexto histórico, político, económico y social. Una característica permanente del *pishtaco* es su relación con los momentos críticos.

En el capítulo IV, durante la huelga de los obreros, Lituma y Dionisio tienen una conversación a la entrada de la mina en la cual se hace patente el momento de crisis que oprime el campamento de Naccos. Refiriéndose a los ataques de los senderistas, Lituma dice: “—Ya sólo falta que se chupen la sangre y se coman la carne cruda de la gente” (Vargas Llosa, 2010 [1993]: 98), y sólo unas páginas después Dionisio afirma que “—La gente anda con la cabeza caliente por lo que pasa. Y, cuando la gente anda así, puede suceder cualquier cosa” (102-103). En este diálogo se establece una primera identificación, al interior de la novela, entre los degolladores míticos y los terroristas.<sup>19</sup>

En el capítulo sucesivo, después del interrogatorio de Dionisio y Adriana, Tomasito también insiste en que “el ambiente está tenso, como si fuera a pasar algo. Puede ser el rumor ese de que van a parar la carretera, de que se quedarán todos sin trabajo. Y, también, tantas matanzas por todas partes” (ibíd.: 145). El *pishtaco* se transforma entonces en un chivo expiatorio, en un *pharmakos* que asume sobre sí lo incógnito, lo imprevisible, lo inexplicable y con su poder hermenéutico torna el caos en orden atribuyendo causas, culpas y significados.

Se parará la carretera y se quedarán sin trabajo, llegarán los terrucos y harán una carnicería, caerá el huayco y nos borrará

---

<sup>19</sup> Sobre la relación entre senderismo y degolladores en el imaginario popular véase Ansión (1989).

a todos del mapa. Los malignos saldrán de las montañas a celebrarlo bailando un cacharpari de despedida a la vida y habrá tantos cóndores revoloteando que quedará el cielo tapado. A menos que... (Vargas Llosa, 2010 [1993]: 273)

A menos que no se cumplan los pagos a los dioses, no se sacrifiquen las víctimas designadas o no se mate al responsable, al *pishtaco* como lo hicieron en Quenka Timoteo y Adriana, como Teseo y Ariadna con el Minotauro. Esta ambigüedad típica de las divinidades andinas, despenadoras de vida y cobradoras de muerte, se refleja desde siempre en la figura del degollador: sacrificador, mediador entre la vida y la muerte, al servicio de las *huacas* antes de la Conquista y servidor de otros dioses después (el Dios cristiano, la tecnología, la ciencia, la modernización, el progreso etc.).

El *nacaq* reaparece siempre en los momentos de crisis, “en los tiempos difíciles, como lo demuestra la invasión de Ayacucho” (Vargas Llosa, 2010: 184), cuenta Adriana, porque es un producto del caos, de aquella ausencia de claridad, de luz (un ser nocturno) que alumbrando permite distinguir los elementos que componen y estructuran la realidad, el fruto de la hibridación cultural que esfuma los límites entre lo propio y lo ajeno. En el mestizaje del imaginario surgido de la conquista europea del continente americano, el antiguo sacrificador prehispánico cambió de signo<sup>20</sup> y se transformó en verdugo. Sin embargo, el victimario puede transformarse en víctima y el *nacaq* de sacrificador se convierte en chivo expiatorio.

Así el albino Casimiro, por su aspecto, es designado como chivo expiatorio de la violencia que asola Ayacucho por los pobladores de Arcca. En este punto ocurre la segunda asimilación entre “terrucos” y *pishtacos* después de la citada por Lituma en el capítulo IV. La interpretación de la violencia se está desplazando de los actos terroristas descritos en los capítulos I-IV (el asesinato de la pareja de turistas franceses, la matanza de las vicuñas, la masacre de Andamarca y la ejecución de la señora d’Harcourt) a las muertes de Juan Azapa y Sebastián por mano del degollador en la mina Santa Rita y la llegada de los sacaojos a Lima y Chiclayo, relatados respectivamente en la segunda y tercera secuencia narrativa del capítulo VI. Es decir, la representación de la violencia pasa de un plano histórico y real a uno mítico y ficcional.

A partir del capítulo VII el relato de la primera y segunda línea narrativa, a cargo de Lituma y Adriana, adquiere cada vez más tintes

---

<sup>20</sup> La primigenia función positiva del ministro del sacrificio indígena, es decir, de un funcionario dedicado a la administración de las relaciones de reciprocidad entre el hombre y el cosmos, se torna negativa después de la conquista europea. Se rompen los antiguos lazos de reciprocidad y se establecen nuevas relaciones fundamentadas sobre el dominio y la explotación por parte de fuerzas ajenas, que transforman la lógica sacrificial en el caos de la matanza indiscriminada. Cfr. Bortoluzzi (2006-2008; 2010).

mitológicos, culminando respectivamente en las reconstrucciones de los sacrificios del albino (VIII.1) y del mudito (IX.1) y en las orgías báquicas del matrimonio entre Dionisio y Adriana (VIII.2). En el capítulo IX, después de la acusación explícita que el cabo Lituma dirige a la pareja de cantineros, de haber sido los “invencioneros” de los sacrificios humanos de Naccos, la narración parece llegar a una solución final de los acontecimientos con la explicación de Adriana acerca de la religiosidad andina, de sus creencias y de sus ritos. Además, en la tercera secuencia narrativa Tomasito termina de contar como, después de la partida de Mercedes, haya sido destinado a la zona de emergencia, para limpiar su foja de servicio. Este último episodio reúne entonces la realidad y la ficción, el mito y la historia. La novela empieza con una serie de desapariciones y muertes “reales” que asumen caracteres cada vez más mitológicos, hasta la suposición final de Lituma que acepta lo inconcebible: la existencia de los sacrificios humanos, la irrupción del mito en la historia. Tomasito con el final de su relato parece devolver su sentido a la realidad y su lugar a la historia con su destinación en los Andes, en la zona de emergencia, para combatir el terrorismo y la violencia política.

Sin embargo, la novela no termina aquí y aunque en el epílogo el retorno de Mercedes y el reencuentro con Tomasito parece generar un momento de esperanza en el lector, después del progresivo descenso a los infiernos representado por los descubrimientos de Lituma, no se trata en realidad que de una pausa para reunir fuerzas y bajar aún más en el corazón de las tinieblas, donde se revelarán “cosas horribles” (Vargas Llosa, 2010 [1993]: 302).

En el capítulo final asistimos a una inversión entre la primera y la tercera línea narrativa: la historia interrumpida de Tomás Carreño y Mercedes se reanuda en el primer segmento del capítulo, haciendo coincidir tiempo de la aventura y tiempo de la narración de la tercera secuencia narrativa, mientras que la investigación de Lituma se desplaza del primero al tercer segmento narrativo. En el segundo segmento narrativo, que ha hospedado desde el capítulo V la paulatina transformación de la violencia política en violencia ritual por intermediación del *pishtaco*, la disquisición sobre el sacrificio, que había culminado en el capítulo anterior en la cantina de Naccos, se cierra con las acusaciones del borracho a Dionisio y Adriana:

—Ustedes dos son unos mentirosos —dijo el borracho, otra vez furioso, golpeando la mesa y acercando la cabeza al cantinero con insolencia—. En su cara se los digo. Pueden atarantar a todo el mundo, pero a mí no. [...]  
—Unos mentirosos, para no decir algo peor —rugió, acercando otra vez su cara amenazante al tranquilo cantinero—. ¿O sea que no pasaría nada? ¡Y ha pasado todo! Se vino el huayco, se paró la carretera y nos despidieron. A pesar de las cosas horribles, estamos peor que antes. (Vargas Llosa, 2010 [1993]: 302)

A pesar de “las cosas horribles”, de los sacrificios humanos instigados por el cantinero y la “bruja” para aplacar a los *apus*, las montañas han hecho caer el *huayco* sepultando las maquinarias y la carretera, bloqueando definitivamente la obra y haciendo perder su empleo a los trabajadores. Los sacrificios fueron inútiles y en esas “cosas horribles” parecen retumbar las últimas palabras de Kurtz: “¡Ah, el horror! ¡El horror!” que presagian algo peor.

El descenso a los infiernos de Lituma no ha concluido todavía y se cumplirá sólo en las tinieblas de una pesadilla nocturna. Los relatos erótico-sentimentales de Tomasito, que alegraban las noches del cabo Lituma, dejan el puesto a los recuerdos embebidos de alcohol y remordimientos del barrenero ebrio que el guardia piurano acompaña a su barracón. Ahí tendidos en los catres, tal como lo hacía con su adjunto, Lituma se dispone a escuchar el relato del peón azuzándolo con sus preguntas:

—¿Lo sacrificaron a los *apus*, no es cierto?

—¿A los *apus*? —preguntó el hombre, moviéndose. Su inquietud contagiaba al cabo, quien sentía a ratos una comezón urgente en distintas partes del cuerpo.

—Los espíritus de las montañas —le aclaró Lituma—. Los *amarus*, los *mukis*, los dioses, los diablos, como se llamen. Esos que están metidos dentro de los cerros y provocan las desgracias. ¿Los sacrificaron para que no cayera el *huayco*? ¿Para que no vinieran los terrucos a matar a nadie ni a llevarse a la gente? ¿Para que los *pishtacos* no secan a ningún peón? ¿Fue por eso? (Vargas Llosa, 2010 [1993]: 309)

Mientras Lituma busca respuestas a sus inquietudes, tratando de confirmar lo que sospecha, la horrible realidad de los sacrificios humanos, el barrenero confiesa que esto “sería lo de menos”:

¿No hay muertos por todas partes? Matar es lo de menos. ¿No se ha vuelto una cojudez, como mear o hacer la caca? No es eso lo que tiene jodida a la gente. No sólo a mí, también a muchos de los que ya se fueron. Sino lo otro.

—¿Lo otro? —Lituma sintió frío.

—El gusto en la boca —susurró el barrenero y se le rajó la voz—. No se va, por más que uno se la enjuague. Ahorita lo estoy sintiendo. Aquí en mi lengua, en mis dientes. También en la garganta. Hasta en la barriga lo siento. Como si acabara de estar masticando. (Vargas Llosa, 2010: 311)

Los sueños de amor de Tomasito, coronados con la llegada de Mercedes a Naccos, han sido desplazados por las pesadillas que el obrero cuenta a Lituma desde su catre: sueños poblados de abominables banquetes antropofágicos. Estas revelaciones oníricas, recogidas por el guardia civil en

un estado de aturdimiento inducido por el trago, nada tienen de consolatorio, ni siquiera una piadosa mentira como la que Marlow, en el final de *El corazón de las tinieblas*, profiere a la esposa de Kurtz. El mismo Vargas Llosa, refiriéndose a este episodio de la novela de Conrad, escribe que la conducta de Marlow “fue, sobre todo, la aceptación de que hay verdades tan intolerables en la vida que justifican las mentiras. Es decir, las ficciones; es decir, la literatura” (Vargas Llosa, 2009: 32). Sin embargo, en las tinieblas de Naccos hacia donde se adentra Lituma saliendo del barracón, para no tener que enfrentar al amanecer la “banalidad del mal” repujada en el rostro del barrenero, no hay esperanza, no hay mentira, no hay ficción sino sólo una verdad sin redención.

Lituma quiso a toda costa, no obstante las advertencias de Dionisio, llegar a la verdad, “en una exploración de las raíces de lo humano, esas catacumbas del ser donde anida una vocación de irracionalidad destructiva que el progreso y la civilización consiguen atenuar pero nunca erradican del todo” (Vargas Llosa, 2009: 28). Estas palabras, que el autor de la novela escribe a propósito de la obra maestra de Conrad, parecieran apropiadas también para describir su misma obra en la cual el *pishtaco* tal como “Kurtz, en teoría el personaje central de esta historia, es un puro misterio, un dato escondido, una ausencia más que una presencia, un mito” (29).

### “Lo otro” y el Otro

El mito se ha transformado en historia, asumiendo sobre sí culpas y castigos; quienquiera que rompa el orden social poniendo en riesgo la sobrevivencia de la comunidad se convierte en un peligro que adquiere la fisionomía del *pishtaco*, es decir, el representante de otro mundo con sus propios significados, el sacerdote de otro culto. Militares, terroristas, extranjeros, ingenieros, enganchadores y “foráneos”, ajenos a la comunidad en general, imponen a sus integrantes “un repliegue, ya no solo sobre lo local sino sobre lo étnico” (Degregori, 1987: 113), sobre sus creencias, costumbres y ritos más atávicos al fin de restablecer el orden subvertido.

El primer paso de este proceso de reorganización de la realidad ocurre en el imaginario a través de su reestructuración narrativa. Los actores sociales involucrados en la situación crítica desarrollan cada uno su papel conforme a un *canovaccio*,<sup>21</sup> un guion esquemático a partir del cual interpretar sus variantes históricas, políticas, económicas, ecológicas, culturales etc. De esta manera se establece una dialéctica entre identidad y alteridad, realidad y ficción, historia y mito que necesariamente conduce a

<sup>21</sup> En el teatro de la *commedia dell'arte* el *canovaccio* constituía un esquema de una trama tipo que proporcionaba las informaciones mínimas para representar la obra. Sobre estas estructuras fijas los actores improvisaban para cautivar el interés del público de sus representaciones itinerantes, proponiendo cada vez espectáculos actualizados con los últimos acontecimientos locales. Para una aplicación de este concepto a las narrativas indígenas cfr. Bortoluzzi (2010).

una síntesis en la cual se produce una nueva realidad determinada por la intervención de la imaginación y de la función narrativa. Si el sujeto foráneo en un clima de estabilidad social es sólo un sujeto diferente, en una situación crítica se torna un *pishtaco*, que por su peligrosidad, su virulencia, propio como un *pharmakos*, puede ser rechazado por la comunidad hasta el punto de ser vejado, encarcelado, expulsado e incluso linchado, como ha ocurrido en múltiples ocasiones.<sup>22</sup>

Esta dialéctica del imaginario se ve reflejada en la misma estructura compositiva de la novela de Vargas Llosa, en particular entre los capítulos V y IX. Los primeros cuatro capítulos describen una situación de crisis, violencia e incertidumbre determinada por las desapariciones en el campamento y por las matanzas de Sendero Luminoso. A partir del capítulo V las historias protagonizadas por las víctimas del terrorismo se cruzan con la de los desaparecidos de Naccos. En el episodio de Arcca mito (el *pishtaco*) e historia (la violencia política) comienzan a esfumar sus límites. En el sexto capítulo las creencias indígenas, a través de los relatos de Escarlatina y Adriana, se superponen a la realidad otorgándole un nuevo sentido: los responsables de las desapariciones ya no son los senderistas, sino los sacrificios humanos perpetrados para aplacar el enojo de los *apus*. Sin los sacrificios los peones “se quedarán sin trabajo, llegarán los terrucos” y “caerá el huayco” (Vargas Llosa 2010 [1993]: 273). Los espectros del terrorismo y del desempleo, que generaron el estado de inseguridad que causó las desapariciones, se transforman en una “invasión de pishtacos” (181, 183-184) en la sierra y de saca-ojos en Chiclayo y Lima (185-188).

La realidad se ha trocado en mito, la violencia irracional, desde la perspectiva indígena, ha encontrado una explicación y una solución en términos *emic*, al interior de una estructura significante. El resultado de este proceso hermenéutico es una violencia “racionalizada” y racionalizante, es decir, que trata de organizar y dar forma a una realidad caótica y anómica. Al cabo Lituma, costeño y occidentalizado, le cuesta entender esta lógica siniestra y, sin embargo, tiene que acatar los hechos y las explicaciones de los entendidos en las creencias indígenas (Stirmsson y Adriana), pero justo cuando empieza a entenderla, sin por eso aceptarla, “lo otro”, algo aún peor se revela.

Las víctimas sacrificiales de Naccos eran marcadas por un cierto grado de alteridad, es decir, podían representar metafóricamente aquella invasión de la alteridad que ponía en riesgo el orden de la comunidad, de la identidad. Comer el Otro significa incorporarlo, metabolizarlo, hacerlo propio, idéntico, es decir, volverlo inofensivo. La revelación del rito antropofágico, que cierra la novela, completa el círculo entre historia, mito y narración. La realidad histórica (el contenido) es canibalizado por el mito (la forma) y metabolizado en narración (la novela). La canibalización de la realidad, la metabolización del Otro llevada a cabo por los peones para

---

<sup>22</sup> Cfr. Bortoluzzi (2006-2008) y los artículos contenidos en Ansión (1989).

modificar ritualmente el estado de crisis, se refleja a nivel metaliterario en la concepción antropofágica de la literatura de Vargas Llosa.<sup>23</sup>

Según Vargas Llosa, el escritor es un buitre de sí mismo y de los demás (2001 [1971]: 50), una suerte de caníbal que se alimenta de la vida humana para escribir (1989 [1975]: 103), un monstruo que se devora a sí mismo como el *catoblepas* de *La tentación de San Antonio* de Flaubert (1997: 27-28). El autor se nutre de los demás para recrearse a sí mismo, a través de las identidades ficticias que pueblan los mundos alternativos de sus narraciones. El escritor, para dar vida a su arte, metaboliza los eventos y las personas reales viviendo parasitariamente lo que para los otros es la verdadera vida. Cada experiencia, para el novelista, debe ser experimentada profundamente pero de forma que pueda transformarse en material literario. En esta paradoja, que recuerda de cerca el método de la observación participante propio de la antropología, reside esa “monstruosidad” del escritor de la que hablaba Flaubert (Vargas Llosa, 1989 [1975]: 104): un ser condenado a vivir la vida sin participar realmente en ella, a transformar la experiencia presente en material para la creación futura, en desfigurar lo real hasta convertirlo en imaginario.

“Todos comulgaron” (Vargas Llosa, 1989: 312), confiesa el trabajador borracho a Lituma: los peones de Naccos con la esperanza de cambiar la realidad histórica, plagada de violencia, con una violencia disimulada por el mito y también, metafóricamente, los lectores del texto que, por el tiempo de la lectura, han trastocado la realidad cotidiana con la ficción de la novela, su identidad real con otra sólo posible. “Porque querer ser distinto de lo que se es ha sido la aspiración humana por excelencia” (Vargas Llosa, 2009: 13).

### Conclusiones

Mito y novela, más allá de estériles clasificaciones de género, constituyen formas de una misma función narrativa, es decir, manifestaciones de aquella modalidad del conocimiento humano que es la ficción y que actúa por medio de la construcción de objetos posibles (Borutti, 2005a: 92, 94), a través de representaciones lingüísticas.

Según Arnold Gehlen (1990 [1950]), que fundamenta su antropología filosófica sobre el concepto de incompletitud, el lenguaje representa el más alto nivel de emancipación de la realidad presente, que permite al ser humano interactuar con el mundo sin modificarlo por medio de la experiencia y de la acción. Se trata de una conquista que torna cada vez más virtual la relación con la realidad liberando al sujeto del “hechizo de lo inmediato que mantiene al animal siempre prisionero” (Gehlen, 1993 [1941]: 70). Gehlen llama a este proceso, que permite al hombre un

---

<sup>23</sup> Sobre la antropofagia como metáfora en la literatura y en la antropología cfr. Bortoluzzi (2009: 30-31); sobre el canibalismo como metáfora para dar forma a la realidad y a la relación entre identidad y alteridad cfr. Kilani (2005).

comportamiento alusivo, imaginativo, *Entlastung* (exoneración o proceso de descarga), es decir, una progresiva liberación que desde la experiencia táctil de la mano llega, a través del reconocimiento visivo, hasta la posibilidad de dominar (nominar) el objeto en ausencia del objeto mismo (Gehlen, 1990 [1950]).

El mito, para Gehlen, en cuanto lenguaje, representa un caso particular de esa ley antropológica fundamental, representando una exoneración del rito (1994 [1956]: 238), de la directa acción cultural sobre el mundo. Con el progresivo desarrollo de la racionalización el rito pierde su potencial productivo abriendo paso a la mitología (1994 [1956]: 238) que, a su vez, fundamenta las bases de una actividad ulteriormente emancipadora: la actividad estética como resultado de la inhibición de la respuesta motora (Galimberti, 1999: 194-195).

Así como el mito permite una acción emancipadora sobre el mundo, re-significando cada vez sus eventos al interior de estructuras fijas de conocimiento (*canovacci*), de la misma forma actúa la literatura transformando la realidad por inserción de lo que Vargas Llosa define como “elemento añadido”. Este elemento es la expresión de un conflicto entre el escritor y la realidad, entre el hombre y el mundo, y varía al variar esta misma realidad (Vargas Llosa, 1989 [1975]: 147 n.º 1). El relato mítico, en la tradición oral andina, representa una herramienta hermenéutica para reestructurar la realidad cuando se convierte en un caos de eventos amenazadores para la comunidad (Bortoluzzi, 2006-2008, 2010). Su propósito, en estas ocasiones, es “reescribir” el mundo, modificarlo a través de elementos añadidos (las variantes contextuales de los relatos) para dotarlo de sentido y así hacerlo más vivible, en cuanto más comprensible, para la comunidad.

En la novela *Lituma en los Andes*, esta característica del mito encuentra su complemento en la teoría vargasllosiana de la novela como emancipación de una realidad detestable, la cual es intervenida por el elemento añadido que es “lo que da soberanía a una ficción, lo que la emancipa de lo vivido, de lo ‘histórico’” (Vargas Llosa 1991: 99). El autor, consciente o no de estas potencialidades del mito y de sus funciones antropológicas, lo ha perfectamente integrado en la novela, no sólo a nivel del contenido, como instancia crítica de un mundo arcaico y de la violencia desatada por sus creencias, sino también a nivel formal.

En resumen, en la estratificación formal de la novela, construida por medio de técnicas cuales los vasos comunicantes, el dato escondido, los diálogos telescópicos y los diferentes registros narrativos, asistimos a la progresiva “exoneración” de la historia en mito y del mito en literatura.

**BIBLIOGRAFÍA**

- AFFERGAN, Francis; BORUTTI, Silvana; CALAME, Claude; FABIETTI, Ugo; KILANI, Mondher; REMOTTI, Francesco (2005), *Figure dell'umano. Le rappresentazioni dell'antropologia*. Roma, Meltemi.
- ANSIÓN, Juan (ed.) (1989), *Pishtacos de verdugos a sacaojos*. Lima, Tarea.
- BARTHES, Roland (2002 [1966]), "Introduzione all'analisi strutturale dei racconti", en VV. AA., *L'analisi del racconto*. Milano, Bompiani, pp. 5-46.
- BELLIER, Irène; HOCQUENGHEM, Anne Marie (1991), "De los Andes a la Amazonía, una representación evolutiva del 'otro'", *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, Tomo 20(1), pp. 41-59.
- BORTOLUZZI, Manfredi (2005), "Riscrivere il mondo. La teoria della letteratura di Mario Vargas Llosa tra poiesi e antropo-poiesi", en *Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura*, n.º 50-51, pp. 125-148.
- \_\_\_\_\_ (2006-2008), "Il ñak'aq: síndrome culturale o ermeneutica indigena?", en *AM. Rivista della Società Italiana di Antropologia Medica*, n.º 21-26, pp. 209-231.
- \_\_\_\_\_ (2009), "La struttura del desiderio. Note su antropologia e letteratura", (*con*)textos. *Revista d'antropologia i investigació social*, n.º 3, pp. 19-38.
- \_\_\_\_\_ (2010), "Crisis social y orden narrativo. La figura del 'degollador' en Perú, Bolivia y México", en BORTOLUZZI, Manfredi; JACORZYNSKI, Witold (eds.), *El Hombre es el fluir de un cuento: antropología de las narrativas*. México, Publicaciones de la Casa Chata/CIESAS, pp. 75-98.
- BORTOLUZZI, Manfredi; MARTÍNEZ ARMIJO, Isabel (2010-2011), "La muerte es el mensaje. La doble comunicación de la *capacocha* inca entre don y sacrificio", en *Thule. Rivista italiana di studi americanistici*, n.º 30-31, pp. 208-228.
- BORUTTI, Silvana (2005a), "Finzione e costruzione dell'oggetto in antropologia", en AFFERGAN, Francis; Borutti, SILVANA; Calame, Claude; FABIETTI, Ugo; KILANI, Mondher; REMOTTI, Francesco, *Figure dell'umano. Le rappresentazioni dell'antropologia*. Roma, Meltemi, pp. 91-120.
- \_\_\_\_\_ (2005b), "Per un'ontologia dell'incompiutezza (Kant, Heidegger, Wittgenstein, Freud)", en AFFERGAN, Francis; BORUTTI, Silvana; CALAME, Claude; FABIETTI, Ugo; KILANI, Mondher; REMOTTI, Francesco, *Figure dell'umano. Le rappresentazioni dell'antropologia*. Roma, Meltemi, pp. 373-398.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal, (1981 [1972]), *L'universo del romanzo*. Torino, Einaudi.
- BROOKS, Peter (1995 [1984]), *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*. Torino, Einaudi.
- BRUNER, Jerome (2000 [1986]), *La mente a più dimensioni*. Bari, Laterza.
- \_\_\_\_\_ (2002), *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*. Bari, Laterza.

- CALVINO, Italo (1991), *Perché leggere i classici*. Milano, Mondadori.
- DEGREGORI, Carlos Iván (1989), "Entre los fuegos de Sendero y el Ejército: regreso de los 'pishtacos'", en ANSIÓN, Juan (ed.), *Pishtacos de verdugos a sacaojos*. Lima, Tarea, pp. 109-114.
- FAVOLE, Adriano; ALLOVIO, Stefano (2002), "Plasticità e incompletezza tra etnografie e neuroscienze", en REMOTTI, Francesco (ed.), *Forme di umanità*. Milano Bruno Mondadori, pp. 167-205.
- GALIMBERTI, Umberto (1999), *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*. Milano, Feltrinelli.
- GEHLEN, Arnold (1990 [1950]), *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*. Milano, Feltrinelli.
- \_\_\_\_\_ (1993 [1941]), "Una imagen del hombre" en Id., *Antropología filosófica. Del encuentro y descubrimiento del hombre por sí mismo*. Barcelona, Paidós, pp. 61-71.
- \_\_\_\_\_ (1994 [1956]), *Le origini dell'uomo e la tarda cultura*. Milano, Il Saggiatore.
- JEDLOWSKI, Paolo (2000), *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*. Milano, Bruno Mondadori.
- JESI, Furio (1976 [1973]), *Mito*. Barcelona, Editorial Labor.
- \_\_\_\_\_ (2007 [1993]), *L'accusa del sangue. La macchina mitologica antisemita*. Torino, Bollati Boringhieri.
- KILANI, Mondher (2005), "Cannibalismo e antropopoesi o del buon uso della metáfora", en AFFERGAN, Francis; BORUTTI, Silvana; CALAME, Claude; FABIETTI, Ugo; KILANI, Mondher; REMOTTI, Francesco, *Figure dell'umano. Le rappresentazioni dell'antropologia*. Roma, Meltemi, pp. 261-306.
- KUNDERA, Milan (2000 [1986]), *L'arte del romanzo*. Milano, Adelphi.
- MOROTE BEST, Efraín (1988), *Aldeas sumergidas: cultura popular y sociedad en los Andes*. Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas".
- MUCHARAZ ROSSI, Ana (1996), "El mito de Dioniso y Ariadna en Lituma en los Andes". *Boletín de Alumnos de Doctorado*, Departamento de Filología Española III Facultad de Ciencias de Información, U.C.M., n.º 2. Consultado en abril de 2013 en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/files3/PDF/BAD21996.pdf>
- RICOEUR, Paul (1993 [1990]), *Sé come un altro*. Milano, Jaca Book.
- \_\_\_\_\_ (1999), *Historia y narrativa*. Barcelona, Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2006), "La vida: un relato en busca de narrador", *Ágora. Papeles de Filosofía*, vol. 25, n.º 2, pp. 9-22.
- SCHOLES, Robert; KELLOG, Robert (1970 [1966]), *La natura della narrativa*. Bologna, Il Mulino.
- TURNATURI, Gabriella (2003), *Immaginazione sociologica e immaginazione letteraria*. Bari, Laterza.
- TURNER, Victor (1980 [1967]), *La selva de los símbolos*. México, Siglo XXI.

- VALERA, Blas (1945), *Las costumbres antiguas del Perú y la historia de los Incas*. Lima, Los pequeños grandes libros de la historia americana, serie I, tomo VIII.
- VARGAS LLOSA, Mario (1968), "La novela", in *Cuadernos de literatura*, 2, Fundación de Cultura Universitaria, Lima.
- \_\_\_\_\_ (1987), *El hablador*. Barcelona, Seix Barral.
- \_\_\_\_\_ (1989 [1975]), *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*. Barcelona, Seix Barral.
- \_\_\_\_\_ (1991), *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Barcelona, Seix Barral.
- \_\_\_\_\_ (1997), *Cartas a un novelista*. Buenos Aires, Ariel.
- \_\_\_\_\_ (2001 [1971]), *Historia secreta de una novela*. Barcelona, Tusquets.
- \_\_\_\_\_ (2009), *La verdad de las mentiras*. Buenos Aires, Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (2010 [1993]), *Lituma en los Andes*. Buenos Aires, Planeta.
- WELLEK, René; WARREN, Austin (1989 [1942]), *Teoria della letteratura*. Bologna, Il Mulino.

**LA OTRA ORILLA: TERRITORIOCUERPOMEMORIA PEDAGOGÍA DEL BUEN VIVIR  
Y CONOCSSENTIR DE LOS PUEBLOS DE ABYA YALA**

The Other Shore: TerritoryBodyMemory “*Buen Vivir*” Pedagogy  
and “*ConoCSentir*” (Knowledge-Feeling) of Abya Yala People

YOLANDA PARRA

RUECA - RED UNIVERSITARIA EVALUACIÓN DE LA CALIDAD CAPÍTULO COLOMBIA  
yolanda.parra2@unibo.it

**Resumen:** estas líneas dan cuenta de una larga travesía “Oltre Oceano” en búsqueda de otras perspectivas a los “Horizontes de lo Posible.” El recorrido comienza en la Universidad de Bolonia en Italia, para atravesar el continente americano desde Guatemala y México hasta Uruguay, registrando descubrimientos tanto afortunados como inesperados. Por ejemplo, que los *TerritorioCuerpoMemoria*, constituyen los “laboratorios” y las “bibliotecas” donde los pueblos originarios de *Abya Yala* (América Latina) construyen, mantienen y transmiten la Sabiduría Ancestral de la Tierra, a través de los postulados del *Sumak Kawsay* o el *Lekil Kuxlejal*, traducidos precariamente en lengua castellana como “Buen Vivir/Vida buena.”

**Palabras clave:** Epistemología, Pedagogía, Ecología, Complejidad, Territorio

**Abstract:** this lines account for a long journey “Over the Ocean” looking for other perspectives in the “Horizon Possible”. The itinerary begins in Bologna University, Italy, and goes from Guatemala and Mexico to Uruguay, recording fortunate and unexpected discoveries. For example: the *TerritoryBodyMemory* constitute the “Laboratories” and “Libraries” where Native People of *Abya Yala* (Latin America) build, maintain and transmit the Ancestral Wisdom of Earth. This thanks to *Sumak Kawsay* or *Lekil Kuxlejal* postulates, precariously translated in Castilian as “Buen Vivir/Vida Buena”, in English “Good living”.

**Keywords:** Epistemology, Pedagogy, Ecology, Complexity, Territory



Recibido: 03/10/2013

Aprobado: 22/10/2013

## Presentación

El problema a partir del cual se tejen estas páginas nace de algunas reflexiones sobre la necesidad urgente de reorganizar las ciencias del conocimiento, “desarticuladas, fragmentadas e inadecuadas, incapaces de resolver problemas que requieren hoy un enfoque interdisciplinario” (Morín, 2000: contraportada). El reto: afrontar la “problematicidad” de la convivencia planetaria entrelazando las relaciones de interdependencia, de las cuales dan cuenta las nuevas teorías del conocimiento con los principios epistemológicos de los pueblos de Abya Yala (La Otra Orilla): reciprocidad, “relacionalidad”, complementariedad y correspondencia.

Los contenidos aquí propuestos se nutren entonces de la Sabiduría Ancestral de los pueblos originarios que conservan una pedagogía cósmica y planetaria y mantienen la interrelación y la convivencia armónica entre las diferentes especies, cultivando espacios rituales de vida cotidiana y espacios pedagógicos donde se teje la famosa “pauta que conecta” (Bateson, 1976).

El esfuerzo por relacionar desde la Otra Orilla la “Educación a la Proyectualidad Existencial” (Bertin, Contini, 2004) con el principio de “Crianza de la Vida”, fundamento del Buen Vivir de los pueblos Originarios de Abya Yala, tiene como propósito rescatar la verdadera esencia del “problematicismo” de los Pueblos, que a diferencia de occidente, cuyo paradigma gira alrededor de la muerte; aquellos se centran en el Equilibrio con la *Dualidad Complementaria*, para lo cual basan la “Proyectualidad Existencial” en búsquedas permanentes y posibles para “manejar” las tensiones que sostienen la Vida misma, principalmente la relación salud/enfermedad, entendida ésta última también como enfermedad social.

Así entonces, la presente reflexión, recogida desde la Otra Orilla como *Pedagogía del Buen Vivir*, presenta un abordaje desde la “Pluriversidad” del conocimiento y se concreta en la Pedagogía para la “Crianza de la Vida” a través de la “metáfora”, que para los Pueblos metáfora no es, del *TerritorioCuerpoMemoria*, columna central de este escrito.

Es en este horizonte que encuentra lugar la “categoría” aquí denominada *TerritorioCuerpoMemoria*, dando espacio entre otras a la “Pedagogía de las emociones” (Contini, 2001) que reivindica el Cuerpo como Sujeto educativo, llamando a la necesidad de que éste “sea pensado en términos diversos”.

Desde las Pedagogías del Buen Vivir, este Cuerpo es pensado como *Territorio*, *espacio pedagógico* donde se materializa el principio “hologramático” de Morín, o bien, el Principio de “Relacionalidad” de los Pueblos de *Abya Yala*, es decir: la relación de las partes con el todo y del todo con sus partes.

### Metodología

La metodología implementada en esta investigación corresponde a la Metodología de la Chakana, expresión de la compleja dimensión *TerritorioCuerpoMemoria* que habita en un Espacio/Tiempo, donde los Pueblos de *Abya Yala* construyen, guardan y transmiten su Sabiduría Ancestral. Se acuña en este contexto el término *ConoCSentir*, para ofrecer una clave de lectura, que permita el encuentro de epistemologías *Pluriversas*.

Como referentes desde el pensamiento occidental, por una parte, se toman elementos de la investigación etnográfica, tales como la Investigación-Acción-Participación (Fals Borda, 2008), que se complementa con postulados de la “Etnografía en Colaboración” de la antropóloga estadounidense Anne Rappaport.

Por otra parte, se consideran en modo particular: la “Ecología de Saberes” y las “Epistemologías desde el Sur” (De Sousa Santos, 2009), así como la “Ecología de la Mente” (Bateson, 2010), la “Conciencia de Especie” (Toledo, 2009) y algunos aportes desde la “Educación a la *Proyectualidad Existencial*” (Bertin, Contini, 2004) y el “Pensamiento Complejo” (Morín, 2000), teorías a través de las cuales se tejen puentes de diálogo entre diversas disciplinas, especialmente: la pedagogía, la geografía, la antropología, la filosofía, la sociología, la biología, la literatura, el derecho y las neurociencias.

Las páginas que dan cuerpo a esta reflexión han necesitado de un trabajo de traducción lingüística a varios niveles: de las lenguas originarias al castellano y de éste al italiano, lengua en la cual ha sido presentado el trabajo doctoral, fuente original de la presente propuesta.

Además, considerando la importancia del lenguaje simbólico en los contextos en los cuales el aprendizaje aquí narrado se origina, la escritura es enriquecida con la elaboración de una página en internet con registros audiovisuales, los cuales pueden ser consultados en: [www.youtube.com/YolandaAbyaYala/Epistemologías desde el Sur](http://www.youtube.com/YolandaAbyaYala/Epistemologías desde el Sur).

El trabajo de campo está representado por 74 entrevistas, así como algunos talleres con docentes indígenas y no, estudiantes, jóvenes y mujeres de las diversas comunidades pertenecientes a quince pueblos originarios ubicados en los países hoy conocidos como: Guatemala, México, Colombia, Venezuela, Perú, Bolivia, Argentina, Uruguay. De estas entrevistas 25 corresponden a testigos privilegiados, considerados tales por la condición de guías, líderes y lideresas de las diferentes comunidades o de los diferentes contextos socioculturales a los cuales se hace referencia.

Este escenario metodológico pretende abrir un espacio en esos otros “Horizontes del Posible”, que pueden dinamizar procesos de des-aprendizaje y aprendizajes que permitan aprehender otras formas de construcción y transmisión del Conocimiento que impliquen el reconocimiento de Epistemologías *Pluriversas*.

### **Buen Vivir y Sumak Kawsay**

Para entender los horizontes de sentido que el *Sumak Kawsay* abarca, es necesario navegar en las profundas aguas de los *Amawtas* (Sabios Andinos) con el propósito de comprender la complejidad de las palabras que lo conforman: “*Sumak*: plenitud, sublime, bello, superior. *Kawsay*: *Vida, Ser Estando*” (Cerruto, 2005: 13). Distanciándose de los conceptos de “desarrollo”, “calidad de vida” o “bienestar”, la expresión Buen Vivir en la presente colaboración se refiere a:

[...] la relación en armonía y en equilibrio con el conjunto, con el todo, con el universo, con todos los seres vivos y espirituales que lo conforman. El todo esencia y espíritu viviente de aquello que la ciencia llama medio ambiente o relación “hombre-naturaleza”, como si las dos cosas no fuesen parte de la misma esencia. Los seres humanos somos ya naturaleza.<sup>1</sup>

Así entonces, abordar el Buen Vivir desde las teorías contemporáneas del conocimiento implica entrelazar las prácticas de vida cotidiana que han logrado mantener vigentes los postulados del *Sumak Kawsay*, a través de la interacción de los cuatro Principios Andinos: “Relacionalidad, Correspondencia, Complementariedad y Reciprocidad” (Stermann, 1988: 116). Buen Vivir, cuya relación con las teorías contemporáneas del conocimiento arriba mencionadas responden a los postulados del *Lekil Kuxlejal*, para los pueblos *Tsotsil* y *Tseltal* en Chiapas (México) y el *Sumak Kawsay* para el pueblo Quechua en Bolivia.

Dichos postulados se erigen en prácticas pedagógicas cotidianas que hacen de cada momento de la vida pública y privada un espacio donde: se enseña y se aprende la ritualidad de la palabra, del alimento, de la música, de la siembra, de la cosecha, del servicio, del diálogo, del respeto con todas las formas de Vida que habitan el territorio donde la vida comunitaria transcurre como expresión de la verdadera “riqueza” de un Pueblo. Es decir, los fundamentos del Buen Vivir contienen con holgura los requisitos *que tanto ha costado construir a la sociedad occidental contemporánea*, como el tan promocionado “desarrollo sustentable”, la tan patrocinada “educación intercultural” o la famosa educación a la “identidad terrestre” de la cual nos habla Morín.

Desde esta perspectiva, el *ConoCSentir* de los Pueblos de Abya Yala recogería y aplicaría postulados como los de “integralidad de individuo, sociedad y especie” expresados por Morín de manera mucho más reciente.

---

<sup>1</sup> Parte de entrevista realizada por mí a Leonel Cerruto, originario quechua, educador comunitario y pedagogo, coordinador del proyecto Universidad Indígena Intercultural Kawsay (UNIK), Cochabamba, Bolivia, febrero 2012.

Como categoría cognitiva, el *ConoCSentir* da cuenta de la existencia de un saber milenario que pervive en la Cosmovisión de algunos Pueblos Originarios, manifestado en la comunión, el equilibrio y la armonía y cuyos registros se conservan en las “bibliotecas” del *TerritorioCuerpoMemoria*.

Desde allí, se podría entonces afirmar que los pueblos originarios han manejado desde siempre el “paradigma de la complejidad” superando con creces esa “visión unilateral y limitada” del denominado “Paradigma de la Disyunción” (Morín, 2001); además de dar cuenta en cada acto de la vida cotidiana de esa “condición humana que es a la vez individuo sociedad y especie”, situación enfatizada también por el biólogo mexicano Víctor Toledo al exponer la importancia de la “Conciencia de especie” (Toledo, 2009: 219-228).

#### *El Buen Vivir y el Lekil Kuxlejal (Pueblos Tsotsil y Tzeltal en el Estado de Chiapas, México)*

El *Lekil Kuxlejal* es la Vida Buena por antonomasia. No es una utopía porque no se refiere a un sueño inexistente. No, el *Lekil Kuxlejal* ha existido, ha sido degradado pero no se ha extinguido aún y es posible recuperarlo. (Paoli, 2003: 71)

El *Lekil Kuxlejal* es el principio de Vida común a los pueblos *Tsotsil* y *Tzeltal*, traducido aproximadamente a la lengua castellana como *Vida Buena*. En este sentido, como para el *Sumak Kawsay* de los Pueblos Andinos se hace necesario profundizar los horizontes de sentido del *ConoCSentir* de la cultura Maya, una tarea bastante compleja, si se tiene en cuenta que la mayoría de las fuentes escritas recogen investigaciones publicadas por estudiosos no indígenas, situación que puede presentar contradicciones en relación con una misma realidad.

En este horizonte, las consideraciones aquí transmitidas corresponden a elaboraciones realizadas por dos personas, ambas pertenecientes al pueblo *Tsotsil*. En primer lugar, reporto el aporte del profesor Miguel Sánchez, en cuanto originario *Tsotsil* y docente de la Universidad Intercultural de Chiapas (UNICH).

El *Lekil Kuxlejal* o “Vida Buena” forma parte de los modos de vida de los Pueblos Originarios. Sus bases conceptuales tienen sus fundamentos en las prácticas de vida colectiva y comunitaria, el trabajo, el compromiso y la reciprocidad entre los miembros de una Comunidad, en la búsqueda del equilibrio y de la armonía entre los seres humanos, con la Madre Tierra y con la Naturaleza. (Sánchez Álvarez, 2012: 7)

Otras definiciones fueron recopiladas a partir de las diferentes entrevistas realizadas con personas pertenecientes al pueblo *Tsotsil*, pero sobre todo elaboradas en un trabajo conjunto durante largas horas de conversación con Manuel, estudiante originario tsotsil, el cual ha elaborado la base conceptual que transcribo a continuación a partir de conversatorios realizados en lengua *tsotsil* con ancianos Sabios de su comunidad (Bolom Pale, 2010: 108-126).

*K'anel*: —Querer—. Categoría ética. Está relacionado con el corazón y el pensamiento. Está vinculado con las relaciones sociales y el equilibrio comunitario, de allí la importancia de considerar la “Función ética del *K'anel*”.

*Ch'ulel*: —Conciencia—. Tiene que ver con el desarrollo cognitivo. El *Chulel* no nace con el individuo sino que madura con él. Es un acceso al conocimiento amplio de la vida: “Despertar de la conciencia”. El *K'anel* está apegado a la madurez del *Ch'ulel* de los sujetos.

*Ich'el ta Muk'*: —Recibir en Grande—. Tiene que ver con la disponibilidad de escucha y de respeto (*Kuxubinel*) por el otro, para la construcción de un *K'anel* Intercultural.

*K'an bail*: —Hablar con el corazón—. El pensar únicamente en la práctica se vuelve realidad, se transforma en los hechos cuando existe el *k'an bail*, querernos colectivamente es cuando se habla con el corazón. La palabra contiene vida y no solamente es la palabra, es también la guía para el sujeto. Cuando decimos que está viva es porque también se mueve.

Como para los pueblos Andinos, la organización social de los *tsotsiles* se caracteriza por lo comunitario, sistema que se sustenta en el principio de reconocer a la naturaleza y a las otras personas en la vida propia y sus espacios. Sobre dicho principio, la estructura social se basa en los valores del respeto, la complementariedad, la solidaridad y la reciprocidad como realidades cotidianas.

Anteriormente el sistema cultural Maya era una incesante existencia reflexiva en movimiento, pues buscaba en cada acto de la vida reencontrar el origen cósmico junto con el conjunto de todos los seres físicos y energéticos. Los signos y los significados de la vida —en su totalidad descubiertos a través del tiempo por nuestras abuelas y nuestros abuelos— refleja nuestra autoconciencia, pero también la conciencia de la humanidad. (Bolom Pale, 2010: 112)

### La metodología de la Chakana

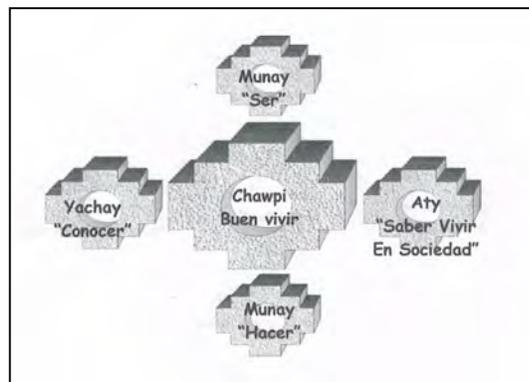
Abordar el quehacer pedagógico desde la “categoría” *TeritorioCuerpoMemoria* implica una inmersión en un Mundo Pluridimensional y Proteiforme, donde la trama epistemológica tejida a través de la Metodología de la Chakana<sup>2</sup> interconecta los diferentes contenidos que dan cuenta de la *Pluriversidad*<sup>3</sup> del conocimiento en *Abya Yala*.

Una metodología que no apunta sólo a la razón, sino que considera también ese “otro” mundo, el mundo no lógico con la intención de sensibilizarnos y lograr pasar de la dimensión individualista a la dimensión comunitaria. (Huanacuni, 2010: 45)

La Chakana es símbolo de la Cosmovisión de los Pueblos de los Andes. Muestra cuatro dimensiones vitales a saber: *Munay* —cariño, energía, espíritu—; *Yachay* —sabiduría, estética, ciencia, arte—; *Ruway* —trabajo, acción, producción—; *Atiy* —organización, autoridad, capacidad, gestión del gobierno—.

Hace referencia también a las cuatro dimensiones de la Pacha: espacio, tiempo, situación/contexto y seres vivos, conectados por una quinta dimensión o *chawpi-taypi*. El centro articulador de la complementariedad, a través del cual se concreta el *Sumak Kawsay*. (Cerruto, 2009: 123-154)

Imagen 1



La Chakana Andina y Los cuatro Pilares de la Educación<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Palabra quechua traducida aproximadamente en lengua castellana como puente.

<sup>3</sup> Entendida desde Abya Yala, como contexto plural de construcción y transmisión del conocimiento, contrario al concepto occidental de “universidad”.

<sup>4</sup> La figura original de la Chakana es tomada de Cerruto A, Leonel (2005). *Metodología Propia. Educación diferente*. Cochabamba, Bolivia: Kawsay y reelaborada a partir de los cuatro pilares de la educación enunciados en Delors, Jacques (1996).

La anterior representación, a través de un ejercicio de diálogo entre epistemologías “Pluriversas”, relaciona cada uno de los elementos de la Chakana con aquello que Delors llamó “*los cuatro pilares de la educación*” (Delors, 1996).

Así entonces, la *Chakana* representada desde esta colaboración, da origen a un instrumento de organización, planificación educativa y contenidos curriculares pluridimensionales donde los contenidos están constituidos por cuatro ejes: vitales, transversales, diferenciales y locales; que a su vez interactúan con las cuatro dimensiones de la *chakana* y generan resultados.

Las “facultades en el sentido académico”, o Dimensiones de Vida desde el *ConoCSentir* de los Pueblos, garantizan la formación de participantes en “profesiones” que dinamicen la vida de la *Pacha*; estructurando los contenidos curriculares a partir de las cuatro dimensiones vitales de la *Chakana*, como se explica a continuación:

*Munay*, orientada a las ciencias de la cosmovisión en sus dimensiones de la energía, la espiritualidad, idiomas, identidad y cultura; esta dimensión nos da las bases de los principios y valores sobre los cuales actuar en cualquier otra dimensión. *Ruway*, orientada a las ciencias de la producción y reproducción comunitaria, el trabajo y la economía comunitaria —*Ayllu*— para Vivir Bien. *Atiy*, orientada a las ciencias de la organización y gestión territorial comunitaria y sus normativas, la administración comunitaria y el auto gobierno. —*Yachay*— orientada a las artes ciencias originarias, los saberes ancestrales, las metodologías comunitarias, la investigación y las tecnologías; busca la innovación permanente y la incorporación de instrumentos y tecnologías acordes a los principios y valores de la *Pacha*. (Cerruto, 2009: 123-154)

En relación a la *chakana*, considero de particular importancia el análisis del estudioso suizo, Josef Estermann, que realiza un ejercicio paralelo entre la filosofía occidental y la Sabiduría Autóctona Andina, que él mismo define: “Filosofía Andina”, a través de la cual explica los cuatro principios de la arquitectura epistemología de la Pedagogía del Buen Vivir: “*El Principio de Relacionalidad, el Principio de Correspondencia, el Principio de Complementariedad y el Principio de Reciprocidad*” (Estermann, 1998: 116).

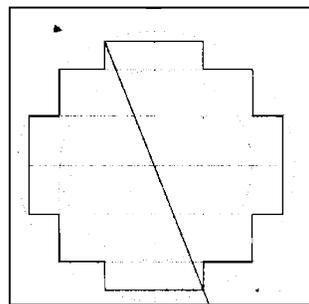
Del mismo modo, el arquitecto peruano Milla Villena ha adelantado importantes estudios sobre la Geometría Sagrada de los Pueblos Andinos. Refiriéndose específicamente al principio de Complementariedad, nos dice:

En el mundo andino existen dos elementos diversos, dos esencias. Existe el “Par” primogénito, que tiene entre sus características la

de ser complementario y proporcional. Todo es Par. En nuestro Mundo Austral, la “Cruz del Sur”, determina por contraposición, la forma del pensamiento colectivista y la capacidad de síntesis del hombre andino. (Milla Villena, 1983: 32)

La importancia de la Geometría Sagrada de los pueblos de los Andes está representada por tres círculos tangentes y esa relación interactiva como método de conocimiento se manifiesta también a través de los templos andinos antiguos, como observa Milla Villena en la siguiente gráfica.

Imagen 2



Tawa-Chakana(Milla Villena, 2002)

Método para obtener la *Tawa-Chakana* o Cruz ordenadora de los *tawanakus*, que nace del círculo interior o *Uku Pacha* y que siendo circunscrito entre un círculo y el cuadrado exterior tiene igual perímetro. Esta es la Fuerza del “Puente”, la solución al “imposible problema de cuadrar el círculo”, es decir, la proporcionalidad entre las dos “Pachas” extremas. (Milla Villena, 2002: 220)

### **TerritorioCuerpoMemoria**

Entender el *Territorio* como el Espacio/Tiempo donde se gesta, se nutre y se transmite el *ConoCSentir*, es fundamental para explicar las conexiones a través de las cuales se entrelazan la Sabiduría Ancestral con el conjunto de prácticas pedagógicas que en esa dimensión se construyen, es decir, la Otra Orilla en la cual la Pedagogía del *Buen Vivir* se materializa.

El Territorio como Útero del cual se nutre la trama epistemológica aquí presentada, representa esa grande *mochila* de la Sabiduría Ancestral de los pueblos de Abya Yala. En esta grande *mochila* existen algunos elementos compartidos, pero por rigor conceptual es necesario aclarar que cada pueblo tiene su propia especificidad, por lo tanto no es posible “uniformar”, organizar o establecer categorías para explicar el andamiaje del propio *ConoCSentir*.

Sin embargo hay dos elementos comunes a los pueblos encontrados desde Guatemala hasta Uruguay: la Sacralidad de la Tierra y la Relación del

Todo con las Partes y de las partes con el Todo, como se refleja en la nota transcrita a continuación.

También la tierra es un útero, como lo son la Sierra Nevada y cada casa de culto, de habitación y aún la misma tumba. Las cavernas son las grietas de la tierra representando los orificios (vaginas) de la Madre. Las puntas con las cuales terminan los techos de las *Nuhuè* (templos) simbolizan el órgano sexual de la Madre: la “grande vagina cósmica” que está representada en los techos de las casas, visible a todos. Esas son las “puertas” que permiten el acceso a los niveles más altos. (Cucchiella, 2004: 154)

Imagen 3



Poblado de Bunkuanegueka  
Territorio Kogui, Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia  
Foto personal Septiembre 2012

Igualmente relevante para el presente análisis es la complejidad de Relaciones entrenzadas en la “categoría” Territorio/Comunidad, dimensión donde se conjuga la trama epistemológica del Buen Vivir, como bien explican las palabras del estudioso Aymara Boliviano Fernando Huanacuni:

Nosotros, los Pueblos Originarios, en nuestras diversas expresiones desde Alaska hasta la Patagonia, tenemos un paradigma único: la Vida Comunitaria. Una vida de relación y de respeto por todo lo que existe, porque tenemos la convicción que todo está conectado y que el daño causado a una parte, a una especie, significa el daño a la comunidad en su conjunto. Es una acción que maltrata la vida. Por lo tanto, para concretar el “Vivir Bien”, no miramos solamente

aquello que es humano, nuestra visión es una visión que mira a la Comunidad en su integridad, es necesario reconstituir la Vida en sus orígenes, expresado en Quechua como *Ayllu*, en Guaraní, *Tenta*. [...] Para entender la Comunidad al interno de los preceptos que constituyen la Cosmovisión de los pueblos originarios, es necesario e importante comprender su estructura ancestral. (Huanacuni, 2010: 53)

La presente colaboración ofrece una clave de lectura desde Epistemologías “Pluriversas” que invita a interrogarse sobre la concepción lineal del tiempo, base del andamiaje epistémico de la razón occidental, considerando la dimensión cósmica *EspacioTiempo*, distante de la categoría occidental de “espacio - tiempo”.

Tiempo cósmico y tiempo humano: Las sociedades se han esforzado desde siempre en objetivar el tiempo crónico, para tener un referente social que le permita clasificarlo [...] Los tiempos configurados en los calendarios indígenas son, en sus rostros, complejos y significativos, comunes a todas las cosas del universo. El calendario es un itinerario analítico de cada existencia. (Reyes, 2008: 142)

En este sentido el importante estudioso mexicano Bonfil Batalla retoma el concepto de “Territorio Común”, recalcando el valor de la tierra como la tierra de los “mayores”, es decir donde reposan los ancestros y los difuntos.

Allí, en aquel espacio concreto, se manifiestan en diversas formas las fuerzas superiores [...] por esto, las relaciones con éste no son meramente mecánicas sino que se establecen simbólicamente a través de innumerables ritos expresados en mitos y leyendas. Con frecuencia, la imagen del mundo es organizada a partir de aquel territorio, que ocupa el centro del Universo. (Bonfil Batalla, 1989: 64)

Se trata de una dimensión *Territorio* considerada en íntima relación con un “Otro” del cual la creatura humana hace parte. Un “Otro” inmerso en aquel conjunto de ecologías, al que en este escrito he dado el nombre de *ConoCSentir*. Un “Otro” que en la visión de los pueblos andinos se convierte en un *Nosotros*, como bien lo explican las palabras del estudioso Aymara Boliviano, Fernando Huanacuni.

En Aymara, por ejemplo, la primera palabra que se enseña es *Jiwasa*, che significa “Nosotros”. La primera persona no es “yo” (como enseña Occidente). La primera persona es “Nosotros” —*Jiwasa*— y

“Nosotros” son también las Montañas, las Plantas, los Insectos, Las Piedras, los Ríos. Todo es “Nosotros”. *Jiwasa*, significa literalmente “Nosotros”, pero realmente tiene un significado mucho más profundo porque significa: “muero yo para unificarme con el entorno. (Huanacuni, 2010: 43)

Dando forma a esta figura *TerritorioCuerpoMemoria*, considero oportuno presentar las palabras del estudioso italiano Sergio Manghi, en relación con su reflexión en torno al: “Pienso luego somos”, en la cual cita Bateson.

La reflexión batesoniana sobre los “filtros creativos” se presenta bastante coherente con el “Pienso luego somos” de Heinz Von Foerster (1981) [...] Donde cada pensamiento mío, sin dejar de ser “mío”, brota de mi ser como parte de un proceso mental más amplio. (Mangui, 2004: 61; trad. mía)

Finalizo este punto con las importantes reflexiones en relación con la dimensión *TerritorioEspacioTiempo*, presentadas en la Cosmovisión de la Nación Quechua.

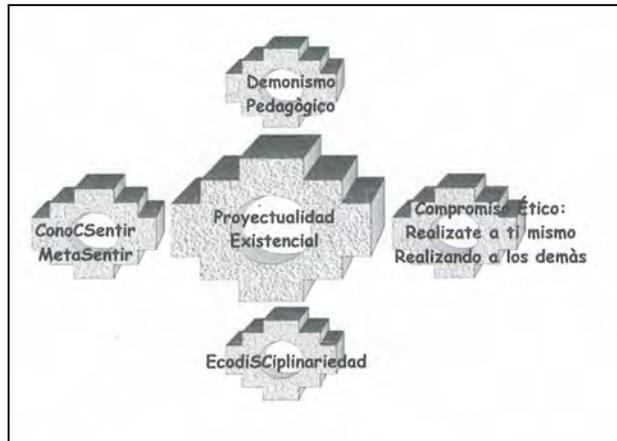
Quisiera llamar la atención sobre este punto, dado que no es fácil para la razón occidental entender por qué para el *ConoCSentir* Quechua, el pasado está adelante y el futuro está atrás, como explican las palabras a continuación transcritas.

En la visión cósmica del mundo Quechua-Aymara, la vida es un permanente ciclo *Kutiy* (retorno permanente). Para lograr andar hacia adelante, tenemos que ir hacia atrás, ésta por ejemplo la categoría lingüística quechua *ñaupaq*, traducida en castellano como “de frente, adelante” y al mismo tiempo como “antiguo, pasado”. Por eso en la visión quechua el pasado está adelante. En este mismo modo la palabra quechua: *qhepaq* (atrás, detrás), indica el futuro, es decir, aquello que viene después de nosotros. Así en la visión quechua el futuro está atrás, no es fácil verlo, exactamente porque está detrás de nosotros. (Cerruto, 2005: 16)

### *TerritorioCuerpoMemoria y “Proyectualidad Existencial”*

La imagen 4, explicada en la tabla 1, muestra cómo desde el Centro articulador *TerritorioCuerpoMemoria*, se teje un puente para la construcción de la trama epistémica que abre el diálogo entre los postulados de las Pedagogías del Buen Vivir y la “Proyectualidad Existencial”.

Imagen 4



Chakana Andina y “Proyectualidad Existencial”<sup>5</sup>

Tabla 1

<p><b>Munay</b> (afecto, energía, espíritu). Orientada a las ciencias de la Cosmovisión en sus dimensiones de energía, espiritualidad, idioma propio, idéntica y cultura. Esta dimensión da las bases de los principios y valores sobre los cuales actuar en las otras dimensiones. (Cerruto, 2009, pp. 123-154)</p>	<p><b>Demonismo</b> "Energía biopsíquica de la cual el hombre está dotado en medida diversa en relación con la herencia, el ambiente y las condiciones hetero-autoeducativas, orientada a afrontar, rechazar o reevaluar el "actual" en función del "posible", oponiendo a la idéntica, estática e inerte fuerza del masificante, la diferencia del creativo". (Contini, Fabbri, Manuzzi, 2006, p.54, trad. mia)</p>
<p><b>Yachay</b> (sabiduría, estética, arge) orientada a las ciencias originarias, la sabiduría ancestral, las metodologías comunitarias, la investigación y la tecnología. En esta dimensión se busca la innovación permanente, en armonía con los principios y valores de la Pacha. Cerruto, 2009, pp. 123-154)</p>	<p><b>Hermenèutica de la Vida.</b> "de conexiòn en conexiòn: emociòn y conocimiento; mente, cerebro y resto del cuerpo; mundo-en la-mente y mente- en el- mundo han marcado un sendero tendiente a proponer los paradigmas de la complejidad y de la integraciòn racional descartando aquellos de la disyunciòn y la simplifiacciòn." (Contini, Fabbri, Manuzzi, 2006, p.59, trad mia)</p>
<p><b>Ruway</b> ( trabajo, acciòn, producciòn), orientada a las ciencias de la producciòn y reproducciòn comunitarias, el trabajo, la economia comunitaria, el intercambio, la autosuficiencia del "Ayllu" para el Buen Vivir. Cerruto, 2009, pp. 123-154)</p>	<p><b>EcodiSCiplinariedad:</b> " búsqueda de aquel ideal axiològico transcendental que deberia apuntar a la integraciòn de las instancias individuales con las exigencias colectivas".(Demozzi, 2011, p.22, trad. Mia)</p>
<p><b>Atiy</b> (organizaciòn, autoridad, capacidad, gobierno del A'Ayllu). Orientada a las ciencias de la organizaciòn y de la gestiòn territorial comunitaria y su normatividad, la administraciòn comunitaria, el autogobierno para el Buen Vivir. Cerruto, 2009, pp. 123-154)</p>	<p><b>Compromiso Ético.</b> "Aprender a conocer un sujeto en el mundo -arrojado al mundo- del cual, como "mente-cuerpo", recibe todo tipo de influencia y de condicionamientos, con el fin de promover en èl, como educadores, la proyectualidad dirigida al espacio de la libertad en el sentido del "posible"..(..) para promover un cambio que pueda orientarse al "realízate tu mismo realizando los demás". (Contini, Fabbri, Manuzzi, 2006, p. 60, trad. Mia)</p>

<sup>5</sup> Elaboración propia como integración de la Pedagogía del Buen Vivir y la Educación a la Proyectualidad Existencial.

La anterior elaboración pretende contribuir desde el conjunto epistémico llamado *ConoCSentir* a construir un punto de encuentro donde el “sentir de la naturaleza”, tan evidente en la Cosmovisión de los Pueblos Originarios, pueda ser articulado con algunas de las propuestas científicas ya citadas, entre ellas, el llamado de Morín a la “enseñanza de la condición Humana” o el “Demonismo Pedagógico”, pilar de la Educación a la “Proyectualidad Existencial”, entendido como:

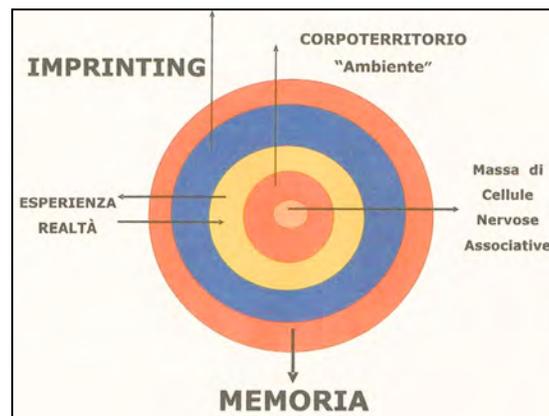
Energía bio-psíquica de la cual el ser humano está dotado en medida diversa en relación con la herencia, el ambiente o las condiciones hatero y auto educativas, orientada a afrontar, rechazar o reevaluar el “actual”, en función del “Posible”, oponiendo a la fuerza inerte del “masificante” la diferencia potente del “Creativo”. (Contini, Fabbri, Manuzzi, 2006: 54; trad. mía)

En esta fase propongo relacionar la figura *TerritorioCuerpoMemoria*, como la dimensión a la cual algunas disciplinas han tratado de aproximarse. Me refiero especialmente en las siguientes citas a la geografía, la biología y las Neurociencias.

El lugar deja de ser un simple ámbito físico y se convierte en aquello que Yi-Fu Tuan propone llamar “topofilia”, es decir un lugar parte de nuestros sentimientos y nuestras emociones e inmerso en nuestra imaginación: no sólo un lugar en sí, teatro y guardián de la memoria, sino un lugar vivido, que se convierte en parte de nuestra esfera existencial y de nuestra espiritualidad. (Vallega, 2006: XI; trad. personal)

Un Territorio que en fase conclusiva relaciono en modo directo con el juicioso análisis presentado por Maurizio Fabbri, académico de la Universidad de Bolonia, quien profundiza en la elaboración del biólogo francés Henri Laborit en merito a los estudios relacionados con la plasticidad cerebral, el “imprinting”, la memoria de especie, la memoria remota y la memoria cultural.

Imagen 5



ConoCSentir y Memoria de Especie<sup>6</sup>

Laborit tiende a re-codificar la función de los “tres cerebros” delineados por Maclean, en términos de memoria. Así, por ejemplo, las funciones del “rettiliano” lejos de ser simplemente innatos, responde a una memoria de especie, che, dice Laborit: estructura el sistema nervioso. Existe en consecuencia, una memoria, pero una memoria que se transmite de generación en generación y que no puede transformarse con la experiencia. (Contini, Fabbri, Manuzzi, 2006: 142; trad. personal)

Los importantes aportes del biólogo francés Henri Laborit, retomados por el académico boloñés Fabbri, ofrecen un anclaje que me permite considerar relacionar el concepto de “*Memoria de Especie*” (Toledo, 2009), como hilo importante en esta trama epistemológica.

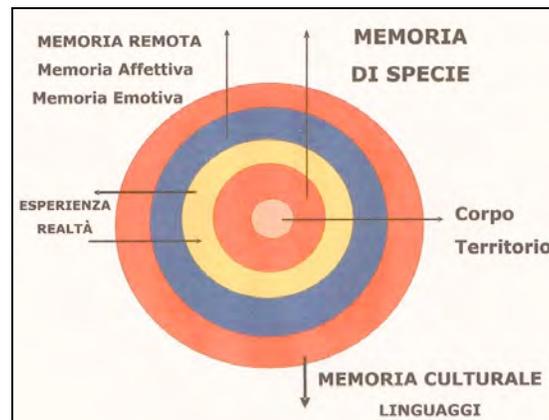
Este entramado me lleva obligatoriamente a retomar las palabras de Tupac Enrique Acosta, originario Izkaloteca de Nord América, en relación con la esencia de la “Universidad Indígena”.

La Universidad Indígena está codificada en los archivos de nuestros genes, en todas las cosas que tienen vida. Allí está la Universidad Indígena, allí ha estado desde siempre transmitiendo nuestras propias memorias. En la cognición de nuestras memorias se encuentran también todos los misterios. Allí encontramos los “cuatro” y los “veinte” que articulados con los “trece”, hacen de nosotros lo que hoy somos.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Elaboración propia integrando el *ConoCSentir* de los Pueblos Originarios con lo señalado por el estudioso boloñés Maurizio Fabbri en Contini Mariagrazia., Fabbri Maurizio, Manuzzi Paola (2006). *Non di solo cervello. Educare alle connessioni mente-corpo-significati-contesti*. Milano: Raffaello Cortina.

<sup>7</sup> Entrevista realizada por mi en San Cristóbal de las Casas en febrero 2011.

Imagen 6



TerritorioCuerpoMemoria<sup>8</sup>

El abordaje presentado se propone ofrecer una clave de lectura que permita al pensamiento occidental entender, desde la Otra Orilla, la categoría *CuerpoTerritorioMemoria*, como pilar fundamental del *ConoCSentir* de los pueblos de Abya Yala y como aporte digno de considerar en la construcción de un nuevo paradigma educativo. Así mismo crea un puente que permita conectar el núcleo central del conjunto de prácticas a las cuales he dado el nombre de *ConoCSentir*, con la “metáfora” del *CuerpoTerritorioMemoria*, en modo tal que pueda ser posible “pensar el Cuerpo en términos diversos”, aspecto al cual la academia boloñesa ha dedicado amplia atención, como bien explica Paola Manuzzi:

Asumir el cuerpo como hilo conductor del proceso formativo que comporta.

Implica tejer aquello —que aventurándome a anticipar algunas conclusiones, prefiero llamar una “pedagogía desde el cuerpo” [...] Mediante el quehacer— con nosotros mismos, con los demás, con los objetos o con los espacios- orientando en este modo el indispensable entrenamiento al “metasentir”. (Contini, Fabbri, Manuzzi, 2006: 122, trad. personal)

<sup>8</sup> Elaboración propia integrando el *ConoCSentir* de los Pueblos Originarios con lo señalado por el estudioso boloñés Maurizio Fabbri en Contini Mariagrazia, Fabbri Maurizio, Manuzzi Paola (2006). *Non di solo cervello. Educare alle connessioni mente-corpo-significati-contesti*. Milano: Raffaello Cortina.

## **El Huerto de los Pueblos: Un Espacio urbano de TerritorioCuerpoMemoria en la ciudad de Bolonia**

El Huerto de los Pueblos es una propuesta colectiva abierta a todos los seres masculinos y femeninos, de grano, de maíz, de quinua y de cacao, de corazón, de carne y huesos, comprometidos en cultivar en sembrar la palabra y cultivar el jardín del encuentro y la diversidad. El Huerto de los Pueblos es un lugar ritual, un lugar de encuentro.<sup>9</sup>

Como cierre de esta colaboración se presenta una experiencia iniciada en la primavera del 2010 con la participación de diferentes personas y asociaciones amigas del Centro Intercultural Zonarelli en Bolonia: el Huerto de los Pueblos. Este Espacio/Tiempo/Memoria nace con la intención de ofrecer a los ciudadanos, en cuanto habitantes de la ciudad, tanto italianos como extranjeros, un lugar de encuentro donde el contacto con la Tierra pudiese servir como eje articulador entre los diferentes cultivos, tanto humanos como vegetales.

Transcribo a continuación las primeras declaraciones de Luisa Granzotto, funcionaria del Centro y espíritu guardián de este *EspacioTerritorioCuerpoMemoria*:

La primera estación (primavera/verano del 2010) inicia con la colaboración de algunas asociaciones inscritas en el Centro, entre ellas, la asociación Kankurwa Kai Kashi a la cual pertenecen personas sudamericanas e italianas y la asociación Feb Fab que aglutina un gran número de personas originarias de Filipinas. Durante la preparación del terreno y antes de la siembra se realizó un rito en el cual participaron algunas niñas y niños que frecuentaban un espacio en una asociación de voluntariado del centro de la ciudad. El rito se realizó mediante la creación de un Círculo con hierbas medicinales de diversa proveniencia que recibió en su centro una planta de agave del Centro América como espíritu guardián.

---

<sup>9</sup> Declaración de inauguración, primavera 2010.

Imagen 7


 El Huerto de los Pueblos: EspacioTerritorioCuerpoMemoria en Bolonia<sup>10</sup>

Es decir, se da vida a un Espacio Pedagógico que apunta a la construcción de una convivencia armónica y pacífica, una propuesta para hacer educación intercultural en modo diverso, con la intención de re-crear un Espacio en una manera que pueda configurarse la “categoría” del Bien Común, donde lo público deja de ser tierra de nadie para convertirse en tierra de todas y todos, como confirman de nuevo las palabras de Luisa:

Crear un huerto en un pedazo de tierra que antes era un corredor abandonado dedicado al despacho de drogas es un reto que continúa aún hoy. Muchas veces he pensado en este Espacio como un Huerto-Tierra de Frontera entre el abandono —el llamado “degrado”— y el Cuidado de los espacios públicos. El Huerto es una representación concreta del concepto de “Bien Común”, es decir que el concepto de público deje de ser entendido como “público bien de nadie” al “Público bien comunitario”. Frecuentando este nuevo espacio se experimenta una experiencia placentera que muestra como un lugar habitado puede transformarse de espacio abandonado a un lugar Vivo. Un lugar antes tierra de nadie, que se convierte en un lugar de encuentro abierto a quien pasa, un lugar que invita a una pausa en el camino.<sup>11</sup>

Después de tres años del inicio de esta experiencia, el Huerto de los Pueblos ofrece aún posibilidades de encuentro. A continuación algunos testimonios de personas que han frecuentado este lugar *TerritorioCuerpoMemoria*, como un

<sup>10</sup> Foto personal, primavera 2010.

<sup>11</sup> Entrevista realizada en Bolonia, noviembre 2010. La traducción es responsabilidad de quien escribe.

EspacioTiempo Pedagógico e Intercultural, sosteniéndolo con su presencia y dedicación, entre ellas el director del Centro, Fausto Amelii.<sup>12</sup>

El Huerto es un lugar de encuentro, nació para ser un lugar de encuentro y como tal sobrevive a ciertas dificultades. Digamos que la vida del Huerto está sintonizada con las estaciones, el Huerto es como las personas que van y vienen. Así en primavera todo florece, luego en el verano las altas temperaturas hacen que las personas huyan de la ciudad y el huerto se sienta un poco solitario, después con el otoño la siembra recomienza dando paso al invierno, donde las semillas se toman su tiempo para germinar. Digamos que el Huerto es una semilla viva, una realidad que personalmente veo cada día más viva y de gran importancia.

Desde la perspectiva intercultural las palabras de Patrizia di Silvestro son particularmente alentadoras, si se tiene en cuenta su experiencia docente en contextos de diversidad en cuanto docente bilingüe con encargo en Zúrich por mandato del “Ministero degli Affari Esteri”, en un proyecto que tiene como objetivo principal la creación de oportunidades culturales y lingüísticas en una escuela italiana en dicha ciudad.

Desde el punto de vista pedagógico-intercultural, el Huerto de los Pueblos tiene un valor especial que está relacionado con la posibilidad de encuentro que ofrece. Un encuentro que va más allá de las diferencias y que permite encontrar puntos comunes, creando en este modo un espacio común para crecer en forma compartida. Digamos que este es un valor fundamental en escenarios donde hoy se habla tanto de separación. Aquí se habla de unión, valores que pueden transmitirse y que pueden convertirse en patrimonio común entre las diversas culturas: la agricultura por ejemplo, las semillas; es decir, el ejercicio de construir en forma colectiva es un valor realmente importante. Personalmente considero esta experiencia muy importante, porque insisto, es un ejercicio colectivo en escenarios donde inclusive las mismas instituciones tienden a la división y al apego a nacionalismos. Así entonces, lograr crear un espacio donde la ciudadanía de tantos pueblos viene ejercida en modo democrático a través del encuentro y del trabajo compartido entre las diferencias que habitan el mismo territorio es algo altamente importante; me refiero inclusive a las personas italianas que han venido a descubrir el lugar.

---

<sup>12</sup> Entrevistas realizadas por mí en el Huerto de los Pueblos. Bolonia, 16 de octubre de 2012. La traducción es responsabilidad de quien escribe. Otros testimonios se encuentran disponibles en el enlace: [www.youtube.com/YolandaAbyaYala/Epistemologías desde el Sur](http://www.youtube.com/YolandaAbyaYala/Epistemologías%20desde%20el%20Sur).

Para terminar, las palabras de Albana,<sup>13</sup> a través de las cuales se materializa la categoría *TerritorioCuerpoMemoria* representada en el Huerto de los Pueblos como espacio pedagógico intercultural:

Desde mi llegada al Centro Zonarelli me interesé en averiguar de qué cosa se trataba este Huerto de los Pueblos. El nombre en sí me gustaba mucho, pues quiere decir ya que es un pedazo de tierra que pertenece a todos. Además cuando entras en el huerto, encuentras plantas que tienen una historia. Cuando preguntas por el origen de una planta te responden: “Esta planta la trajo tal persona, de tal nacionalidad”. Es decir, también las plantas tienen una nacionalidad. Digamos que el Huerto es también un lugar de memoria. Es fascinante el hecho de que cada planta cuente su propia historia, que tenga una memoria que representa también a las personas. Me gusta mucho este lugar, porque además del contacto con las personas, se percibe un encuentro con la naturaleza, con el verde, con la tranquilidad, y cuando se vive en la ciudad en medio al ruido y al tráfico, tener un lugar de paz como este es realmente un privilegio.

Este acercamiento a Epistemologías *Pluriversas* vivas, para cuyo estudio y abordaje fue necesario recurrir a un entramado metodológico de difícil construcción, demuestra una vez más, a la razón occidental, que existen otros “Horizontes del Posible” aún por reconocer para poder emprender diálogos urgentes y necesarios que pueden dotar a las ciencias sociales de nuevas herramientas y perspectivas que orienten el quehacer pedagógico en una globalización cuya crisis de sentido es evidente. Los resultados entregados en estas páginas son frutos cosechados desde la Otra Orilla durante largas noches de silencios, donde los océanos y las montañas han contado su propia historia nutriendo los jardines de la Esperanza para una nueva Humanidad.

---

<sup>13</sup> Originaria de Albania, 29 años, estudiante en el Master “Cooperación internacional” en la Universidad Católica de Milán.

**BIBLIOGRAFÍA**

- BATESON, Gregory (1976), *Verso un'ecologia della Mente*. Milano, Adelphi.
- BERTIN, G.M.; CONTINI, Mariagrazia (2004), *Educazione alla progettualità esistenziale*. Roma, Armando.
- BOLOM PALE, Manuel (2010), *K'anel. Funciones y representaciones sociales en Huixtàn Chiapas*. México, SNAJ TZ' IBAJOM Cultura de los Indios Mayas.
- CERRUTO A., Leonel (2005), *Metodología Propia. Educación diferente*. Bolivia, Kawsay.
- \_\_\_\_\_ (2009), *La experiencia de la Universidad Indígena Intercultural Kawsay (UNIK) en MATO*, Daniel (coord.), Instituciones Interculturales de Educación Superior en América Latina. Caracas, UNESCO-IESAL.
- CONTINI, Mariagrazia (2004), *Per una pedagogia delle emozioni*. Milano, La Nuova Italia.
- \_\_\_\_\_ (2009), *Elogio dello scarto e della resistenza*. Bologna, CLUEB.
- CONTINI Mariagrazia; FABBRI, Maurizio; MANUZZI Paola (2006), *Non di solo cervello. Educare alle connessioni mente-corpo-significati-contesti*. Milano, Raffaello Cortina.
- CUCCHIELLA, Pio Emilio (2004), *I Custodi del Sapere Mitico. Il Popolo Kogui della Colombia*, Bologna, EMI.
- COCHOY ALVA, María Faviana; YAC NOJ, Pedro Celestino; YAXÒN, Isabel; TZAPINEL CUSH, Santiago; CAMEY HUZ, María Rosenda; LÒPEZ, Daniel Domingo; YAC NOJ, José Augusto; TAMUP CANIL, Carlos Alberto (2006), *RAXALAJ MAYAB' K'ASLEMALIL Cosmovisión maya, plenitud de la vida*. Guatemala, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD).
- DELORS, Jacques (1996), *Los cuatro pilares de la educación, en La educación encierra un tesoro. Informe a la UNESCO de la Comisión internacional sobre la educación para el siglo XXI*. Madrid, Santillana/UNESCO.
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura (2009), *Una epistemología del Sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. México, Siglo XXI, CLACSO.
- ESTERMANN, Josef (1998), *Filosofía Andina. Estudio intercultural de la Sabiduría Autóctona Andina*. Quito, Abya Yala.
- FALS BORDA, Orlando (2008), *El Socialismo Raizal y la Gran Colombia Bolivariana*. Caracas, El Perro y la Rana.
- HUANACUNI, Fernando (2010), *Buen Vivir / Vivir Bien. Filosofía, políticas, estrategias y experiencias regionales andinas*. Lima, Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas – CAOI.
- LÓPEZ HERNÁNDEZ, M. Á (2004), *Encuentros en los senderos de Abya Yala*. Quito, Abya Yala
- MANGHI, Sergio (2004), *La conoscenza ecologica. Attualità di Gregory Bateson*. Milano, Raffaello Cortina.

- MORIN, Edgar (2000), *La testa ben fatta. Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero*. Milano, Raffaello Cortina.
- \_\_\_\_\_ (2001), *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*. Milano, Raffaello Cortina.
- PAOLI, Antonio (2003), *Educación, Autonomía y Lekil Kuxlejal: aproximaciones sociolingüísticas a la sabiduría de los tseltales*. México, UAM Xochimilco.
- REYES, Luis Alberto (2008), *El pensamiento indígena en América. Los antiguos andinos, mayas y nahuas*. Buenos Aires, Biblos.
- SÁNCHEZ ÁLVAREZ, Miguel (2009), *Los procesos y elementos de apropiación territorial de los tsotsiles-tseltales en el municipio de Huixtán, Chiapas*. Tesis doctoral, Instituto tecnológico de Oaxaca, México.
- \_\_\_\_\_ (2012), *Introducción a las bases conceptuales del lekil kuxlejal o buen vivir, en El Buen vivir: Miradas desde adentro de Chiapas*. México, UNICH-IESALC-UNESCO.
- TOLEDO, Victor (2009), "¿Contra Nosotros? La Conciencia de Especie y una Nueva Filosofía Política", *Cartografías para el Futuro. Revista de la Universidad Bolivariana*. Santiago de Chile, Polis, vol. 8, n.º 22, pp. 219-228.
- VALLEGA Adalberto (2006), *La Geografía del Tempo. Saggio di geografia culturale*. Torino, Utet.

**REINA MARÍA RODRÍGUEZ: UNA POÉTICA LIMINAR PARA CUBA**

## Reina María Rodríguez: A Poetic of the Limits to Cuba

BIBIANA COLLADO  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA  
amaterasu\_85@hotmail.com

**Resumen:** en este artículo pretendemos acercarnos a algunas de las principales problemáticas que han afectado a la poesía escrita en Cuba durante las últimas décadas: la reflexión en torno a la relación del lenguaje poético con la realidad; la escritura del límite, de lo sobrante —aquello que oculta la ideología—; la hibridación de los diferentes géneros y lenguajes artísticos —poesía, narrativa, imagen—, etc. Para ello, nos detendremos en dos libros de la poeta Reina María Rodríguez: *Travelling* (1995) y *Variedades de Galiano* (2008). Y abordaremos su vinculación con la “Escuela del Lenguaje” norteamericana.

**Palabras clave:** Revolución cubana, poesía contemporánea, Escuela del lenguaje, autorrepresentación, mujer

**Abstract:** in this article we intend to approach some of the major controversies that have affected the poetry written in Cuba in recent decades: the reflection on the relationship of poetic language with reality; the writing of the limits, the remains —that what ideology hides—; the crossing of different genres and artistic languages —poetry, fiction, image—, etc. To do this, we analyze two books published by the Cuban poet Reina Maria Rodríguez: *Travelling* (1995) and *Variedades de Galiano* (2008). And their relationship to the American “Language Poets”.

**Keywords:** Cuban Revolution, Contemporary Poetry, Language Poets, Self-Representation, Woman



## Introducción

El repaso de la crítica literaria cubana de las últimas décadas nos descubre que no sólo se construyó una tradición creativa revolucionaria, sino también una tradición crítica, un modo de lectura de los textos acorde con los ejes institucionales. De ahí que, más que hablar de una tradición creativa, sea necesario pensar en una tradición de la recepción. Dentro de esta especial conformación de los campos culturales que tiene lugar en Cuba, se produce una paulatina bifurcación entre el *corpus*-Norma y el *corpus*-desvío. Este *corpus*-desvío toma como hito inaugural la aparición de la antología *Usted es la culpable* (1985), la cual vendrá seguida de otra serie de publicaciones vinculadas a la llamada “generación de los 80”, de la cual forma parte Reina María Rodríguez.

Durante la década de los ochenta, se produce una fractura dentro del discurso crítico nacional, se resquebraja la aceptación incondicional de la transparencia del significante —de la *ilusión* de la transparencia del significante— como única propuesta discursiva para la práctica poética contemporánea, se disuelve paulatinamente la primacía del *querer-decir* sobre el *decir* y, tras décadas de completa hegemonía de la norma poética “conversacional”, una gran parte de la crítica comienza a asumir la existencia de un cambio de paradigma poético.

La producción de Reina María Rodríguez —iniciada en los setenta y extendida hasta la actualidad— posee la virtud de constituirse en un amplio recorrido que nos muestra el progresivo devenir de los cambios en la concepción del lenguaje. La evolución dentro de la propia obra de esta autora resulta representativa, sintomática de las modificaciones que experimenta lo poético en las últimas décadas.

## Hacerse la escritora

quiero la cáscara del mundo  
para la guillotina de mi índice.  
Lina de Feria

En su libro *Travelling* (1995), desaparece casi por completo la forma tradicional poética —la estructura en verso— y gana terreno lo que podríamos denominar poemas en prosa —a falta de otra categoría—, aunque preferiremos referirnos a ellos como textos. Además, en esta obra se incluyen, por primera vez en la producción de Reina María, ilustraciones y fotografías. La irrupción de la imagen modifica el discurso y su modo de producir significaciones. En un fragmento incluido en su último libro, *Variedades de Galiano* (2008), el yo poético juega con el yo autorial y lleva a cabo un recorrido por la utilización de la imagen en sus diferentes obras:

Siempre tuve predilección por la fotografía. Desde niña gozaba con la kodak de cajón de mi padre, incluso, cuando ya no servía

(y él había muerto años atrás), tiraba fotos colocándole flores secas en el lente. Uno de los libros que más he leído es *La cámara lúcida* de Roland Barthes, que dio pie a mi libro de poemas *La foto del invernadero* (1998). Un poemario que construí pasando las fotos de la revista Correo de la UNESCO; fotos desleídas de palacios y monumentos que no visitaría ¡jamás! Pero que recorría a través de aquellas páginas [...] Más recientemente, luego de hacer fotos para *Travelling* (1995) —un volumen de formas breves, donde la protagonista viaja con su discurso en off y se queda en el estado ideal para ella: dentro de un cuadro de Vlaming que vio en una exposición—, terminé *Variedades de Galiano*, un texto de mi mapa cotidiano que toma el título de una tienda en Centro Habana: con fotos de mi calle Ánimas, intrascendente calle, donde busco, a través de caminatas habituales, la relación posible entre ficción y realidad, y viceversa. (Rodríguez, 2008: 191-192)<sup>1</sup>

La imagen se incorpora al cauce de significaciones del discurso, de esta manera, la problemática relación con la realidad se traslada también al lenguaje visual.<sup>2</sup> Lo inexpresable trata de emerger a través de la hibridez. La incapacidad de reconocerse, la imposibilidad de fijar una identidad, se materializa en el juego sobre el límite en el que se funden género y géneros, lenguas —español e inglés— y también lenguajes —escritura e imagen—.<sup>3</sup> La producción de Reina María provoca, dentro del circuito

---

<sup>1</sup> El interés por la teoría de la imagen y, en concreto, por la fotografía, se encuadra en un productivo marco de interpretación ampliamente desarrollado durante las últimas décadas del siglo XX —tras los fundacionales textos de Walter Benjamin, en gran parte recogidos en *Sobre la fotografía* (2004)—, en el que podemos incluir *La cámara lúcida* (1982) de Roland Barthes —texto citado en múltiples ocasiones por la autora— pero también textos como *Sobre la fotografía* (1981) de Susan Sontag, *La disparition del lucioles* (1982) de Denis Roche o *El acto fotográfico* (1986) de Philippe Dubois. La relación de la imagen con la realidad, la problemática de la representación con respecto a la fotografía, continúa generando una amplia producción teórica, tal y como demuestra la publicación de libros como *El beso de Judas. Fotografía y verdad* (1997) de Joan Fontcuberta o *Efecto real* (2004) de Jorge Ribalta. No pretendemos adentrarnos aquí en una teorización del análisis visual, sino señalar —siguiendo las propias reflexiones de Reina María Rodríguez— la existencia de una problemática común que atraviesa transversalmente ambos lenguajes.

<sup>2</sup> El sujeto poético introduce la incorporación de las imágenes en uno de los textos iniciales de *Travelling*, titulado “in vitro” —otra metáfora del estado de contención y, a la vez, de aparente transparencia, pilares fundamentales de la poética hegemónica—: “había algo más que el tiempo de la descripción, de la palabra, la significación, algo más que el sentido que encerramos en una palabra, porque hay un tiempo que es sólo el de las imágenes (Rodríguez, 1995: 13).

<sup>3</sup> El trabajo con la imagen le sirve a la autora para desplegar la idea de enmascaramiento, de límite: lo que queda dentro y lo que queda fuera. En *Variedades de Galiano* vuelve repetidas veces a esta reflexión: “La fotografía, dice Barthes, sólo puede significar adoptando una máscara” (Rodríguez, 2008: 202) o, en alusión a la producción de las artistas plásticas Elsa Mora y Niurka Barroso, “La insinceridad de estos trípticos me atrae,

cultural cubano, el malestar de la indefinición. En una entrevista realizada a Antonio José Ponte por Néstor E. Rodríguez, se señala esa incomodidad:

Las editoriales nacionales tienen una dificultad con la experimentación genérica. Pienso en un libro como *Travelling*, de Reina María Rodríguez, que es un libro raro, con fotografías y comentarios de la autora sobre su vida al estilo de los publicados en Francia con títulos como *Roland Barthes par Roland Barthes*. Para publicar *Travelling* a Reina le pusieron un rótulo en la portada que dice “relato novelado”, es decir, para publicar ese libro crearon un centauro genérico. Había una verdadera dificultad para editar ese tipo de proyecto literario, (Ponte cit. por Rodríguez, 2002: 185)

*Travelling*, “un libro raro”, llama la atención sobre sí mismo debido a la alternancia de lenguajes. El entramado institucional se muestra incapaz de digerir esa ambigüedad y la resuelve con el rótulo de “relato novelado”. La voluntad desde el discurso por salir del encerramiento viene contradicha por el proceso de absorción estatal, el cual actúa como una maquinaria reductora en su empeño por disolver el límite, la hibridez, el desdoblamiento que el propio texto, mediante su carácter metaliterario, exige:

¿reencarnación? no, nada de eso: desdoblamiento. yo, en mí, con mi memoria, estoy agotada, como cualquiera. necesito salir de esa cáscara corrompida, de la experiencia limitada por un solo cauce y tomar otro alcance. no es sino nacer de una imagen. ya no soporto más esta trituradora de sentimientos, de sensaciones y de carne donde me muelo cotidianamente, sin haber existido, sólo pre-existido. (Rodríguez, 1995: 23; minúsculas del original)

La voluntad de desencajamiento desde el propio texto, la conciencia de su hibridez, de su impertinencia, resulta un rasgo recurrente en este libro, evidenciado en composiciones como “kitschmente”:

soy kitsch, y mis amores, mis pasiones, mis sentimientos, mis amigos, mis condecoraciones, mis méritos y deméritos también. tal vez de un kitsch idealizado, distinto, que tiene una cáscara más refinada o ‘literaria’ al ordinario. Pero eso no me salva. Este personaje lo escogí [...] Yo emito señales (kitsch), para suplantar esa pérdida, esa absoluta pérdida; para unir la falla, la rajadura que está entre mi potencialidad y la ausencia y hago concesiones para existir (kitschmente). (1995: 31; minúsculas del original)

---

su regocijo entre la falsedad y la quimera, lo que no son, lo que dejan de ser” (Rodríguez, 2008: 202).

El proceso de enmascaramientos se extiende durante todo el libro, el final de este mismo texto constituye una muestra de ello: “mi amigo Roland Prats por Roland Prats, preparando conferencias de semiótica con libros envejecidos y la ropa negra, teñida y exprimida muchas veces —de neuyorquinos que aparentamos y tal vez parecemos—, pero negra: garfio, corazón y perro dálmata...” (1995: 33). El diálogo con Roland Barthes por Roland Barthes (1978) se establece también a través del juego de autorrepresentaciones, Reina María Rodríguez incluye también fotografías propias:



© Reina María Rodríguez (1995), *Travelling*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.

En la composición siguiente, “*flor de invernadero, made in...*”, que conecta con el que será su siguiente libro *La flor del invernadero* (1998), se ahonda en la idea de autorrepresentación y en su carácter de constructo, de ficción, “yo también participo de esta ironía, de los golpes bajos, de la vulgaridad” (1995: 35):

aprovecho la materia prima de mi encierro y de mi soledad para hacerme la escritora —consciente de que no he dejado de ser aún la secretaria que inventaría cada momento de su realidad para fabular [...] faltaron de las páginas de sus novelitas de Corín, en la Hiroshima cotidiana, por eso no sabía cómo hacerla, cómo interpretarse ella misma, corrompiéndose en las oficinas donde nacen flores de invernadero. (1995: 36)

*Hacerse la escritora*: extrañamiento, desautomatización, hacer evidente el simulacro. La dificultad —¿imposibilidad?— para dejar de ser “la secretaria que inventaría cada momento de su realidad para fabular” —la literatura de la Revolución como parte de la maquinaria burocrática estatal— que produce

“flores de invernadero”, de belleza artificial, de falsa transparencia. Frente a ello, volver a plantearse la propia representación: “¿cómo interpretarse ella misma?”.

La escritura como toma de conciencia de la fisura, escritura-cicatriz que evidencia las grietas de un sistema que inventaría cada momento de su realidad: “evidentemente quería deslumbrarme con tanta realidad” (1995: 60) —dentro de “cierta distancia”—. La literatura de las primeras décadas de la Revolución, asentada en la plena correspondencia entre lenguaje y realidad, se desvela como un siniestro “laboratorio de la perfección” (1995: 63) —en “Blein”— que genera correlatos totales y consumados en sí mismos. La acción de fijar conlleva un recorte. Contener supone inmovilizar: “nosotros somos museables” (1995: 76). El sujeto revolucionario como producto de ese laboratorio de la perfección, que forma parte del Estado-museo que contiene y fosiliza, a la vez que se legitima en una literatura-monumento.

Frente a esa museificación, la extrañeza de no reconocerse. En “la conciencia de verlo” el discernimiento de esa no-correspondencia reaparece como mancha: “piensa (en *off*) que ella está manchada, que está manchada por el «intelectualismo», que está construida y codificada a través de espejos falsos y que ya no podrá ser otra, que ya no podrá ser de allí, aunque se quede, aunque regrese: que ya no podrá recibir naturalmente el deseo y la muerte” (1995: 85).

El libro se cierra con un texto, organizado en dos columnas, bajo los encabezamientos de “sonido” e “imagen”, al modo de un guión cinematográfico —estableciendo un diálogo con el título *Travelling*—. En lo que aparece denominado como “texto de los créditos” se evidencia el desdoblamiento, la hibridez, la fragmentación: los personajes son “yo-ella”, “tú-él” y “ellos-nosotros”; la escenografía es “la cultura occidental, sus fragmentos”; el nombre de la autora emerge ficcionalizado: “guionista: Reina María Rodríguez”. Tras este ejercicio radical de extrañamiento, bajo esa voluntad de enmascarar el propio juego, el libro concluye con esta última enunciación: “Esta película está inspirada en hecho reales” (1995: 95).

<p><b>SONIDO</b></p> <p>• aplausos prolongados que se funden con el final de la pieza musical... (<i>El lago de Como</i>)</p> <p>nido de calle, voces, carros, etc.</p>	<p><b>IMAGEN</b></p> <p>la cámara sigue en <i>zoom back</i> lento, el teatro está vacío, se cierran también las puertas y la cámara sigue en marcha atrás, en los carteles de afuera, aparecen los créditos: unos muñecos terminan de escribirlos, con tizas de colores y crayolas... la cámara sigue hacia atrás: por la calle (tarde-violeta-rosa), está pasando mucha gente, las imágenes de esta gente caminando se acelera, a más de 24 por segundo...</p> <p>texto de los créditos:  <i>yo-ella</i>: la viajera  <i>tú-él</i>: el filósofo  <i>ellos-nosotros</i>: los amigos  <i>animales</i>: la gata Justina y las palomas  <i>otros personajes</i>: Solón, Shakespeare, Cortázar, Cavaffis, Malcon Lowry, F. Pessoa, Roland Barthes, etc.  <i>escenografía</i>: la cultura occidental, sus fragmentos  <i>maquillista</i>: la memoria  <i>editor</i>: el tiempo  <i>fotografía</i>: fotos archivo  <i>guionista</i>: Reina María Rodríguez  <i>director</i>: Vège</p>	<p>vuelve al fondo la pieza musical del principio... <i>la-mi-la-la-mi-la-do-si la mi</i> (sostenido)</p> <p>Esta película está inspirada en hechos reales.</p>
---	---	---

Últimas páginas del libro

© Reina María Rodríguez (1995), *Travelling*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.

### La tensión del límite como acto político

no son más que la sábana que esconde  
 el animal que duerme.  
 Víctor Fowler

Su último libro publicado, *Variedades de Galiano* (2008), al que ya hemos hecho alguna referencia, constituye el resultado del largo proceso que hemos estado describiendo. La ciudad propuesta en 1975 en *La gente de mi barrio* —su primer libro— ha experimentado severas transformaciones, este texto nos propone una apropiación distinta: ya no se trata de escriturar la vida, sino de jugar a la vida. La incorporación de la imagen forma parte también aquí de ese gran juego. Las fotografías —borrosas, oscuras— de La Habana dialogan con la escritura en la conformación del discurso como sistema abierto.



#### DESACTIVADOS

Movimiento de los cuerpos flácidos del conjunto, lentos, la chapucería del conjunto. Este señor fue un dirigente de alto cargo en el MINCIN. Aquel, boxeador retirado por lesiones. La señora de las chancletas de goma, antigua cajera de Fin de Siglo. Este, trabajó en los muelles de estibador, pero está herniado y ya no puede cargar.

Bancos llenos de hombres y mujeres desactivados, prácticamente, inútiles para tareas que antes realizaron con ahínco. Entonces, vienen al amanecer a la cola y compran periódicos (no sé bien la cantidad) y, luego, los revenden. Aunque sospecho, hay también arreglos con el vendedor del estanquillo.

Los pájaros negros lanzan sus cagadas oscuras sobre los polvorientos cabellos y las gorras chatas de los jubilados. Pero el hecho real es que todos estamos jubilados. Hace tiempo que nos jubilaron en masa. Lo inservible, lo desechado es la única y verdadera categoría. Piezas reciclables, ropas exprimidas, todo para el basurero del parque y el panorama no se ve, porque nada cambia. Es un panorama-ágotado, vencido. Bajo la luz sobresalen tonos viciosos, transparencias antiguas empañadas, como si el pintor (obstaculizado también en la retina) poblara de manchas su lente. Lo habitual consterna por no existir la diferencia. Lo habitual se vuelve monótono, retórico.

83

Página 83 del libro

© Reina María Rodríguez (1995), *Travelling*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.

“Toda escritura hace pensar en un límite. La temprana conciencia del límite —no sólo como conflicto en la literatura sino también como conflicto en el ser— encuentra un sitio importante en este quehacer poético” (1995: 8) afirma Ricardo Alberto Pérez en la introducción a la antología *El jardín de símbolos*, titulada —en clara alusión a Reina María Rodríguez— “El pájaro del movimiento frío hacia Violet Island”.<sup>4</sup> *Variedades de Galiano* se constituye como un manifiesto de esa poética del límite: “la poesía está contenida en el estallido que no ocurre en ese límite” (Rodríguez, 2008: 12).

La apropiación de la realidad se manifiesta como trabajo desplegado en esa zona liminar: “el poema, al participar de la propia enfermedad y muerte de cada día en uno, aflora y se expande por las rutinas, «murumacas» y «abusos de confianza» que neutralizan aquello que lo saca a flote y lo provoca a cada rato: la realidad” (Rodríguez, 2008: 14). Las imágenes más empleadas por la autora a lo largo de toda su producción, reaparecen en este libro, ya convertidas en tópicos de la propia escritura: la gestión de lo marginal, de lo que escapa —“también él (el texto) es un mapa del manicomio del parque, una tela que se zafa. Una

<sup>4</sup> “Violet Island” constituye el título de un poema de Reina María Rodríguez, aparecido en su libro *Páramos*, el cual recibió el Premio Julián del Casal —máximo premio otorgado por la UNEAC— en 1993, aunque no fue publicado hasta dos años más tarde.

tela llena de remiendos” (2008: 13)—; o la ficción de *hacerse la escritora*, autorrepresentarse, para contrarrestar el enfrentamiento monolítico y restringido de la realidad como *todo* comunicable —“Es raro ver a alguien sentarse un domingo por la tarde en una mesa de calamita frente al mar (sin maquillaje) sin compañía y sin parar de mover la pluma por temor a lo real” (2008: 173)—.

Lo que la crítica trató como una emergencia del yo frente al nosotros revolucionario, como un reclamo, una exigencia de los escritores a partir de los ochenta frente a la reiterativa literatura de la pluralidad promovida por el régimen, aparece en Reina María Rodríguez no como una exigencia sino como una consecuencia. La emergencia de lo privado, de lo íntimo, como resultado de un proceso de exclusión, de desaparición del exterior: “En el Info (de nuevo), un viejo vendedor de periódicos se sienta a mirar las Olimpiadas cubanas. El gerente lo saca. El viejo con sus periódicos doblados se retira. «Esto no es para el pueblo» —dice. El viejo sin casa ni televisor apela a un espacio público, dolarizado. Apela a un antiguo lugar que «ella» le dio (y le quitó)” (2008: 79); o, cuando pasa el camión que fumiga, “ella tiene la sensación de que, más que una protección o una defensa contra la epidemia, le están avisando de algo tenebroso que podía suceder si sale del límite del balcón, si se sobrepasa y abre las ventanas” (Rodríguez, 2008: 104).

Alberto Abreu, en su ensayo *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia*, —Premio Casa de las Américas 2007 de ensayo artístico-literario— describe la segunda mitad de la década de los ochenta como un:

Proceso de formación de una nueva escritura, desde el cambio operado en lo que constituye la unidad sociosimbólica (la coherencia entre el signo, su sistema y la sociedad, esta última instancia unificante del lenguaje). El desplazamiento del arte por los bordes e intersticios del conjunto social y el consecuente resquebrajamiento de la lógica unificadora de su sistema normativo. Crisis en el sistema de los signos y por tanto de la ideología y las grandes totalidades. Fin de todo monismo. La apertura del significante hacia los terrenos de la oposición y la diferencia. (Abreu, 2007: 187)

La producción de Reina María Rodríguez se inserta en ese “fin de todo monismo” al afirmar “no hay estilo: hay actuaciones, simulacros de actuar y de ser” (Rodríguez, 2008: 120) —sujeto y escritura performativos—, en este supuesto fundamenta su apertura del significante. La escritura que nos propone es la de los “hombres y mujeres desactivados” por los modos de decir del régimen revolucionario, aquellos que la escritura-monumento no puede contener: “lo inservible, lo desechado es la única y verdadera categoría” (2008: 83).

De manera paralela a la publicación de sus obras, Reina María desarrolla diversos proyectos vinculados a las prácticas poéticas, tal vez el más destacable de ellos sea la “Torre de las Letras” —todavía en funcionamiento—. La “Torre” emerge como espacio paralelo al circuito de la cultura oficial, lugar de intercambio de textos velados o invisibilizados por la estética hegemónica:

En el 2001 surge el proyecto “Torre de Letras” a partir de un encuentro con poetas de la “Escuela del lenguaje” de la Universidad de SUNY, en Búfalo, dirigidos entonces por Charles Bernstein que visitarían La Habana para hacer un festival. Después del éxodo al que me referí, mi idea era que los autores que todavía quedaban en la Isla tuvieran un sitio para leer, dar sus conferencias y publicar sus obras de una manera alternativa, sin propaganda de los medios, un sitio para trabajar y producir —también crear una biblioteca que fuera la biblioteca del escritor, con los libros más necesitados y queridos de algunos de ellos—, y que la Torre —cúspide del punto más alto de la colonia en la Habana Vieja—, recibiera otros proyectos de artistas y que allí se otorgaran becas muy discretas para ayudar a los escritores con sus proyectos. (Rodríguez, 2012)

La intersección entre la poesía cubana emergente a partir de los años ochenta y la “Escuela del Lenguaje” norteamericana produce un marco de lectura de especial interés para la autora que nos atañe. La escuela de la Poesía del Lenguaje tuvo sus inicios en los años sesenta y surgió como respuesta a la poética norteamericana hegemónica. Néstor Cabrera, en el prólogo a *La política de la forma poética* —obra en la que se recogen gran parte de los principales postulados de esta escuela— apunta que:

Desde el principio, su propósito fue concentrarse en el lenguaje del poema, para establecer una nueva manera de interactuar con el lector. Al crear rupturas en el lenguaje, difíciles de comprender, estos poetas exigen del receptor una búsqueda y una actitud menos pasiva para decodificarlo, de esta manera lo involucran y le dan mayor participación en la construcción del significado. Muchas veces tal intención crea incomodidad o inconformidad (actitudes también predominantes en el modo en que esos autores enfrentan la propia creación, y que luego emergen en la lectura). (Cabrera, 2006: 5)

La priorización del lenguaje, su proceso de desautomatización o la exigencia de una práctica de lectura diferente se erigen como puntos de contacto entre *las dos orillas*. Charles Bernstein, en el prefacio a la edición en inglés de esta misma obra, señala:

La atención particular de este conjunto de ensayos está en los modos en que la dinámica formal de un poema modela su ideología; y en específico, en la manera en que estilos poéticos radicalmente innovadores, pueden tener significados políticos. ¿De qué forma las posibilidades de la gramática, el vocabulario, la sintaxis y la narración reflejan la ideología? (Bernstein, 2006: 12)

Este aspecto, la producción de significados políticos, se conforma como punto clave. El Estado cubano —y el circuito cultural generado a partir de él— ha experimentado una fuerte polarización durante las últimas décadas. No obstante, el lenguaje estatal —corpus-Norma— y el lenguaje opositor —corpus-desvío— se configuran como dos caras de un mismo lenguaje, un lenguaje-institución fundamentado en los mismos presupuestos. La producción de Reina María Rodríguez intenta hacer saltar este dispositivo, señalar la crucial importancia de re-apropiarse de la palabra. Sin una concepción diferente del lenguaje resulta imposible una apertura del sistema —literario—. No puede haber desvío si su cauce de expresión está comprendido dentro de los parámetros estipulados por las estrategias de contención oficiales. Erica Hunt, también miembro de la “Escuela del Lenguaje”, explicita esa directa relación entre los modos del discurso y los mecanismos de control:

Los modos dominantes de discurso, el lenguaje de la vida ordinaria o de la racionalidad, del manejo moral, de la ciencia del Estado, las amenazas intimidatorias de la prensa y los medios, utilizan las convenciones y las clasificaciones para atarnos y organizarnos. La conveniencia de estas etiquetas sirve como control social. Los lenguajes empleados para preservar el dominio son complejos, y a veces, contradictorios [...] Estos lenguajes nos contienen, a la vez somos sostenes de los códigos de contención. Cualquier daño o distorsión de los códigos, se impone en nuestra concepción subjetivamente elástica de nosotros mismos; actuamos de manera social en una cámara de resonancia de los rasgos que nos atribuyen. (Hunt, 2006: 147)

Por su parte, Bruce Andrews en su texto “Poesía como explicación, poesía como praxis” —incluido en la misma recopilación de ensayos—, reitera el desenmascaramiento de este modo de dominación y propone una escritura que implique una práctica de lectura diferente, *salvaje*, a contrapelo: “De acuerdo a las reglas, *ellos* escriben nuestros cuerpos —*cuando* hablamos, acorde a las reglas—. No puedo oír «dominado», sin oír «denominado» [...] Definir la comprensión como algo más que consumo (*otra entonces*), es politizar: una *lectura* radical incluida en la escritura. Una escritura que es

en sí una «lectura salvaje», *que pide una lectura salvaje*” (2006: 28-29 cursivas del original).

Con respecto a la priorización de las prácticas de lectura, es Nicole Brossard, en “Política poética”, quien postula su fundamental realización política: “No es en la escritura donde un texto poético es político, es en la lectura donde se convierte en político” (2006: 56). Y añade, más adelante: “La memoria, la identidad y la solidaridad están en peligro cuando la lectura se toma como política; sólo la transgresión, la subversión y la exploración están en peligro cuando la escritura se toma como política” (Brossard, 2006: 58).

El elemento diferenciador que marca la distancia entre la producción de Reina María Rodríguez y la de gran parte de sus contemporáneos se halla precisamente en este punto. Reina María nos está proponiendo no sólo un modo diferente de escribir sino un modo distinto de leer, constituye el paso de la mera transgresión — experimentación formal— al profundo cuestionamiento. Desde este análisis, resultaría necesario volver atrás y repensar la recepción crítica de la obra de Reina María Rodríguez —y de la mayor parte de los poetas cubanos que comienzan a publicar en los años ochenta—, basada fundamentalmente en su intimismo. La acción de focalizar su relevancia en la expresión de lo interior, funciona como una consecuencia de “la tendencia ideológica moderna que conduce al potenciamiento de lo privado y el vaciamiento paulatino de lo público” (Méndez, 2012: 43). A través de esta “desaparición del exterior” se despolitiza la obra de Reina, aislándola en el interior, en el espacio privado, convirtiéndola en aséptica, desactivando su peligrosidad: “La desaparición del muro (por así decirlo) exterior coincidiría con el punto más avanzado en la interiorización de ese muro” (Méndez, 2012: 20).

El Estado cubano, con su política cultural, encierra a la escritura *en las prisiones de lo posible* —Marina Garcés— y la inmoviliza propiciando *la desaparición del exterior* —Antonio Méndez Rubio—:

Lo nuevo es que nos ha vuelto imposible pensar y vivir en relación a un mundo otro. Lo otro del mundo no es un mundo mejor: es el no-mundo de lo excluido y condenado a no existir. El mundo se ha hecho radicalmente único y no sirve ya de nada desviar la vista hacia soñados horizontes, lejanos o futuros. Todos los caminos conducen a él. Todos los posibles confirman y conforman su realidad [...] Obvio y a la vez arbitrario, se impone como incuestionablemente único no por la fuerza de sus verdades sino por la metástasis de sus posibles, que no dejan nada fuera [...] Referirse a lo posible no abre lo inacabado del mundo ni nos pone en situación de hacer, deshacer y rehacer el mundo. Al contrario: sus pautas de inteligibilidad y sus claves de legitimidad nos atan al orden

abierto de un mundo contingente pero único. (Garcés, 2002: 15-16)

Reina María Rodríguez propone tensar el límite del lenguaje —el código de representación— como modo de “producción de *espaciamentos*, de perforaciones o aperturas imprevistas” (Méndez, 2012: 35 cursiva del original) que nos permitan asomarnos a ese otro mundo que las estéticas de lo posible o poéticas de la referencialidad niegan.

El último de los rasgos caracterizadores que vamos a señalar se relaciona con su ámbito de influencia. Caridad Atencio, en “Un juicio y un testimonio: poesía cubana contemporánea”, apunta su capacidad nucleadora:

el caso de Reina María Rodríguez, cuya obra, muy en consonancia con su accionar como figura de la intelectualidad cubana, aunó tendencias y voluntades entre poetas de la generación de los 90, e incluso en escritores más jóvenes. Quiero decir que la tendencia civilista de su propia obra, y el intenso mutar de los cánones de su escritura acercándose a la práctica de vates más jóvenes la convirtió en un ente nucleador de anhelos y propuestas transgresoras. (Atencio, 2010)

Su extensa producción atraviesa el Quinquenio Gris, el Periodo Especial y llega hasta nuestros días, pero no se trata solamente de una transversalidad cronológica sino estética. Reina María Rodríguez renueva y extiende sus reflexiones en torno al lenguaje en cada libro, produciendo una obra que se constituye como Poética, manteniéndose en la vanguardia cubana de la reflexión metaliteraria. Esta vocación renovadora de la práctica poética, junto a su labor de creación de espacios de encuentro —primero, las reuniones en su azotea y, después, su proyecto “Torre de las Letras”—, la han convertido en un referente ineludible para los poetas que se han ido incorporando al circuito de la cultura cubana en los últimos tiempos. La azotea de Reina —su conocida casa en la calle Ánimas de Centro Habana— ha constituido un punto de reunión imprescindible, un último reducto de resistencia en tiempos difíciles.

**BIBLIOGRAFÍA**

- ABREU ARCIA, Alberto (2007), *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia*. La Habana, Foro Editorial Casa de las Américas.
- ANDREWS, Bruce (2006), "Poesía como explicación, poesía como praxis", en BERNSTEIN, Charles (ed.), *La política de la forma poética*. La Habana, Torre de las Letras, pp. 25-33. Consultado en abril de 2013 en [http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles\\_ed\\_Politica-forma-poetica.pdf](http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles_ed_Politica-forma-poetica.pdf)
- ATENCIO, Caridad (2010), "Un juicio y un testimonio: poesía cubana contemporánea", *CubaLiteraria*. Consultado en abril de 2013 en <http://www.cubaliteraria.cu/articulo.php?idarticulo=12098&idseccion=71>
- BARTHES, Roland (1982), *La cámara lúcida: nota sobre la Fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.
- \_\_\_\_ (1978), *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona, Editorial Kairós.
- BENJAMIN, Walter (2004), *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos.
- BERNSTEIN, Charles (ed.) (2006), *La política de la forma poética*. La Habana, Torre de las Letras. Consultado en enero de 2013 en [http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles\\_ed\\_Politica-forma-poetica.pdf](http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles_ed_Politica-forma-poetica.pdf)
- BROSSARD, Nicole (2006), "Política poética", en BERNSTEIN, Charles (ed.), *La política de la forma poética*. La Habana, Torre de las Letras, pp. 52-60. Consultado en abril de 2013 en [http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles\\_ed\\_Politica-forma-poetica.pdf](http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles_ed_Politica-forma-poetica.pdf)
- CABRERA, Néstor (2006), "Prólogo", en BERNSTEIN, Charles (ed.), *La política de la forma poética*. La Habana, Torre de las Letras, pp. 5-11. Consultado en abril de 2013 en [http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles\\_ed\\_Politica-forma-poetica.pdf](http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles_ed_Politica-forma-poetica.pdf)
- DUBOIS, Philippe (1986), *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona, Paidós.
- FONTCUBERTA, Joan (1997), *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili.
- GARCÉS, Marina (2002), *En las prisiones de lo posible*. Barcelona, Edicions Bellaterra.
- HUNT, Erica (2006), "Notas para una poética opositora", en BERNSTEIN, Charles (ed.), *La política de la forma poética*. La Habana, Torre de las Letras, pp. 145-158. Consultado en abril de 2013 en [http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles\\_ed\\_Politica-forma-poetica.pdf](http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles_ed_Politica-forma-poetica.pdf)
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2012), *La desaparición del exterior*. Zaragoza, Editorial Eclipsados.

- PÉREZ, Ricardo Alberto; VILAR, José Rafael (1995), *El jardín de símbolos. Poetas nacidos a partir de 1959*. Santiago de Chile, Colección Rosa blanca.
- RIBALTA, Jorge (2004), *Efecto real*. Barcelona, Gustavo Gili.
- ROCHE, Denis (1982), *La disparition del lucioles. Réflexions sur l'acte photographique*. París, Editions de l'Etoile.
- RODRÍGUEZ, Néstor E. (2002), "Un arte de hacer ruinas: entrevista con el escritor cubano Antonio José Ponte", en *Revista Iberoamericana*, n.º 198, pp. 179-186.
- RODRÍGUEZ, Reina María (2012), "Poesía cubana, tres generaciones", en *LL Lengua y Literatura*, vol. 7, n.º 1. Consultado en marzo de 2013 en <http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/1212/1283>
- \_\_\_\_ (2008), *Variedades de Galiano*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- \_\_\_\_ (1998), *La foto del invernadero*. La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.
- \_\_\_\_ (1995), *Travelling*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- \_\_\_\_ (1975), *La gente de mi barrio*. La Habana, imprenta universitaria.
- RODRÍGUEZ NÚÑEZ, Víctor (comp.) (1985), *Usted es la culpable. Nueva poesía cubana*. La Habana, Editora Abril.
- SONTAG, Susan (1981), *Sobre la fotografía*. Barcelona, Edhasa.



## LOS ESCRITORES INGLESES Y NORTEAMERICANOS EN JOSÉ LEZAMA LIMA

### English and American Writers in José Lezama Lima

DIANA MARÍA IVIZATE GONZÁLEZ  
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA  
diaivgon@upvnet.upv.es

**Resumen:** en este artículo se hace un recorrido por la obra de Lezama con el objeto de analizar la influencia de la cultura inglesa en el desarrollo de su obra. Esta investigación viene a destacar la importancia de los referentes literarios que inspiraron su pensamiento creador, a la vez que establece un nuevo punto de partida para el estudio de su narración y ensayística teniendo en cuenta las fuentes que potenciaron su imaginación.

**Palabras clave:** fuentes, influencias, escritores ingleses, escritores norteamericanos

**Abstract:** this article gives an overview on Lezama Lima's literary works in order to analyze the influence of the English culture in their development. This research serves to highlight the importance of the literary references that inspired Lezama's creative thinking and to establish a new perspective for the study of his fiction and essay writings, taking into account the sources that fostered his imagination.

**Keywords:** Sources, Influences, English Writers, American Writers



El aprovechamiento inagotable de la cultura caracterizó el estilo, la peculiar manera de pensar y sentir el mundo de José Lezama Lima. De ahí que sea necesario analizar las fuentes de su saber a fin de comprender la singularidad de su imaginario, capaz de transformar, todo lo que asimila, en parte de su poética creadora. Disímiles son los caminos que se pueden emprender en la indagación de las coordenadas que inspiran su escritura, fruto de esa diversidad universal que confluye en ella. Dentro de ese vasto horizonte, hemos centrado nuestra investigación en el ámbito anglosajón por considerarlo decisivo, como pasaremos a demostrar, en la realización de su trayectoria literaria.

En su primer libro de ensayos *Analecta del reloj* (1953) tres trabajos introducirán la visión de Lezama sobre la cultura inglesa: *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1937), *X y XX* (1945), y *La imaginación medioeval en Chesterton* (1946). Este último, traza “los tres círculos concéntricos de la historia de Inglaterra” (Lezama, 1975-1977, tomo II: 126), desvelando, implícitamente, los aportes de Chesterton en Lezama, mientras los otros dos ubican a Inglaterra, a propósito del *insularismo*, en la prefiguración del concepto de la teleología insular del sistema poético.<sup>1</sup> Sin embargo, del mismo modo que asistimos aquí a una co-relación autor-texto, en la que al darse las *claves* sobre la perspectiva de una cultura se descifra la naturaleza del sujeto que la observa, la presencia de la literatura inglesa y norteamericana pasará a ser en su obra más que influjo, un redescubrimiento del ser lezamiano a través de las citas.

El tema de las influencias lejos de ser un dilema en Lezama fue un esclarecimiento de la naturaleza misma de lo creador. En una de sus entrevistas había señalado que “el problema de las influencias es casi inapresable porque el hombre es un instante sensorial infinitamente polarizado” (Simón, 1970: 31). Su convicción teórica de qué nos influye, explica por qué en la práctica la huella de un escritor sobre otro habla no de la huella sino de la escritura, puesto que “las influencias no son de causas que engendran efectos, sino de efectos que iluminan causas” (Simón, 1970: 31-32). Y Lezama, más que caer en el juego de reinventar influencias, invenciona a través de ellas una imagen especular de su rostro cifrado en cada uno de los géneros que desarrolló.

La percepción del panorama de la crítica y la literatura inglesa en Lezama coincide con la sensibilidad de Virginia Woolf. Si en 1937 había reconocido en la tradición inglesa “un poderío lírico que puede competir con los más lujosos” (Vitier, 1981: 158), una década después, en carta a José Rodríguez Feo de 1947, lamenta que la “literatura inglesa de hoy representa un sentido crítico que los lleva a alejarse de muchas cosas, pero sin ver todavía la tierra prometida o el graznido del alción” (Rodríguez, 1989: 81). Los juicios de los críticos norteamericanos no alentaban en él un porvenir mejor. Opuesto al juicio de Selden Rodman sobre Ezra Pound en su antología de la

---

<sup>1</sup> El presente artículo se propone, entre otros objetivos, reflexionar sobre el nexo de la cultura inglesa con el sistema poético del mundo de José Lezama Lima.

moderna poesía inglesa (Lezama, 1988: 112), rechazaría años más tarde las “confusiones del mundo intelectual norteamericano” (Lezama, 1998: 184) sobre la novela *Paradiso*. Frente a esta realidad, Lezama movilizará en su literatura una nueva escala de valor hacia la cultura inglesa y norteamericana que examinaremos, a partir de sus apuntes y referencias, verificando las implicaciones en su discurso.<sup>2</sup>

Los apuntes alcanzan en Lezama la categoría de género literario. Podemos precisar varias líneas de interés en sus anotaciones sobre los escritores ingleses, las cuales traslucen diferentes facetas de su personalidad creadora:

- la agudeza de su intuición intelectual;<sup>3</sup>
- el gusto por el detalle;<sup>4</sup>
- la curiosidad poética;<sup>5</sup>
- ideas que adquieren en sí mismas el relieve de un ensayo;<sup>6</sup>
- el ensayo como apunte;<sup>7</sup>
- y el contrapunto cultural.<sup>8</sup>

---

<sup>2</sup> Las distintas personalidades inglesas y norteamericanas que van apareciendo en la obra de Lezama indican la amplitud temática y la pluralidad de sus fines, consúltense entre ellos: Thomas Carlyle, William Seabrook, Virginia Woolf, Waldo Frank, Lawrence, Robert Burton, Alexander Pope, Henry James, Benjamín Franklin, Buffalo Bill, Havelock Ellis, Doctor Jonson, Huxley, Dickens, Toynbee, Reynolds, Hogarth, Turner, Locke, Longfellow, Wallace Stevens, Samuel Butler, W. Collins, Yeats, Bernard Shaw, Dylan Thomas, Stephan Spender, Emerson, Walter Pater.

<sup>3</sup> La lectura de un libro de Marie-Jean Guyau sobre la moral inglesa le permite a Lezama producir una inusitada analogía entre el encarcelamiento de Oscar Wilde y la muerte de Darwin (Lezama, 1988: 111). Wilde sobresale en otros momentos de la obra de Lezama, como en *De la conversación* (1955), texto de especial significación para un estudio de lo parábólico en el lenguaje de Wilde y Lezama: “...Muy otra era la manera de Wilde. Conservaba la tradición feudal irlandesa del relator. No conversaba, trazaba la curva de sus parábolas ante sus amigos benévolos, que tenían que soportárselas hasta que alcanzaban su forma. Entonces, las escribía. Relataba y su memoria guardaba cada una de sus sentencias para escoger, para rechazar” (Lezama, 1969: 88).

<sup>4</sup> La frase “¡Pero todas estas monedas son innobles!” de un personaje miope de la biografía de Santayana que reacciona ante monedas de cobre falsas, provoca en Lezama la dignificación del personaje por medio de la fabulación del lenguaje al sentenciar que ese personaje “se sentía un poco Job; en su miseria había majestad verbal” (Lezama, 1988: 155).

<sup>5</sup> Una sola expresión, “Keats habla de una carta de capacidad negativa”, basta para captar en su *Diario* una atención exclusiva y expectante (Lezama, 1988: 139).

<sup>6</sup> Por ejemplo cuando aborda la locura y Oscar Wilde (Lezama, 1988: 131), o el ser Shelley un Robespierre al revés (Lezama, 1988: 101).

<sup>7</sup> El tratamiento de la imaginación de Poe como representación de la época de 1830, que inicialmente se esboza en el *Diario* en junio de 1943, se recogerá en el ensayo *X y XX*; una acotación del profesor McHugh en el *Ulises* de Joyce justificará en el ensayo de Lezama *Torpezas contra la letra* el que la cultura sea una *segunda naturaleza*; otros pasajes del *Ulises* o una cita de Thomas de Quincey sobre un escritor que quema sus obras, registrados en el *Diario*, adquieren también la cualidad de apuntes-ensayo en *Playas del árbol*, del libro *Tratados en La Habana* (1958).

<sup>8</sup> Según Lezama la frase de Goethe “Conviene hacer de cuando en cuando alguna locura para poder vivir tranquilo algún tiempo” y la de Gracián “un grano de audacia en todo es importante cordura” es posible asociarlas con el libro *De Profundis* de Oscar Wilde.

Esta última vertiente que identificamos en la tipología de los *apuntes* lezamianos respecto a la cultura inglesa, el *contrapunto cultural*, se inserta en el espíritu de las *referencias* que hace de autores y libros. Esto nos encamina a nuevas maneras de acercarnos a su obra a través de las citas, que van desde lo estrictamente bibliográfico,<sup>9</sup> a una trascendencia de lo anecdótico o documental que nos da los referentes culturales que animaron a Lezama durante su vida, los cuales muestran la heterodoxia de su espíritu en la versatilidad de sus lecturas. La *Historia de mis ideas religiosas* del Cardenal Newman se sumará en el tiempo en el *Cuaderno de apuntes* (1937?-1958?) a otras voces tan heterogéneas como Gilbert Murray, Samuel Butler, Joyce, Carlyle, Eliot o Lord Bacon.<sup>10</sup> La incursión en la obra *The Golden Bough* de James George Frazer en 1957 reflejará tangencialmente otro aspecto de su relación con las fuentes: el omitirlas (Lezama, 1975-1977, tomo II: 199), hacerlas invisibles en la fluencia del contenido (Lezama, 1970: 26) o reestructurarlas en la imaginería de su lenguaje (Lezama, 1969: 311). Cualquier elemento puede ser transmutado, originar una inesperada causalidad. Un verso de John Donne en *Sierpe de don Luis de Góngora* (1951) se vuelve un *silogismo poético*:

“Este lecho es tu centro, es tu esfera, son los muros”, verso de Donne que se desliza en un agrado que hila el verso como una ocupación voluptuosa de la sustancia pensante, y no de una sensación que penetra, que extrae y que después lentamente repasa, redescubriéndola. (Lezama, 1975-1977, tomo II: 194)

En *Nuevo Mallarmé* (1956) convierte a Hamlet en realidad viva, carnal, y a lo real en ficción debido a una conjunción de figuras históricas en las que el personaje shakespeariano redefine el sentido de la secuencia: “Ya es el semejante de Empédocles, Pitágoras, Hamlet, Pascal, o el rey Sebastián, cuyas permanencias en la posteridad no dependen tan sólo de su obra, sino de sus gestos reconstruidos por sus imágenes” (Lezama, 1969: 135). Esa reconstrucción por la imagen posibilitará la transformación de todo en literatura. Así Newton, en el diálogo entre Fronesis y Cemí en *Paradiso* (1966), puede intervenir en la temática de lo sexual aportando otros conocimientos más allá de la ciencia: “Por tu relato se desprende que aquellos fantasmas incubaron un homúnculo de cristal, que vive dentro del binomio de Newton o del triángulo de Pascal y que respira azogue. Pero de repente, el homúnculo lanza una arena clandestina en su palacio subterráneo, y comienzan a surgir las tentaciones” (Lezama, 1991: 367).

En lo referencial, hay escritores que actúan en Lezama como puentes o enlaces epocales. En *Tres visibles* (1956) el poeta William Blake une en una

<sup>9</sup> Por ejemplo al revelar los nombres de los escritores que colaboraron con *Orígenes*. Véanse las menciones a los escritores ingleses y norteamericanos (Simón, 1970: 16); o en *Respuesta y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach* (González, 2006: 72).

<sup>10</sup> Consúltese este *Cuaderno de Apuntes* (González, 2000: 33-212).

tríada a la cultura griega con Voltaire, iluminando de este modo el legado voltaireano. Su irrupción en una nueva tríada en *La expresión americana* (1957) contribuye a perfilar, en *El romanticismo y el hecho americano*, la psicología de Simón Rodríguez, maestro de Simón Bolívar: “En la intimidad de Rodríguez, hay algo del Aleijadinho, sin estar tocado de la maldición; hay algo de Swedenborg, sin nada de sus profecías ni de su teocracia; hay algo de William Blake, sin su lirismo” (Lezama, 1969: 101). Whitman se intercalará en la tradición americana semejante a un mito ancestral que cohesiona un pasado maravilloso con un futuro sobrenatural, y el doctor Johnson se exhibirá evocado e integrando lo cubano, como si perteneciera al paisaje asombroso del trópico.<sup>11</sup>

El sentido del humor lezamiano impregnará asimismo lo referencial de un criollismo donde Eliot, Shakespeare, Bacon, Browning, Whitman o Joyce pueden desfilar por su imaginación en una fiesta caribeña. En carta a José Rodríguez Feo, el 20 de agosto de 1947, escenifica jubilosamente lo que denominaba un *juego de espejos*:

Es como si yo viviese vidas innumerables. Que Eliot te invita a comer, pues yo me visto con una gala ideal; preparo mi repertorio verbal, mis fingidos temblores, pero después, tú asistes como si fueras yo mismo, y he destruido la sensación de pobreza que yo hubiera causado, lo banal de mi charla ¡y la final opinión desfavorable de Eliot sobre mí! Me encanta ese juego de espejos que me proporciona la forma en que viven los amigos que yo he querido. (Rodríguez, 1989: 69)

Un año después, retoma en otra carta a este escritor para ironizar la crisis y decadencia de la cultura:

Nuestra época tiende a convertirlo todo en espectáculo. Gide y Eliot reciben premios, se les engorda la bolsa y el Rey con todas las candilejas les entrega el cheque y el pergamino. Si Lautréamont hubiese vivido en nuestros días, le damos también el premio Nobel y el derecho a no hacer cola para entrar en el cine.<sup>12</sup> (Rodríguez, 1989: 103)

<sup>11</sup> En *La expresión americana* diría Lezama: “...dos grandes momentos de la expresión americana. Aquel que crea un hecho por el espejo de la imagen. Y aquel que en la jácara mexicana, la anchurosa guitarra de Martín Fierro, la ballena teológica y el cuerpo whitmaniano, logra el retablo para la estrella que anuncia el acto naciente” (Lezama, 1969: 117). Al relatar la estancia de Juan Ramón Jiménez en Cuba, Lezama había declarado: “...La tertulia en el café se convertía en noble pereza erudita, como en la época dichosa del doctor Johnson, aprendíamos transcurriendo las habaneras callejas minoanas.” (González, 2006: 222).

<sup>12</sup> Lezama en su ensayística mantuvo una postura de reproches hacia Eliot. En *Variantes del gusto* (1956) rechaza su intento de “regresar a Pope” (Lezama, 1969: 164); en *Mitos y cansancio clásico* (1957) opondrá la “técnica de la ficción” de Curtius al “método mítico crítico” (Lezama, 1969: 20); aunque en *Juan Clemente Zenea* (1967) pareció reconciliarse con su “lógica poética” (Lezama, 1970: 286).

En el estudio de Chesterton, Shakespeare, emerge más que como autor, como personaje, adquiriendo la fisonomía de un escualo, “que nutrido del encantamiento medioeval, se agita como un tiburón dentro de la sustancia de la unanimidad” (Lezama, 1975-1977, tomo II: 129). Así reaparecerá luego en *La dignidad de la poesía* (1956) en una enigmática alusión a “Bacon, el canciller misterioso, [que] dejó una sentencia que Shakespeare disfrutó como un tiburón que rompe todas las redes” (Lezama, 1969: 406). *Paradiso* (1966) insistirá en ese homenaje alegre al maestro cuando “sentado en un cajón, José Cemí oía los monólogos shakesperianos del mulato Juan Izquierdo, lanzando paletadas de empella sobre la sartén” (Lezama, 1991: 14). El reino de la novela convoca en Lezama lo festivo garantizando que un verso de Browning pueda pasar “como los gritos de un joven escita sobresaltando un lavadero de ropilla para el sueño” (Lezama, 1991: 103) o que Foción satíricamente arremeta contra Nueva York por ser “una mezcla de Moisés adolescente, Caín provento y el bastón fálico de Whitman, realizando sagrados engendros” (Lezama, 1991: 394). Ni siquiera, Joyce escapa al humor lezamiano cuando Foción, en su afán por burlarse de la pedantería intelectual, ridiculiza a un pretencioso joven que le acompaña haciéndole creer que el novelista irlandés había escrito un libro sobre Goethe, obra que James Joyce jamás había concebido.

La ironía se desplaza igualmente al terreno de la intertextualidad en la novela y el ensayo. En *Analecta del reloj* la entrada del “cocinero malayo de Quincey” (Lezama, 1975-1977, tomo II: 211) en la órbita de su método analítico sobre Góngora, es un pretexto para justificar *lo normal inverosímil*, (Lezama, 1975-1977, tomo II: 211) lo que constituye una secreta invocación a la lección aristotélica en la *Poética* de que “se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble” (Aristóteles, 1974: 223). La imperiosa exhortación anotada en su *Diario* el 1 de septiembre de 1940: “Después de leer a Max Müller se nos puede ocurrir definir a la poesía: la pervivencia del tipo fonético por la vitalidad interna del gesto vocálico que la integra” (Lezama, 1988: 122).

Se interna en *Muerte de Joyce* (1941) otorgando un giro imprevisto a los razonamientos expuestos, cuyo sentido explícito, concluyente, ha de buscarse fuera de este texto, en el anterior apunte del *Diario*: “Si se señala su artesanía, sus furias, pero separándole siempre la artesanía del modo, y la furia, que tiene que pegarse con sustancia, de la ironía filológica, que quisiera definir la poesía como la pervivencia del tipo fonético por la vitalidad interna del gesto vocálico que la integra” (Lezama, 1975-1977, tomo II: 237-238)<sup>13</sup>. En el *Diario*, en cuya concepción reconocemos vestigios de la *Marginalia* de Poe,<sup>14</sup> registra un fragmento de *Moby Dick* de

<sup>13</sup> En *Julián del Casal* (1941) hallamos un hecho intertextual similar al constatar “esas visiones de su adolescencia aunadas a su afán de apoderarse y construir el secreto, como Poe, del jugador de ajedrez, de la máquina pensante.” (Lezama, 1975-1977, tomo II: 72)

Herman Melville que estimamos esencial en la elaboración de las páginas del capítulo IX de *Oppiano Licario*: “Requiem en latín significa reposo. Requiem aeternam, reposo eterno. Los franceses le llaman al tiburón requin, refiriéndose ‘a su quietud de muerte y a la suave peligrosidad de sus hábitos’”. Moby Dick<sup>15</sup> (Lezama, 1988: 155). Esa soterrada intertextualidad a veces se torna ostensible en lo existencial, provocando que las culturas inglesa y norteamericana en Lezama ofrezcan también una guía para discernir su propia poética. En *La imaginación medioeval de Chesterton* subyacen un conjunto de opiniones meditadas, conscientes, acerca del escritor británico, que parecen una autoconciencia de Lezama. “El hombre al actuar, al participar, lo hace con una fuerza desenvuelta desde los orígenes” (Lezama, 1975-1977, tomo II: 121), dice recordándolo. ¿No fue la propia creación lezamiana un repensar los orígenes en el entorno de la máxima de Nietzsche tan de su gusto, “el que vuelve a los orígenes encontrará orígenes nuevos”? En el dominio de las bases de un acercamiento interpretativo de su literatura había sugerido que “para descifrar el orbe conceptual en que se movía Chesterton tenemos que reducir a figuras o símbolos los motivos de sus cuentos o novelas”. (Lezama, 1975-1977, tomo II: 124) ¿No ocurre lo mismo con Lezama? Finalmente, el ver que “Chesterton mantenía en la raíz de su obra dos actitudes muy esenciales para unir de nuevo el siglo XIX con la tradición” (Lezama, 1975-1977, tomo II: 132), puede ser aplicado a la labor que Lezama hará desde el siglo XX con proyectos enciclopédicos como su *Antología de la poesía cubana* en tres tomos.

La ideación de su sistema poético será una respuesta a la cultura sin imaginación. En 1948 se apoyará en Keats y De Quincey en la denuncia de una sociedad que no enseña a vivir en libertad creadora:

Lo universitario, que ha dejado de flotar en el tiempo, para construir edificios y agrandar laboratorios. Un ordenamiento universitario es gratuito y tiende a un estatismo risueño y nemótico. Existen más datos sobre las ruinas de Cartago y el llanto de Mario sobre su piedra melancólica, que sobre los paseos de Keats o el sopor de De Quincey. ¿Cuándo llegan entonces los profesores? ¿De qué se enteran? Soñamos con eruditos, desde Sainte-Beuve a Thibaudet, que puedan señalar una esencia cuando se integra o una corrupción que se deshilacha y muere. (Rodríguez, 1989: 85)

La *confluencia* del sistema poético lezamiano con la obra de algunos escritores ingleses y norteamericanos es, desde nuestro punto de vista, otro hecho fundamental a estudiar. Las palabras de Newton cuando le

<sup>14</sup> Los juicios de Poe acerca de la poesía fueron comentados además por Lezama en su *Diario* (Lezama, 1988: 128-129), los cuales se reproducirán en *Playas del árbol* (1955). (Lezama, 1969: 127-128) Consúltense respecto al “método de razonamiento sugestivo” de Poe el texto *Julián del Casal*. (Lezama, 1975-1977, tomo II: 68).

<sup>15</sup> Consúltense *Oppiano Licario* (Lezama, 1985: 261-262).

preguntaron cómo había descubierto su sistema mecánico del universo, “pensando en ello día y noche” (Lezama, 1988: 134), podrían encarnar, simbólicamente, el sentido con que Lezama se afanó en construir, desde la poesía, una comprensión del mundo. Su sentencia que abre *La expresión americana* de que “sólo lo difícil es estimulante”, está cargada de esa racional pasión científica newtoniana. La fe católica no restringió las fuentes filosóficas, artísticas o literarias que nutrieron la articulación de las ideas de su personal sistema. La heterodoxia religiosa de su espíritu aseguró el carácter heteróclito de sus categorías. El axioma de Joyce “Dios hizo el alimento, el Diablo el condimento” (González, 2000: 88) resume el eclecticismo contenido en la unidad del sistema. En *Exámenes* (1950) afirmará que “un sistema poético del mundo puede reemplazar a la religión, se constituye en religión” (Lezama, 1975-1977, tomo II: 227). Bacon y William Blake potencian la raíz transgresora de ese sistema: “El que logre disolver, decía un experimentalista como el canciller Bacon, que no podía olvidar la alquimia, la mirra en la sangre, vencerá al tiempo. Si la poesía logra disolver la mirra, es decir, la alabanza, en la circunstancialidad de la sangre, el espíritu renacerá de nuevo en la alegría creada” (Lezama, 1975-1977, tomo II: 227). Blake aportará a la *experimentación* de esa “alegría creada” la disidencia de la poesía, uniendo lo imposible a lo posible:

Si un día el demoníaco William Blake pudo exclamar que el Espíritu Santo es el vacío, hoy la poesía, al pretender saltar de la cárcel de la palabra anterior y su identidad, busca por medio de la alegría de una nueva alianza salvarse de la meditación de la muerte. La muerte devorada por la sistematización de un nuevo absurdo poético, la visión y la acción de gloria y alabanza en el halo de la paz estival. (Lezama, 1975-1977, tomo II: 227)<sup>16</sup>

Ezra Pound delinea el eje desde el cual Lezama expondrá el núcleo conceptual del sistema a través del verso y la prosa. En *Del aprovechamiento poético* (1938) admite que “utilizando la dialéctica de ese crítico podemos decir que la carga intensiva de las palabras en poesía se ha trasladado a la carga extensiva de las palabras en la prosa” (Lezama, 1975-1977, tomo II: 256). Shakespeare estará durante ese viaje poético en Lezama, y Joyce, desde la novela.

Entre los escritores que modelaban el curso délfico Lezama había destacado a Shakespeare. Su pertenencia a ese lezamiano método de enseñanza estaba secundada por la asociación de su figura con postulados básicos del sistema poético. En *Tratados en La Habana* la polarización de lo

<sup>16</sup> Las páginas de *Paradiso* acogen el rastro de las tempranas lecturas de Blake en Lezama-Cemí: “...Cemí pudo observar cómo la espiral que se inauguraba con tonos rosados se iba agudizando hasta alcanzar un rojo frutal por todo su cuerpo, que hacía muy visible la dichosa energía de la marcha y los demonios de esa energía, tan caros a Blake. Cuando Cemí oyó, *Godofredo el Diablo*, le pareció que oía aquellos nombres, Tiriél, Ijina o Heuxos, que había subrayado en sus primeras lecturas de Blake” (Lezama, 1991: 246).

oscuro y lo claro, dos términos centrales en la génesis y organización de su concepción poética del mundo, se plantea resuelta, superada su oposición, en la creación shakespeariana:

Lo contrario de lo precioso no es lo grande y humano, sino lo vil y deleznable, pues Shakespeare, Juan Sebastián, Lope y Calderón, lo fueron, con lo que calmamos cierta malicia de respuesta rápida y superficial, tan de moda entre nosotros, sino que hay en sus obras elementos de preciosidad. Lo contrario de lo oscuro no es lo cenital o estelar, sino lo nacido sin placenta envolvente. (Lezama, 1969: 143)

Shakespeare se convertirá en una entidad cultural en sí misma que fundamenta, en el libro *La expresión americana* (1957), el significado de las *eras imaginarias*, es decir, aquellas etapas de la humanidad entretejidas en el sistema poético, las cuales lograron crear un tipo de imaginación fundacional.<sup>17</sup> La fuerza de su palabra engendra un nuevo acto poético como enunciará en *Preludio a las eras imaginarias* (1958):

Sentimos que se ha creado un órgano para esa batalla de la causalidad y lo incondicionado; que ese órgano, *she looks like sleeps*, dice el verso de Shakespeare, es muy preciso en el sueño, logra crear vertiginosa causalidad en lo incondicionado. Ese órgano para lo desconocido se encuentra en una región conocida, la poesía. (Lezama, 1970: 20)

Así, en *La cantidad hechizada* (1970), en el contexto de los ensayos que vertebran la lógica del sistema poético, Lezama ratificará que “Shakespeare es un genio, pero no tenía buen gusto, tenía algo más que buen gusto” (Lezama, 1970: 285), cuyo eco se expande en la novela, donde Lezama, en la metamorfosis de uno de sus personajes, proclamó el *flujo verbal* de Shakespeare como “el más creador que se ha conocido”<sup>18</sup> (Lezama, 1991: 290).

---

<sup>17</sup> En *Mitos y cansancio clásico* Lezama argumentó que “a través de esos enlaces retrospectivos, precisamos la vivencia de la *aporroia* de los griegos, de su concepto de la evaporación, y como esa tendencia para el anegarse en el elemento neptunista o ácueo del cuerpo, ha estado presente con milenios de separación, en un poeta contemporáneo, en un monólogo de Hamlet, en los peculiares modos de conversación de un emperador romano y en los conceptos movilizados casi con fuerza oracular por el pueblo griego” (Lezama, 1969: 22).

<sup>18</sup> La explicación de este *flujo verbal* se hará en la segunda parte de la novela, en *Oppiano Licario*: “No es lo mismo el flujo que el continuo temporal. Así, se puede hablar del flujo poético de Shakespeare y del continuo temporal de un hombre en marcha. El flujo poético es una cabalgata cuya finalidad ondula y desaparece. El continuo temporal se fija en el tiempo espacio. En el flujo en un instante se suman todos los fragmentos y se describe una parábola cuyo final se desconoce. En el flujo la violencia acumulativa de la instantaneidad se apodera de todo el desarrollo y las metamorfosis de la instantaneidad forman un nuevo cuerpo” (Lezama, 1985: 172).

Como Shakespeare en la poesía, Joyce en la novela fue reconocido entre los *grandes realizadores* (Lezama, 1969: 107) que condujeron el lenguaje a *inauditas posibilidades*.<sup>19</sup> Semejante a la capacidad del sistema poético de construir-deconstruir la realidad, el volver al mito en Joyce redimensiona lo mítico. En su lenguaje la división de lo consciente y subconsciente se desvanece. Él personifica el prototipo de los *hombres-islas* porque aún en “la atomización de la personalidad” reintegra la vida.<sup>20</sup> Como Proteo, la escritura de Joyce posee el don de lo mutable.

Con el título de *Proteo y Joyce* (González, 2000: 42) Lezama dejó constancia de un breve apunte que parecía proyectar un estudio a fondo del *Ulises*. Muchas son las preguntas que suscita este fragmento de ensayo, pero adivinamos en él no pocas respuestas en la relación Joyce-Lezama. El símbolo de Proteo como dios “que todo lo sabe”, que conoce el pasado y el porvenir, ¿no es una alegoría de la voluntad oracular de *Ulises y Paradiso*? ¿No es la voracidad gnoseológica de la imagen de Lezama una alegoría de un Proteo omnisciente? Ante la *inútil erudición de cetrería*, la novela se alza en la conquista de un espacio vital del saber en Joyce y Lezama.<sup>21</sup> La muerte del escritor irlandés en 1941 traerá a la mente de Lezama “aquel delicioso *Portrait* en que hay una simultaneidad entre el Eros y su encarnación y el artista que ve surgir de ese apetito la forma”. En *Sucesiva o las coordenadas habaneras* se evoca otra vez, pero sentimos ahora en sus palabras un oculto mensaje: “En la medianoche de desvelo tomamos conciencia del tic-tac. En los ejercicios espirituales del ‘Retrato de un artista adolescente’, es ese tic-tac el símbolo del infierno, la imagen que de pronto surge de la eternidad de la condenación” (Lezama, 1969: 311). Creemos que este pasaje revaloriza el final de *Paradiso*:

Comenzó a golpear con la cucharilla en el vaso, agitando lentamente su contenido. Impulsado por el tintineo, Cemí incorporizó de nuevo a Oppiano Licario. Las sílabas que oía eran ahora más lentas, pero también más claras y evidentes. Era la misma voz, pero modulada en otro registro. Volvía a oír de nuevo: ritmo hesicástico, podemos empezar. (Lezama, 1991: 535)

<sup>19</sup> Véase además *Respuesta y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach*. (González, 2006: 73) Consúltense sobre Joyce y el espíritu nuevo (Lezama, 1969: 157-162).

<sup>20</sup> La imagen de Joyce como “hombre-isla” aparece en el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* comparada a los “hombres-ríos”.

<sup>21</sup> El 25 de julio de 1947 Lezama empleará esta expresión en carta a José Rodríguez Feo: “Qué necesario, qué buena sangre encontrarse con lo que es una petición violenta, una reclamación casi y no esa inútil erudición de cetrería de que habla Joyce. Ese saber cuantitativo que consiste en verlo todo volcado sobre nosotros, donde la angustia es *un tema* y la muerte *una materia de ensayo*. Además, gran parte de los temas llegan a la Universidad como aparecidos después de su deceso” (Rodríguez, 1989: 62).

Joyce en Lezama renacía, como Oppiano Licario en Cemí, convocando la novela su rostro, como la poesía el poema, igual que en *el sistema poético del mundo* el universo se expresa en la imagen.

La *imago*, concepto rector de la poética lezamiana, tuvo en Walt Whitman un notable antecedente: “No éste el mundo, / Ni éstos los universos, ellas los universos, / El propósito y el fin, siempre la vida permanente de la vida, / Imágenes, imágenes” (Whitman, 2009: 83). Asimismo, Lezama creía que “todo lo que el hombre testifica lo hace en cuanto imagen”. Su admiración por el poeta norteamericano quedaría plasmada en distintos períodos de su trayectoria literaria. Si en *Soledades habitadas por Cernuda* (1936) declara que “Whitman y Rimbaud dominan esta desintegración, que parece que va a calcinar la adolescencia cuando está afirmando su blancura” (González, 2006: 17), en el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1937) resalta que “Whitman es el ejemplo del poeta más cercano a las capas centrales del fuego” (Vitier, 1981: 163). Él se incorpora en *Prosa de circunstancia para Mallarmé* (1948) en la esfera de las investigaciones de otra de las categorías cardinales del sistema poético, la *forma*: “El mismo Whitman, situado en el otro extremo enemigo de Mallarmé, no [sic] nos lanza como una flechita esta interrogación: ¿Qué significa existir en una forma?”<sup>22</sup> (Lezama, 1975-1977, tomo II: 261). Pero igual que la teorización de la *imago* fluctúa en el tiempo del sistema poético, las opiniones hacia Whitman no siempre fueron entusiásticas.<sup>23</sup> Sin embargo, la reconciliación, se arraigará finalmente desde el ensayo y la novela, al ubicarle en “la era de los hombres de los comienzos”<sup>24</sup> (Lezama, 1969: 181).

<sup>22</sup> Parte de la respuesta a esta pregunta estimamos que se hallan en *Mitos y cansancio clásico* al examinar el *sujeto metafórico* y “los problemas de las formas” (Lezama, 1969: 26) y en *Sumas críticas del americano*: “En mi opinión, se debía al surgimiento de una nueva manifestación del hombre en su lucha con la forma. Era un tipo de creador, que podía al terminar su primera formación, nutrido por todo el aporte de la cultura antigua, que lejos de fatigarlo, exacerbaba sus facultades creadoras, haciéndolas terriblemente sorpresivas. Un saber crítico, que era al mismo tiempo, y quizás por lo mismo muy creador; un conocimiento intuitivo, que se hipostasiaba en lo histórico” (Lezama, 1969: 161-162).

<sup>23</sup> El 24 de febrero de 1942 había escrito en su *Diario*: “Los pastiches homéricos, la fuerza descriptiva de Whitman, pueden tener su encanto, aunque al paso de las páginas es una cuerda única. No me he reconciliado con algunas de sus emociones. El bombero y su heroísmo” (Lezama, 1988: 128). Léase el sutil comentario en *El secreto de Garcilaso* acerca de “la actual mística de sensualidad corporal whitmanesca, de escondida resolución neoclásica” (Lezama, 1975-1977, tomo II: 28).

<sup>24</sup> En ese mismo año, en 1957, celebra en *La sentencia de Martí*: “Llega [Martí] en la muerte de Emerson, figura odiseica de nudoso cayado; llega para ver a Whitman, sentado en una silla gigante, recibiendo los dones de la exuberancia y el vuelo de las semillas. Son los héroes del crecimiento de la era de los agricultores, del período arcádico” (Lezama, 1969: 195). El texto *Sobre las artes* se sumará al elogio whitmaniano (González, 2000: 102). La novela *Paradiso* insertará al poeta en la intimidad del personaje: “Mientras sus dedos caían sobre el timbre de aviso, yo repetía los versos de Whitman, ‘todo venía a formar parte de aquel niño que salía cada día y que aún sale y saldrá todos los días’. Así era, gozaba su cuerpo de una inmensa fuerza incorporativa, de esa modulación de la naturaleza que une los pistilos con la brisa para una germinación desconocida” (Lezama,

El poema telúrico, cósmico de Whitman, la palabra como *paideia* del Doctor Johnson, la poesía como conocimiento de Ezra Pound, la novela como totalidad de Joyce, la síntesis expresiva de Poe, la trascendencia metafórica shakespeariana, potencian el ser lezamiano: “¿Misión de la literatura? Quitarle horas al sueño y profundizar el sueño. Llegar como Marco Polo a Kublai Kan. Como Coleridge, ensoñar a Kublai Kan”<sup>25</sup> (Simón, 1970: 35). Ellos, junto a Coleridge, le acompañarán para siempre en la realización de ese ideal.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (1974), *Poética*. Madrid, Editorial Gredos.
- GONZÁLEZ Cruz, Iván (2006), *Lezama-Michavila: arte y humanismo* (edición crítica). Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- \_\_\_\_ (2000), *La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima*. Madrid, Editorial Verbum.
- \_\_\_\_ (2000), *Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima* (primera parte). Valencia, Conselleria de Cultura i Educació.
- LEZAMA LIMA, José (1969), *Tratados en La Habana*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- \_\_\_\_ (1969), *La expresión americana*. Madrid, Alianza Editorial.
- \_\_\_\_ (1970), *La cantidad hechizada*. La Habana, Uneac.
- \_\_\_\_ (1975-1977), *Obras completas*. México, Aguilar, tomo II.
- \_\_\_\_ (1985), *Oppiano Licario*. Barcelona, Editorial Bruguera.
- \_\_\_\_ (1988), *Diario de José Lezama Lima*. La Habana, Revista de la Biblioteca Nacional José Martí.
- \_\_\_\_ (1991), *Paradiso*. La Habana, editorial Letras Cubanas.
- \_\_\_\_ (1998), *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*. Edición comentada e introducción de José Triana. Madrid, editorial Verbum.
- RODRÍGUEZ FEO, José (1989), *Mi correspondencia con Lezama Lima*. La Habana, Ediciones Unión.
- SIMÓN, Pedro (1970), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. La Habana, Casa de las Américas.
- VITIER, Cintio, (1981), *Juan Ramón Jiménez en Cuba*. La Habana, editorial Arte y Literatura.
- WHITMAN, Walt (2009), *Hojas de hierba*. Madrid, Visor Libros.

---

1991: 398). Esa plenitud vital, planetaria del niño del poema, resurgirá en el ensayo *Confluencias* (1968) que constituye un manifiesto del ideario poético de Lezama: “...lo oscuro al llegar la nueva estación se configura, es el niño que sale todas las mañanas de su casa, en el poema de Whitman. Y vuelve y hace su relato. Se pierde y sigue en su relato ¿lo oyen?” (Lezama, 1970: 449).

<sup>25</sup> Consúltese asimismo (Lezama, 1969: 33).

## BUSCANDO EL MITO EN JESÚS GARDEA

### Looking for the Myth in Jesús Gardea

ELENA FÉLIX VILLAR

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

elena.felix.villar@gmail.com

**Resumen:** desde una lectura en clave cultural se identifica la presencia de trazas míticas en los cuentos de Jesús Gardea. La aparición del tiempo mítico, la figura de la mujer o la oralidad se analizan desde esta óptica de bienes culturales. Finalmente se ofrece una hipótesis acerca de cómo el autor establece una vía temporal de continuidad desde estas voces arcaicas hasta un escenario de posmodernidad como es el de la frontera norte de México.

**Palabras clave:** frontera, mito, mujer, oralidad, narrativa mexicana contemporánea

**Abstract:** after a reading in a key cultural, this text identifies the presence of mythical traces in the tales of Jesús Gardea. The emergence of the mythical time, the figure of the woman, or orality are analyzed. Finally this text offered a hypothesis about how the author set a via temporary continuity from these archaic voices to a scene of postmodernism as it is on the northern border of Mexico.

**Keywords:** Frontier, Myth, Woman, Orality, Contemporary Mexican Narrative



El presente trabajo es un acercamiento a la presencia del mito prehispánico en los cuentos de Jesús Gardea.<sup>1</sup> No se ha buscado la presencia de mitos puros de la tradición escrita, sino la posibilidad de la existencia de bienes culturales simbólicos en sus historias. Se analiza la presencia de trazas míticas en el uso del tiempo, en la figura de la mujer y en la oralidad; y qué función cumplen en las narraciones. Por último se ofrece una hipótesis acerca del modo en que convive una lectura/escritura trasculturadora con otra anclada en la posmodernidad y de cómo el escritor actualiza lo mítico y simbólico en lo moderno.

Jesús Gardea desarrolla toda su obra en Ciudad Juárez, lejos de las corrientes centralistas de la capital y, junto con otros autores como Gerardo Cornejo, Ricardo Elizondo o Daniel Sada, ha sido encasillado como autor de “literatura del desierto” (Rodríguez, 2003: 23). Este autor, en su libro *Escenarios del norte de México* (2003), realiza un interesante acercamiento a la situación actual de la literatura en la zona del norte de México. Rodríguez Lozano destaca cómo “es impostergable observar un dinamismo cultural en el ámbito de la literatura que no sólo tiene constancia en la ciudad de México, sino también en otros lugares” (Rodríguez, 2003: 14) y añade que “[los autores] Escriben desde su ciudad, publican ahí o fuera de ella; se nutren del lugar desde el cual crean sus obras” (2003: 15). Cuando Rodríguez habla del norte de México se refiere a los estados norteños con frontera con Estados Unidos: “Tamaulipas, Nuevo León, Coahuila, Chihuahua, Sonora y Baja California” (Rodríguez Lozano, 2003: 15), y considera éste un rasgo que los distingue del resto de los estados de la República.

Los escritores de los cincuenta y sesenta, nacidos en estos estados, forman parte de este dinamismo literario y reflejan en sus obras las diferentes realidades con las que conviven. Por un lado, no pueden sustraerse a la cotidianeidad de sus ciudades: las problemáticas con las drogas, la inmigración, la explotación o la pobreza, escenarios de ciudades expuestas a los influjos de la modernidad a través de la frontera y de las gentes que provienen de otras zonas y van de paso o finalmente se quedan, o retornan y se instalan. En ese perpetuo movimiento poblacional, ideológico y de tendencias, persiste por otro lado la memoria de las tradiciones, la cultura propia de las gentes de los pueblos y las aldeas. Esta situación suscita la heterogeneidad del hecho literario. Cornejo Polar define la heterogeneidad como “un discurso cuyo productor pertenece a un mundo culturalmente distinto al mundo de su referente” (Cornejo Polar citado en Tarica, 2009: 131). Más adelante, en este mismo artículo, Estelle

---

<sup>1</sup> Gardea escribió seis libros de cuentos. El primero de ellos *Los viernes de Lautaro* en 1979 y el último *Donde el gimnasta* en 1999. Los títulos por orden de aparición son *Los viernes de Lautaro* (1979), *Septiembre y los otros días* (1980), *De Alba sombría* (1985), *Las luces del mundo* (1986), *Difícil de atrapar* (1995) y *Donde el gimnasta* (1999). Los primeros cinco libros se recogen en la antología *Reunión de cuentos* publicada en 1999 (Gardea, 1999) y es la que utilizaré en adelante para referirme a los cuentos. La antología contiene un total de 58 relatos repartidos en los cinco libros de cuentos.

Tarica nota cómo “no es cuestión de reflejar esa realidad conflictiva al nivel del contenido, sino al nivel del “modo de producción textual”, o sea, al nivel del mismo sistema literario y de cómo este funciona” (Tarica, 2009: 132; el entrecomillado pertenece al original). La heterogeneidad, pues, motiva un proceso discursivo, de significación y de estructuración, que delata formas existenciales y profundas del autor. Esto es lo que ocurre con los escritores de esta zona fronteriza. Aparece el uso de la ironía, la parodia, el bilingüismo. O los diferentes géneros literarios como el ensayo, la poesía o la narrativa “de ciencia ficción, la policíaca y la argumentativamente realista” (Rodríguez, 2003: 33).

Durante los años noventa, parafraseando a Rodríguez (2003: 20), hubo una tendencia a esencializar el concepto de frontera desde la capital, provocando que su imagen fuera homogénea; sin embargo, el trabajo de estos escritores evidencia las particularidades de cada zona geográfica y de cada ciudad. El epíteto “literatura del desierto”, otorgado desde México D.F., refleja esas tendencias a homogeneizar, “que nulifican o encasillan esa área de producción” (Rodríguez, 2003: 23-36), pero “a los autores de la frontera norte de México, no sólo los une el lugar geográfico, sino la diversificación de situaciones que se explican a partir del mismo ámbito espacial” (Rodríguez, 2003: 40).

Desde este escenario escribe Jesús Gardea, en el marco de un movimiento literario dinámico, inmediato, heterogéneo. Este escenario excéntrico, situado en la frontera “que recicla restos de las voces de las metrópolis y los suma a su propia voz, inventando así un derrotero particular” (Lorenzano, 2009: 229), es el propio de lo que se ha convenido en llamar posmodernidad. Es éste un concepto difícil de atrapar en una única definición, ¿es acaso lo que viene después de la modernidad o una crítica a la modernidad? Lo que sí parece claro es que se enfrenta a la visión moderna-global del mundo, del yo y de la realidad, “al ser humano-masculino-heterosexual-occidental-blanco-racional de la modernidad” (Lorenzano, 2009: 231), a la idea del progreso y del positivismo, de la globalidad y la homogeneidad.

De ahí salen las voces de los grupos subalternos –de la mujer, del emigrante, del indio– y aparecen las historias fragmentarias ajenas al progreso y a cualquier afán totalizador; pobladas de personajes antihéroes, con destinos grises o fatales, víctimas de situaciones sociales marginales.

Gardea construye sus universos mediante un discurso fragmentario, habitado por personajes desheredados y desdichados, ubicados en los márgenes de la civilización, con una escritura tejida de silencios y de imágenes plásticas que detienen el tiempo y el progreso. Tales características podrían inscribir la escritura de Gardea dentro de “el confuso caldo cultural e ideológico de la posmodernidad”, como lo describe Eduardo Bécerra (1995: 396). Así “la recuperación de las voces de los márgenes, lo excéntrico como centro, la reivindicación de los particularismos culturales” son, entre otros signos distintivos, “de las orientaciones destacadas que sin demasiado esfuerzo

podrían ser armonizados con su adscripción ‘posmoderna’” (Becerra, 1995: 397; el entrecomillado pertenece al original).

En este escenario moderno/posmoderno ¿cabe el mito o es un elemento anacrónico? En el prólogo a *La palabra recuperada* Helena Usandizaga se cuestiona si

la dimensión cíclica del mito, su carácter de repetición de algo prefijado, anularía con su eterno retorno, según algunos, la apertura de la libertad y el progreso; por otro lado cuando el mito lo que propone es una apertura hacia el futuro, cuando tiene un componente utópico, otros o los mismos lo rechazan porque esta visión utópica contraviene de otra manera la modernidad, o tal vez la posmodernidad, en tanto que alimenta falsas y románticas ilusiones de cambio. (Usandizaga, 2006: 7)

La respuesta no se hace esperar “los mitos autóctonos, además de un valor de resistencia y de construcción de la identidad, responden también a grandes imágenes iluminadoras, de carácter estético y artístico” y “es también un modo de expresar los enfrentamientos y las alianzas simbólicas” (2006: 8). En este mismo prólogo, Usandizaga hace un análisis de cómo se pueden encontrar los elementos míticos en los textos actuales:

El mito puede aparecer como una pieza ornamental y lúdica en el contexto de la obra; pero sus funciones suelen ser más profundas, bien para crear un efecto expresivo relacionado con el tema, que puede ser contrastivo o de apoyo, o para conducir el espacio de la veridicción hacia lo maravilloso, o para ilustrar, a la manera de un episodio emblemático, alguna idea representada en la ficción; el mito también puede abrir puertas temáticas, a veces estructuralmente tejidas con el relato, ya sean éstas históricas, existenciales, cognoscitivas o creativas... (2006: 11)

La búsqueda del mito en los cuentos de Gardea podría parecer una tarea infructuosa en un primer acercamiento, al no aparecer referencias directas a relatos míticos más o menos actualizados, como en las novelas de Luis Humberto Crosthwaite, donde encontramos héroes míticos renovados en personajes modernos, y las leyendas míticas se reproducen en escenarios posmodernos de la frontera. Tampoco se encuentran las estructuras “paramitológicas” mediante las cuales un autor construye una historia en la que se encuentran “referencias que tendrían como correlato un mito perteneciente a otra cultura” (Gras, 2006: 38). Esto, según Dunia Gras, es lo que se encuentra en *Mantra* de Rodrigo Fresán, una obra ubicada en Argentina, y cuyas referencias mitológicas pertenecen al imaginario azteca. En Gardea el mito aparece las más de las veces como un recurso, sin que se establezca una dependencia estructural ni anecdótica.

Gardea activa diferentes trazas arcaicas en sus textos, que se irán rastreando en las siguientes líneas. De éstas la más destacada es la temporal. En Pedro Páramo, de Juan Rulfo, se pueden identificar dos funciones del mito prehispánico: una intertextual entre la historia de Comala y sus personajes, y el viaje mítico de Quetzalcóatl, que en un nivel estructural organiza la novela; y una segunda de compilación de textos antiguos, muertos, para darles una nueva vida, en una función más semiótica (Zabalgoitia, 2013). En ambas el logro de recrear un tiempo mítico, ahistórico, es fundamental para la consecución de su objetivo, un tiempo que traspasa todas las capas de la novela: la estructural, la dialógica, la socio-cultural. En Gardea no existe una función estructural del mito en los cuentos —salvo en “Todos los años de nieve”—, tampoco existe una presencia de mitos puros prehispánicos con la subsiguiente recuperación anecdótica de historias antiguas, más bien actualiza algunos conceptos propios del imaginario popular —como la muerte— y otros de carácter cultural profundo, como la vinculación-dependencia con la naturaleza, o la idea de tiempo arcaico-no acumulativo, y los conecta con conceptos propios de la actualidad, ofreciendo una continuidad temporal, esta vez sí histórica, entre unos y otros. En una doble función, Gardea utiliza la profunda significación simbólica de los conceptos arcaicos para transmitir al lector los sentimientos-conceptos que desea, y al mismo tiempo establece esta conexión temporal que quiere transmitir —pensamos— la pervivencia de ciertos modos de conceptualizar y de percibir la realidad que serían ajenos a la imposición venida desde los centros modernizadores a las periferias rurales.

El tiempo que uno se encuentra en las narraciones de Gardea no se corresponde con la concepción de tiempo moderno-progresivo-acumulativo. Pese a que las historias están obviamente ubicadas en un tiempo histórico actual, carecen de detalles que las contextualicen, por lo que el tiempo histórico no existe. El tiempo subjetivo también desaparece al adelgazar el perfil psicológico de los personajes hasta convertirlos en estereotipos y herramientas para su discurso. En este proceso se entra en un tiempo extraño, sólo queda el tiempo mitológico.

El tiempo cíclico, ligado a la sucesión de las estaciones de la naturaleza, que huye de la progresión, aparece en alguno de los cuentos, aunque no es el recurso más utilizado. Lo hace en “Los viernes de Lautaro”; ya el mismo título da una pista de la circularidad o reiteración en el tiempo de lo que ocurre en el relato, también en “Difícil de atrapar”, con la frase que cierra el cuento: “Su voz se oía como el susurro de los muertos vagando por el mundo. —Pero mañana regresaremos a buscarlo. Mañana: todas las tardes” (Gardea, 1999: 469). Ésta enmarca toda una circularidad temporal.

Sin embargo, Gardea con mucha más frecuencia sitúa la acción de sus cuentos en un tiempo detenido, ralentizando la acción hasta convertirla en una sucesión de imágenes. Rulfo, en los cuentos de “El llano en llamas”, detiene el tiempo también, hasta crear sensación de atemporalidad. Sus

recursos para conseguirlo son otros distintos de los de Gardea, como detalla Blanco Aguinaga en un interesante artículo (1992).<sup>2</sup>

El uso del tiempo verbal presente, la sucesión de sintagmas nominales no consecutivos, las oraciones nominales, toda una serie de recursos estilísticos que crean un efecto de “tiempo detenido”.

Mediodía. El sol se hunde, se ensucia en el agua del canal. No tiene fin [...] La luz, una polvareda. No conozco sino estas soledades. Esta corteza seca. Oigo chicharras lejos. Debajo de mí levo sombra. Oigo también mis propios pasos y los de los otros. Me abruma la claridad del cielo. Su infierno blanco. A mi lado, nada rompe el silencio del agua. Hace rato que siento sed y ganas de tumbarme. Quisiera cerrar los ojos y abrirlos cuando ya hubiera caído la tarde. (Gardea, 1999: 365)

Con la elección de estos recursos estilísticos Gardea consigue un doble propósito: por una parte, el lenguaje estático en sí mismo detiene el tiempo y simboliza la fragmentación de las narraciones míticas, que no entienden el tiempo lineal-continuo (Zabalgaitia, 2013). Por otra, esta expresión fragmentaria, plástica, representa un tiempo no moderno (Rowe, 1998: 3) y es la prueba de que el lenguaje como tal puede actuar como símbolo del tiempo. En el trabajo de William Rowe, acerca de la multitemporalidad en César Vallejo, éste se pregunta: “¿se trataría simplemente, de un tiempo «más lento», provinciano y periférico? ¿no sería el caso que la desaceleración permite que surjan rendijas en el tiempo liso y continuo?” (Rowe, 1998. Las comillas son del original). En este caso podríamos hacernos la misma pregunta: ¿acaso Gardea no detiene el tiempo de la narración —tiempo continuo— hasta permitir que se cree esa fisura que dejará colarse, para llegar a dominar, el otro tiempo? No es una cuestión únicamente de estilo, pues como dice el mismo Gardea “[n]o se puede separar la plasticidad del lenguaje de la anécdota. La plasticidad, la manera en que uno maneja el lenguaje, funda al mismo tiempo la anécdota, sólo que por otra vía. El hecho de trabajar de tal o cual manera el lenguaje, ya va creando la historia” (Quemain, 2012: 25).

Gardea consigue hacer desaparecer el tiempo cronológico, quedando sólo el tiempo de la narración. Simultáneamente, el tiempo astronómico impone el ritmo a los personajes. Con el suceder de mañana, tarde y noche. Esta combinación de “tiempo detenido” y tiempo astronómico es un proceso que va adquiriendo importancia y peso en la narración a medida que se van sucediendo los cuentos, y es precisamente la que otorga un cariz mítico al tiempo. Según analiza Lienhard, en las sociedades agrícolas arcaicas predomina “un tiempo repetitivo, no progresivo ni acumulativo” “especialmente en las sociedades campesinas” (Lienhard, 1992: 848).

---

<sup>2</sup> En *Juan Rulfo. Toda la obra* Blanco Aguinaga describe detalladamente los recursos que utiliza Rulfo para crear el efecto de atemporalidad que caracteriza los cuentos de *EL llano en llamas* (Blanco Aguinaga, 1992).

Mediante este recurso Gardea aumenta la percepción de los sentimientos que se propone transmitir al lector, y este mismo acto de centrar la atención de la narración en los instintos y en los sentimientos ayuda a recrear la atmósfera intemporal, como explica Eduardo Berra a propósito de la literatura de las escritoras hispanoamericanas: “el buceo por las pulsiones e instintos del deseo dota a la práctica narrativa femenina de un sesgo mítico e intemporal que enriquece la escritura” (Berra, 1995: 395). Pero no perdamos de vista que los sentimientos que Gardea refleja en sus cuentos están fuertemente vinculados a la actualidad y cotidianidad de la vida en la frontera, pertenecen, pues, a un tiempo histórico, el actual, y es la forma que tiene Gardea de reflejar conflictos y problemas, atados a una cronología concreta, sin necesidad de mencionarlos expresamente en sus textos, al modo en que Rulfo denuncia en Pedro Páramo la pervivencia de ciertas “formas latifundistas sobrevivientes del ordenamiento capitalista y subjetivo colonial” (Zabalgoitia, 2013) sin hacer mención de ello.

Así vemos el miedo en “Los amigos” (Gardea, 1999: 398), en “Difícil de atrapar” (Gardea, 1999: 460) o en “Pálido como el polvo”:

Y de pronto, los fulgores. Los vidrios y la coraza de la otra camioneta, ardiendo en la raíz del polvo. El brilladero se nos acercaba rápido. En los silencios del tío, en el calor que estábamos respirando, yo sentí el miedo. (Gardea, 1999: 323)

el deseo en “Arriba del agua” (Gardea, 1999: 311) o en “Livia y los sueños”:

Livia extendió las piernas, se miró los pies. Los pies estaban iluminados como las manos de Santos. Parecían lámparas ardiendo en el piso. Mucho los había soñado así Livia. Pero en los sueños los pies siempre alumbraban un hombre. Deslizó las nalgas Livia para adelante. Entreabrió las piernas. El cuerpo del hombre apagaba las luces. Como una tormenta. (Gardea, 1999: 424)

la pena en “Ángel de los veranos” (Gardea, 1999: 168) o en “Senén”:

El vientecito metiéndose por aquella brecha, mantenía en el cuarto las penas de Senén. Las penas de Senén apestaban a viejos dolores. Nadie, ni Dios, ni él mismo, las habían sacado nunca al sol. Su lumbre las habría purificado. Pero la casa de Senén también daba otro olor. Cerca de la cama, y frente al espejo, olía a rosas. Senén decía que era el aroma de la esperanza. (Gardea, 1999: 443)

En sus historias parece que no ocurre nada, al saltar de imagen en imagen la acción transcurre de forma fragmentada, lo único que fluye a lo largo del relato es el sentimiento o la sensación que Gardea ha elegido hacer llegar al lector.

La ubicación cercana a la frontera marca, como ya se ha dicho, la obra de Jesús Gardea, no tanto en que haga referencia directa a la misma en sus obras, como en la selección de los temas que predominan en sus cuentos; tienen que ver con la violencia, la soledad o el miedo, también el deseo sexual y la fascinación por la figura de la mujer cuya presencia es muy escasa en algunas poblaciones. El tema de la frontera no aparece como tal en ninguno de sus cuentos, sin embargo, Gardea lo hace patente mediante su correlación con la muerte, estableciendo una suerte de paralelismo entre ambos conceptos.

Las representaciones realistas, inmediatas, de la cotidianeidad, de la pobreza, la soledad o la violencia, transcurren hacia la fabulación mediante la presencia de trazas míticas, de voces antiguas, no del todo occidentales. La acción traspasa la frontera entre los dos mundos, la desdibuja impidiendo al lector ubicarse a un lado o al otro de la misma. En relación a los cuentos de Rosario Sanmiguel, Rodríguez Lozano nota que éstos muestran las estrechas relaciones de los seres que habitan y se mueven a ambos lados de una frontera que “es un fantasma cotidiano e inevitable” (Rodríguez, 2003: 32). Los personajes de Gardea también viven y se mueven a ambos lados de esa frontera que es la línea de la vida.

En la frontera se encuentra Evaristo en “Según Evaristo” (Gardea, 1999: 123), una historia completamente realista migra hacia lo maravilloso al final del relato dejando a los personajes viviendo en la frontera entre dos mundos: el de los vivos y el de los muertos. Así, un hombre enviudado y ahora falto de su mejor amigo convive con los fallecidos “—Ellos están aquí— dijo, y aplanó la mano contra el pecho. [...] —Huelen a menta —murmuré.” (1999: 135), y en ese punto se establece la existencia del otro mundo. En “Está vivo” (1999: 411) el protagonista después de transcurrir todo el relato en un entierro entre muertos sin él saberlo, en el último instante se le revela la verdad y no es capaz de asumirla, ¿quizás él mismo esté también muerto?

Esta situación de frontera, que ocurre también en otros cuentos, refleja la permeabilidad de la auténtica frontera, la real con Estados Unidos, donde lejos de ser línea es una puerta entre dos mundos. En este caso el recurso a lo mítico sirve para establecer esta situación de permeabilidad de la frontera, de modo que tanto el lector que conozca la situación concreta de la zona fronteriza, como el lector de otro punto geográfico muy distinto, puede percibir la sensación de vivir entre dos mundos, aludiendo a una imagen tan extendida como esta de la convivencia entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos.

Por otro lado, la frecuente presencia de los muertos en el mundo de los vivos es prueba del carácter trasculturador de Jesús Gardea. En todos los casos los muertos deambulan y se relacionan con los vivos en clara alusión a que convivimos con ellos, a que no es un asunto antiguo y el mito sigue vivo.

Si bien es cierto que la aparición de los muertos en estos relatos es utilizada por el escritor como resorte para destacar algún aspecto de la narración, el cuento “Todos los años de nieve” (Gardea, 1999: 254) merece

mención aparte. La historia se podría interpretar como un viaje al Mictlán. El cuento empieza introduciéndonos en el primer párrafo en una realidad mítica. Aparece el tiempo circular: “la descubierta cabeza...: se mecía como la de un niño en su cuna” (Gardea, 1999: 254), en referencia al ciclo completo de la vida al unir en una misma oración y en una misma acción al anciano en trance de muerte y al recién nacido que se mece en su cuna. Aparece, asimismo, el acto mítico, el último viaje hacia la muerte: “todos los ruidos que había en la tierra esa mañana, menos el de la rueda, morían aplastados por la plancha gris del cielo” (1999: 254). Nótese que dice “tierra”, se entiende que en este contexto de búsqueda de trazas arcaicas esta voz apunta al concepto mítico de “madre tierra”, “madre naturaleza”. Podía haber dicho en el pueblo, en los alrededores, pero dice en la tierra, aludiendo a la totalidad de la misma, abarcando con este suceso el espacio/tiempo completo. De modo que en este primer párrafo se abarca todo el tiempo posible —pues es un tiempo circular—, y todo el espacio posible —toda la “tierra”—, y nada menos que muertos por el peso de “el cielo” ¿la morada de los dioses?

Aparecen también señas del sincretismo religioso, pues la voz del narrador dice: “las atrancadas puertas del cielo” o “no lo tomarán en serio ni el Diablo ni Dios”, o el nombre de la mujer que buscan “Trinidad” cuando ya intuimos que va hacia la muerte. Todo apunta a creencias judeocristianas. Sin embargo el viejo dice: “estaba observándonos la muerte, con su ojo de tinieblas, sin párpados, como el de las víboras” en alusión a Tezcatlipoca (Gras, 2006: 34), o “viento y nieve [...] haciéndose el amor”, ilustrando cierta animalización mítica de las condiciones meteorológicas —que se va a repetir en otras narraciones—, indicando creencias antiguas. Otra posible interpretación de este cuento sería el enfrentamiento de dos visiones cosmogónicas. Puede ser la intención del autor de representar la situación simbólica de las dos realidades del México rural: el joven que representa la modernidad, y cuyo imaginario corresponde al oficialista, y el anciano que representa a la visión arcaica que es llevada a la muerte. Y el empleo de dos lenguajes distintos quizás indique que el sincretismo oficialista aún no ha agotado lo indígena.

En los relatos en que existe una pulsión sexual la mujer aparece vinculada a la naturaleza como una alegoría de la primavera, de la naturaleza exuberante y productiva, colmada de frutas y de agua. Es significativo que esto ocurre frecuentemente en escenarios donde la dureza de la vida del llano se hace patente y protagonista, y la escasez de la mujer en esos escenarios también. Es entonces cuando vincula su imagen a la de la fertilidad. En el artículo acerca del sustrato mítico en Pedro Páramo que escribe Martin Lienhard, éste analiza la presencia de la lluvia y el uso que hace de ella Rulfo. Concretamente relaciona la figura de Pedro Páramo con el dios Tlaloc —dios de la lluvia (Lienhard, 1992: 849)—. Lienhard nota cómo “la relación entre el cielo (la lluvia) y la tierra aparece como sexual” (1992: 849; los paréntesis pertenecen al original) en algunos pasajes de la

novela. Explica que Tlaloc es el dios no sólo de la fertilidad, si no de la “oposición fertilidad/esterilidad” (1992: 849).

En el contexto de la obra de Gardea no consideramos prudente ir tan lejos en la relación entre la lluvia o el agua y los dioses aztecas. Sin embargo, sí es destacable la relación de la mujer fértil con una idea de paraíso en oposición a la dureza y sequía del llano. La idea de fecundidad y de abundancia que va unida a la imagen de la mujer, junto con la idea de su ausencia en determinados escenarios, contribuye a aumentar la sensación de soledad y desolación y, lo que es peor, la perdurabilidad de ese estado de abandono si no hay mujeres.

En “La orilla del viento” (Gardea, 1999: 269) la escena ocurre en el llano, y es una conversación acerca de un encargo: conseguir una muchacha. La imagen de dureza del clima: “El fuego del llano comenzó a aplacarse. En el aire flotaba la ceniza de los mezquites...”, hace tanto calor que hasta las moscas están muertas, “como desconchando una pared, arrancó al hilo varias moscas”, que eran efectivamente, “cuerpos sin alma”, contrasta continuamente con las alusiones a la mujer: “La visión de la muchacha se alimentaba de hierba, no de espinerío amargo” o bien “yo esperaba, para exhibir la flor de las visiones que había traído conmigo, que Cobos abandonara su tono sombrío. La flor necesitaba la luz del corazón”. Otro cuento, “Arriba del agua” (1999: 311), parece narrar lo que podría ser una aparición o el sueño de un hombre con una mujer que viene del llano. De nuevo el contraste entre la aridez: “Las piedras revientan de sol. La sequía no va a dejarnos nada; ni el juicio siquiera [...] tantos años sin agua dan para todo. Espantos y fantasmas” y la visión de la mujer que trae el renacimiento de la naturaleza y el agua: “La mujer es una muchacha; y las muchachas son campos de alfalfa”, o “Crece el río. Se mecen los tules. En los remolinos caracolitos, arena [...] Los caracolitos son blancos como la muchacha”. En “Las luces del mundo” (1999: 390): “Las caderas de la mujer, nota el hombre al mirárselas por segunda vez, se mueven con ritmo profundo, acentuado. Son como un centro poderoso. Allí están mezclándose todos los ríos de la tierra. Turbios, caudalosos, pesados de murmullos y de hojas.” Esta imagen última recordaría los ríos tumultuosos de Arguedas en *Los ríos profundos*.

En todas estas historias existe una pulsión sexual que fluye a lo largo de la narración. Así la imagen de abundancia y fecundidad de la mujer se asocia a la de fertilidad y a la de sexualidad, convirtiendo la admiración por la mujer en pulsión sexual. A veces de forma sutil: “La muchacha se acerca. Vuelvo a soñar con el río, con los caracoles y la frescura. Los olanes de la blusa ceden al ímpetu de la corriente; se abren como las alas de una paloma volando arriba del agua, de las frutas” (1999: 314), a veces más explícitamente: “Esto inesperado de Santos despertó en Livia sus sueños. Un aire de tormenta comenzaba a moverle las ramas de la sangre [...] Deslizaba la mano iluminada a la entrepierna. Como si la mano hubiera acercado fuego a Livia, sus ramas empezaron a arder. Para no sofocar el fuego, Livia separaba las piernas; y más la blusa” esta escena acaba en “— Ven, Livia, toma” (1999: 428).

Gardea convierte los fenómenos atmosféricos como el sol, el calor, la lluvia o el viento en personajes. Son animados, dotados de vida propia. Preguntado por ello en una entrevista, Gardea explica que:

La aridez de mis espacios tiene que ver con la memoria infantil de un conjunto de paisajes que oprimen al que ve y al que vive aquí. Tal vez por eso el sol, como tú dices, cobra la dimensión de un personaje. Ni mis personajes ni yo nos lo podemos quitar de encima. Se trata de un personaje omnipresente que reclama y te roba la atención aunque te niegues. Intenta quitártelo de la piel a ver si puedes. (Quemain, 2012)

De algún modo estos fenómenos condicionan la vida de los personajes de forma tan importante que no pueden sustraerse de ellos. Incluso adquieren relevancia de personaje y como tales realizan acciones de las que son dueños.

Así el sol en “La guitarra” (Gardea, 1999: 333): “en mi ausencia, el sol bajó de mi cama, resbaló por el latón, caminó pasito por el piso, por mi cuerpo, hasta alcanzar la ventana y saltar a la calle”, en *La cizaña* (Gardea, 1999: 375). “El sol es terrible. La ha chupado su color al cielo”. El viento en “De Alba sombría” (Gardea, 1999: 294) cuando dice “El viento sigue aporreando nuestro cascarón. Cabalga por la azotea. Se mete con el agua. Se muere por quebrarnos”, y más adelante “El viento redobla en las tablas de la puerta. Jadean las aldabas de las pezuñas” y “se frota como un sarnoso en las esquinas de la casa”. O La lluvia: “con el peso del viento a sus espaldas, como una turbia procesión, se inclina hacia delante”, o “[l]os fuegos del cielo son continuos y no revelan más que la íntima y gris soledad del agua” y finalmente “el trueno se aleja después, como un viejo por solitarias habitaciones” en *Después de la lluvia* (Gardea, 1999: 199).

Todas estas interpretaciones animadas de la naturaleza, de nuevo es Lienhard quien detalla, “están muy difundidas en las cosmologías agrarias arcaicas” (1992: 849). Estaríamos de nuevo ante un elemento de heterogeneidad de la escritura de Gardea.

En los últimos cuentos, especialmente en los recogidos en el libro *Difícil de atrapar*, el peso de los diálogos aumenta hasta ser el principio rector de la narración. Gardea defiende en una entrevista la plasticidad y el hermetismo de su escritura: “La plasticidad no es ingenua ni está separada, en todo caso yo entiendo que es la manera de recrear un personaje a través del lenguaje tan válido como a través de la anécdota”, y explica el material de que están contruidos sus personajes: “Fundamentalmente ese es mi elemento de trabajo, las palabras, y si yo les tengo fe debo fiarles la creación de mi mundo, de mis personajes, casi exclusivamente, a las palabras” (Quemain, 2012). De este modo, las palabras “de sus personajes” van ganando terreno en la historia hasta prácticamente desplazar al narrador, que queda como un delgado hilo conductor estrictamente donde es necesario para que el lector no se pierda.

Este recurso alcanza su máxima expresión en estos últimos cuentos, en los que el lector debe hacer un esfuerzo por seguir ese apenas insinuado hilo entre conversaciones de personajes, de los que Gardea no ha facilitado ningún dato y deben extraerse de sus palabras. En Difícil de atrapar no sabemos nada de los protagonistas, sin embargo queda claro que ellos sí que saben a través de alusiones en sus conversaciones, no tenemos más material que ese para seguir la trama, el diálogo:

La palabra Montiel despertaba en mí un eco. Esperaba que el otro volviera a abrir los ojos. —¿Montiel es el apellido del hombre?. Yo volvía a mirar el barandal sin nadie. —Montiel. El hombre también miraba para arriba —Las camisas de Montiel. De regreso del barandal, la mirada del otro buscaba la mía. —¿Qué tienen esas camisas?. —Los faldones, demasiado largos. (Gardea, 1999: 464)

Realmente, en estos relatos Jesús Gardea convierte a sus personajes en lenguaje. ¿Qué queda si adelgazamos al narrador hasta la casi extinción y sólo existe el diálogo entre personajes? Sólo queda la palabra escrita pero hablada, la palabra dicha, la oralidad.

Hay numerosísimos estudios acerca del conflicto entre la oralidad y la letra escrita en Latinoamérica. Se podría citar a Cornejo Polar, Ángel Rama o Martín Lienhard, sólo por mencionar tres de los más importantes críticos de literatura latinoamericana. Los conceptos que manejan —transculturación, literatura alternativa, heterogeneidad, entre otros—, siempre analizan la relación que ha existido y existe entre la cultura hegemónica/letrada/occidental y las culturas subalternas/orales/americanas, y en la literatura analizan cómo la primera es permeada por la segunda. Si en este trabajo se busca la presencia del mito en los cuentos de Gardea, la presencia de la oralidad es uno de los principales elementos que nos la indican. Constituye una alusión directa o una recreación de la cultura popular mexicana.

Un escritor acostumbrado a los códigos de escritura y lectura occidentales, que produce literatura de tradición europea, pero que recurre a elementos tradicionales de cultura popular y mítico/religiosa mexicana es el ejemplo del escritor transculturador. Tanto el tiempo mítico, como la imagen de la mujer y la oralidad presente en estos cuentos, brotan entre los intersticios que deja la urdimbre que se crea al unir ambas culturas, la moderna/occidental y la popular/mítica americana. Lo mítico forma parte del sustrato cultural del escritor y traspasa, más o menos deliberadamente, el tejido literario occidental. Y es aquí donde está una de las claves para la lectura de Gardea. El autor mantiene una intencionada ambigüedad respecto a la presencia de una conciencia. Crea un vaivén entre una lectura que sería puramente occidental y otra transculturadora. Jesús Gardea escribe desde un escenario de posmodernidad, sin embargo, a diferencia de otros escritores de esos mismos escenarios, cuya visión de la posmodernidad sería lúdica o paródica, Gardea lo hace desde una visión experimental. Los elementos de este juego serían la presencia esas trazas

arcaicas que se han rastreado a lo largo de este trabajo, por un lado, y el recurso a la plasticidad del lenguaje, a la fragmentación del discurso y a la oralidad por otro. De modo que frente a un tiempo detenido, o la creación de imágenes plásticas, el lector puede pensar que detecta el rastro de trazas míticas, o bien identificarlo con el tiempo fragmentado/no acumulativo de la posmodernidad; o bien, frente a la oralidad, de igual modo, se puede pretender identificar presencias arcaicas, siempre de modo simbólico y oral; o bien un adelgazamiento del narrador como ejercicio literario experimental.

Así, fluyendo desde un tiempo mítico y un determinado ser y estar arcaicos, a un tiempo de posmodernidad, crea Gardea una vía de continuidad temporal que no se corresponde ni con la cosmovisión indígena pura ni con la de la patria centralizada y moderna (Zabalgaitia, 2013), una tercera vía de continuidad como inauguró Rulfo con *El llano en llamas* o *Pedro Páramo*.

**BIBLIOGRAFÍA**

- BECERRA, Eduardo (1995), "La narrativa contemporánea: sueño y despertar de América", en *Historia de la Literatura hispanoamericana*. Madrid, Editorial Universitas S.A., pp. 283-396.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos (1992), "Realidad y estilo de Juan Rulfo", en FELL, Claude (ed.), *Juan Rulfo. Toda la obra*. Simultáneamente en Argentina, Brasil, Colombia, México y España, CEP de la Biblioteca Nacional, pp. 704-716.
- GARDEA, Jesús (1999), *Reunión de cuentos*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- GRAS, Dunia (2006), "Del espejo enterrado al Mictlán", en USANDIZAGA, Helena (ed.), *La palabra recuperada. Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. Madrid, Iberoamericana.
- LIENHARD, Martin (1992), "El sustrato arcaico en Pedro Páramo", en FELL, Claude (ed.), *Juan Rulfo. Toda la obra*. Edición simultánea en Argentina, Brasil, Colombia, México y España, CEP de la Biblioteca Nacional, pp. 842-850.
- LORENZANO, Sandra (2009), "Posmodernidad", en MACKEE, M.S. (ed.), *Diccionario de estudios culturales Latinoamericanos*. México, Siglo XXI Editores, Instituto Mora, pp. 228-234.
- QUEMAIN, M. Ángel (2012), "Figuras de la letra. Jesús Gardea", en QUEMAIN, M. Ángel (ed.), *Excéntrica online.com*. México. Consultado en marzo de 2013 en [http://www.excentricaonline.com/libros/escritores\\_more.php?id=4439\\_0\\_8\\_0\\_M](http://www.excentricaonline.com/libros/escritores_more.php?id=4439_0_8_0_M)
- RODRÍGUEZ, Miguel (2003), *Escenarios del norte de México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- ROWE, William (1998), "La multitemporalidad andina en César Vallejo y viceversa", *Kipus. Revista andina de letras*, pp. 85-98.
- TARICA, Estelle (2009), "Heterogeneidad", en MACKEE, M.S. (ed.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México, Siglo XXI editores, Instituto Mora, pp. 131-134.
- USANDIZAGA, Helena (ed.) (2006), *La palabra recuperada. Mitos prehispanos en la literatura latinoamericana, prólogo*. Madrid, Iberoamericana.
- ZABALGOITIA, Mauricio (2013), "Pedro Páramo de Juan Rulfo: tiempo y decir míticos o hacia una tercera continuidad mexicana", en USANDIZAGA, Helena (dir.), *Palimpsestos de la antigua palabra. Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, Peter Lang, pp. 49-70.

# RESEÑAS





**RESEÑA:****Un extraño y desconocido país llamado Bolivia.  
A propósito de la publicación de *Sujetos y voces en tensión*****SUJETOS Y VOCES EN TENSIÓN. PERSPECTIVAS PARA  
PENSAR LA NARRATIVA BOLIVIANA DEL SIGLO XX Y  
XXI.**

González Almada, Magdalena (comp.)  
Córdoba: Imprentica, 2012

Por AGUSTÍN DUCANTO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA, ARGENTINA  
maduk\_22@hotmail.com

*Sujetos y voces en tensión. Perspectivas para pensar la narrativa boliviana del siglo XX y XXI* es un libro de ensayos publicado en el año 2012 en Córdoba Capital, en la República Argentina. Hay aproximadamente mil doscientos kilómetros entre esta ciudad y el límite con el suelo boliviano. Si a este dato se le suma el hecho de que las provincias argentinas de Salta y Jujuy son limítrofes con el Estado Plurinacional de Bolivia (denominación acuñada en el año 2009, durante el segundo mandato del presidente Evo Morales), con el que establecen un diálogo y un contacto constantes, podemos ver que la separación material que existe entre los dos países no es tanta.

Sin embargo, cuando uno piensa en función de la producción crítica de la República Argentina, circunscripta a un eje muy cerrado y trabado que parte desde Buenos Aires, pasa por Rosario y llega hasta Córdoba, es imposible no advertir el abismo de desconocimiento que existe entre los mundos políticos, sociales y culturales de la Argentina y Bolivia. Entonces, cabe la pregunta: ¿qué tanto sabemos de la realidad y la historia bolivianas?

Hace algunos años se impuso, entre la juventud argentina, una moda vacacional que la lleva a viajar hacia el norte del propio país para después cruzar a Bolivia, atravesarlo, y llegar hasta Perú. Ante eso, yo me pregunto, ¿cuánto de lo realmente boliviano se puede llegar a aprehender gracias a un viaje recreativo, con una cámara fotográfica que lo único que registra a través

de su lente es nuestra figura posando frente al folklore de un país que se nos escapa constantemente en su realidad profunda?

Este libro de ensayos, producto de una serie de cursos de extensión y seminarios dictados por Magdalena González Almada en la Universidad Nacional de Córdoba, ensaya una respuesta mediante el análisis y el estudio de la producción literaria narrativa boliviana, con la firme convicción de que en la obra de los autores nacionales pueden leerse las huellas de los procesos históricos (políticos, culturales y económicos) que configuran una realidad.

El libro rescata y hace emerger producciones que el público argentino, en primera instancia, y el de cualquier otra parte del mundo fuera de Bolivia, parecen ignorar. Los ensayos están divididos en dos partes: por un lado, hay una primera sección en donde los textos se dedican al estudio de obras publicadas a lo largo del siglo XX; y por otro, una segunda parte con producciones críticas que abordan el análisis de producciones literarias que han visto la luz en lo que va del siglo XXI.

La primera parte consta de cuatro ensayos: “Reflexiones sobre la configuración de la izquierda nacional en la narrativa boliviana del siglo XX”, de Nicolás Alabarces y Emilia López. Allí los autores rescatan el desarrollo de la izquierda nacional a través de los proyectos ficcionales y ensayísticos de Augusto Céspedes y Carlos Montenegro, y se detienen en el análisis de los modelos de sujeto nacional que construyeron sus obras desde el pensamiento de izquierda. Modelos que, a pesar de poseer ciertas falencias como la no inclusión del indio dentro de ese modelo, son destacables en función del valor de una discusión que se enfrentaba con un proyecto liberal que, en cierta medida, socavaba la idea de lo nacional.

En “Identidades cruzadas en el suelo boliviano”, de Paula Franicevich, la autora propone el análisis de la heterogeneidad cultural boliviana, a través de ciertos momentos de la historia nacional en donde los sujetos han tenido que jugarse su identidad como bolivianos mediante la puesta en acción de su propio cuerpo. Analiza la tensión entre la nación y la identidad de los individuos en obras de Jesús Lara y Augusto Céspedes, pertenecientes al Ciclo de la Guerra del Chaco (conjunto de obras que trabajan sobre el conflicto bélico desarrollado entre Bolivia y Paraguay desde 1932 hasta 1935).

“Una historia trascendente. Marcelo Quiroga Santa Cruz, literatura deshabitada durante el saqueo de Bolivia” es el ensayo de Daniela Cassini Greggio, en donde plantea un análisis de la obra *Los deshabitados*, única novela de Marcelo Quiroga Santa Cruz, como una construcción en clave existencialista de la Bolivia de la posrevolución del '52 (levantamiento llevado a cabo por el Movimiento Revolucionario Nacional, que gobernó hasta 1964). Analiza los personajes en medio del aislamiento que supone el sinsentido y el absurdo posterior a la revolución, en función de una falta de identidad

nacional. Además se detiene en detallar económicamente la Bolivia posrevolucionaria.

En “Lo transparente y lo opaco en *Los deshabitados* de Marcelo Quiroga Santa Cruz”, María Constanza Clerico analiza la importancia que la revolución del '52 tuvo en Marcelo Quiroga Santa Cruz, planteada como una redefinición personal. Y además piensa en la construcción de Fernando Durcot, personaje de *Los deshabitados*, como representante del sujeto letrado, a través del cual se critica la intelectualidad revolucionaria que pretende definir una realidad signada por la indefinición, la ambigüedad y las contradicciones.

Los ensayos de la segunda parte son seis. El primero, “La voz de la oralidad como resistencia silenciosa: ficcionalización en un cuento de Francisco Cajías de la Vega”, escrito por Florencia Rossi, propone el análisis de “Delfín del mundo”, de Cajías de la Vega. La autora analiza la importancia de la oralidad en el relato, planteando que ésta, en medio de la heterogeneidad propia de Bolivia y de su inclusión en un entramado global, funciona como un lugar desde donde resistir; en este caso, mediante la adopción del canto chipayo (propio de una de las tantas comunidades bolivianas). Rossi entiende la configuración del personaje como un “estar” en la oralidad.

El siguiente ensayo es “Ni cholos ni aymaras: hackers. Lo global y la resistencia en *El delirio de Turing* de Edmundo Paz Soldán”, de Mariana Lardone. El texto intenta analizar cómo se construyen los sujetos en la obra, en el entrecruzamiento de lo local con lo global. La autora advierte que los personajes son influenciados por los procesos de globalización, pero que esos procesos no son aceptados con inocencia. De lo que se trata es de una globalización crítica en la que los individuos se juegan entre el uso de las nuevas tecnologías y el pasado histórico nacional. Lardone advierte que lo que Paz Soldán hace con su novela es resignificar la pregunta por el sujeto nacional.

En “La Bolivia fragmentada de Edmundo Paz Soldán”, de Hina Ponce, lo que la autora pretende hacer es pensar en qué Bolivia es la que construye un autor como Paz Soldán, desde su lugar de enunciación en Estados Unidos. La autora considera que el planteo principal de este escritor es el de un país fragmentado y heterogéneo, en el que conviven pasado y presente, a través de la construcción de una ciudad literaria llamada Río Fugitivo. Ciudad inmersa, con particularidades propias, en el marco de la globalización, y que se configura en diferentes planos de la realidad que tienen que ver con una heterogeneidad constitutiva de lo boliviano.

Sofía Pellicci escribe “La metáfora del sexo y la configuración de identidades en *La virgen de los deseos* de Néstor Taboada Terán”. En este ensayo, la autora se propone relacionar la sexualidad de los personajes con diferentes ámbitos de lo social en donde los sujetos construyen sus

identidades. Habla de “metáfora del sexo” para redefinir un cierto devenir histórico y una relación particular con la religiosidad. Considera el encuentro sexual entre dos personajes de la novela como el espacio en el que se problematiza lo unívoco de las identidades particulares, y de la identidad boliviana en general.

“El sexo subvertido. El ‘devenir mujer’ en la chola de Néstor Taboada Terán”, de Catalina Sánchez, plantea el análisis de Yeni, una chola, protagonista femenino de la novela *La virgen de los deseos* de Taboada Terán. Sánchez entiende a este personaje como un sujeto en tensión, una tensión material en su cuerpo que se traduce en su forma de devenir en función de determinadas condiciones históricas, geográficas y temporales. Por otro lado, entiende a este personaje como asumiendo una postura que resignifica su lugar dentro del reparto de las posiciones sociales. Considera el “devenir mujer” como una subversión identitaria dentro del ser boliviano.

Hacia el final del libro se encuentra el ensayo “Lo social y lo político en la narrativa boliviana del siglo XX y XXI”, de Magdalena González Almada, la compiladora de la publicación. En este texto, la autora plantea un recorrido por ciertas obras claves de la literatura boliviana de este siglo y del anterior. El análisis tiene que ver con el establecimiento de categorías que devienen de la historia política, social y cultural de Bolivia y que configuran la producción de autores como Tamayo, Céspedes, Lara, Montenegro, Quiroga Santa Cruz o los más jóvenes Hasbún, Colanzi y Barrientos. La línea que traza González Almada parte de los modelos de sujeto nacional que plantearon Franz Tamayo o Augusto Céspedes, por ejemplo, dejando de lado al indio pese a considerarlo parte de la esencia nacional, hasta llegar a la despreocupación con respecto a ese tipo de problemáticas en autores como Rodrigo Hasbún, en donde cobra importancia la crisis de identidad, la ausencia de unidad social, el no reconocimiento con el país de origen y la vida en migrancia.

A través de estos ensayos y gracias al modo en que están ubicados (cronológicamente, de acuerdo a las obras que les sirven de objeto de estudio), podemos asomarnos a un país tan cercano y a la vez tan lejano como Bolivia. Y también podemos empezar a conocer los conflictos internos que lo han configurado a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI.

El nombre del volumen de ensayos no podría ser más acertado. Porque de eso se trata Bolivia, por lo menos esa Bolivia que alcanzamos a observar a través de la mirilla que supone este libro. A través del recorrido que plantean los textos conocemos a una Bolivia problemática en su constitución histórica. La constante parece ser el planteamiento y el intento de instaurar un modelo sobre lo que debería el sujeto boliviano, y eso se muestra como una empresa siempre conflictiva, intervenida por intereses políticos, sociales y culturales de los más diversos tipos.

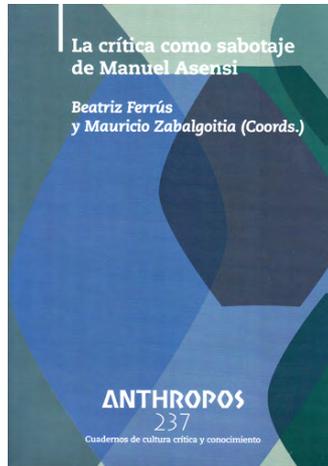
Después de leer este libro, es imposible pensar en Bolivia, en el Estados Plurinacional de Bolivia, mejor dicho, como algo homogéneo. Esa conquista del gobierno de Evo Morales que decidió cambiar el nombre oficial del país, resuena en los ensayos que forman este libro. Porque, como dice el ensayo de González Almada:

[...] con respecto a todo lo referido a Bolivia, no hay una identidad sino identidades, ni sujetos sociales unívocos sino diversos, diverso es el territorio y lo que emana de éste y así se va construyendo una complejidad que los estudios literarios pueden leer desde la propia producción literaria boliviana. Ese es el desafío. Antes esa complejidad estamos reunidos. Es preciso romper con los valores de lo homogéneo y lo estereotipado para poder asumir que “lo boliviano” no es más que una categoría viva y compleja que es resignificada y cuestionada de manera constante.

No queda más que celebrar la aparición de este libro y esperar que las investigaciones sobre la literatura boliviana, y sobre otras producciones del continente latinoamericano, no dejen de proliferar. Porque leer la literatura que se produce en un determinado territorio es una manera de acercarse a él, de conocerlo y de escuchar el tono de las voces que hablan en su interior.



## RESEÑA

**LA CRÍTICA COMO SABOTAJE DE MANUEL ASENSI**  
**Anthropos. Cuadernos de cultura crítica**  
**y conocimiento, n.º 237**

Beatriz Ferrús y Mauricio Zabalgaitia (coords.)

Barcelona: Anthropos, 2013

256 páginas

Por ENRIQUE PELÁEZ MALAGÓN  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA-ESTUDI GENERAL  
enrique1719@hotmail.com

Si le tomamos prestada la expresión “capital cultural” a Pierre Bourdieu, y nos la apropiamos de una forma no demasiado fiel al uso que le da el sociólogo francés, diremos que España ha vivido, en el campo de la teoría de la literatura y en el de la filosofía, de un capital cultural producido en el exterior. Francia, Alemania, Inglaterra, EEUU, Italia, y un poco menos Israel, han sido los principales productores de ideas, que nosotros hemos ido importando. Como toda generalización, ésta tiene sus límites y sus excepciones notables. Sin embargo, no deja de ser verdad que en términos generales hemos tendido a la importación y la traducción. El que la revista *Anthropos. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento* haya dedicado un número monográfico a las ideas que Manuel Asensi expuso en su libro del 2011, *Crítica y sabotaje* (Barcelona, Anthropos/Siglo XXI), constituye sin duda un hito sobre el que vale la pena detenerse con atención y tranquilidad.

En un momento de la entrevista que Mauricio Zabalgaitia, uno de los coordinadores, le hace a Manuel Asensi, ante la pregunta de “¿Cómo se sitúa [la crítica como sabotaje] en relación a su trabajo anterior?”, éste responde: “Crítica y sabotaje es un libro autobiográfico en relación a mi trayectoria intelectual [...] La crítica como sabotaje surgió antes de ponerle ese nombre a partir de la toma de conciencia de que mi escritura no era exactamente deconstrucción” (236-237). Asensi conoce de forma profunda el pensamiento de Derrida y de Paul de Man, y sus *Historias de la teoría literaria* (1996 y 2003) demuestran que su dominio de ese complejo ámbito de los estudios revela una erudición y sutilidad poco comunes. Pues bien, si algo queda claro al leer su libro, así como los trabajos que componen el número de la revista *Anthropos* que aquí reseñamos, es que fruto de ese conocimiento ha nacido un nuevo planteamiento teórico, filosófico, crítico y metodológico. Beatriz Ferrús, la otra coordinadora, explica en su introducción que

sólo en diálogo con la deconstrucción, la teoría de los polisistemas, el feminismo y los estudios culturales, afirmándolas y negándolas a la vez, puede comprenderse adecuadamente la crítica como sabotaje (10).

No sabemos qué será de la crítica como sabotaje, no podemos saberlo, pero auguramos que conceptos como “silogismo”, “entimema”, “modelo de mundo”, “afepto”, “modelización”, y un largo etcétera, no sólo van a dar que hablar, sino que resultarán herramientas útiles, y además, serán por fin ideas exportadas y traducidas a otros países y a otros contextos. Asensi demuestra que aquella frase de Heidegger según la que sólo se puede hacer filosofía en griego clásico y alemán, es lamentable y errónea. Incluso los grandes filósofos pueden decir nimiedades con implicaciones políticas groseras. A la difusión de esas ideas de Manuel Asensi contribuye la revista *Anthropos* en este número cuya cuidada edición ha corrido a cargo de Beatriz Ferrús y Mauricio Zabalgoitia. El objetivo es claro: se trata tanto de homenajear a la figura del autor, como de desarrollar, discutir y aplicar los fundamentos de la crítica como sabotaje. En ello han colaborado tanto teórico/as, historiador/as, filósofo/as y antropólogo/as de España como de EEUU y, especialmente, de América Latina, lugar este último que ha resultado estratégico por razones de orden geopolítico.

En diferentes entrevistas (también en la que aparece al final de este número), Manuel Asensi ha venido afirmando que América Latina es, en muchos sentidos, el sabotaje, no sólo porque allí ha encontrado un eco muy amplio y una respuesta positiva, sino porque su vocación descolonial es patente aún en polémica con los planteamientos de Walter Mignolo. Es por esa razón que de los once autore/as que han contribuido en el monográfico, seis son latinoamericano/as (México, Perú y Argentina especialmente), cuatro son españole/as, y uno es norteamericano. Por otro lado, una ojeada a los ensayos que componen este número de *Anthropos*, revela un hecho fundamental: la crítica como sabotaje no es una corriente más de crítica o teoría literaria, sino una metodología crítica aplicable a cualquier campo cultural. Por decirlo con Asensi, aunque la literatura y el arte representen las maquinarias textuales más complejas, no son más que una parte del polisistema general sobre el que puede recaer el análisis de esta modalidad crítica. Dicho de forma más breve: la crítica como sabotaje es una forma de filosofía crítica cuyo método puede ser aplicado en cualquier campo de las ciencias humanas o de la naturaleza.

Un análisis de los diferentes ensayos que aparecen en esta reflexión sobre la crítica como sabotaje demuestra a las claras lo que se acaba de decir. El trabajo de Manuel Asensi, “Modelos de mundo y lector/as desobedientes”, es una profundización en dos nociones fundamentales del sabotaje: la de “modelo de mundo” y la de “lector/a desobediente”. Llama mucho la atención que Asensi subraye el carácter no necesariamente mimético del concepto de “modelo de mundo”. Aunque, en efecto, un modelo de mundo se define por su carácter análogo al mundo en el que vivimos, no puede obviarse que “un mundo es en sí mismo un modelo de mundo naturalizado, fosilizado como historia y tomado por mundo

objetivo” (22). De ahí que nos diga que la crítica como sabotaje debería aplicarse tanto a los modelos de mundo de los discursos como a los modelos de mundo naturalizados. La trascendencia política de esta afirmación cae por su propio peso.

No en vano Arturo Caballero escribe en su artículo “Sabotaje, crítica y violencia política” que la crítica como sabotaje nos ofrece “la posibilidad de un emplazamiento político a la crítica literaria, en la medida en que ésta es una institución que reproduce, difunde y consolida ciertos discursos sobre la violencia política y las memorias postdictaduras” (73). El monográfico está planteado, pues, en dos claros apartados. Uno está dedicado a “la crítica como sabotaje en el debate teórico”, y el otro a “la crítica como sabotaje, metodología y aplicación”. Dentro del primer apartado encontramos aquellos ensayos que ponen de relieve las implicaciones políticas del sabotaje: el de Asensi, el mencionado de Arturo Caballero y el de Mauricio Zabalgoitia cuyo objetivo es extraer las consecuencias de la adopción del punto de vista del subalterno (otro de los puntales de la crítica como sabotaje) en la escritura de la historia y de la colonialidad.

Dentro de este mismo apartado encontramos aquellos artículos que plantean una lúcida reflexión sobre la situación del sabotaje en el concierto postestructuralista. Felipe A. Ríos Baeza señala con acierto que “el sabotaje superaría las implicaciones de lo post, esos tres planos, el *ficticio-performativo*, el *modelizador* y el *ideológico/político*, antiguamente examinados por separado” (35). Isabel Clúa Ginés lleva a cabo una reflexión entre el sabotaje y los estudios culturales, tarea nada fácil pero muy productiva dado que señala la diferencia entre la antidisciplinarietà de los Estudios Culturales y la claridad metodológica de la crítica como sabotaje. Mención aparte merece el trabajo de Manuel E. Vázquez, “La tarea crítica: deconstrucción y sabotaje”, por cuanto uno de los debates más intensos en el libro de Manuel Asensi es el que mantiene con la deconstrucción de J. Derrida. No podemos reconstruir todas las líneas argumentales de esa tensión tal y como la analiza Manuel E. Vázquez, pero sí conviene citar este fragmento a través del cual el lector o lectora puede hacerse una idea de su contenido: “Por lo pronto la crítica como sabotaje parece jugar el papel de algo así como una deconstrucción aplicada, pero también entregada a la tarea de romper con esa misma deconstrucción” (45).

Lo que el segundo apartado viene a poner de relieve es la versatilidad de las aplicaciones de la crítica como sabotaje. La sola mención de los campos cubiertos resulta ya bien significativa: un género marginal como son las cartas intercambiadas entre Sor Juana Inés de la Cruz y el Obispo de Puebla disfrazado de Sor Filotea de la Cruz (en el magistral ensayo de Beatriz Ferrús), un texto literario como *José Trigo* de Fernando del Paso (a cargo del fino análisis de Irma Bañuelos Ávila), el fenómeno de las exposiciones universales (según el demoledor trabajo de Susana Herrera Lima), el espectáculo de la performance en torno al cuerpo y la muerte en las fronteras entre las artes y las ciencias (en el fascinante

ensayo de Núria Calafell y Valeria Cotaimich), y la música del jazz (en el sorprendente y penetrante artículo de Gregory C. Stallings).

No se puede dejar de señalar en esta reseña la contribución en esta segunda sección y en el monográfico en general todas las cuestiones planteadas por Beatriz Ferrús en torno a la relación entre la crítica como sabotaje, el feminismo y la historiografía literaria. Cuando después de analizar sutilmente el debate entre Sor Juana y el Obispo de Puebla, reflexiona sobre el tema de cómo el polisistema del pasado irrumpe en el presente toca uno de los pilares más sensibles del sabotaje, aquel que da sentido y esperanza a todo/as lo/as que nos dedicamos a las humanidades.

**RESEÑA****MITO, PALABRA E HISTORIA EN LA TRADICIÓN LITERARIA LATINOAMERICANA**

José Carlos Rovira y Eva Valero Juan (eds.)

Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2013

526 páginas

Por JUAN MANUEL ZURITA SOTO  
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA  
jmzurita@gmail.com

No es fácil hacer la reseña a un texto que abarca tantos temas a la vez, pero no por ello deja de ser necesario, es más, desde el primer párrafo de su introducción *Mito, palabra e historia* da cuenta de la relevancia que tiene el mito, su tema de estudio, en las manifestaciones culturales latinoamericanas que le suceden a la llegada de los conquistadores.

Por supuesto la literatura es el objeto principal de este trabajo, pero también da espacio al análisis de otras manifestaciones artísticas como es el caso de la pintura o medios más contemporáneos como lo es el comic.

El libro, de poco más de quinientas páginas, contiene ponencias presentadas en la Universidad de Alicante en noviembre del 2011 bajo el marco del III Congreso Internacional “Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana. Homenaje a José María Arguedas en el centenario de su nacimiento” y viene a complementar las varias publicaciones sobre el mundo mítico prehispánico, tanto en literatura colonial como en la contemporánea.

En sí el tema —que ha sido profusamente estudiado en la tradición europea, ya desde la literatura, la religión o los estudios culturales— adquiere un nuevo nicho con la llegada al nuevo mundo hace quinientos años: “El mito, esencial en la tradición literaria europea desde el mundo clásico y el Renacimiento, adquiere relevancia en la tradición americana desde el momento en que la Conquista significa la interrupción de unas culturas sustentadas por narraciones cosmológicas y religiosas que se apropian del tiempo y el espacio para definirlo, para entregar orígenes y destinos, para explicar el pasado, el presente y el futuro” (9).

Es por esto lo amplio y creciente del tema, que son muchas las aristas desde las cuales se puede observar, como también sigue ampliándose día a día en un campo que parece no agotarse.

Como forma entonces de sistematizar un espacio poco limitable, el libro se divide principalmente en dos partes. La primera contiene trabajos relacionados con los mitos prehispánicos en el período colonial, especialmente el siglo XVI y tratan distintos aspectos. Éstos son la utilización del mito para la interpretación y construcción de la historia, ya que, como se señala el estudio, quien percibe al mito como real le permite conectarse a sus propios orígenes (“Para leer la historia del renacimiento. La función del mito en algunas crónicas de la Conquista del Perú” de Martín Sozzi, Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional del General Sarmiento); o el mito del retorno de la gran deidad para justificar la conquista y la colonización de los pueblos que luego constituirían el Virreinato de Nueva España (“El regreso del Quetzalcóatl o el agüero de la conquista: la apropiación del mito en la *Crónica de la Nueva España* de Francisco Cervantes de Salazar” de Víctor Manuel Sanchis Amat, Universidad de Alicante).

Dejando de lado México y viajando hacia el sur hasta Colombia, se analiza la presencia de similitudes mitológicas americanas con algunos mitos de la tradición europea y asiática (“Los mitos de los tayronas, los chibchas o muiscas y sus antologías con los europeos o asiáticos” de Mercedes Serna, Universidad de Barcelona); el mestizaje religioso, la valoración y luego utilización que hicieron los misioneros de la cosmovisión indígena como plataforma para su labor evangelizadora (“El legado mítico prehispánico en la literatura de la evangelización del siglo XVI” de Mónica Ruiz Bañuls, Universidad Miguel Hernández); o el caso ejemplificador de la Virgen de los Remedios y la coexistencia de dos tradiciones culturales: por un lado la originaria, y en oposición, la impuesta, que a pesar de su antagonismo, logran subsistir (“Conflicto entre divinidades por el espacio sagrado” de Ligia Rivera Domínguez, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla).

Bajando en latitud y centrándose en Paraguay, a la vez que dejando de lado las oposiciones conquistador/conquistado o europeo/americano, se da cuenta de otra oposición: la del sexo. Ahí el relato otorga visibilidad al hombre e invisibiliza a la mujer apartándola o eliminándola como sujeto real para convertirla en mito. (“Camino de ida y vuelta: mitos sobre mujeres en la América colonial” de Mar Langa Pizarro, Universidad de Alicante).

Esta primera parte, “Mitos prehispánicos en el período colonial” finaliza con un estudio a la obra del catedrático mexicano Juan José Eguiara, quien mediante sus escritos describe con asombro el alto nivel cultural de los pueblos conquistados antes de la llegada de los españoles, pero no como forma de admiración, sino que para ocultar su idolatría y así, acercarlos al cristianismo (“Juan José de Eguiara y Eguren y la

mitificación de pasado mexicano” de Claudia Comes Peña, Universidad de Alicante).

La segunda parte, “Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana contemporánea”, se subdivide a su vez en zonas geográficas, siendo la primera referida a México y Guatemala. La poesía de Asturias o la “desmitificación” de los propios “mitos” hecha por Cardenal son ilustrados mediante ejemplos y nuevas lecturas llenas de crítica e ironía (“Entre la poesía prehispánica y la poesía contemporánea: itinerarios de investigación” de Stefano Tedeschi, La Sapienza-Università di Roma); o la contemplación del universo maya a través de la poesía del escritor guatemalteco Humberto Ak’abal (“Un mundo sonoro: naturaleza, lenguaje y resistencia en la poesía de Humberto Ak’abal” de Astvaldur Astvaldsson, Universidad de Liverpool).

Nuevamente Miguel Ángel Asturias se hace presente mediante la pieza teatral *Kukulkán*, donde mezcla la cultura precolombina, la cultura popular producida por la colonización y la tradición maya (“La leyenda del Kukul: el origen del *Kukulkán*” de Sylvain Choin, Universidad de Alicante).

Otra obra, esta vez una novela de 1952 de Ramón Rubín es desglosada desde distintos puntos centrándose en el culto nayarita al planeta Venus o Xúravet (“Venus o Xurávet en *El canto de la grilla*, de Ramón Rubín: derrotero para un epílogo” de Edmer Calero del Mar, Universitat Autònoma de Barcelona).

Siguiendo con obras literarias, es el turno del mito prehispánico en el relato *Por boca de los dioses* de Carlos Fuentes, el cual es analizado desde la crítica social y cultural (“La hierofanta y el símbolo prehispánico en la modernidad. *Los días enmascarados* de Carlos Fuentes” de Weselina Caballero, Universidad Complutense de Madrid).

Nuevamente una novela, la premio Alfaguara 2003 de Xavier Velasco *Diablo Guardián* sobre la vida de una adolescente mexicana que se revela ante su condición, dando pie al estudio de los mitos postmodernos (“Malinchismo posmoderno en *Diablo Guardián*, de Xavier Velasco” de Miguel Caballero, Universidad de Leiden); o en el plano clásico, las similitudes entre uno de los personajes más míticos de la cultura mexicana como lo es el caso de “La Llorona” con deidades precolombinas como el Cihuacóatl (“Renovación o muerte por acción de la Llorona” de Tanya González Zavala, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla).

Por último, la vigencia de las “piedras preciosas o *c’angandhos*” y el culto que a escondidas se les profesaba para eludir la persecución al paganismo durante la época de la conquista (“Los *c’angandhos* en la tradición indígena hñähñu y en la literatura regional contemporánea del valle Mezquital, México” de Verónica Kugel, Centro de Documentación y asesoría Hñähñu).

Nuevamente se deja de lado el norte americano trasladando los estudios al sur andino y el intento por recuperar el pasado histórico (“Perspectivas del romanticismo para una ‘Mitología peruana’” de Eva Valero Juan, Universidad de Alicante); o la mirada retrospectiva del peruano Abraham Valdelomar, fundador del grupo Colónida y sus cuentos

de temática incaica (“El mito de ‘los hermanos Ayar’: de la crónicas de Indias a los cunearos incaicos de Abraham Valdelomar” de M. Elena Martínez-Acacio Alonso, Universidad de Alicante).

Una lectura alejada del exotismo para *La venganza del cóndor* de García Calderón, el polémico escritor peruano que se aparta del indigenismo, pero que se acerca demasiado a los estereotipos (“La recuperación del indígena y de la cosmovisión incaica en los cuentos de Ventura García Calderón” de Benoit Filhol, Universidad de Alicante).

Perú sigue entregando material de estudio, esta vez su vanguardia y la utilización del mito del indígena durante las primeras décadas del pasado siglo (“El indígena como mito y el paisaje como referente de la vanguardia peruana” de Marta Ortiz Canseco, Universidad de Alcalá de Henares); o mediante la obra de Gamaliel Churata fechada en 1957 observada desde dos perspectivas distintas: la primera, donde lo mítico y lo simbólico trascienden lo narrativo (“Mitos andinos en *El pez de oro*, de Gamaliel Churata” de Helena Usandizaga, Universitat Autònoma de Barcelona); y la segunda, donde mito e imaginación popular se vinculan con la reflexión sobre el poder (“La política del miedo en *El pez de oro* de Gamaliel Churata” de Maritxell Hernando Marsal, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil).

El universo quechua también está presente mediante el desglose del poemario *Arco de instantes* del escritor ecuatoriano César Dávila Andrade (“Significaciones de la cultura quechua en ‘Boletín y elegía de las mitas’ de César Dávila Andrade” de Daniela Evangelina Chazarreta, Universidad Nacional de La Plata); así como también en un texto que podría tratarse de la versión quechua de un cuento español sobre el mito griego (“*TupupK Ilakhta: cómo Medea llegó a Los Andes*” de Héctor Gómez Navarro, Universidad de Oviedo).

Finaliza este segundo capítulo, el más largo de la publicación, acercándose a otras latitudes donde, mediante las literaturas nacionales de países como Chile, Argentina, Colombia y Cuba, se da cuenta también de la presencia y persistencia de algunos de los mitos en textos contemporáneos. La Patagonia y Chiloé se hacen presentes en la literatura latinoamericana desde relatos decimonónicos como los de José Victorino Lastarria, hasta contemporáneos, como los de Patricio Manns (“Presencias míticas en la literatura chilena, desde su fundación hasta hoy” de Chiara Bolognese, Universitat Autònoma de Barcelona).

Otro escritor contemporáneo es analizado, esta vez el dominicano Marcio Veloz Maggiolo quien sitúa su mirada sobre el Caribe para estudiar los mitos originarios (“*La biografía difusa de la sombra de Castañeda: se oyen las carcajadas los extinguidos entre una difusa oficialidad de fondo*” de Fernanda Bustamante Escalona, Universitat Autònoma de Barcelona).

Uno de los tópicos más recurrentes en la literatura colombiana actual, la persistencia de la violencia como parte del paisaje latinoamericano y quizás el estigma más potente que se ciñe sobre el país

(“La muerte viva: mito y violencia en América Latina” de Benito Elías García, Universidad de Alicante).

Otro tema cargado de violencia, la biografía del esclavista Pedro Blanco Fernández de Trava y el análisis de la cubanidad en la obra de Novás Calvo (“*Pedro Blanco, el negrero*” de Lino Novás Calvo. Secuestro, trata y esclavitud. Superstición y religiosidad en la factoría, el barco negrero y el ingenio” de Jesús Gómez de Tejeda, Universidad de Sevilla).

Pero de la realidad se regresa nuevamente a los seres mitológicos, esta vez en la tradición oral mapuche contemporánea (“El mito como estrategia de actualización cultural. Análisis de la presencia de Shumpall en la poesía mapuche” de Inmaculada María lozano Olivas, Universidad de Castilla-La Mancha).

Para finalizar, un cuento de una de las letras más importantes del siglo XX, Julio Cortazar y la presencia del mito griego en una velada crítica al peronismo (“‘Las Ménades’ de Julio Cortazar, mito clásico o pulsión ancestral de Rosa Serra Salvat, Universitat de Barcelona).

Finaliza este extenso compilado con un último capítulo, que bajo el título de “Varia”, contiene seis ensayos que hacen un aporte a la construcción y enriquecimiento de estos mitos. El primero, mediante los textos que hicieran viajeros europeos sobre sus visiones del continente americano; (“Leyenda y mito: la Baronesa de Wilson y las *Maravillas americanas*” de Beatriz Ferrús, Universitat Autònoma de Barcelona).

El segundo, con la utilización de los mitos precolombinos por escritores del siglo XX como marco para sus ficciones, entrelazando éstas con aspectos políticos y sociales persistentes hasta el día de hoy (“Configuraciones heterogéneas de los mitos prehispánicos en la narrativa neoindigenista” de Carmen Alemany Bay, Universidad de Alicante).

Un análisis a *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso, donde el psicoanálisis o la mirada marxista se diferencia del uso del mito indigenista de *Los ríos profundos* de José María Arguedas (“El recurso del *narrador excluido*. Una estrategia narrativa de aproximación al choque de dos mundos” de Marcin Kazmierczak, Universitat Abad Oliba de Barcelona).

Una mirada que se adentra en otras disciplinas, incluso más allá de la literatura, es el análisis al enfrentamiento que puede hacer una novela a la jerarquización impuesta por el discurso histórico, contradiciendo y corrigiendo a la propia historia (“Desmalentamiento y reconstrucción del discurso histórico hispánico en *La novela del Indio Tupinamba* de Eugenio Granell” de Joaquín Lameiro Tenreiro, Universidade da Coruña).

Siguiendo con el valor histórico del mito, esta vez desde Perú, el rol que adquirió el indígena dentro la construcciones de los nuevos estados nacionales, donde contradictoriamente, por un lado, se destacaba su mitología o su concepción de buen salvaje, para a la vez excluirlo de sus derechos ciudadanos (“Mitos sí, indios no. La figura del indígena en la literatura de la Independencia y la construcción nacional” de Remedios Mataix, Universidad de Alicante).

El último artículo, y con el cual finaliza el libro, incorpora al llamado noveno arte: los cómics, herederos y promotores de los mitos prehispánicos hacia la conquista de nuevos lectores (“Mitos prehispánicos en viñetas. Una aproximación desde la didáctica de la literatura” de José Rovira Collado, Universidad de Alicante).

A modo de conclusión se puede decir que en cada de los más de treinta artículos recién reseñados se da cuenta de la forma en que se pueden entender los mitos, destacando dos tipos de ellos: por un lado, a los “mitos grandes” —los canónicos—, asociados a las ruinas, a los objetos que se exhiben en museos, y conservados gracias a la arqueología; pero, por otro, unos mitos más pequeños, y por ello, más interesantes desde el punto de vista literario. Son éstos los que se encuentran en la oralidad, en el folclore y finalmente son los que se reconstituyen hasta nuestros días en fiestas y tradiciones formando esa “cultura de los vencidos”... tan mítica y tan latinoamericana.

**RESEÑA:****Cuando el lenguaje nombra, pero sobre todo, encubre a los cuerpos**

**LAS ENTRAÑAS DEL SUJETO JURÍDICO.  
UN DIÁLOGO COMPARATISTA ENTRE LA  
LITERATURA Y EL DERECHO**  
(2<sup>da</sup> edición ampliada y revisada)<sup>1</sup>  
Diego Falconí Trávez  
Ecuador: Cevallos Editora Jurídica,  
2013  
164 páginas

Por FAUSTO RIVERA YÁNEZ  
SUPLEMENTO CULTURAL DE *DIARIO EL TELÉGRAFO*  
(ECUADOR)  
fausto\_ary@yahoo.com

Empecemos por el inicio de todo que es, básicamente, lo que nos sostiene en la vida: el cuerpo. Resulta aparentemente sencillo entender por qué éste ocupa un lugar “privilegiado” en la actualidad, especialmente, en las artes. “No es asombroso que el cuerpo, el sacrificado de nuestra cultura, regrese con la violencia de lo reprimido a la escena de su exclusión”, decía el escritor cubano Severo Sarduy. Y es en esta suerte de fenómeno cultural en el que la literatura juega un papel fundamental al convertir al cuerpo en un intertexto de su contenido, tanto en su interpretación como en su representación.

De esta forma, la reiterada presencia (explícita e implícita) del cuerpo en la producción literaria se da por la necesidad de exponerlo en el texto escrito como símbolo somático y signo de valor semántico. Además, el tratamiento del cuerpo como tema en la literatura ha sido la excusa ideal para rebatir ciertos discursos e instituciones, como las religiosas o jurídicas, que ejercen violencia sobre él. Por ello, en esa historia de ocultamientos, silencios y represión que ha atravesado al cuerpo hoy aparece con toda su agresividad posible.

---

<sup>1</sup> La primera edición de este libro fue realizada en la colección “Textos del cuerpo” de la editorial uoc, Barcelona, 2012, 161 páginas.

Es en esta discusión en la que se inscribe el texto de Diego Falconí Trávez: *Las entrañas del sujeto jurídico (un diálogo entre la literatura y el derecho)*. Un libro que utiliza el método intertextual de la literatura comparada para dialogar con el derecho, y que, como señala su autor: “Tiene su razón de ser en el cuerpo y su representación. Esto se debe no solamente a la revisión identitaria de la época contemporánea en la que el cuerpo tiene un lugar central; al discurso contracultural que busca restituir de carne y sangre al alma racional cartesiana; o incluso a una suerte de moda académica que ha llevado a que el cuerpo esté ‘actualmente *en route* de convertirse en el mayor fetiche de todos’. Además de ello, parece ser que el cuerpo y su representación permiten de un modo profundo [...] palpar la teorización de lo cotidiano, olfatear las estructuras ideológicas del poder, mirar los itinerarios de ida y no de vuelta del viaje intertextual y, sobre todo, sentir el intercambio de fluidos entre el texto y el cuerpo de todos quienes, por distintos motivos, se enfrentan a él”.

Pero, para entender ese desplazamiento que usa Falconí, ese ir y venir de una disciplina a otra, en la que es necesario desmembrarlas para analizarlas (y revelarlas en su más cruda “verdad”), es preciso señalar desde dónde habla el autor: un joven ecuatoriano que estudió leyes en su país natal y cuya especialidad en esta rama son los derechos humanos, con perspectiva GLBTI y de género. Luego se desplaza a Barcelona (donde vive actualmente) y realiza su doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Evidentemente, en ese entramado vivencial, en el que su cuerpo y mente han migrado geográfica y disciplinariamente, se entiende el por qué de su interés en hacer dialogar a dos ramas supuestamente distintas.

Desde una lectura histórica, el libro de Falconí nos remonta a Roma, donde, como apunta el autor, “se creó la teoría y normativa respecto al sistema jurídico que ordenaba a las personas”, para luego abordar el proceso de la modernidad, en la que “los esfuerzos se volcaron hacia la emancipación del sujeto desde lo teórico, como institución central del pensamiento”. Con ello, Falconí revela el rol que ha tenido el pensamiento mítico, social y religioso en el derecho y la literatura. “En el derecho los cuerpos son transformados, singularizados y codificados, por ejemplo, en un nombre y dos apellidos, en una edad, en una etnia, una procedencia, una sexualidad que se registran en una dependencia del Estado, a sabiendas de que todas esas existencias ocupan un lugar diferente al material”, apunta Falconí.

Pero el ejercicio analítico de Falconí no solo consiste en escarbar la historia del derecho valiéndose de la literatura (como cuando acude a *Fuenteovejuna* y *Don Juan Tenorio* para exponer cómo, en el primer caso, los sujetos están en una disputa entre la Edad Media y la Modernidad, la colectividad y el individuo, mientras que en el segundo, aparece el “poderoso” sujeto moderno), sino que lee y escribe como una forma de revisión, siguiendo la propuesta de Adrienne Rich, quien definía a esa “revisión” como “el acto de mirar atrás, de mirar con ojos nuevos, de asimilar

un viejo texto desde una nueva orientación crítica”. Y, aunque la poeta y activista feminista estadounidense hizo este esfuerzo para las mujeres, sus planteamientos caben en la propuesta de Falconí, pues en *Las entrañas del sujeto jurídico* se evidencian las maneras en las que las mujeres y los cuerpos femeninos y feminizados han estado supeditados a los de los hombres: la clásica y vigente hegemonía de los cuerpos. Por ello, Rich expresaba: “Hasta que comprendamos las suposiciones en que hemos estado ahogadas no podremos conocernos a nosotras mismas. Y esta urgencia de autoconocimiento, para las mujeres, es más que una búsqueda de identidad, es parte de nuestro rechazo al carácter autodestructivo de la sociedad de dominación machista”.

Si bien *Las entrañas del sujeto jurídico* expone el debate sobre el cuerpo en todas sus dimensiones: sexo, género, clase, etnia, edad, raza, etc., hay un especial énfasis en las dos primeras, en tanto éstas son las que hasta ahora definen el lugar de los individuos en el mundo. Es decir, y siguiendo a Mabel Moraña, el contrato social se convierte en un contrato sexual, pues se norma y otorgan derechos a los individuos a partir de su orientación sexual o identidad de género, por citar dos casos. En este sentido, cabe acotar lo que señala Neus Carbonell, en tanto la lectura desde el género produce una lectura diferente: hace visible lo invisible. “La visibilidad, pues, ha consistido también en hacer obvia la lógica circular y *falaciosa* del discurso patriarcal y dominante [...]”, dice Carbonell.

Por otra parte, la propuesta de Falconí refleja cómo el lenguaje crea la realidad que nombra (si no te nombran no existes, y si lo hacen, será a conveniencia). El derecho, que reproduce un lenguaje en el que se definen a los sujetos como ciudadanos, ejerce, simultáneamente, una violencia sobre aquellos cuerpos que no logran ubicarse en su código ensayado. Si algo queda claro de la lectura de Falconí es que esas instituciones normalizan las relaciones sociales para garantizar su correcto funcionamiento, pues, en el ejercicio de su poder, les resulta más fácil simplificar la diversidad de la vida antes que ponerlas a dialogar socialmente.

Pero nombrar también implica ocultar, como lo afirma Silvia Rivera Cusicanqui en un epígrafe que utiliza Falconí: “Hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: las palabras no designan, sino encubren [...]. Se tuvo que adoptar ideologías igualitarias y al mismo tiempo escamotear los derechos de los ciudadanos a una mayoría de la población [...] Los discursos públicos se convirtieron en formas de no decir”. Nombrar es matar lo que pudo haber sido.

Finalmente, hay que destacar que *Las entrañas del sujeto jurídico* aporta con fuerza a los estudios de la cultura, de género, literarios y jurídicos, en tanto ratifica la condición esencial de la lectura, es decir, la muestra como ejercicio inacabado e inagotable, así como son los cuerpos.

“Si el espacio en la narrativa se va construyendo a partir de ambientaciones, de la retórica que agudiza los sentidos, de la descripción o del simbolismo, en el caso del derecho, en cambio, se construye a partir de

un sistema complejo de principios, instituciones y normas”. Por lo tanto, mientras existan estas disputas en las que los cuerpos concretos reclaman sus espacios reales, la teoría y la reflexión crítica, así como el método de la literatura comparada para analizar el derecho, no tienen aún una fecha de caducidad.