

**Sociedad,
cultura y literatura**

Carlos Arcos Cabrera, compilador

Sociedad, cultura y literatura



FLACSO
ECUADOR



Ministerio
de Cultura

© De la presente edición:

FLACSO, Sede Ecuador

La Pradera E7-174 y Diego de Almagro

Quito-Ecuador

Telf.: (593-2) 323 8888

Fax: (593-2) 3237960

www.flacso.org.ec

Ministerio de Cultura del Ecuador

Avenida Colón y Juan León Mera

Quito-Ecuador

Telf.: (593-2) 2903 763

www.ministeriodecultura.gov.ec

ISBN: 978-9978-67-207-5

Cuidado de la edición: Bolívar Lucio y Paulina Torres

Diseño de portada e interiores: Antonio Mena

Imprenta: Rispergraf

Quito, Ecuador, 2009

1ª. edición: junio 2009

Índice

Presentación	9
Introducción	11
PARTE I	
Martins Pena e o dilema de uma sensibilidade popular numa sociedade escravista	43
Antonio Herculano Lopes	
Humberto Salvador y la entrada de Sigmund Freud en las letras ecuatorianas	55
Fernando Balseca	
El problema de la subjetividad en <i>Autorretrato de memoria</i> de Gonzalo Millán	73
Biviana Hernández	
Cuerpo, sensualidad y erotismo: espacio de resistencia desde el cual las narradoras centroamericanas impugnan los mandatos simbólico-culturales	89
Consuelo Meza Márquez	
Diferenças culturais e dilemas da representação	105
Diana I. Klinger	

Opiniones cruzadas sobre veinte años de narcotráfico en Colombia	121
Gabriela Pólit Dueñas	
Entre un tapete persa, un Cadillac y Walden. <i>Las Hojas Muertas</i> de Bárbara Jacobs	135
Hélène Ratner Zaragoza	
“Caracas, ciudad multicultural de los noventa en las novelas: <i>La Última Cena</i> de Stefanía Mosca (1957) y <i>Trance</i> de Isabel González (1963)”	151
Laura Febres de Ayala	
<i>Hasta no verte Jesús mío</i> (1969) de Elena Poniatowska: ¿testimonio o Literatura contestataria?	169
María Miele de Guerra	
Dimensões sensíveis da brasilidade modernista; eboços de uma genealogia literária	179
Mônica Pimenta Velloso	
Desde la sumisión a la rebeldía: El deseo de sujeto femenino y su negación como estrategia de subversión en la obra de María Carolina Geel	193
Pamela Baeza Acevedo	
Cinco imágenes, un ensayo y su propia refutación	211
Ramiro Noriega Fernández	
Letras judaicas americanas: diálogo norte/sur en las autobiografías de Ariel Dorfman e Ilan Stavans	229
Rodrigo Cánovas	
Reordenando el margen discursivo de la violencia. <i>Los Santos Malandros</i> : una nueva representación simbólica/medial en Venezuela	243
Dariuska González	

La construcción del sujeto cultural en el discurso y metadiscurso poético y visual mapuche 255
Sonia Betancour

El modelo mito-poético del mundo en la cultura quechua durante el Tawantín Suyu 271
Ileana Almeida

Estrategias del discurso artístico mapuche como proyecto de autonomía estético-cultural 283
Mabel García Barrera

Traducción y literatura chicana: ¿cuán efectiva puede ser la adaptación? 303
Judith Hernández

PARTE 2

Cine, performatividad y resistencia. Apuntes para la crítica del documental indigenista en Ecuador 321
Christian León

Modernismo brasileiro e mídias audiovisuais: antropofagia globalizada 337
Sonia Cristina Lino

¿Recuerdas Juan?: el rastro del olvido en una película de J. Carlos Rulfo 351
Sua Dabeida Baquero

Energúmenos, best-sellers y cintas de vídeo: mal y subdesarrollo en El exorcista y Satanás 365
Emilio José Gallardo Saborido

PARTE 3

<i>Entre la ira y la esperanza:</i> una escritura y lectura desde la interdisciplinariedad	385
Michael Handelsman	
La polémica periodística y la formación de la inteligencia en Colombia en la segunda mitad del siglo XIX	399
Germán Alexander Porras Vanegas	
Tradição e Modernidade no Brasil Rural de Maria Isaura Pereira de Queiroz	409
Aline Marinho Lopes	
El barroco y la modernidad latinoamericana. Una lectura a la obra de Bolívar Echeverría	421
Gustavo Morello	
Pensamento crítico latino-americano e os projetos de sociedade na visão dos uruguaios Rodó e Vaz Ferreira e do peruano Mariátegui	437
Sonia Ranincheski	
Sociología, literatura e fome: um retrato da intolerância	453
Tânia Elias Magno da Silva	

Presentación

Con motivo del quincuagésimo aniversario de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, la sede de Ecuador asumió la responsabilidad de organizar un congreso, en cuyas mesas de trabajo y espacios de discusión confluyan tópicos e investigaciones actuales.

Para enriquecer ese marco de reflexiones, se consideró pertinente incluir un eje temático que proponga un acercamiento a la relación entre los aspectos culturales de la sociedad, la Literatura y, en general, la creación de cuerpos de trabajo que, si bien podría pertenecer en términos convencionales al ámbito de las Humanidades, son indispensables de estudiarse desde las Ciencias Sociales.

Los trabajos que se reúnen en este volumen de la Colección 50 Años abarcan temas como Literatura de género, producción ensayística en América Latina, cine, la escritura como un referente de una adscripción étnica, entre otros.

Adrián Bonilla
Director
FLACSO - Ecuador

Introducción

Sociedad, cultura y literatura

Carlos Arcos Cabrera*

Para engañar al mundo, hay que parecer como el mundo
Lady Macbeth Macbeth, acto III, escena V.
W. Shakespeare

Con ocasión del Congreso de Ciencias Sociales organizado por FLACSO, en conmemoración a los 50 años de su fundación, consideré pertinente promover un diálogo entre ciencias sociales y cultura. Las razones que justificaban la iniciativa eran de diversa naturaleza y que se resumen en el complejo de relaciones de las ciencias sociales en América Latina con el mundo de la producción cultural, en un sentido restringido, a la literatura y al arte. Al interior del equipo responsable de llevar adelante la propuesta se planteó un intenso debate sobre los alcances del mismo.¹ En búsqueda de disponer de un adecuado punto de partida, el diálogo se amplió a actores del mundo cultural a través de diversas mesas redondas sobre la cultura y sus alcances, así como sobre las instituciones culturales y las políticas públicas en este campo. Fue un debate apasionado que, en determinados momentos, fue implacable especialmente cuando se confrontó a productores culturales con la institucionalidad que había asumido la res-

* Escritor y sociólogo. Actualmente es rector del Instituto de Altos Estudios Nacionales de Ecuador (IAEN).

1 El equipo estuvo formado por Carlos Arcos Cabrera, Eduardo Kingman, Eduardo Puente y Verónica Parra.

ponsabilidad de definición de políticas culturales. El resultado de ese esfuerzo fue paradójico y antes que conducir a enfocar el debate en torno a un grupo reducido de inquietudes abrió en toda su complejidad un escenario en el que había más vacíos y ambigüedades que certezas, tanto acerca de la naturaleza del diálogo entre ciencias sociales y cultura, como sobre los límites de lo que podría definirse como un campo cultural.

El propósito de esta introducción es plantear algunos tópicos del complejo escenario del diálogo entre las ciencias sociales y el mundo de la expresión cultural y artística. El lector de las ponencias podrá ubicarlas en el campo de fuerzas del debate e interpretarlas en ese contexto. En consecuencia he renunciado, como homenaje a la inteligencia de los y las lectoras a una presentación, que siempre será una, entre otras, interpretación de los contenidos de las mismas y dejar en sus manos la lectura final. Es preciso recordar que todo texto es interpretado, ejecutado en el acto de la lectura que, en palabras de Gadamer, es cosecha, que está recogida y de la que uno se alimenta.

La introducción analiza la relación de la sociología latinoamericana con el ensayo, que no sólo fue un estilo intelectual, sino una matriz de construcción de sentidos culturales interpretativos sobre América Latina y desde la cual y contra el cual surgieron las modernas ciencias sociales en la Región. Adicionalmente se pone en diálogo cuatro perspectivas sobre el alcance de las ciencias sociales en su relación con la producción de conocimiento y en la comprensión de lo que Bourdieu denominó el campo del arte.

I.

Al intentar el análisis de tan complejo problema el tema no puede eludir la difícil relación entre ciencias sociales y cultura en el contexto de la evolución de las ciencias sociales en América Latina. Las ciencias sociales y en especial, la sociología, que fue la disciplina que primero se configuró como tal se constituyó en una prueba de fuerza con el ensayo. Este fue en América Latina, en un amplio periodo, la forma dominante de producción intelectual. El ensayo como construcción cultural y discursiva era la

expresión dominante del qué hacer interpretativo de la sociedad latinoamericana, su historia, sus problemas y sus retos. Es importante para la comprensión del problema reseñar el punto en el que las ciencias sociales latinoamericanas afrontaron el reto de mirarse de manera distinta frente a la tradición intelectual. Dos autores y dos textos ilustran ese momento: se trata de *Historia de la sociología de América Latina* de Alfredo Poviña y *La sociología en la América Latina* de Gino Germani.

Una primera delimitación es necesaria y para hacerlo sigo a O'Donnell que al referirse a las ciencias sociales de la Región, en la conferencia pronunciada en abril de 2003, cuando recibió el premio Kalman Silver, las define como

“ [...] contribuciones hechas desde América Latina. Esto quiere decir por latinoamericanos y también por cierto, por no latinoamericanos que asumieron como propio algún problema de la región, que intentaron entenderlo en sus propios términos, que se dedicaron seriamente a conocerlos, y que a partir de ellos contribuyeron valiosamente al estudio de nuestros países” (2007: 8).

La historia de las ciencias sociales en América Latina está hecha de grandes rupturas, verdaderas catástrofes que interrumpieron procesos de constitución del campo (en el sentido que Bourdieu da al término), que lo reorientaron significativamente o que lo destruyeron en aspectos institucionales significativos al punto que es indudable la brecha entre estilos intelectuales, enfoques, temáticas entre épocas. Las transformaciones del campo que debía ser resultado de una dinámica autónoma, o fuertemente autónoma, fundada en procesos internos de crítica fue frecuentemente resultado de procesos externos. También esta historia revela una especificidad en la relación de las ciencias sociales con otras disciplinas y con otros campos.

La constitución del campo de las ciencias sociales en América Latina, en un primer momento, se da en una relación simbiótica con una forma de reflexión y construcción de pensamiento que se expresó en el ensayo, que más que una forma de exposición fue una forma sustantiva de comprensión del mundo y que alcanzó niveles excepcionales en América

Latina. Esta forma de construcción de explicaciones sobre la historia, la cultura y la sociedad en América Latina se nutría a la vez de la filosofía, de las letras y de lo que en ese momento era considerado como conocimiento científico: el positivismo. Esa compleja construcción cultural, la del ensayo, fue la matriz en la que comienza a madurar las ciencias sociales en una relación ambivalente, ambigua al punto que no existe una línea divisoria entre literatos, abogados, ensayistas y aquellos que tratan de sentar las bases profesionales y académicas de la sociología.

Las ciencias sociales y especialmente la sociología en América Latina, en su específica relación con la reflexión sobre las diversas formas de producción cultural se vieron en la obligación de establecer una distancia crítica con el ensayo, que era su pasado intelectual y también su competidor contemporáneo en términos de su capacidad de interpretar (y construir sentido) a la historia de la sociedad latinoamericana. Adicionalmente debieron establecer su propia especificidad frente a otras tradiciones en las ciencias sociales en un doble movimiento, por un lado, reafirmando su particularidad histórica en términos temáticos y su universalidad en términos de su capacidad de dialogar en condiciones de igualdad con aquellas tradiciones, lo cual implicaba un proceso de lectura crítica y adaptación (traducción, interpretación y recepción de obras y autores).

El esfuerzo por mirar hacia la tradición intelectual de la que formamos parte aunque se la ignore, no se la quiera ver o se la haga invisible, es parte de un proceso de comprensión de las actuales ciencias sociales en América Latina.² Es notable la persistencia con que las ciencias sociales de la región han tratado de comprender y esclarecer las condiciones y características de su evolución. Fue un ejercicio temprano de reconstrucción y reflexión que se observa en la producción de diversos autores en la primera mitad del siglo XX. Visto en perspectiva, cabe referirse al hito que representó la

2 Sintomáticamente, el erudito libro de Randall Collins, *Cuatro tradiciones sociológicas*, en sus más de cuatrocientas páginas no dedica una sola línea a la sociología latinoamericana. Por el contrario, la literatura latinoamericana en el denominado *boom*, el ensayo a través de obras como *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, o *Las venas abiertas de América Latina* de Eduardo Galeano, y en menor medida el cine y la plástica adquieren una circulación y un reconocimiento internacional. Ver al respecto Pascale Casanova (2001), *La república mundial de las Letras*, especialmente la segunda parte, *Revueltas y revoluciones literarias*; y Harold Bloom (2005).

publicación de 1941 de la obra de Alfredo Poviña *Historia de la sociología en América Latina*.³ Poviña representa lo que fue la trayectoria intelectual de los primeros sociólogos: autodidacta en términos de la disciplina, formado en derecho, profesor de la cátedra de sociología en la facultad de jurisprudencia de la Universidad de Córdoba y promotor de la Asociación Latinoamericana de Sociología (ALAS), responsable de la organización de los congresos latinoamericanos de la disciplina. José Medina Echavarría, otro impulsor clave de la sociología académica en América Latina, escribió el prólogo del libro de Poviña. Lo hizo como responsable de la colección de sociología del recientemente creado Fondo de la Cultura Económica y plasma las preocupaciones sobre la disciplina. Señala que la aparición del libro es “un hecho sociológico muy significativo (pues) da expresión a un estado de consciencia... extremadamente vivo en los actuales momentos en América Latina.” ¿Cuál es ese estado de consciencia “extremadamente vivo”? ¿La importancia adquirida por las ciencias sociales en la región? ¿Su potencial aporte a una mejor comprensión de los destinos de las sociedades latinoamericanas? Al parecer Medina Echavarría apunta a una situación interna del campo: “pasar definitivamente del estadio de las afirmaciones vagas y de las frases vacías...” hacia una perspectiva científica (1959:7). Medina Echavarría critica a quienes desde la producción polisémica y poliforme del ensayo interpretaban las sociedades latinoamericanas.

A la luz de los datos sobre la producción sociológica en la región consignados por Poviña, Medina Echavarría plantea aspectos positivos y negativos de la situación de la disciplina. Entre los primeros destaca “la vinculación de la sociología a la enseñanza académica”, aunque se da en el contexto de otras formaciones (especialmente la de derecho) lo que le confiere a la enseñanza un rasgo introductorio que él enfrenta al dilema de “la banalidad o la incompreensión”. Medina Echavarría plantea que el futuro de la sociología en la región “dependerá de que el cultivo académico (de la disciplina) prosiga, bien extendiéndose a grados más elevados, o bien..., en formas especiales de ‘currícula’ que permitan no sólo alcanzar

3 La primera edición estuvo a cargo del Fondo de la Cultura Económica de México, en 1941. Una segunda edición a la que añadió la palabra “nueva” fue publicada por la Universidad de Córdoba en 1959, en el presente texto se utiliza la segunda edición.

el tono adecuado, ..., sino la ramificación y especialización requeridas por el actual estado de la ciencias.” Por el lado negativo, señala el limitado número de profesionales cuyo trabajo se oriente a la “rigurosa construcción teórica de la sociología” antípoda de las “exuberancias heredadas de otros tiempos” y que enfrente la investigación con “técnicas disciplinadas”. Plantea finalmente el reto de “investigaciones de conjunto que la homogeneidad de nuestros problemas y la unidad de nuestros destinos exigen” (1959: 9).

El texto de Poviña desata múltiples preguntas para un lector contemporáneo. Una de ellas es saber si por aquellos años se podía narrar una historia de lo que bien se podría calificar como una disciplina en ciernes dada la ambigüedad para fijar los límites al campo. El texto es una enorme base de datos, un trabajo sorprendente si se considera las condiciones de comunicación existentes en América Latina en esa época, una especie de guía de quién es quién no tanto en la sociología entendida como un campo delimitado y específico, es decir en su concepción moderna, sino en tanto amplio campo de quehacer intelectual y de reflexión sobre la realidad social de América Latina en un momento de evidente transición desde el dominio del positivismo hacia lo que el mismo Poviña denominó Sociología de Cátedra. Las ciencias sociales, lideradas por la sociología ingresaban en el terreno de la sociología concreta, aplicada y práctica, preocupada de los problemas de la realidad social de cada nación y del continente americano (1959: 20). En el decir de Medina Echavarría se confrontaba una construcción teórica con exuberancias del pensamiento, técnica rigurosa versus improvisación y retórica. Atrás debía quedar el ensayo ese mundo de producción cultural que alcanzó uno de sus puntos culminantes en el pensamiento de Rodó y a mediados del siglo XX en *El laberinto de la soledad*, del poeta mexicano Octavio Paz. Este último texto que es un hito entre el ensayo y las ciencias sociales y que destaca por su carga poética al igual que por su intrépida interpretación de aspectos culturales de la vida social. *El laberinto de la soledad*, continuará siendo ese parte aguas de la historia intelectual de América Latina luego del cual el ensayo se extingue y surgen las ciencias sociales en su concepción moderna. Tal vez se ganó en precisión, pero se perdió en capacidad de crear sentidos interpretativos sobre nuestras sociedades.

Veinte años después, en 1964 Gino Germani publicó *La Sociología en la América Latina: problemas y perspectivas*.⁴ Es una reflexión de una particular lucidez que difícilmente hubiera sido posible de no contar con un contexto institucional y de producción que había madurado, que había logrado posicionarse en las preocupaciones académicas, políticas y científicas de la Región y que se había constituido en un espacio propio, es decir con sus propias preguntas, sus metodologías y, por supuesto con los intentos de respuesta a aquellas preguntas. En aquel texto que tiene un carácter fundacional afirmaba que:

“la sociología latinoamericana dista mucho de ser una disciplina nueva en América Latina. Por el contrario, no sólo su incorporación como materia de enseñanza universitaria ocurrió en época muy temprana (antes de fines del siglo XIX), sino que toda la tradición intelectual latinoamericana, especialmente en el siglo XIX se caracterizó por su dimensión sociológica, en el mejor sentido que puede darse a este adjetivo, y puede ser descrita como un esfuerzo por comprender la realidad social americana.” (Germani, 1964: 3).

Constata un gran cambio en la sociología latinoamericana entre 1950 y 1960. Las expresiones del cambio son: surgimiento de escuelas especializadas (FLACSO entre otras); creación de institutos de investigación; el surgimiento de “un nuevo tipo de sociólogo, un ‘científico’ social... dedicado de manera exclusiva al cultivo de su disciplina, en íntimo contacto con el desarrollo científico en los centros más avanzados,... que contribuye con su propia obra a ese progreso”.

Este nuevo tipo de sociólogo reemplaza en las cátedras a los antiguos profesores que provienen de las leyes, la política y para quien la cátedra era “un apéndice honorífico... mediocre aficionado la mayoría de las veces” (Germani, 1964: 1). Es altamente ilustrativa la fuerza con que Germani embiste contra este tipo intelectual que aún está presente den-

4 Sobre Gino Germani y su importancia para la sociología de América Latina remito al estudio de Alejandro Blanco, *Razón y modernidad. Gino Germani y la sociología en Argentina* (2006) y *Gino Germani: La renovación intelectual de la sociología* (2006). Estudio preliminar de Alejandro Blanco.

tro del campo de la sociología y que “sólo puede ser combatido a través del establecimiento de criterios rigurosos y de un control permanente y responsable de la actuación científica.” Son duros términos destinados a los grandes maestros universitarios de la primera mitad del siglo XX y a la forma dominante de producción intelectual, el ensayo. Germani debía sentirse suficientemente seguro de que estaba en un campo de la ciencia que había construido nuevos códigos de legitimidad, normas y criterios y nuevos *habitus* para permanecer y moverse en el mismo. Es evidente el esfuerzo de un actor clave como es Germani por definir los límites del campo de la sociología en América Latina. Al referirse a los mecanismos de control Germani plantea que estos no pueden ser de tipo legal sino

“que serán resultado de la existencia de una comunidad de sociólogos que comparten criterios comunes de competencia científica correspondientes a los que se aplican en el ámbito internacional. Este control tiene además que expresarse a través de los medios normales dentro de la actividad científica: la crítica escrita en las revistas especializadas, la selección de personal para los cargos de enseñanza, investigación o práctica profesional, los títulos académicos reconocidos por las organizaciones científicas y, por fin, la reputación misma dentro de la comunidad de sociólogos.” (1964: 47 y ss.)

Estos cambios, en la perspectiva de Germani, se explican en parte por sucesos que ocurren en otros campos que inciden en la sociología latinoamericana “la transformación de la disciplina” después de la postguerra en los países desarrollados y el “proceso de rápida transición” que demanda una comprensión renovada de estos cambios (1964: 2).⁵ Sin embargo, para Germani el cambio no podía dejar de considerar la tradición del pensamiento sociológico en América Latina. El cambio debía “al mismo tiempo, conservar y expresar en formas modernas todo lo valioso que pueda encontrarse en esa tradición de ‘estudios sociales’ que constituye una parte tan considerable del pensamiento latinoamericano” (1964:3). Es importante destacar la relación ambivalente, ambigua de la “nueva” ciencia con su pasado intelectual. Con Germani, el ensayo y los ensayis-

5 Sobre el caso de Alemania remito al sugerente texto de H. G. Gadamer (2007) *Sobre la transformación de las ciencias humanas* en El giro hermenéutico.

tas, esa versión compleja y rica de la producción cultural que había interpretado la historia y la sociedad latinoamericana, pasaban a ser historia, tradición intelectual que había sido superada.

Esa superación se la hizo a costa de una distancia temática de las ciencias sociales, en especial de la sociología, frente a la producción cultural, frente al arte. Los aspectos socioeconómicos del desarrollo y de la dependencia se convirtieron en el centro de sus preocupaciones. Un breve vistazo de la producción de las ciencias sociales de América Latina en su periodo de auge y expansión entre 1950 y fines de los años 1970 evidencia la distancia que las ciencias sociales, y especialmente la sociología, tuvieron frente a expresiones culturales como la literatura, el teatro y el cine. Los temas duros del desarrollo concitaron el mayor esfuerzo de reflexión y de investigación.

En la tradición marxista del pensamiento latinoamericano, se encuentra una producción relevante aunque asilada, tal es el caso de la obra de José Carlos Mariátegui. Las tempranas reflexiones de Mariátegui no tuvieron continuidad, me refiero al texto *El proceso de la literatura* con el que se cierra “Los siete ensayos de interpretación de la realidad peruana”, publicado originalmente en 1928. Otro marxista, Agustín Cueva escribió un lúcido e incisivo ensayo sobre literatura, lamentablemente limitado a Ecuador, se trata de *Entre la ira y la esperanza*, publicado en Ecuador en 1967. En otros autores de esta tendencia, los temas de la explotación, los modos de producción y la formación económica social dominarán el escenario, el mundo cultural era un subproducto de la ideología que tenía una importancia secundaria.

Luego de la crisis de las ciencias sociales en América Latina (una combinación de agotamiento interno y de destrucción de campo por factores externos, especialmente por las dictaduras de los años 1970 que golpearon en aquellos países donde ésta tenía un mayor desarrollo relativo) y la declinación del ensayo como forma de construcción e interpretación cultural en América Latina, los espacios de investigación y análisis se diversifican. Se produce una imbricación de nuevas tendencias y perspectivas de análisis provenientes de la lingüística, la semiótica, la comunicación, la crítica literaria y las ciencias sociales sobre aspectos específicos de la producción cultural.

La crítica al ensayo que, como queda dicho, fue la forma dominante de reflexión sobre la realidad en América Latina, creó una situación ambigua para las ciencias sociales: lindaba con la narrativa aunque describiera realidades, en consecuencia, competía con la creación de explicaciones por parte de las ciencias sociales de allí que éstas procuraran establecer distancias, pero también hizo del mundo de la producción cultural un objeto temido, pues acercarse a este implicaba de alguna forma un riesgo de contaminación, una pérdida de límites.

II.

Un segundo aspecto es relevante a la hora de comprender la compleja trama de relaciones entre las ciencias sociales y el mundo de la cultura y el arte. Es un aspecto que va más allá de forma particular en que las ciencias sociales en América Latina se desprendieron del mundo del ensayo y de la reflexión cultural, para constituirse en un campo autónomo. Se trata de la disputa entre diversos puntos de vista sobre los límites de las ciencias sociales en su capacidad de hacer del arte un objeto de estudio.

Bourdieu en *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (2002:14) enfrentó la tarea de desarrollar lo que denominó la “ciencia de las obras”. El punto de partida del sociólogo francés es la crítica a todo planteamiento que establezca un límite a la ciencia en general y a las ciencias sociales en particular en el supuesto de que existen terrenos inviolables ante los cuales la ciencia debe retroceder. Para Bourdieu ningún campo de la actividad humana está al margen de la razón, es decir de la posibilidad del conocimiento científico. En la literatura y por extensión en el arte, no existe nada inefable, ni insuperable que impida un análisis desacralizador desde la sociología, en consecuencia critica la tesis de que la *trascendencia* de la obra de arte la protegería de una comprensión racional. Bourdieu enfrenta a H.G Gadamer.

El análisis sociológico del campo del arte, “cuando es capaz de sacar a luz lo que hace que la obra de arte se vuelva necesaria, es decir, la fórmula informadora, el principio generador, la razón de ser, proporciona a la experiencia artística, y al goce que la acompaña, se mejor justificación, su

más rico alimento.” Convertir al arte en un objeto de estudio de la sociología es para Bourdieu romper con la noción de la existencia de límites a priori al conocimiento científico, con la adhesión a lo sagrado. Implica una ruptura metodológica en la que se basa “una ciencia rigurosa de las obras culturales” (2002: 277, 278). No existen obstáculos a priori para la ciencia, ni existen espacios, temáticas sagradas, o “el arte sublime” que no pueda ser transformado en objeto científico. Bourdieu, se opone no sólo a Gadamer, sino a la escuela de la estética pura, o escuela de lo sublime, representada por Harold Bloom y su lectura canónica de la literatura occidental.

Revisemos brevemente el planteamiento de Bourdieu. Este autor llama a confrontar las teorías con “objetos empíricos siempre nuevos; conceptos que ante todo tienen la función de designar, escenográficamente, un conjunto de esquemas generadores de prácticas científicas, epistemológicamente controladas” (2002: 267) Uno de esos nuevos “objetos científicos” es el arte y, también la misma ciencia, en especial las ciencias sociales, como se desprende de su texto “¿Por qué las ciencias sociales deben ser tomadas como objeto?” en *El oficio del científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*. (2003).

Las ciencias sociales no han dado un paso significativo en la ciencia de las obras debido a que ocupan una posición a “medio camino entre las disciplinas científicas y las disciplinas literarias” y en consecuencia se mantienen tributarias de la búsqueda de “originalidad” contraria a la “institución de modos de producción y de transmisión del saber propios para propiciar la acumulatividad...” (Bourdieu, 2002: 270). Para Bourdieu, la noción de campo permite precisamente sustentar un proceso acumulativo de conocimiento en las ciencias sociales al poder comparar los conocimientos adquiridos en el estudio de campos específicos. Es el camino para la construcción de una “teoría general de la economía de las prácticas que poco a poco se van desprendiendo del análisis de los diferentes campos” (2002: 274).

En los casos de la literatura, el arte y la filosofía la resistencia a la “objetivación científica” es particularmente fuerte. La tarea no sólo es metodológica e “implica una verdadera *conversión* de la manera más común de pensar y de vivir la vida intelectual...” (2002: 277). Es una conversión

cuyo punto central es poner en duda radical la teoría del “creador increado” y del proyecto original en que se basa buena parte de los análisis y la crítica literaria. Afirma Bourdieu:

“A condición de someter a una objetivación semejante, sin complacencia al autor y la obra estudiados (y también al autor de la objetivación), y de repudiar todos los vestigios de narcisismo que vinculan al analizador con el analizado, limitando el alcance del análisis, se podrá fundar una ciencia de las obras culturales y sus autores.” (2002: 286)

La posibilidad de que esto ocurra radica en un ejercicio de reflexividad. ¿Qué es reflexividad? En *El oficio del científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad* (2003), la definirá como

“el trabajo mediante el cual la ciencia social, tomándose a sí misma como objeto, se sirve de sus propias armas para entenderse y controlarse, es un medio especialmente eficaz de reforzar las posibilidades de acceder a la verdad reforzando las censuras mutuas y ofreciendo los principios de una crítica técnica, que permite controlar con mayor efectividad los factores adecuados para facilitar la investigación” (Bourdieu, 2003: 154, 155).

Es ante todo una forma de alta vigilancia epistemológica para comprender los obstáculos sobre todo sociales que traban al conocimiento científico. Las ciencias sociales deben convertir a la reflexividad en “en una disposición constitutiva de su *habitus* científico, capaz de actuar no *ex post*, sino *a priori*.”

Karl Mannheim (1895-1947) planteó tempranamente una serie de problemas sobre la naturaleza de los problemas del conocimiento científico en las ciencias sociales y que atañen al problema que analizamos. Este autor parte de la clásica distinción propia de la sociología alemana entre ciencias del espíritu y ciencias de la naturaleza. La sociología del saber es un tema propio de la primera. La génesis de esta disciplina son sucesivas rupturas en la producción de conocimiento y en la forma cómo este conocimiento es a su vez recibido, criticado, etc. A estas rupturas las definirá como momentos de la autorelativización y autotrascendencia del pensamiento. Lo primero implica que quien produce conocimiento pasa a ocu-

par una situación “relativa”. Es decir que recurriendo al concepto de Roig, de universalidad ideológica, su pretensión de universalidad ideológica, es puesta en duda. El saber del teólogo, del sacerdote es relativizado. Su condición de verdad deja de estar asociada con quien habla, con quien produce conocimientos. Es la “relativización del pensamiento frente al ser”. Surge el pensador, el filósofo, la calidad de su saber ya no está asociada a su condición social o a su posición en la estructura de poder sino que depende de lo que podríamos llamar de su calidad intrínseca, de su capacidad de interpretar pero a la vez de que esa interpretación sea plausible en términos de su capacidad de dar cuenta de los fenómenos de la vida social. Aquí comienza a operar la autotranscendencia. El saber ya no es eterno, ya no es el mito, ya no es el canon bíblico. Existe un proceso de crítica que genera en el mundo del saber el proceso de trascender interpretaciones del mundo. Al referirse a auto trascender se refiere específicamente a la impermanencia de la ideas en el mundo del pensamiento. Sin embargo, aún no se ha puesto en duda que quien conoce es el individuo. Una segunda ruptura la formula en términos de un desplazamiento del sujeto a lo que llama el ser social. El individuo es parte de una clase social, de un grupo, en consecuencia el individuo es relativizado en el ser social y en consecuencia también su pensamiento, su forma de conocer son relativizados. El conocimiento ya no es individual, es ante todo social. Es una crítica a la idea de un sujeto que conoce y a la idea misma del individuo como productor de conocimiento.

En *Ideología y Utopía* (1941) Mannheim formulará de manera mucho más tajante la relativización del individuo como sujeto productor de conocimientos al afirmar que

“solo en un sentido muy limitado el individuo aislado crea el mismo la forma de discurrir y de pensar que le atribuimos... Bien miradas las cosas, es un error decir que el individuo aislado piensa. Habrá que decir más bien que participa en el pensamiento de otros hombres que han pensado antes que él... Todo individuo se halla, pues, predeterminado, en doble sentido, por el hecho de haberse desarrollado dentro de una sociedad: de un lado encuentra una situación establecida, y del otro halla en esa situación modos preformados de pensamiento y de conducta” (1941, 2004: 35).

Páginas más adelante destacará la crítica a la noción del individuo que conoce como punto de partida. Afirma: “La más importante corrección ha consistido en acabar con la ficción de la independencia del individuo frente al grupo con cuyo esquema el individuo piensa y actúa.” (1941, 2004: 61) Esta toma de posición es “necesario tenerla presente tanto en las previsiones de tipo metodológico primero de Mannheim, a través de lo que denominará auto análisis y por otro de Bourdieu, a través de su estrategia de reflexividad. Una y otra están vinculadas a la objetividad y cientificidad de las ciencias sociales. Si quien produce conocimiento es un individuo que forma parte de un grupo social, el conocimiento es un producto social.

En *El problema de una sociología del saber* afirmará: “todo saber sociológico e histórico, todo método de pensamiento, todo punto de vista se presentan estrechamente ligados al proceso colectivo y a los intereses cognoscitivos de un estrato social.” (1990: 29) En este punto es preciso recordar la contribución de Marx con su teoría de la ideología, especialmente el texto *Sobre la producción de la conciencia* (1974: 39 y subsiguientes). Los intereses sociales y cognitivos de un estrato social, especialmente dominante, se transforman en una visión del mundo social que es justificación de la misma. Es un conocimiento que encubre la realidad social y que hace que el orden social aparezca ante los grupos sociales como un orden natural. Una fuerza social emergente, el proletariado y sus intelectuales ponen en evidencia el carácter ideológico de las interpretaciones sobre la sociedad y el mundo de la burguesía, entre ellas la producción artística. Mannheim saca de allí dos conclusiones relevantes para nuestro propósito. Si el conocimiento producido por un grupo social puede ser calificado como ideológico por un grupo, la calificación puede revertirse y la presunción de ideología puede ser asignada a la producción de saber y de sentidos de otros grupos, en realidad de todos los grupos sociales, como el proletariado.

La segunda conclusión, es que al presentarse este hecho, se produce un salto en el campo: “... se alcanza siempre un estadio en que la realidad social perceptible de este modo se hace también presente para las demás corrientes de pensamiento y se convierte así mismo en problema para las posibles visiones sintéticas del mundo de esas posiciones.” Esta segunda

conclusión se asocia también a la constatación de la presencia de nuevos enfoques, temáticas, etc., presentes en el campo y que son apropiadas, recicladas por los otros presentes en el campo. La toma de posición frente a un objeto o la “realidad social perceptible” entran a formar parte del mundo de problemas de otras visiones, de manera que se constituye un campo relacional, en el que no tienen cabida las posiciones aisladas. Mannheim señala como ejemplo que los problemas planteados por el marxismo entran en el campo de interés de Weber y en general de la sociología alemana.

En síntesis tenemos un proceso al final del cual el pensamiento no es una pura contemplación, que se produce y circula en un espacio vacío. Tampoco es un producto individual. En este contexto Mannheim hace una primera aproximación a lo que sería una “misión” de la sociología del saber:

“Para una sociología concreta del saber de aquí se deriva la misión de examinar, en su estadio respectivo, los presupuestos sistemáticos desde los que las distintas corrientes dadas en un momento del tiempo abordan el desarrollo de un mismo hecho de la vida, y las tensiones características que surgen entre el marco sistemático y los elementos constructivos de la propia tradición, por un lado, y los nuevos hechos que hay que incorporar a ella, por otro lado. Dicho más simplemente, . . . , se trata aquí de apreciar que las distintas corrientes de pensamiento no marchan aisladas unas de otras, sino que se orientan e ilustran entre sí, sin por ello confundirse en un solo sistema, intentando ofrecer desde su propia posición una síntesis de la totalidad de los ‘hechos’ históricamente presentes” (1990: 24).

Esta temprana definición es cercana a una historia de las ideas (algo que el mismo reconoce) es una perspectiva aún cercana a una hermenéutica del origen de los puntos de vista, o a un intento de comprensión de la relación entre tradición teórica y los “nuevos hechos” o la “relación entre corrientes”. Para Mannheim, el conocimiento no es supra temporal, ni se produce en un territorio vacío. Es un espacio ocupado por diversas tendencias (centros sistemáticos de conocimiento) que constituyen a los hechos sociales en forma diferenciada de acuerdo al lugar desde el que se los enuncia. El descubrimiento de esos “hechos sociales” “está ligado a deter-

minadas tendencias sistemáticas y sociales (...) y cómo estos hechos “que en un cierto momento sólo son apreciables desde su perspectiva específica, más tarde son también asumidos por las demás corrientes del pensamiento” (1990: 25). Es una relación de conflicto y apropiación entre corrientes.

Mannheim critica la historia de las ideas por su incapacidad para comprender la diversidad que subyace en una época de dominio de una corriente de pensamiento. Afirma:

“[...] cada época está atravesada por múltiples corrientes de pensamiento y que, a lo sumo, lo que puede ocurrir es que *una* de esas corrientes se convierta en dominante mientras las demás son relegadas a un segundo plano. Pero nunca tiene lugar la supresión definitiva de una corriente de pensamiento; cada conflicto intelectual dado en una unidad cultural y cada elemento de ese conflicto pervive como corriente subordinada,..., para llegado el momento (si bien en forma modificada) y constituirse de nuevo en un nivel más elevado” (1990: 85-86).

Los estratos sociales realizan una doble operación: recuperan el pasado de su propio estrato y se enfrentan con otros estratos espirituales (sus contemporáneos).

La perspectiva de Mannheim nos remite necesariamente a varias situaciones: conflicto, dominación y subordinación que serán retomadas y desarrolladas por Bourdieu en el concepto de campo. Por otra parte, las diversas corrientes independientemente de su situación de subordinación o hegemonía mantienen relaciones recíprocas. Estas relaciones recíprocas deben ser estudiadas, así como el “aprendizaje mutuo” entre las diversas corrientes y las síntesis comprensivas que se presentan.

Mannheim apunta a especificar el objetivo de una sociología del saber o del conocimiento: “establecer, para cualquier momento de la historia, las posiciones espirituales sistemáticas desde las cuales se piensa” (1990: 99). La sociología del conocimiento: “una disciplina que pretende reconstruir la vinculación funcional de toda posición del pensamiento con respecto de la realidad social diferenciada que hay tras ella, y que encuentra el objetivo de su investigación en el devenir de las posiciones...” (1990: 101). Esto incluye al conjunto de la producción intelectual, esto es a la

literatura, al arte; por extensión toda producción artística, incluidos bajo el concepto global de “formas de pensamiento”.

En *Ideología y Utopía*, especialmente en el capítulo V, Mannheim profundizará y sistematizará los elementos constitutivos de la sociología del conocimiento. Es un libro que se organiza en torno a un intento sistemático por comprender “cómo piensan realmente los hombres”, cómo funciona este pensamiento “en la vida pública y en la política, como instrumento de acción colectiva” (2004: 33). Afirma que “La tesis principal de la sociología del conocimiento es que existen formas de pensamiento que no se pueden comprender debidamente mientras permanezcan oscuros sus orígenes sociales” (34).

En términos específicamente referidos a la *sociología del conocimiento* la concibe como teoría y como “investigación histórico sociológica”. En tanto lo primero “se esfuerza en analizar las relaciones existentes entre conocimiento y existencia” en tanto lo segundo “procura trazar las formas que ha asumido esta relación en el desarrollo intelectual del género humano” (2004: 301).

Si se acepta que los procesos sociales influyen en el proceso del conocimiento implica una ruptura con lo que califica “el método antiguo de la historia intelectual (que se) orientaba hacia una concepción *a priori*, según la cual cambios de ideas debían comprenderse exclusivamente en el plan de las ideas (historia intelectual inmanente)” (2004: 305).

El origen social del pensamiento permite explicar el conflicto entre diversas corrientes del pensamiento. No son oposiciones “puramente teóricas”. Esta es una de las formas de conflicto, la otra es al interior mismo de las corrientes el conflicto entre generaciones. Tenemos entonces que la competencia y la sucesión de generaciones lo que explica el movimiento de las ideas, antes que la dialéctica interna del desarrollo de las ideas. Una conclusión general de la forma de plantear el problema es que la base de pensamiento de una persona desde la que hace una aseveración no pasa de ser una perspectiva parcial, entre otras (2004: 318).

Mannheim cerrará su reflexión con el análisis de las consecuencias epistemológicas de la sociología del conocimiento y formulará la tesis de la necesidad de un auto análisis que ponga en evidencia para quien conoce, los factores sociales, o extra teóricos. Es una noción anterior a la de

reflexividad de Bourdieu. En las ciencias sociales, lo mismo que en las demás ciencias, el criterio definitivo de verdad o error hay que buscarlo en la investigación del objeto, y la sociología del conocimiento no pretende ser un sustituto de esto. Pero el examen del objeto no es un acto aislado; tiene lugar dentro de una trama matizada de valores y de impulso colectivo, inconscientes o voluntarios. Afirma Mannheim:

“Sólo en la medida en que logremos traer a la zona de la observación consciente y explícita los diversos puntos de partida y de acercamiento a los hechos que son corrientes en la discusión científica o vulgar, podremos esperar, con el transcurso del tiempo, dominar los motivos y los inconscientes que, en último análisis, han dado vida a esas formas de pensamiento. Se puede alcanzar un nuevo tipo de objetividad en las ciencias sociales, pero no por la exclusión de las valoraciones, sino mediante la verificación crítica y el control de las mismas.... El criterio de este autoesclarecimiento es que no sólo el objeto, sino también nosotros mismos caemos en nuestro propio campo visual. Nos volvemos visibles para nosotros mismos, no vagamente como un sujeto cognoscente, sino representando cierto papel hasta entonces oculto a nuestros ojos, en una situación hasta entonces impenetrable y con motivos que nunca habíamos conocido antes. En tales momentos se nos revela la íntima conexión existente entre el papel que desempeñamos y nuestras motivaciones, por un lado, y nuestro modo y manera de percibir el mundo, por otro.” (2004: 37, 38, 81).

El concepto de reflexividad desarrollado por Bourdieu, como condición de conocimiento objetivo en las ciencias sociales, se encuentra ya en Mannheim. Sin embargo esto no es lo más importante, la perspectiva del análisis de las condiciones extra teóricas del conocimiento, es decir de las condiciones sociales en que se produce la teoría social, involucra necesariamente, no sólo las condiciones materiales de esa producción sino el complejo cultural con el que interactúan las interpretaciones sociales de la realidad. De allí las dificultades de construir una distancia crítica que permita a las ciencias sociales mirar a la producción cultural, especialmente al arte, como un objeto de estudio. El reto precisamente es la estrategia del autoanálisis como medio que permite construir aquella distancia crítica.

Ya he señalado que en una posición antagónica, aunque sin nombrarlos se encuentra Harold Bloom. Me centraré en lo que podría considerarse su obra culminante *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas* (2005). La tesis central de Bloom, expresada en este y otros textos es que un poema, un texto literario, un libro procede de una familia de textos. A través de dos procesos el de la influencia, “proceso fastidiosos de sufrir y difícil de comprender” y, la represión de esa influencia, se construye una historia de la literatura esencialmente autónoma y que puede ser leída desde las variaciones de los tropos, la metalepsis, la metonimia y la metáfora. Es esa historia autónoma, con sus textos y autores sublimes que giran en torno a Shakespeare lo que constituye el canon. Es precisamente esta autonomía radical la que hace posible una historia específicamente literaria, que recurre más allá de las contingencias sociales: “Poemas, relatos novelas, obras de teatro nacen como respuesta a anteriores poemas, relatos, novelas u obras de teatro, y esa respuesta depende de actos de lectura e interpretación llevados a cabo por escritores posteriores, actos que son idénticos con las nuevas obras.” (2005: 19) No existe objetivo social por importante que sea, que justifique o abone a posicionar como sublime un autor o una obra. Para Bloom, sólo se irrumpe en el canon y en consecuencia en la consagración literaria, por “la fuerza estética” que es la amalgama del “dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción” (2005: 39). En la perspectiva de Bloom, ninguno de estos elementos es susceptible de una comprensión y una explicación extra literaria ni aportan a que un autor y una obra alcancen “dignidad estética”.

Es atentatorio de esta autonomía estética el tratar de entender las obras y los autores desde una lectura extra literaria, o para utilizar la definición de Mannheim, extra teórica. Bloom es un creyente acérrimo de la originalidad, que como hemos visto es rechazada tanto por Bourdieu, como por Mannheim. “Un signo de originalidad –afirma Bloom– capaz de otorgar el estatus canónico a una obra literaria es esa extrañeza que nunca acabamos de asimilar, o que se convierte en algo tan asumido que permanecemos ciegos a sus características” (2005: 14). La extrañeza es in-asimilable o tan asumida por la conciencia que su conocimiento objetivo es imposible. Cualquier intento en esa dirección es inadmisibles y se inscribe en lo que Bloom denomina “la Escuela del Resentimiento”.

El último autor que estructura el campo para la lectura de las ponencias es H-G. Gadamer. Nos niega la posibilidad de una comprensión científica del arte, aunque la limita. En *Palabra e imagen: así de verdadero, así de óptico* (2001) define el alcance de las ciencias del espíritu. Estas “se hallan en relación mutua, especialmente estrecha con la receptibilidad y la sensibilidad artística y, por tanto, pueden reclamar una propia autenticidad filosófica” (Gadamer, 2001: 221).

Esta relación mutua ¿implica que el arte pueda ser comprendido e interpretado directamente desde la ciencia? Para Gadamer el arte tiene una presencia intemporal, en el que está ausente la noción misma de progreso. Pueden existir cambios en la percepción de una obra artística pero la belleza del arte rupestre o de una cerámica mochica, es indiferente a la existencia de Renoir o Picasso. De allí que establezca como premisa que “al arte le corresponde presencia atemporal, porque está desligado y es independiente de todas las condiciones históricas y sociales, lo mismo que la religión y la filosofía. También el arte afirma la pretensión de absolutividad, y lo hace extendiéndose por encima de todas las diferencias históricas de tiempo.” Extender el carácter atemporal del arte, a la religión y a la filosofía, es innecesario, excepto que la “lectura religiosa” sea la del teólogo, por la actualidad del acto redentor. Sin embargo, este no es el objetivo de este texto. El arte es una experiencia siempre presente, en el que confluye pasado y futuro. En tanto pasado no es memoria o “recuerdo que queda, sino más bien una experiencia presente.” Se trata de un “presente propio”. Así “el arte es capaz de tender puentes para salvar las barreras y los espacios.” (Gadamer, 2001: 226, 227). La “cautivadora presencialidad” del arte es la cualidad en que subyace la resistencia a que sea convertido en “simple objeto de investigación histórica”. Adicionalmente, el arte está ligado, no a un fin específico y a un sentido de utilidad. Desligado como tal, el arte se asocia a lo noción de lo bello, es decir “que no se ve afectado nunca por la pregunta acerca de para qué existe” y por esta vía al concepto de verdad (2001: 232).

En este aspecto es la antítesis de Bourdieu y Mannheim. Existe una limitación para la ciencia en el conocimiento de la obra de arte, pues esta “no es ningún objeto al que podamos acercarnos con el patrón de medir”

(Gadamer, 2001:245) ¿Es entonces posible que sea conocida? En un texto escrito en 1964, se trata de *La estética y la hermenéutica*, Gadamer enfatizó lo complejo de esta relación, aunque otorgó a la hermenéutica la capacidad de comprender la estética. Ya entonces había planteado temas tales como la “absoluta simultaneidad” ese “presente atemporal” entre la obra y el observador (independientemente del pasado de la obra) y que es inexpugnable a la “conciencia histórica” es decir al conocimiento objetivo. Sin embargo, es aquí donde reside en su verdadera dimensión el problema de la interpretación y de la comprensión de la obra de arte. Su extrañeza, la extrañeza que provoca, debe ser comprendida y explicada no tanto en términos de explicación histórica sino en tanto significado de “lo que nos dice a nosotros”.

En la medida en que el arte es un lenguaje, la obra de arte, su comprensión e interpretación caen dentro del ámbito de la hermenéutica entendida como “el arte de explicar y comunicar por nuestro propio esfuerzo de interpretación lo que ha sido dicho por otros y lo que hallamos en la tradición. Y de hacerlo en todas partes donde ello no sea inmediatamente inteligible.” (1964, 2002: 154).

Entre Mannheim y su noción de “auto análisis” y la “reflexividad” de Bourdieu, nos encontramos con la “reflexividad” planteada por Gadamer. Para este último, las consecuencias son de tres órdenes:

- La conciencia “del carácter particular” de cada perspectiva.
- La obligatoriedad de “comprender las posibilidades de una multiplicidad de puntos de vista relativos.”
- La necesidad de “responder a los argumentos que se nos oponen por una reflexión que se coloca deliberadamente en la perspectiva del otro.” (1993: 42) Es decir un ejercicio de alteridad. Esto es algo ajeno a la perspectiva del marxismo en la versión de Marini en *Razón y sin razón de la sociología marxista*: el único punto de vista científico era el del marxismo, el resto era ideología o ciencia burguesa.

Es este carácter reflexivo, del que se hace uso metódico, lo que caracteriza a las “ciencias históricas modernas, o ciencias del espíritu o ciencias hu-

manas y que las diferencia de las ciencias de la naturaleza. “La conciencia moderna toma –justamente como conciencia histórica– una posición reflexiva en la consideración de todo aquello que es entregado por la tradición.”

Se trata de una reflexividad que implica una triple operación: por un lado hacia la propia perspectiva, en tanto se trata de una perspectiva particular; por otro, hacia las otras perspectivas contemporáneas; y por último hacia las perspectivas que vienen del pasado.

Con relación a esto último, Gadamer afirma: “la conciencia histórica no oye más bellamente la voz que le viene del pasado, sino que, reflexionando sobre ella, la reemplaza en el contexto donde ha enraizado, para ver en ella el significado y el valor relativo que le conviene” (1993: 43).

No hay síntesis. Bourdieu explica magistralmente la constitución del campo de las artes en Francia de la mano de Flaubert y Baudelaire, pero no explica porqué la lectura de *Madame Bovary* sigue diciéndonos algo, sigue siendo contemporánea y que la lectura de un poema de Baudelaire nos cause esa extrañeza a la que se refiere Gadamer, o que al margen de la forma como se organizara la sociedad maya, el *Popol Vuh* ejerza aún ahora una extraña influencia en la narración sobre el mito de cómo los hombres accedieron al fuego, tan lejano y antitético al mito greco romano de Prometeo. Gadamer nos recuerda precisamente esa extrañeza que provoca la obra de arte, aunque no podamos compartir el carácter a histórico y a social que finalmente conlleva su lectura hermenéutica de la estética. Bloom no tiene que convencernos de la originalidad de *Hamlet*, que no es Orestes, redivivo y privado de la voluntad de la venganza, pero no puede hacer que miremos la tragedia shakesperiana con los mismos ojos que hace un siglo, pues somos lectores que consciente o inconscientemente estamos atrapados en lo que Gadamer denomina conciencia histórica. De manera que no hay síntesis, sino un campo con posiciones en las cuales debemos (me refiero a los lectores y a mí mismo) colocar las ponencias.

III.

Un tercer problema debe considerarse al momento de analizar las diversas ponencias y de ubicarlas en perspectiva, tanto en lo que concierne a su propio enfoque como a lo que subyace a la tradición teórica de las ciencias sociales en América Latina. Se origina, por un lado, en la tensión por un desarrollo basado en los diversos intentos de comprender la realidad desde su especificidad y en consecuencia desde una perspectiva propia y por otro lado, en la relación compleja de traducción y recepción de los desarrollos científicos y metodológicos provenientes de Europa y de los EE.UU. Todas las posiciones del campo de las ciencias sociales de la Región (marxistas, estructuralistas, funcionalistas, etc) están sometidas a una presión similar. Germani (1964) identificó claramente las implicaciones de esta tensión propia, lo que le condujo a plantear la *recepción* como un problema constitutivo de la sociología en América Latina. Para Germani el problema de la recepción, o la recepción como problema, es “una cuestión de orden puramente metodológico; que se presenta en cualquier país, trátase o no de un país *productor* o *dependiente* en cuanto a creación de teorías” y se resuelve con la aplicación de los métodos científicos (1964: 4-5). Germani no veía un problema de entorno social en la “recepción” de teorías. La recepción se resuelve exclusivamente en el campo de la misma ciencia, en la tarea del “estudioso” y con la “creación de una tradición científica seria (pues) la posibilidad de crear ciencia en términos universalmente válidos supone una íntima conexión con el proceso científico universal y de ninguna manera un rechazo de este...: la aplicación de los procedimientos generales del conocer científico constituye el filtro necesario que permite utilizar de manera creadora los aportes del pensamiento universal” (1964: 5).

En principio, la posición de Germani no presentaría problemas, siempre y cuando se acepte o no se ponga en duda el concepto mismo de ciencia y de conocimiento científico. Si bien se puede aceptar que al momento en que Germani escribe su texto, existe una universalización del campo de la sociología, en términos de un fin de ciclo de las sociologías nacionales, especialmente por el creciente flujo de tradiciones y apropiaciones (las traducciones que se hacen en América Latina de los clásicos de la sociolo-

gía) existen posiciones muy marcadas en torno a lo que se concibe como método científico y el qué hacer científico de las ciencias sociales. La noción misma de lo que se debe considerar sociología o ciencias sociales es un terreno de fuerte disputa. En consecuencia, la referencia a la aplicación de los procedimientos generales del método científico como estrategia básica para garantizar una recepción crítica de teorías provenientes de otros espacios nacionales y sociales, así como para reducir las resistencias “ideológicas” implica una especie de petición de principio sobre la existencia de un acuerdo universal sobre lo que se considera ciencia y método científico.

Lo que es evidente es que en la historia de las ciencias sociales en América Latina, la recepción se convierte en un tema permanente y de múltiples aristas, no sólo de lo que viene de Europa y Norteamérica, sino de lo que fluye de los polos más desarrollados (Argentina, Brasil y México) a los otros espacios nacionales con limitaciones de diverso tipo para el desarrollo de las ciencias sociales. Así como debemos preguntarnos por las condiciones sociales de recepción de los clásicos de la teoría social: Marx, Weber, Durkheim, de los representantes de la sociología norteamericana como Parsons, Merton o Paul Lazarfeld, también debemos preguntarnos por la recepción de los planteamientos del mismo Germani en Argentina, México, Brasil y en los otros países del continente.

Para Bourdieu la recepción tiene una complejidad que no podemos ignorar: “dado que las ideas circular de un espacio social a otro sin sus contextos (con prescindencia de su campo de producción), los receptores las reinterpretas según las necesidades dictadas por su propio campo de producción.” Esto conlleva el riesgo que hace que todo proceso de recepción implique “un malentendido estructural... el sentido y la función de una obra extranjera están determinados, al menos, tanto por el campo de reflexión como por el campo de origen. En primer lugar, porque el sentido y la función del campo originario son, con frecuencia, completamente ignorados. Y también, porque la transferencia de un campo nacional a otro se hace a través de una serie de operaciones sociales.” (Bourdieu citado por Tarcus, 2007: 41- 42) En consecuencia es difícil limitar el proceso de recepción a una operación de aplicación de un método científico de validación de la aplicabilidad de la obra.

Como se ha dicho el problema de la recepción es un tema crucial para una comprensión de las ciencias sociales en América Latina. No afecta a una u otra posición, a uno u otro autor. Es una característica específica del campo. En una obra monumental Horacio Tarcus plantea el problema de la recepción de Marx en Argentina. Sus preocupaciones no son ajenas a las preguntas que se formula Aricó en torno a Mariátegui, y su particular recepción del marxismo. Tarcus llamó la atención sobre la relación entre interpretación y lectura. Desde el punto de vista de Tarcus, que sigue en esto a Gadamer, toda lectura es en sí mismo un acto de interpretación. “... el texto no existe como cosa *en sí*, sino *para nosotros*, lectores. Somos los lectores quienes lo realizamos, lo actualizamos, y en ese sentido lo re creamos en cada lectura... El texto no existe por fuera de la historia de sus interpretaciones” que se interponen entre el lector y el texto (Tarcus, 2007: 34). La interpretación no es un proceso reproductivo, sino productivo. Entre la soberanía del autor y la consistencia y autonomía del texto, se postula la “soberanía del lector”. Desplazamiento que parte del autor “para llegar al texto y a sus receptores... desplazamiento del locus del sentido de la interpretación, desde el autor hacia algún lugar indeterminado entre el texto y el lector.” (Tarcus, 2007: 35).

En esta parte, quisiera profundizar en la relación texto, interpretación, comprensión que a mi juicio enriquece el análisis del complejo de relaciones entre ciencias sociales, cultura y su propia historia. Seguiremos las reflexiones de H. G. Gadamer. Para este autor: “El texto es algo más que el nombre de un objeto de investigación literaria. La interpretación es algo más que la técnica de la exposición científica de los texto” (2001:196). Las dos frases que lo identifican como ese “algo más” que objeto de investigación literaria son: “punto de referencia”, y “mero producto intermedio”. El texto es un “punto de referencia frente a la... pluralidad de posiciones interpretativas que apuntan a él...” Se vuelve al texto para esclarecer algo. Es el caso de los textos sagrados o el texto de la ley. También es el caso de las interpretaciones canónicas: el texto es el punto de referencia último para esclarecer el carácter de la interpretación. De allí se desprende una relación estrecha entre texto e interpretación: “ni siquiera un texto tradicional es siempre una realidad dada pre-

viamente a la interpretación.” En consecuencia, el texto sólo puede ser comprendido en el contexto de la interpretación. Es entonces cuando el texto aparece “como una realidad dada” (2001: 200). Sin interpretación, el texto guarda silencio. “Es frecuente –afirma Gadamer– que sea la interpretación la que conduzca a la creación crítica del texto” (2001: 200).

¿Por qué el texto es un “mero producto intermedio”? Desde la perspectiva del lector –afirma Gadamer– el texto es “una fase en el proceso de comprensión”. No es un fin en sí mismo, menos aún en las ciencias humanas (2001: 201). La tarea del lector es “hacer hablar de nuevo al texto... En ese sentido, leer y comprender significa restituir la información a su autenticidad original” (2001: 205). Así “... un texto, no es un objeto dado, sino una fase en la realización de un proceso de entendimiento” (2001: 205).

¿Qué es interpretar? Es una mediación que va del traductor al desciframiento de textos de difícil comprensión. “Es la mediación nunca perfecta entre hombre y mundo”. Es lo que nos permite comprender “algo como ‘algo’... Solo a la luz de la interpretación algo se convierte en ‘hecho’ y una observación posee carácter informativo... La interpretación no es un recurso complementario del conocimiento, sino que constituye la estructura originaria del ‘ser-en-el-mundo’.” (2001: 199). Sin interpretación no hay conocimiento. “La interpretación es obligada cuando el contenido de lo fijado (lo escrito) es incierto y hay que alcanzar la recta comprensión de la ‘información’.” (2001: 205). El problema de la interpretación se ubica en el marco de lo que H. G., Gadamer denomina “el problema epistemológico de las ciencias humanas”.

La interpretación precisamente es la forma de mirar la tradición intelectual contenida en los textos, es la herramienta hermenéutica para el ejercicio de reflexividad frente al pasado. El pasado entendido no necesariamente como pasado lejano. Para Gadamer: “Esta palabra (interpretación) ha tenido, como pocas, la fortuna de expresar de forma simbólica la actitud de toda nuestra época” (1993: 43). La interpretación desempeña un papel clave en las modernas ciencias humanas, es un “concepto universal y quiere englobar la tradición en su conjunto.”

Gadamer afirma: “Lo propio de la experiencia histórica es que nos encontremos en un proceso sin saber cómo, y sólo en la reflexión nos percatemos de lo que ha sucedido. En ese sentido la historia debe escribirse de nuevo en cada presente” (2001: 192).

Somos parte de una historia intelectual, de una tradición que es mejor que la reescribamos desde nuestro presente, que la interpretemos para sacar las lecciones de las que podamos aprender y así volver al camino de construir teoría social y de mirar en toda su complejidad el diálogo de las ciencias sociales con su propia historia y con la literatura y el arte.

IV.

El Congreso de Ciencias Sociales por los 50 años de FLACSO fue un punto de encuentro de esa variada, compleja reflexión y señal de la heterogeneidad de los discursos que en el presente se construyen sobre las diversas formas de creación cultural. Es difícil afirmar que se trata de un campo temático. Es más bien un conjunto de sub campos en el que el objeto de reflexión es alguna forma de producción cultural: cine, video, danza, textos poéticos, narrativa y reflexiones que se inscriben en la historia de las ideas y de los intelectuales.

Fue altamente significativo que en el Congreso se presentaron cuarenta y ocho ponencias de las cuales el editor sugirió la publicación de veinte y seis ponencias, de manera de tener una amplia representación de los trabajos presentados y de los debates que en el Congreso en el área temática: Sociedad, Cultura y Literatura.

El grupo temático más numeroso fue el de ponencias cuyo propósito fue el análisis de una o varias obras literarias que forman parte de la tradición literaria de América Latina, así como de aquella literatura que quedó sumergida bajo las aguas de lo que en su momento se llamó el *boom* latinoamericano y del post *boom*. Las ponencias que estudian diversas narrativas y abordan un amplio espectro de temas, desde la sensibilidad popular en el Brasil esclavista, hasta la presencia de Caracas en tanto realidad multicultural en la narrativa venezolana de los años 1990, constituye una actualizada antología de los debates sobre literatura tanto desde

la misma crítica literaria como desde las ciencias sociales. Los lectores podrán reconstruir esa caleidoscópica presencia de temas y enfoques.

Las siguientes ponencias tratan sobre dos temas: por un lado, una mirada crítica sobre la producción de cine, tanto de ficción, como de documental, en América Latina. Expresan la irrupción en el campo de reflexión de las ciencias sociales de toda la poderosa corriente del mundo cultural de América Latina que se expresa en el cine y la producción audiovisual. Ese conjunto de ponencias marcan una línea de base en términos de reflexión. Por otro, se dedica a un tema de enorme importancia en el momento actual y es la reflexión sobre la producción de un grupo altamente representativo de intelectuales latinoamericanos. Es un esfuerzo por reconstruir una tradición intelectual que debe ser rescatada. Las ponencias incluyen textos sobre Agustín Cueva, Josué de Castro y otros intelectuales.

Bibliografía

- Blanco, Alejandro (2006). *Razón y modernidad. Gino Germani y la sociología en Argentina*. Argentina: Siglo XXI.
- _____ (2006). Estudio preliminar. *Gino Germani: La renovación intelectual de la sociología*. Argentina: Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes.
- Bloom, Harold (2005). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (2002). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo del arte*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2003). *El oficio del científico. Ciencia de la ciencia y reflexión*. Barcelona: Anagrama.
- Casanova, Pascale (2001). *La república mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama.
- Cueva, Agustín (1967). *Entre la ira y la esperanza*. Quito: Ediciones CCE.
- Gadamer, Hans-Georg (1964). *La estética y la hermenéutica* en Antología (2001) Salamanca: Ediciones Sígueme.
- _____ (1968). *Hermenéutica clásica y hermenéutica filosófica* en Antología (2001). Salamanca: Ediciones Sígueme.

- _____ (1992). *Palabra e imagen: "Así de verdadero, así de óptico"* en *Antología* (2001). Salamanca: Ediciones Sígueme.
- _____ (2001). Texto e interpretación en *Antología*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- _____ (2003). *El problema de la conciencia histórica*. Madrid: Tecnos.
- _____ (2007). "Sobre la transformación de las ciencias humanas (1985)" en *El giro hermenéutico*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Germani, Gino (1964). *La Sociología en la América Latina: problemas y perspectivas*. EUDEBA, Buenos Aires.
- Mannheim, Karl (1941, 2004). *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*. México: Fondo de la Cultura Económica.
- _____ (1990). *El problema de un sociología del saber*. Tecnos: Madrid.
- Marx, Karl (1974). *La ideología alemana*. México: Grijalbo.
- O'Donnell, Guillermo (2007). "Las ciencias sociales en América Latina. Mirando el pasado y atisbando el futuro". En *Disonancias. Críticas democráticas a la democracia*. Buenos Aires: Prometeo.
- Paz, Octavio (1976). *El laberinto de la soledad*. México: FCE.
- Poviña, Alfredo (1959). *Nueva historia de la sociología en América Latina*. Argentina: Editorial Universitaria de la Universidad de Córdoba.
- Tarcus, Horacio (2007). *Marx en Argentina*. Argentina: Siglo XXI editores.

Parte 1

Martins Pena e o dilema de uma sensibilidade popular numa sociedade escravista

Antonio Herculano Lopes*

Ao longo do século XIX, o teatro –tanto a performance artística, quanto o local em que se realizava– exerceu função central na vida da cidade do Rio de Janeiro, a exemplo do que ocorria em outras grandes cidades do mundo ocidental. Principal e, com frequência, única diversão pública disponível, tendo ganho o prestígio do aval real com o príncipe-regente d. João, o teatro enquanto espaço era um lugar de forte apelo não apenas para se assistir ao espetáculo que eventualmente estivesse sendo apresentado, mas também para ver e ser visto. Nesse sentido, o prédio absorveu algumas das funções que antes eram reservadas à igreja e à praça, tornando-se verdadeira ágora moderna.

Quando se pensa que o teatro que o príncipe mandou erguer com seu nome, mais tarde chamado de São Pedro de Alcântara, podia abrigar (dependendo do momento histórico) cerca de 1% da população da cidade, percebe-se porque o prédio era próprio para tornar-se palco também do espetáculo da política e das relações sociais, rebatidas em cena pela imaginação dos autores e pelas sensibilidades dos atores. Com tudo isso, não é de se surpreender que a ficção encenada adquirisse enorme poder de fixar as imagens e representações que povoariam as imaginações e sensibilidades dos cidadãos e –pela irradiação inerente à condição do Rio de Janeiro de capital e corte imperial– da população brasileira em geral.

* Pesquisador e Chefe da Pesquisa em História da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Doutor em Estudos de Performance pela New York University.

Além de sua função de entretenimento, o teatro era fortemente percebido por sua atuação sobre as consciências e, no dizer de então, era considerado “escola de costumes”. Cientes do poder de sedução ideológica do teatro, autoridades e intelectuais se empenharam por diferentes modos em estimular sua ação formadora e controlar seus eventuais efeitos deletérios. A censura policial e o Conservatório Dramático eram duas faces de um mesmo desejo de controle, uma pelo lado negativo, determinando o que não deveria ser visto e ouvido, e o outro pelo positivo, estimulando as obras com qualidade artística e moralmente edificantes –ao menos era esse o propósito inicial do Conservatório. A busca de uma dramaturgia nacional, como parte de um projeto mais amplo de constituição da nacionalidade no plano das consciências, era tida como tão estratégica que mereceu um manifesto de Gonçalves de Magalhães. Aliado ao grande ator nacional, João Caetano, o poeta romântico declaradamente fundou o teatro nacional, com a estréia, em 1838, de sua tragédia sobre Antônio José da Silva, o Judeu. O gesto teve tal poder que até hoje a historiografia lhe reconhece o caráter inaugural, apesar do baixo valor artístico.

A historiografia, aliás, também aponta como, curiosamente, sem tal estardalhaço e grandiosa intenção, o mesmo ano viu surgir a comédia nacional, quando a própria companhia de João Caetano, sem a participação do mesmo, que preferia guardar-se para dramas e tragédias, encenou a primeira farsa de Martins Pena, *O juiz de paz na roça*. Com ou sem intenção, essa pequena peça cômica, quase um entremez, exerceu influência muito mais poderosa e duradoura sobre o imaginário da cidade e do país, sobre sua auto-imagem, do que os arroubos românticos de Magalhães e seguidores.

A comédia, ao longo do século, demonstrou ser veículo particularmente apto para captar e representar as imagens em que aquela população se reconhecia. A auto-ironia, mais do que a celebração épica, parecia ser o meio mais adequado de expressar sonhos, frustrações e limites éticos de uma sociedade incapaz de resolver seus dilemas, no centro dos quais estava a instituição do trabalho escravo. Incapaz de ser abertamente representada, a escravidão e, com ela, as complexas relações interétnicas aparecem nos interstícios, nos subentendidos e nas margens da produção para os palcos, dando elementos para a construção dos sonhos e, simultaneamente,

ameaçando transformar-se em pesadelos daquela sociedade. O outro nó górdio que aparece em cena é o da posição da mulher, ou, melhor dito, das relações entre homens e mulheres, tema que, se não era indizível, como a escravidão, também comportava uma enorme distância entre o dito e o que extravasa da produção dramaturgica.

Minha pesquisa se concentra em três comediógrafos da cena fluminense oitocentista: Luiz Carlos Martins Pena (1815-1848), José Martiniano de Alencar (1829-1877) e Francisco Correia Vasques (1839-1893). Interessa-me como esses autores lidaram com as questões da produção e representação dos sentidos de nacional, popular e moderno; como resolveram as dificuldades advindas da escravidão e da posição dos negros; como enfrentaram a acelerada mudança nos valores relacionados com os universos masculino e feminino; e como projetaram os sonhos e se assombraram com os fantasmas que de certa maneira até hoje povoam o imaginário da nação que ajudaram a inventar. Este *vol d'oiseau* sobre a obra dos três comediógrafos funciona como um panorama da história cultural da cidade do Rio de Janeiro, pólo avançado da possível modernidade brasileira ao longo do século XIX. A produção dramaturgica acompanha os passos da evolução histórica, permitindo-nos perceber caminhos e descaminhos que a documentação mais fria não revela. Como numa estrutura musical, trato de acompanhar três momentos/movimentos de uma certa história brasileira: o *allegro vivace* de Martins Pena, quando o Império se estabiliza; o *andante con brio* de José de Alencar, quando atinge seu apogeu; e o *allegro buffo* de Vasques, quando se anuncia a crise. O presente texto dá conta da primeira parte da pesquisa: Martins Pena.

A obra de Martins Pena foi produzida entre o final dos anos 30 e a década de 40, momento em que, saído do trauma da abdicação de Pedro I e tratando de superar a instabilidade do período regencial, o Império começava a ganhar solidez sob Pedro II. As comédias de Pena se centram na representação da cidade do Rio de Janeiro, seus tipos e costumes, e na discussão de valores num momento de rápida transição. Apesar de décadas já de uma presença mais forte do Estado e de imposição da ordem do soberano (seja el-rei ou o imperador), sobrevivia ainda, sobretudo em relação à “raia miúda”, o mito de uma sociedade sem lei nem pecado, que Martins Pena procurou retratar. Por um lado, a década de 40 abriu um

longo período de estabilidade política, que favoreceu a expansão dos negócios e a consolidação de uma burguesia comercial e financeira urbana; por outro, o grosso da população continuava vivendo às margens dos frutos do progresso.

A ordem escravocrata era sem dúvida um das fontes de maior instabilidade social. Em 1835, deu-se a Revolta dos Malês, em Salvador, aguçando os temores de uma grande insurreição negra que pairavam desde o sucesso da revolução no Haiti. A pressão inglesa para o fim do tráfico era forte. Em 1831, havia sido aprovada uma lei “para inglês ver”, que declarava livres todos os novos escravos que chegassem às nossas costas. No entanto, o tráfico não só continuava, mas se intensificava, tornando-se uma das atividades mais rentáveis do Império. No início da década de 40, entravam de 30 a 40 mil africanos por ano no país. Depois da *Bill Aberdeen*, de 1845, pela qual a Inglaterra se adjudicava o direito de abordar e apreender a carga de qualquer negreiro com pavilhão brasileiro, inclusive dentro de nossas águas territoriais, a cifra passou para 50 mil por ano (Costa, 1976: p. 144).

Sabemos o fim dessa história, mas naquele momento, à medida que aumentava a intervenção inglesa, os grupos ligados ao tráfico melhor conseguiam arrebatar o apoio popular e provocar a xenofobia anti-inglesa. Criou-se uma nova figura no panorama social brasileiro, a dos meias-caras: africanos ilegalmente importados que, mesmo apreendidos pelas autoridades, acabavam voltando ao circuito do mercado escravista. As dificuldades maiores, como sempre, eram enfrentadas por aqueles com menos recursos. Em *O juiz de paz na roça*, Pena põe em cena um lavrador pobre, Manuel João, condenado ao trabalho árduo por possuir apenas um escravo.

Maria Rosa – Pobre homem! Mata-se de tanto trabalho! É quase meio-dia e ainda não voltou. Desde as quatro horas da manhã que saiu; está só com uma xícara de café.

Aninha – Meu pai quando principia um trabalho não gosta de o largar, e minha mãe bem sabe que ele tem só a Agostinho.

Maria Rosa – É verdade. Os meias-caras agora estão tão caros! Quando havia valongo eram mais baratos.

Aninha – Meu pai disse que quando desmanchar o mandiocal grande há-de comprar uma negrinha para mim. (Pena, s.d.: 39)

A centralidade da mão-de-obra escrava na economia torna-se patente nessa cena. Mesmo uma família de agricultores pobres não dispensava a sua ajuda, e ainda se dava o direito de sonhar com o escravo doméstico. Mas, não fugindo à sina de seus contemporâneos, o que chama a atenção no conjunto da obra de Martins Pena é o pouco espaço ocupado pelo negro em geral e pelo escravo em particular e a sua quase total carência de voz própria. O foco principal do autor estava na sociedade livre, branca e mestiça, que até legalmente eram os que constituíam a nação.

O tratamento dado por Martins Pena a esses pobres livres antecipa a dialética da ordem e da desordem que Antonio Candido(1970) diagnosticou como estruturante das *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Os pequenos agentes da ordem, personagens recorrentes das comédias de Pena, são promotores, eles próprios, da desordem que deveriam combater. Em *Os meirinhos*, escrita em 1845 e representada no ano seguinte, esses agentes da justiça se concentram em botequins, onde jogam bilhar e cartas, bebem cachaça até se embebedarem e arrumam trabalhos sob a égide da “regra geral: toda vez a que uma maroteira render mais do que o cumprimento de um dever, haverá no mundo maior número de velhacos do que de homens de bem” (Pena, s.d.: 458).

Um dos meirinhos dessa comédia se chama João Pataquinha, que logo remete ao decano dos meirinhos das *Memórias*, Leonardo-Pataca, pai do herói do livro. Mas mais importante do que as semelhanças de fato ou até de estilo está esse constante trânsito entre a ordem e a desordem, baseada numa enorme frouxidão dos princípios morais, que devem estar sempre a serviço de se ganhar o dinheiro ou o amor, ou ambos. Ou se esses já foram obtidos, a mantê-los sob vigilância estrita, diante de uma sociedade sempre pronta para se aproveitar de um cochilo. Em *Os ciúmes de um pedestre ou O terrível capitão do mato*, o pedestre André João mantém sua mulher Anacleta e sua filha Balbina trancafiadas a sete chaves, enquanto faz a ronda. Aterrorizado pela idéia de que algum homem as venha a tocar, torna-se fera acuada, com instintos assassinos. Mas todos os cuidados são de balde, pois espertos amantes encontram estratégias de entrar

na casa e as mulheres oprimidas se empenham em consumir a “traição”. O estado de demência provocado por ciúmes é apenas o outro lado da constante ameaça de se viver numa sociedade movediça, onde toda ordem é volátil e pode desandar no dia seguinte.

Não só de guardiães da ordem se constitui a galeria de malandros de Martins Pena. Ele foi colher tipos em outras searas, como a religiosa, em que atacou os irmãos das almas. Na peça desse título, Jorge pede esmolas para as almas e retém a “colheita”, como ele diz, para si. Afinal, pergunta para a irmã, Luísa, “nós também não temos alma”? A ética que preside o comportamento de Jorge é

Jorge – (...) antes que me logrem, logro eu. E demais, tirar esmolas para almas e para os santos é um dos melhores e mais cômodos ofícios que eu conheço. Os santos sempre são credores que não falam... (Pena, s.d.: 181)

Apesar do comportamento velhaco, Jorge não aparece na peça como um personagem mau, ao contrário, é um tipo com quem a platéia simpatiza, apiedando-se da sua tibieza e da tirania que sobre ele exercem sua mulher, Eufrásia, e sua sogra, Mariana: “Encontrei com uma mulher linguaruda, preguiçosa, desavergonhada e atrevida... E para maior infelicidade, vim viver com a minha sogra, que é um demônio” (Pena, s.d.: 182).

Outra área profissional que passa pela metralhadora giratória de Martins Pena é o comércio. Em *O caixeiro da taverna*, Manuel, imigrante português, é primeiro caixeiro da taverna da viúva Angélica e sua grande aspiração é tornar-se seu sócio. Para ganhar os favores da viúva, e sabendo que esta nutre interesses matrimoniais por ele, Manuel esconde-lhe que secretamente se havia casado com Deolinda, costureira que serve a casa. O português é trabalhador dedicado e sensível aos infortúnios dos devedores de sua ama, porém mais fiel à defesa dos interesses dos negócios: “Quem come, pague! E quem não pode pagar, não coma...” (Pena, s.d.: 378). É tal fidelidade que o leva à desonestidade, ao adulterar alimentos, dentro da mesma lógica geral de que tira proveito quem pode. De novo, aqui, a impostura é cometida por um personagem simpático ao público, o herói, por assim dizer, das peripécias, e que ao final será premiado com a ambicionada condição: tornar-se-á sócio da viúva a quem tanto protege.

Os três exemplos acima nos dão algumas chaves sobre a “questão feminina” em Martins Pena. A mulher aparece sempre como um problema para o homem, num ambiente hostil, sem a estabilidade das relações familiares patriarcais, os outros homens constituindo constante ameaça. No caso do pedestre, o problema é manter sua esposa e filha, e a solução por ele empregada é a violência e o autoritarismo. Isso apenas espicaça o desejo das mulheres de traírem-no e a simpatia do espectador vai para as pobres subjugadas. O irmão das almas sofre pelo oposto: a opressão da mulher e da sogra, que, para o agrado da platéia, ele logra inverter com esperteza. Quanto ao caixeiro Manuel, o “problema” mulher surge da sua superposição com o problema econômico. Ao final, a desonestidade do português é redimida pela honestidade de seu coração, através do que obtém sucesso em ambos os terrenos – a mulher amada e a sociedade com a rica viúva.

O que se pode extrair desses exemplos é uma ética liberal e individualista. O ponto de partida e o foco é o homem, sendo a mulher vista como uma presa a ser conquistada e mantida. Mas é uma presa (e uma propriedade) especial, com desejos próprios e capaz de resistir e combater os planos do homem. A solução não pode passar pela imposição autoritária, mas terá que ser negociada. E diante do conflito entre Estado/sociedade e indivíduo, este deve prevalecer, desde que negocie seus interesses com seus próximos e, em particular, com suas próximas.

No plano da representação do nacional, também podemos fazer algumas inferências. A molecagem, o descompromisso e a desonestidade é o ambiente que é respirado por toda essa sociedade. E o princípio fundamental, o móvel último de todo brasileiro é o prazer. Em mais de uma ocasião, Martins Pena contrasta o princípio do prazer do brasileiro com outras nacionalidades. No caso de Manuel, nosso caixeiro português aspirante a taverneiro, o que transpira é uma ética do trabalho. Inquirido por sua ama e futura sócia, mostra seu desinteresse pela farra.

Angélica – Espero que não frequente certas ruas desta cidade e que, sobretudo, não arranches para essas patuscadas dos domingos, que fazem os caixeiros no Jardim Botânico, nos canos da Carioca e nas Paineiras. Tens visto o resultado.

Manuel – Nunca gostei desses pagodes.

Angélica – Nem deves do mesmo modo freqüentar os bailes mascarados.

Manuel – Bailes? Não sei dançar.

Angélica – Manuel, nos bailes mascarados não se dança, joga-se! (Pena, s.d.: 382)

Manuel nem ao menos sabe como são os bailes mascarados, o que tranqüiliza a viúva. O contraste é com Carlos, o herói malandro de uma comédia sem título (perdeu-se a folha de rosto do manuscrito), uma das últimas produções de Martins Pena. Dele, somos informados que depois de três meses de casamento, disse à mulher que estavam sem dinheiro e saiu em busca do dito para não mais voltar. As notícias que chegam em casa são de que “anda por bailes mascarados, pagodes, teatros com as tais filhas de Jericó” (Pena, s.d.: p. 621). Quando por primeira vez reaparece, tem um taco de bilhar na mão, colete e casaca desabotoada. A polícia procura por ele e a descrição das roupas com que por última vez fora visto revelam o malandro: “Levava calça de casimira cor de flor de alecrim, paletó verde claro com botões de chifre e chapéu de pelo de lebre” (Pena, s.d.: p. 625). Carlos gosta sinceramente de sua mulher, mas preza sobretudo sua liberdade. Quer fazer dinheiro para sustentar sua família, mas prefere fazê-lo no jogo do que através do trabalho árduo. Ao final, ameaçado de prisão e de ter que duelar com um desafeto que ambiciona a sua mulher, safa-se de tudo com esperteza, regenera-se, volta “ao grêmio da sociedade”, perdoado pela mulher e pelo tio meirinho, de quem detém uma carta revelando uma infidelidade conjugal (Pena, s.d.: 639). É portanto diante da iminência de perder sua mulher que Carlos é levado a optar entre seus dois prazeres, amor e boêmia, fazendo sua livre escolha pelo primeiro.

Encerremos com a questão dos negros e da escravidão. Esses assuntos surgem na obra de Pena, a exemplo do que ocorre com seus contemporâneos, como pano de fundo sobre o qual se desenrola o drama ou, mais propriamente, a farsa social. Mas aqui e ali aparece a escravidão em toda a sua violência. O caso mais patente é o da comédia *Os dous ou o inglês maquinista*. Já ao colocar em cena um personagem do comerciante negreiro, que se beneficia da importação ilegal de meias-caras, e um inglês tra-

paceiro, ambos rivalizando pela mão da filha de uma rica viúva, Pena se permite apresentar um painel desse comércio iníquo.

Felício – Sr. Negreiro, a quem pertence o brigue *Veloz Espadarte*, aprisionado ontem junto quase à fortaleza de Santa Cruz pelo cruzeiro inglês, por ter a seu bordo trezentos africanos?

Negreiro – A um pobre diabo que está quase maluco... Mas é bem feito, para não ser tolo. Quem é que neste tempo manda entrar pela barra um navio com semelhante carregação? Só um pedaço de asno. Há por aí além uma costa tão longa e algumas autoridades tão condescendentes!... (Pena, s.d.: 108)

O comércio ilegal, a cumplicidade de juízes, autoridades e população, o interesse dos fazendeiros, tudo é explicitado ao longo da comédia. E a violência doméstica contra os escravos também aparece, ainda que em bastidores, numa cena talvez muito mais chocante para as sensibilidades atuais do que as de então.

Clemência – Não vale a pena mandar fazer vestidos de chita pelas francesas; pedem sempre tanto dinheiro! (*esta cena deve ser toda muito viva. Ouve-se dentro bulha como de louça que se quebra:*) O que é isto lá dentro? (*Voz, dentro:* Não é nada, não senhora.) Nada? O que é que se quebrou lá dentro? Negras! (*A voz, dentro:* Foi o cachorro.) Estas minhas negras!... Com licença. (*Clemência sai.*)

Eufrasia – É tão descuidada esta nossa gente!

JOÃO DO AMARAL – É preciso ter paciência. (*Ouve-se dentro bulha como de bofetadas e chicotadas.*) Aquela pagou caro...

Eufrasia, *gritando* – Comadre, não se aflija.

João – Se assim não fizer, nada tem.

Eufrasia – Basta, comadre, perdoe por esta. (*Cessam as chicotadas.*) Estes nossos escravos fazem-nos criar cabelos brancos. (*Entra Clemência arranjando o lenço do pescoço e muito esfogueada.*)

Clemência – Os senhores desculpem, mas não se pode... (*Assenta-se e toma respiração.*) Ora veja só! Foram aquelas desavergonhadas deixar mesmo na beira da mesa a salva com os copos pra o cachorro dar com tudo no chão! Mas pagou-me! (Pena, s.d.: 114)

O que talvez mais choque na cena é a continuada conversação dos convivas, enquanto nos bastidores Clemência demonstra toda a sua inclemência com as criadas. Não há uma palavra de preocupação com estas. A questão é a comadre não se afligir ou os cabelos brancos que os escravos impingem aos pobres amos. Ou então a justificativa da necessidade da correção: “Se assim não fizer, nada tem”. Por outro lado, até nessa cena simpática ao sofrimento dos negros, estes não têm voz ou a que têm é desencarnada, uma voz de bastidor. Tal era o limite claro daquela sociedade. Limite que aponta para as dificuldades que ainda hoje temos ao lidar com a espinhosa questão das relações interétnicas na sociedade brasileira.

Martins Pena traçou com suas comédias um amplo quadro da sociedade livre, branca e mestiça, das suas hipocrisias, de sua moral frouxa e dos seus sonhos. Enfrentou as dificuldades que se anunciavam para a manutenção da família patriarcal com uma postura liberal e individualista. Representou a nacionalidade como movida pelo princípio do prazer. O elemento popular surge bastante expurgado de seus componentes africanos, pela dificuldade de se relacionar com a escravidão. Mas nas frestas Martins Pena passou um pouco também do conflito básico que opunha brancos e negros. Nesse quadro aparecem em gestação valores e práticas de uma cultura urbana carioca que marcarão o ideário da nação nos anos por vir: as festas, os ritmos, os tipos, as sensibilidades. Às vezes, Pena opõe cultura rural e cidadina, mas sempre tendo a última como a referência maior que acabaria por se impor. Ao final de *A família e a festa da roça*, quando numa festa do Divino alguns rapazes da cidade fazem troça dos caipiras, um lavrador dá o grito de guerra: “Ensinemos a estes capadóci-os!” O capadócio, o malandro urbano, capoeira, evidentemente calcado em valores herdados da cultura africana no Brasil, estava fazendo sua entrada nos palcos. Seria preciso esperar as cenas cômicas do ator Vasques para que ele ganhasse mais destaque.

Referências

- Candido, Antonio (1970). “Dialética da malandragem”. Em *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 8.
- Costa, Emília Viotti da (1976). “O escravo na grande lavoura”. Em Sérgio Buarque de Hollanda (Ed.) *História geral da civilização brasileira*. Tomo II, vol. 1. 3ªed. São Paulo: Difel.
- Pena, Martins (s.d.). *Comédias*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.

Humberto Salvador y la entrada de Sigmund Freud en las letras ecuatorianas

Fernando Balseca*

No hay lugar a dudas de que el literato que más temprano y que de mejor forma manejó los fundamentos del psicoanálisis –entonces llamado *freudismo*– fue Humberto Salvador (1909-1982); quien incluso publicó, en 1934, su *Esquema sexual*, de profunda repercusión entre los intelectuales ecuatorianos. Este *Esquema* –que parte de la sexualidad humana para hacer nuevos aportes en los campos de la sexualidad y la criminología– es la tesis que Salvador preparó para obtener el grado de doctor en jurisprudencia en la Universidad Central del Ecuador y que alcanzó por esos años gran difusión en los países hispanoamericanos y en Brasil, donde fue traducida al portugués. En el período que atendemos los estudios literarios están fuertemente asociados con las sociedades jurídicas. No es casual, por tanto, que en una Facultad de Jurisprudencia produjera este texto central de nuestro estudio.

Salvador se erige en uno de los propagandistas más firmes de las teorías freudianas, lo que es interesante si se toma en cuenta que las obras más populares de Freud datan del primer quinquenio del siglo XX (*La interpretación de los sueños*, 1900-1901; *Psicopatología de la vida cotidiana*, 1901; *El chiste y su relación con lo inconsciente*, 1905 y *Tres ensayos de teoría sexual*, 1905). Freud es glosado y examinado por Salvador a menos de treinta años de haberse producido la primera tópica psicoanalítica, aquella que se articula alrededor del inconsciente. También es decisivo desta-

* Profesor de la Universidad Andina Simón Bolívar.

car que solo a partir de 1922, por iniciativa del filósofo español José Ortega y Gasset, empiezan a aparecer las obras de Freud traducidas al español por Luis López-Ballesteros en Madrid.

Esquema sexual de Salvador fue un verdadero hito para la divulgación del pensamiento freudiano. Aunque no hemos podido comprobar la existencia de las ediciones segunda y tercera del *Esquema* en la Editorial Claridad de Buenos Aires, y de la cuarta publicada por la Editorial Zig-Zag de Santiago de Chile, sabemos que ambas casas editoras sudamericanas tenían una gran difusión continental. Varios escritores ecuatorianos de la época publicaron en dichas prensas. La edición de 1934 apareció en Quito con un prólogo del médico Jorge Escudero –hermano del poeta Gonzalo–, que era entonces profesor de la cátedra de psicología experimental en la Universidad Central del Ecuador (más tarde Escudero formaría parte, en 1944, del primer directorio que funda la Casa de la Cultura Ecuatoriana).

Lo primero que resalta del prólogo de Escudero es que los intelectuales de la época estaban convencidos de que el freudismo otorgaba a cualquier práctica intelectual un sentido de actualidad, ya que el pensamiento de Freud ofrecía la posibilidad de asumir un punto de vista desde la totalidad. La recepción atenta de las ideas nuevas era un signo de actualización cultural. Escudero entiende las implicaciones del *Esquema* para el derecho, por ejemplo, y por eso celebra que se junten disciplinas como la anatomía, la fisiología, la endocrinología, la sexología, la sociología. Esto es, se vive una época en que el positivismo y la compartimentación de las disciplinas empiezan a romperse entre nosotros. Según Escudero, lo vital aparece enfrentado a lo racional y esta lucha da forma a los polos de atracción de las conductas del hombre; tópico apreciado dados los intensos juegos de la modernidad por instaurar novedosas actitudes de disfrute de las formas de lo cotidiano, asunto que ya habían puesto sobre el tapete los poetas modernistas en la década de 1910.

El filósofo español Ortega y Gasset es mencionado por Escudero. Se sabe, por las reseñas que aparecen en las revistas literarias de la época, que la *Revista de Occidente* circulaba entre los intelectuales quiteños, aunque es probable que Salvador haya podido leer a Freud a partir de alguna traducción inglesa o francesa, pues en su *Esquema* vacila entre decir la psi-

coanálisis (como en francés) y *el* psicoanálisis. Sorprende, entonces, que en 1934, en Quito, un médico alertara a los lectores en contra de una excesiva vulgarización de los postulados principales del psicoanálisis, lo que da cuenta de la popularidad de la teoría freudiana, al menos entre los círculos que protagonizaban el debate de ideas en el país:

El psicoanálisis, afecto de grandes poderes de difusión, sacude hoy variadas capas intelectuales de la organización social. Su expansión libresca, explotando la curiosidad sexual de las gentes, sacrifica su auténtico contenido en aras de un indecente exhibicionismo. Aun las divulgaciones científicas, dedicadas al gran público, contribuyen en no poco, a pesar de la buena intención de sus autores, a hacer la polvareda. Y así deviene en medio de la adhesión fanática de sus ortodoxos, de los anatemas virulentos de sus contradictores y de las exclamaciones psitacistas del público intelectual medio. Como técnica médica, un gran sector psiquiátrico lo discute violentamente, aunque sus médicos no lo hayan aplicado o lo hayan utilizado “silvestremente”, según la pintoresca expresión del propio Freud. (Salvador, 1934: 7)

Este testimonio de Escudero hace suponer que el psicoanálisis ya formaba parte del debate, al menos entre los médicos y los psiquiatras, a fines de la década de 1920 y a comienzos de 1930; aunque, como veremos más adelante, son los mismos psiquiatras quienes se encargaron de introducir conceptos psicoanalíticos para la explicación de los mecanismos de la cultura y la creación literaria y, en el debate artístico, de las implicaciones sociales en el mundo de entonces.

La principal aplicación que los interesados ven en el psicoanálisis no pertenece exclusivamente al campo de la psiquiatría o de la psicología sino, también, al ámbito del derecho. La preocupación consiste en echar mano de una teoría que permita incursionar en otros campos desde perspectivas más actualizadas en “la formación de la ética y sus mecanismos, la psicología de las masas y de los primitivos y las aplicaciones médicas y pedagógicas” (Salvador, 1934: 8). El interés por el psicoanálisis se junta con la necesidad de construir bases para una criminología adecuada. Es el momento en que cobran fuerza las ideas de que existe una morfología del criminal o de que la criminalidad se explica por trastornos glandulares.

Esto es, al reconocer la unidad de cuerpo y alma, Escudero proclama el amanecer de una nueva antropología que surge de la conjunción de la caracterología y el psicoanálisis (Salvador, 1934).

El *Esquema sexual* de Salvador se divide en tres partes principales. La primera se denomina “Esquema biológico del sexo” y, precisamente, describe con exhaustividad anatómica cada uno de los elementos que intervienen en la sexualidad humana; es una suerte de anatomía de la sexualidad que parte desde la comprensión de la célula, el átomo, la materia, y que reafirma una concepción mecanicista o maquinista del cuerpo humano. Los temas que se abordan, entre otros, son: la genitalidad masculina y femenina, la reproducción, la pubertad, las glándulas, la diferenciación entre sexualidad y genitalidad, la menopausia, la libido, el orgasmo, el sistema nervioso... Lo importante de este recorrido es que, a partir de una supuesta descripción objetiva, se busca sustentar afirmaciones como ésta: “El delito es un síntoma de una enfermedad que se debe curar. Siendo el delito un trastorno complejo, los medios para combatirlo deben ser complejos también” (Salvador, 1934: 102); lo que nos hace comprender que el autor busca aplicaciones prácticas que vayan más allá del diagnóstico clínico y que, en cambio, se entronquen, como hemos visto, en la criminología.

La segunda parte, llamada “La psicoanálisis”, es quizá el compendio más amplio de las tesis freudianas. El entusiasmo del escritor guayaquileño por la nueva doctrina no se hace esperar: “Las concepciones de Freud han conquistado al mundo. [...] La psicoanálisis es la doctrina más importante de nuestro tiempo. Ella ha revolucionado prodigiosamente la ciencia y el arte. [...] El freudismo ha descubierto el sexo” (Salvador, 1934: 107). El texto empieza con una reseña biográfica de Freud, relata los inicios experimentales con la electricidad y la hipnosis, su asociación con José Breuer para la invención de la “psicocatarsis”. En la consideración de Salvador es claro el rol del inconsciente en la nueva teoría: “El eje del freudismo consiste en afirmar que la mayoría de los procesos mentales considerados conscientes, son efecto de motivos desconocidos por el sujeto” (1934: 110). Esta asimilación del papel preponderante del inconsciente –del *inconsciente freudiano* bien valdría decir– es lo que da peso y actualidad a la divulgación de Salvador en este momento.

La popularización de la doctrina continúa con aquellas posturas del pensamiento freudiano que podríamos llamar “culturales”. Y es aquí donde se produce una nueva explosión de entusiasmo:

Segismundo Freud ha destrozado con una sola bofetada los paraísos. De un puntapié ha hecho pedazos a los dioses. Las religiones están hundidas después de su aparición. Su mano poderosa dio una puñalada a la cultura de occidente y ante la maldición de sus labios cayó para siempre la moral clásica.

Segismundo Freud dijo al hombre: habéis creído que el sexo es la función más baja del organismo. Mira: toda la vida humana sexo es. Por eso la revolución freudiana es más grande que la [de] Darwin y la de Copérnico.

Freud es una de las altas glorias de la especie y el máximo valor científico contemporáneo. (Salvador, 1934: 111-112)

Con esto se constata la presencia de algunos elementos que cuestionan la religión que, sin duda, explican el hecho de que años más tarde, en 1939, el clero ecuatoriano prohibió la lectura de este libro, entre otros. El carácter de la revolución freudiana sin duda había marcado a los intelectuales ecuatorianos. Salvador no puede contener sus alabanzas para el fundador:

Ante un genio tan alto como el de Freud que habla la verdad desnuda, que llama por su auténtico nombre a todos los conflictos anímicos reprimidos, lógico es que se levanten las más violentas protestas de los reaccionarios. Un fenómeno análogo sucedió con el marxismo, que está ahora triunfante.

En una lucha tan fuerte como la que sostuvo, Freud procedió con audacia, valentía y constancia. Estaba dotado de penetración genial; de amor a la verdad científica; de desdén para la crítica y de sentido estético. Él mismo ha dicho que sus obras se leen con la misma amenidad que una novela. Es cierta la afirmación del maestro, porque los libros que ha escrito son como sonatas en prosa. (Salvador, 1934: 120)

Los sueños ocupan también un lugar especial en la propagación de Freud asumida por Salvador, junto a los temas del deseo; la división entre consciente, subconsciente e inconsciente; el placer y el deber; el yo, el ello y el

súper yo; las neurosis; la vida sexual; el Edipo; la represión; todo esto matizado por una acerba crítica al celibato y al catolicismo; las sociedades primitivas; el psicoanálisis como parte de la cultura de los pueblos “cultos”; intervenciones sobre el método y la doctrina; la regla fundamental del análisis, donde se reconoce el valor de la cura por medio de la palabra. En fin, Salvador tiene una concepción del psicoanálisis como una terapia cuasi religiosa:

Es el psicoanálisis una confesión más dolorosa, pero también más noble y elevada que las confesiones religiosas, que siendo superficiales y equívocas, suelen también ser corruptoras.

Tiende el psicoanálisis a depurar el alma. Exige a sus fieles abnegación, sacrificio, para que puedan alcanzar humana pureza. Es el psicoanalista un sacerdote de la suprema religión de la ciencia y puede conducir al enfermo hasta la salvación, destruyendo el trágico infierno que creó en su espíritu el sexo extraviado.

Al advenimiento del psicoanálisis, se destruyen los demonios de las neurosis, huyen los tigres de las abulias y no ahúyan ya las fobias.

[...]

Segismundo Freud es un esteta genial, un místico de la ciencia. Ha enseñado al hombre que el verdadero dios y el demonio verdadero, están dentro de su propio espíritu.

Desde que el evangelio del psicoanálisis trajo su buena nueva, el hombre busca a la eucaristía en sus propias entrañas. (Salvador, 1934: 164)

Afirmaciones como estas, en las que el psicoanálisis aparece salpicado de “confesión”, “sacerdocio”, “misticismo”, “verdadero dios”, “buena nueva” y “eucaristía” de alguna manera pueden justificar lo que, años más tarde, George Steiner pondrá como principal reparo a la efectividad curativa del psicoanálisis y a su basamento científico, en tanto, en el fondo, el psicoanálisis se sostendría como una historia de liberación asentada básicamente en los mitos y en la literatura que fueron considerados por Freud como pruebas científicas (Steiner, 1974).

Es relevante en el examen del *Esquema* que a veces se presente como un verdadero tratado para la práctica del análisis; como si el libro fuera un vademécum práctico para uso de los psiquiatras, pues aclara conceptos

como la asociación libre, el acto fallido, la interpretación de los sueños; la condensación y el desplazamiento; los símbolos; la transferencia y la resistencia; el exceso de análisis; quién está en capacidad de analizar; el auto análisis; ofrece resúmenes de las posiciones teóricas de Adler y Jung y, finalmente, trata de las consecuencias del descubrimiento de la estructura del Edipo en la educación.

Sobre la posición del propio Salvador como analista, al hacer un recuento de los años de 1970 en la vida de Salvador, Raúl Serrano afirma: “Años duros, de estrecheces económicas que trata de superar con las horas que dedica a la consulta psicoanalítica. Se cuenta que atendía a sus pacientes, gentes llegadas de todos los rincones del país e incluso del extranjero, en una pequeña oficina que le facilitaron en el Núcleo del Guayas de la Casa de la Cultura” (Serrano, 2005: 72). En todo caso, Salvador escenifica la escena del diván con tal destreza narrativa que parece tener una familiaridad con el procedimiento:

En la habitación bañada de luz media y empapada de silencio, adquieren vida las asociaciones libres.

Está el enfermo tendido en el sofá, relajados los músculos, pasiva la disposición intelectual. Deja huir su imaginación, como si estuviera soñando. Provoca un ensueño artificial.

Dice, en voz alta, lo primero que se le ocurre. Pero, en el principio mismo, ya tiene gran importancia la ocurrencia, no es una mera casualidad, porque todo lo anímico posee conexiones profundas. Todo debe decirlo el enfermo, sin detenerse en nada, ni asustarse por la calidad rara o perversa de sus ideas.

El médico, lejos de la mirada del paciente, anota cuánto juzga interesante. Oye pasivamente, interviniendo solo si comprende que la asociación de ideas no conduce a nada útil, en el sentido de facilitar las orientaciones importantes. (Serrano: 166)

En este momento Salvador califica de absurdo el código penal ecuatoriano, valida socialmente el nuevo saber que publicita con esmero y toma posiciones radicales para la época, al sostener, por ejemplo, que no se puede estar fuera de lo sexual. A lo largo de todo el libro, sus ataques se dirigen a desmoronar la moral cristiana (Salvador, 1934: 51, 61 y 100) ya que

considera que “El cristianismo es una paranoia organizada” (Salvador: 139). Califica a los mártires católicos de desviados, con tal virulencia y contundencia que parece una anticipación a lo que hará el escritor colombiano Fernando Vallejo en *La puta de Babilonia* (2007).

En tanto escritor informado y actualizado, Salvador asume también una postura freudiana en relación al arte y la literatura. El freudismo le brinda la oportunidad de concebir al arte como una actividad que permite aflorar el inconsciente: “Cuanto más depurada y profunda es una creación estética, más honda es la fuerza inconsciente que la impulsa”. También expone el malestar inherente a toda expresión estética: “El artista es un introvertido próximo a la neurosis”. Por ello no oculta su convicción por aquellas comprensiones que se pueden aplicar a los productos estéticos: “Las obras literarias realmente artísticas, han sido verdaderas exposiciones clínicas de estos fenómenos espirituales, hechas también subconscientemente, lo que prueba, una vez más, la grandiosidad del genio estético” (Salvador: 114, 161, 181).

La poesía, como el entramado más complejo del arte verbal, también alcanza un sitio en el desarrollo del psicoanálisis: “Ha dicho Freud que los poetas son los que mejor comprenden el psicoanálisis”; “La psicoanálisis no sólo es el estilete más fino del alma, sino también una cisterna artística cuyo poder es inagotable. El psicoanálisis parece la mágica combinación de un microscopio psicológico con la lámpara maravillosa” (Salvador: 172 y 171). Es decir, para Salvador la literatura adquiere el rango de un laboratorio experimental para observar los fenómenos de la vida.

Este punto de vista deberá ser tomado en cuenta para evaluar adecuadamente las novelas de Salvador cercanas a esta intensa experiencia freudiana. El escritor insiste en considerar la literatura como la exposición de un interior inestable: “Las obras literarias verdaderamente artísticas, han sido verdaderas exposiciones clínicas de estos fenómenos espirituales, hechas también subconscientemente, lo que prueba, una vez más, la grandiosidad del genio estético” (Salvador: 181). En fin, Salvador apuesta por el *carácter psicoanalítico* de toda obra artística:

El freudismo ha creado una formidable revolución estética, y ésta es una de sus obras mejores.

El arte tiene por fundamento un valor sexual. La sensación de la belleza guarda íntima relación con las sensaciones del sexo.

Los conflictos entre el yo y la libido, que producen los actos fallidos, el ensueño o las neurosis, pueden originar la obra de arte, como realización imaginaria del deseo no satisfecho.

El psicoanálisis es una cisterna infinita de motivos estéticos. En ella se encuentran argumentos profundos, extraños, originales. (Salvador: 193)

Curiosamente, varias veces utiliza, para referirse al psicoanálisis, la imagen de *cisterna*; es decir, hace del psicoanálisis un receptáculo activo que atesora algo vital para el desarrollo del arte. También hablará de escritores prefreudianos (aquellos con intuiciones geniales que son inspiración para las teorías de Freud) y se las jugará por el matiz sexual del arte. Esto es, el autor guayaquileño encuentra en el freudismo una justificación actualizada y novedosa que le permite hacer de la literatura un medio para difundir las concepciones acerca del origen sexual de buena parte de nuestros actos, como más adelante comentaremos al revisar sus novelas.

La tercera parte del *Esquema sexual*, “Los delitos sexuales ante la nueva ética: legislación”, nos permite ver al intelectual a tono con los debates del período y con su profesión de abogado. Los temas con que el freudismo, a juicio de Salvador, iluminaría con nuevas luces el Código Penal ecuatoriano son: la protección de la mujer y los menores; la prevención de las enfermedades venéreas como parte de un nuevo higienismo; el papel del sexo en el delito; la posición de no castigar el aborto (para esto hace referencia a los códigos penales de Francia, Suiza, Argentina, Uruguay, Cuba, China, Perú, Chile, y debates que se dan en Alemania, Noruega, Checoslovaquia, Japón, Estonia, Inglaterra, Costa Rica, Venezuela, Colombia, Austria y Grecia). Salvador se muestra, además, como un autor informado pues pone en evidencia un archivo amplio para sustentar sus afirmaciones.

La Rusia soviética se constituye para Salvador en el ejemplo más acabado de cómo se puede implementar la nueva moral sexual. A propósito de estos temas, muestra su liberalidad al ligar el aborto con la necesidad de controlar la natalidad. Arremete contra los códigos morales de la Iglesia católica que señala excluyentemente a los hijos de “dañado ayuntamiento” (Salvador: 223). Critica cómo los niños huérfanos son víctimas de esta estigmatización promovida por los católicos. Ridiculiza los artícu-

los que se refieren al atentado contra el pudor, condenado en el código penal. Cuestiona el sentido de las penas cuando se castiga el delito de violación, y señala que únicamente los proletarios cumplen esta condena, lo que no permite olvidar que el cometido final de Salvador está profundamente vinculado con la promesa de la revolución social.

En este momento también critica el uso de la palabra sodomía para referirse a la homosexualidad. Citando a Gregorio Marañón¹, Salvador solicita considerar la homosexualidad como parte de los estados intersexuales y no como un crimen. En lugar de que el único destino sea la cárcel, aboga por un tratamiento psicoanalítico para los homosexuales. Resalta el interés por cuestionar la moral tradicional; para ello, Salvador elabora un recuento, en la historia de las civilizaciones, de cómo la homosexualidad no ha sido reprimida. Sobre el lesbianismo afirma:

El rápido esbozo trazado sobre el homoerotismo prueba que el Código –como siempre– no tiene razón para castigar la homosexualidad. Sobre todo, la ley es ilógica consigo misma, al sancionar la homosexualidad masculina y no establecer pena alguna para el amor sáfico. Complicado sería encontrar el porqué de esta contradicción. Acaso se deba al hecho de que los autores del Código hayan sido uranistas y a que, por lo mismo, la represión –hablando en términos freudianos– adquirió en ellos caracteres de máxima violencia. Se ha dicho que los que más duramente atacan a un desvío sexual son los que lo practican o lo aman en secreto. Y es ésta una evidente verdad psicológica. (Salvador: 255)

También Salvador recorre el código en lo concerniente a “la bestialidad” [bestialismo]. Tampoco encuentra razones para castigar el bestialismo sino, más bien, un motivo más para introducir una nueva comprensión para tratar al enfermo: “Es un trastorno que merece tratamiento, estudio más hondo de su esencia y sus causas, piedad si se quiere, pero no reclusión” (Salvador: 257). Sobre la problemática de la prostitución y corrup-

1 Gregorio Marañón (1887-1960) fue un médico madrileño que influyó la medicina sudamericana. Hizo contribuciones en endocrinología, nutrición, metabolismo, etc. Exploró las llamadas enfermedades sociales y atribuyó al plano ético, moral, religioso, cultural e histórico un lugar importante para comprender el origen de las enfermedades. Es autor de *Tres ensayos sobre la vida sexual* (1926), de reminiscencias freudianas desde el título.

ción de la juventud, hace un verdadero análisis de discurso: “Toda esta serie de artículos es incolora, indecisa, como si los que la escribieron no hubieran estado seguros de qué era lo que querían castigar. Pueden aplicarse estos artículos a los actos más diversos, aún más, a los ingenuos, hasta el extremo de que fuera ridícula su aplicación. Por eso no se los toma en cuenta nunca” (Salvador: 259). Cuestiona que, a pesar del primitivismo de nuestro código, se admita la prostitución si se maneja legalmente bajo el control de la Policía, asunto desde el cual Salvador ataca, una vez más, a la moral burguesa. Es decir, Salvador extrae de las tesis de Freud “utilidades prácticas” para la vida social; es una especie de traductor cultural de Freud.

El tono anti-religioso del *Esquema* es crucial para apuntalar una nueva moral que esté alejada de las confesiones religiosas. El volumen está salpicado de frases mordaces en contra del catolicismo, y tal vez este tipo de frases sea otro de los motivos por el que la Iglesia prohibió este libro: “La civilización moderna ofrece dos extremos asombrosos: la prostitución y el claustro. Tanto la monja como la cortesana, son casos patológicos. Contradicen las leyes de la naturaleza y los instintos fundamentales de la vida. A la monja y a la prostituta hay que considerarlas como verdaderas desviadas sexuales” (Salvador: 262). La única razón para combatir la prostitución, en la perspectiva “nueva” de Salvador, tiene un fundamento higienista.

Finalmente, cuestiona la concepción burguesa del matrimonio, en que la mujer aparece como propiedad del hombre y como mero objeto de placer masculino. Considerando las ventajas de la liberación femenina soviética, ve mal que la mujer se encierre en la casa y que no trabaje productivamente, lo que le impide tener su mundo propio. Ridiculiza a don Juan Tenorio como aquel que basa el amor en la mentira: “Nuestra generación ha celebrado las exequias de don Juan” (Salvador: 270). Con gran convicción, aboga por una nueva moral:

Los tontos, los reaccionarios, los capitalistas ignorantes, los malos médicos, los abogados mezquinos, las señoritas cursis, los tenorios de pacotilla, los frailes explotadores, las viejas nobles, los políticos liberales y, en fin, toda la parte inculta y baja de la humanidad, ha pretendido sostener que la nueva moral del sexo es corruptora. (Salvador: 273)

En relación a las desavenencias conyugales se pregunta hasta qué punto son causa de divorcio los motivos directamente relacionados con el sexo, y hasta dónde la ley reconoce estas discrepancias como causales de divorcio: “El psicoanálisis ha encontrado la raíz de la mayor parte de las tragedias conyugales en el factor sexual que interviene entre marido y mujer. Pero esta razón jamás se presenta como fundamento del divorcio, siendo así que debería ser la causa más poderosa. Se trata siempre de ocultarla, alegando incompatibilidad de caracteres o malos tratos” (Salvador: 282). Critica las duras condiciones de la mujer para obtener una igualdad ante la ley pues siempre ella está sujeta a la voz de su amo masculino. En busca de mejores condiciones para ejercer la crítica, solicita que las universidades difundan la cultura en el cumplimiento de sus obligaciones para con la sociedad: “Cuando la Universidad está al servicio del pasado, es mejor que desaparezca” (Salvador: 286). Por estas razones Salvador propone la educación sexual en la juventud.

Escrito en Quito de 1931 a 1933, *Esquema sexual* de Salvador concluye con una especie de manifiesto que proyecta las bases para la creación de una nueva sociedad, donde se religan por igual Freud y Marx. Se trata de una proclama del hombre culto, que saluda con abierto entusiasmo todo lo que tenga un asidero cultural, sin miedos ni tabúes. Según María del Carmen Fernández, “Publicado por Ercilla, *Esquema sexual* pronto se convierte en uno de los trabajos más solicitados y leídos sobre el tema en Latinoamérica” (Fernández, 1993: 22).

Un año antes del *Esquema sexual*, en 1933, apareció en Quito la novela *Camarada: apuntes de un hombre sin trabajo*, del mismo Salvador, en los Talleres Tipográficos Nacionales. Esta novela cobra gran impacto, para efectos de nuestra indagación, porque desde su envoltura novelesca propone una serie de tesis psicoanalíticas que serán refrendadas con la aparición del *Esquema*. Es decir, esta novela se anticipa al *Esquema* en la autorización del discurso freudiano desde la ficción y desde la presentación científica, como si del terreno de la literatura hubiera necesidad de pasar a uno más sólido en términos del prestigio del saber científico. El autor no duda, pues, en practicar dos formas de *estar en la cultura*: la divulgación científica y el relato de ficción.

Camarada narra el descenso social y humano del personaje Alberto a partir de que es destituido del cargo de amanuense de un ministerio. Estamos ante una crítica a la corrupción del poder estatal, pero también se revela el sustrato sexual masculino de ese personaje degradado por el desempleo y la movilidad de los valores humanos. A lo largo del texto el lector conocerá la serie de infortunios que debe vencer el protagonista que tiene, por añadidura, un amplio historial de relaciones con mujeres de toda condición. La novela devela las intenciones ocultas que el protagonista porta cuando se relaciona con cada mujer: “En las capas más hondas del yo, en los huesos del instinto, tiene su trono el sexo” (Salvador, 1933: 11), dice el narrador, para complementar esta idea de que se trata de una novela *psicoanalítica*. Como una especie de campanada para defenderse de los poderosos, ante la caída del protagonista, el narrador declara:

Dos hombres, poderosos como montañas, han comprendido el ritmo íntimo de nuestra madre. Sobre la base de sus doctrinas se formará la humanidad del futuro.

Son Carlos Marx y Segismundo Freud. Estúdíalos, ámalos, compañero. Son guías y apóstoles.

Sólo podemos comprender el hombre a través del fenómeno sexual. Sólo lo comprenderemos a la sociedad interpretando su evolución por el fenómeno económico. (Salvador, 1933: 13)

Como puede verse, la novela anticipa el mismo reclamo del que teóricamente parte el *Esquema*. *Camarada* prepara en la ficción el poder conceptual del que se nutrirá el *Esquema*. Veamos otros casos. En *Camarada* se cuestiona el odioso papel de la moral religiosa que discrimina a los hijos nacidos fuera del matrimonio eclesiástico: “Son huérfanos. Hijos prohibidos. Ilegítimos, incestuosos, adúlterinos. ¿Por qué tanto dolor? El hombre es el único animal que cruelmente clasifica a los hijos. Las demás especies no suelen hacerlo” (Salvador, 1933:16). En el *Esquema* leemos esto: “El cristianismo envenena el espíritu del hombre, aún antes de nacer. Subdivide a los hijos ‘de dañado ayuntamiento’ en adúlterinos, incestuosos y sacrílegos. Verdaderamente, tal ideología demuestra hasta dónde puede llegar la ferocidad del animal humano” (Salvador, 1934: 223).

En un diálogo de Alberto con Gloria acerca de la necesidad de una nueva ética y moral, el protagonista piensa esto: “La revolución moral sólo puede cristalizarse después de que se haya efectuado la revolución económica. Todo lo demás es ilusión” (1933: 20). En *el Esquema* se lee así este punto: “Conviene insistir ahora en que la revolución moral no podrá verificarse en toda su amplitud y grandeza, sino después de que se haya realizado la revolución económica” (1934: 276). El protagonista se pone a rememorar sus años de niñez: “Son esos primeros años brumosos, que no podemos recordar. [...] Época de pureza, período asexual, según creían nuestros padres. [...] Pero es exactamente lo contrario” (1933: 35). Y con esto el autor participa también de aquel proyecto que busca destruir la imagen idealizada de la infancia.

La concepción de la cultura como un atuendo que oculta lo más primitivo del hombre se presenta así en *Camarada*:

Sin embargo, todos fuimos pequeños monstruos. Primero en el útero, cuando nos desarrollamos rodeados de orinas y excrementos, porque la matriz está situada entre la vejiga y el intestino.

Después en la cuna, porque los instintos de la especie fueron en realidad fantasmas que torturaron nuestra infancia. El mundo externo nos dio un bofetón cada día. Los ángeles que debían cuidarnos sólo existieron en la mentalidad primitiva de las abuelas y en verdad tuvimos demonios humanos a nuestro alrededor.

Por último, monstruos somos a través de la vida. Estamos disfrazados con la civilización, que ha llegado hasta lo profundo de nuestra personalidad.

Porque somos aún monstruos amamos la vieja moral, la riqueza y la patria.

Porque somos monstruos preferimos el dogma a la ciencia, el puñetazo al microscopio y la metralla al libro. Por eso hemos dividido a los hijos en legítimos e ilegítimos y a las mujeres en esposas y amantes.

El hombre es, en el fondo, un animal feroz. Acaso más envenenado que las víboras y más cruel que los tigres. El deseo de matar, profundamente unido a su instinto sexual, está siempre latente en él. Pero lo llama heroísmo y eleva estatuas a hombres que fueron asesinos. El deseo siempre grande de matar hace que el hombre cree himnos nacionales, pabellones y fronteras. (1933: 37-38)

En el *Esquema* se lee: “El análisis del inconsciente en el hombre civilizado revela que éste conserva palpitanes las tendencias del hombre primitivo. La cultura sólo se ha modificado el aspecto exterior, pero no sus instintos brutales, sus odios violentos, sus venganzas sombrías. La cultura es un disfraz elegante para la vida social” (1934: 111).

La idea de que la indagación analítica es dolorosa se ofrece así en la novela: “Este ardiente afán que tenemos los hombres de averiguarlo todo, crea dolor. Momento absurdo aquel en que se me ocurrió investigar la causa del desvío de Gloria. [...] La obsesión me condujo a capas de su espíritu, que no hubiera querido conocer nunca” (1933: 64). En el *Esquema* tenemos: “La psicoanálisis es como una operación que ha de efectuarse sin narcótico y que, por consiguiente, es muy dolorosa para el enfermo” (1934: 159).

En la novela, el sexo es la clave de todo: “Cuando se presentan en el ser humano fenómenos psicológicos desconcertantes, hay que analizar la vida sexual, para llegar hasta las raíces de las reacciones oscuras. El sexo da la solución de los procesos más misteriosos del hombre” (1933: 64). El *Esquema* concuerda punto por punto con esta posición: “No hay termómetro más fino para conocer la mentalidad de un hombre que interrogarle sobre cuestiones sexuales” (1934: 235). De esta manera Salvador logra que se posicione en el debate este fundamento sexual.

Al cuestionar la moral capitalista en *Camarada* se encuentra: “El burgués opina ‘que la prostitución es necesaria, porque ella protege a nuestras madres, hijas y esposas’” (1933: 79). El *Esquema* confirma esta idea: “La moral burguesa es así. Siempre hipócrita, inhumana, egoísta. Nunca tiene un aspecto científico, generoso. El hombre del pasado admite la prostitución, la consagra con un lugar común: ‘Es un mal necesario —dice—. La prostituta es la encargada de velar por el honor de hijas, novias y hermanas’. Si la prostituta no existiría, la ‘honorabilidad’ burguesa se derrumbaría rápidamente”. Sobre el adulterio burgués, en la novela se lee: “El adulterio constituye la tragedia sexual típicamente burguesa” en el *Esquema*: “El adulterio es el delito sexual típicamente burgués” (1934: 259, 88, 275). Como comprobamos, la escritura de la novela parece haber sido una especie de laboratorio en el que armó y bosquejó, con otro tipo de solidez conceptual, el libro de divulgación que circulará un año más tarde. Salvador

hace que dos discursividades –la novela y la divulgación científica– junten sus paradigmas en la perspectiva de sostener, desde una totalidad más amplia, la nueva cultura que trae el pensamiento freudiano.

Nuevamente, como parte de un combate anti confesional, el escritor señala sin objeción alguna los internados religiosos como un lugar donde las costumbres se relajan. En *Camarada* Gloria nos dice: “En realidad, lo único que aprendimos ahí [en los colegios] fue a querernos entre mujeres. Convéncete que toda muchacha que ha sido alumna de uno de nuestros internados ha pasado por eso” (1933: 95). En el *Esquema*: “Los internados de hombres y mujeres son profundamente inmorales, sobre todo, si tienen carácter religioso, ya que la moral cristiana basta, por sí misma, para engendrar las más diversas perversiones. En nuestro ambiente los internados son el centro de la homosexualidad, y lo mismo ocurre en todos los países. Basta oír las confesiones de alguna muchacha que estuvo interna en un colegio de monjas, para comprender el gran desarrollo que tiene la homosexualidad en tales institutos” (1934: 249-250). De Gloria se narra que ha pasado por una experiencia homosexual en el colegio con una chica de la cual una monja estaba profundamente enamorada y es causa permanente de celos. A lo largo de su vida, Gloria responderá con frigididad los avances de los hombres y tendrá en mente la reanudación de relaciones amorosas con ex compañeras de internado.

La nueva moral sexual que el comunismo y el socialismo proclaman se entiende así en la novela: “Nunca comprendimos ‘la fuerza civilizadora del control de la natalidad’” (1933: 148); en el *Esquema*: “La nueva mujer lucha a favor del control de la natalidad, se burla de la moral cristiana, defiende el divorcio, interviene en los congresos que tratan de la reforma sexual” (1934: 273). También aborda el problema social de la honra entre muchachas pobres y ricas, desde una concreta posición de clase: “Pero Julia es pobre. No tiene derecho al placer. Si un hombre la hiciera suya, le arrojarían de la fábrica acusándole de inmoral” (1933: 183). En el *Esquema*: “A la dama rica todo le estaba permitido. Podía jugar con su honor, tener el número de amantes que quisiera, llegar al adulterio siempre que tuviera ganas de hacerlo. Sus millones lo ocultaban todo y en ella era elegancia la prostitución. [...] En cambio, la muchacha pobre tenía que cuidar del sexo como de su única riqueza” (1934: 271).

Al final de *Camarada* atestiguamos un delirio del personaje que anuncia el cambio revolucionario por venir. El antiguo régimen se derrumba y debe aparecer el nuevo, lo que condensa el mensaje de todo el *Esquema sexual* en la medida en que se prevé el cambio de paradigmas a partir del descubrimiento del lugar central de la sexualidad en nuestras vidas. Es como si esta comprensión fuera a hacer más libre a la humanidad futura. Desde un mismo programa, pero utilizando recursos discursivos diferentes, la utopía de conjuntar Marx con Freud es posible en la ficción y en las propuestas de las ciencias. Cabe resaltar que el proyecto de difusión de las tesis freudianas es una tarea que Salvador reactualiza en 1947, cuando publica en la Casa de la Cultura en Quito *Los fundamentos del psicoanálisis*, un folleto de 38 páginas que condensa aún más las principales propuestas del *Esquema*.

De esta manera, Humberto Salvador hace una aportación central a la difusión del psicoanálisis en los campos de la sexualidad y del derecho, pues, con sus argumentos, él trató de influenciar en estos ámbitos con el fin de que se adopten nuevos conceptos que modifiquen la concepción de la criminología de la época. La ficción literaria vendría también a reforzar este propósito.

Bibliografía

- Corral, Wilfrido H. (2000). "Introducción del coordinador". *Obras completas* por Pablo Palacio. Madrid: Colección Archivos/FCE: xxiii-cx.
- Escudero, Jorge (1934). "Prólogo", *Esquema sexual* por Humberto Salvador. Quito: Imprenta Nacional.
- Salvador, Humberto (1993). *En la ciudad he perdido una novela*. Ed. María del Carmen Fernández. Quito: Libresa.
- _____ (1933). *Camarada*. Quito: Talleres Tipográficos Nacionales.
- _____ (1934). *Esquema sexual*. Prólogo de Jorge Escudero. Quito: Imprenta Nacional.
- _____ (1947). *Los fundamentos del psicoanálisis*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana

- Serrano Sánchez, Raúl (2005). “Humberto Salvador: una escritura marginal a la vanguardia de la narrativa latinoamericana del siglo XX”. Tesis de maestría. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Steiner, George (2005). “Viajes al interior”, *Nostalgia del Absoluto*. Madrid: Siruela.

El problema de la subjetividad en *Autorretrato de memoria* de Gonzalo Millán

Biviana Hernández*

Introducción

La poesía chilena contemporánea muestra un amplio y variado espectro de tendencias escriturales que aprehenden temáticas y formas de poetizar la realidad según las características de un sujeto definido por la degradación y fragmentación de su figura. En este contexto, la obra de Gonzalo Millán (1947-2006) indaga en las posibilidades de construcción del sujeto a partir de la forma en que se relaciona con el mundo y la manera como se define a sí mismo dentro de ese espacio que circunscribe los márgenes de la ciudad moderna: espacio físico, cultural y existencial amenazado por el vaivén del tiempo, los objetos y la rutina.

El sujeto poético de *Autorretrato de memoria* (2005) rescata ciertos momentos de su pasado a través de un conjunto de hechos cotidianos que retrotrae el acto de la memoria; hechos que confirman su estado de miseria, así como el carácter que adopta su percepción del mundo en una realidad pasado/presente que revela los síntomas de su degradación y el proceso continuo hacia su descomposición. A la postre, estos determinan una imagen y valoración de sí mismo de acuerdo a las características de un sujeto vulgar que, actualizando por medio del recuerdo un conjunto de vivencias personales, intenta justificar su experiencia del desarraigo y extravío existencial. El sujeto valida esta experiencia mediante la escritura

* Estudiante de Doctorado en Ciencias humanas. Universidad Austral de Chile.

fragmentada del autorretrato –utilizándolo como mecanismo de falsa apariencia para encubrir, cuestionar y anular la noción de identidad personal, social o colectiva– y por medio de la transgresión de los principios convencionales que rigen la construcción de un relato de memorias, motivo por el cual el autorretrato es convertido en su revés o contratexto, relato del no decir, que conscientemente oculta o desfigura el rostro sugiriendo una identidad reconstruida desde la anonimia, el silencio, el dolor y la frustración de la experiencia de vida.

Con el objetivo de analizar de qué manera se representa la individualidad a través de la figura reconstruida del autorretrato, según un tipo de subjetividad *ad hoc* a los nuevos procedimientos de la postvanguardia literaria, se estudiará la relación que ésta entabla con el rol que cumple la memoria para la construcción del sujeto de *Autorretrato de memoria*, previa revisión de algunos de los elementos que caracterizan la escritura poética de Gonzalo Millán.

El problema de la mirada y la objetividad millanianas

Buena parte de la crítica literaria chilena reciente ha llamado la atención respecto de la perspectiva “objetual” y “objetivista” que caracteriza a la poesía de Millán, sosteniendo que estos elementos conducen el texto poético a una gradual despersonalización, en que lo nombrado aparece fijado en la realidad por una suerte de mirada sin sujeto, “que parece excluir la posibilidad de que éste asuma para sí la perspectiva del acto de nombrar, y organice la geometría de lo visible” (Rojas, 2001: 150). María Teresa Zaldívar ha llegado a afirmar que la poesía del autor, junto con ser básicamente visual, busca la objetividad a través de una mirada sintética y realista, *que resulta ser implacablemente desmitificadora*, en tanto el énfasis del texto está en reproducir un objeto no contaminado por el sujeto que percibe la imagen. La mirada de Millán “buscará la definición por oposición, la autonomía y la determinación de límites claros entre el sujeto y el objeto” (Concha, 1998: 63).

Ya en 1970 Antonio Skármeta analizó el problema de la subjetividad en la obra poética de Millán, postulando al sujeto como un “yo minimi-

zado”, cuya situación existencial estaría determinada por su relación con elementos naturales u orgánicos que definirían la tendencia a su descomposición. Jaime Concha (1988) percibió en ello una tensión ácida y corrosiva del sujeto contra sí mismo; al igual que Waldo Rojas (1997), quien definió su visión de mundo como precozmente descarnada e impregnada de una acritud desencantada.

La postura del “yo” minimizado, de acuerdo con Skármeta, dio lugar al análisis de la obra poética millaniana en relación al concepto de lo “minimal”, que Óscar Galindo (2004) ha postulado como una tendencia escritural emergente a mediados de los años 60, que vino a desplazar el exacerbado subjetivismo de las voces poéticas de comienzos de siglo por un arte *definido por su carácter preconcebido, rigor conceptual y simplicidad*. Millán ha reafirmado lo anterior sosteniendo que su concepción de la poesía “no es la del poeta romántico que escribe poseído por la inspiración. Yo creo en la poesía como algo que se construye y es un oficio” (anónimo, 1987). Ampliando esta concepción a la de su conjunto promocional:

La concepción de mi poesía es global. En ella trato de lograr una poesía objeto frente a una poesía signo, característica de la lírica tradicional. Muchos poetas de mi generación descreemos de la inspiración, y creemos en el oficio. Concebimos una poesía constructiva. Se explica por el hecho de que concede atención a la escritura, a la grafía, a los espacios, a la tipografía, al libro como objeto y medio [...]. Todos esos elementos dan una concepción de la poesía como algo constructivo, que es distinta a la concepción romántica, de un sujeto inspirado que es una especie de *medium*, de una voz trascendente, de una musa, del más allá (Brescia, 1987: 26).

Para Galindo, la dimensión objetiva en la poesía de Millán supone un trato impersonal de los materiales a los que refiere el sujeto, al tiempo que “el privilegio de la mirada, de la contemplación de las cosas, sean estos fragmentos del cuerpo humano o social” (2004: 74). Complementa esta caracterización planteando que la noción de poesía objetiva emerge de la particular mirada que surge de las relaciones entre los elementos textuales —y no de las relaciones que estos entablan con el sujeto autobiográfico o con la realidad extraliteraria—, bajo el supuesto que el lenguaje es el único referente al que puede apelar la escritura. Supuesto que, de algún modo,

comparte con Avaria, quien, a modo de interrogante, describe este mecanismo de la siguiente manera: “¿Tal es el mentado “objetivismo” de la poesía de Millán, ese efecto de distanciamiento o alienación, ese encarnizamiento en la rigidez o repugnancia de los objetos, en la vida inmanente, en la frialdad narrativa, pero paradójicamente impregnada de emoción, de ira o sátira?” (1997: 5).

A propósito de la mirada, Zaldívar sostiene que fundada la obra de Millán sobre este acto implica construir visualmente un objeto, *para verlo, en primer lugar, dentro del sujeto que mira*.

Es ésta una especie de asimilación visual del objeto, una descodificación y construcción que permite convertir esa cosa –vale decir: una pintura, un dibujo, una fotografía [...] –externa al sujeto, en un todo con cierta coherencia, posible de ser comprendido y luego reproducido, dentro de los márgenes que construye y permite una imagen visual [...]. Al introducir con los ojos un objeto visual, el sujeto que mira está (re)creando *desde sí mismo y a través de sí mismo* ese objeto para poder asimilarlo; por lo tanto, para que exista la mirada es preciso un sujeto que mire y, de la misma manera, toda mirada lleva necesariamente inscrita dentro de sí misma al sujeto que realiza la acción de mirar (Zaldívar, 1998: 20).

La autora es enfática al sostener que toda mirada centrada en el objeto es una construcción visual desde el sujeto y, por ende, subjetiva. Y si el objeto se define por ser el que recibe la acción del sujeto, entonces no existirá una percepción del objeto desde sí mismo o una percepción que sea, en consecuencia, transparente, aséptica o inocente. Dado lo cual resulta imposible, a su juicio, afirmar que exista una mirada objetiva sobre la realidad.

Foxley detecta el problema de la “objetividad” desde *Relación personal*, a través de la actitud neutral que fija la posición del sujeto millaniano, actitud que este expresa mediante la descripción de objetos o materias (saliva, sangre, polvo, costras, canas, semillas, etc.) que acentúan su naturaleza orgánica o fisiológica y que, además, implican un contenido “presuposicional que alude a la fragmentariedad y a lo primordial en trance de descomposición o de cambio progresivo y letal” (1991: 69). Galindo sostiene que dichas materias configuran en su poesía una estética del *féis-*

mo, puesta en tensión mediante dos procedimientos: a) la destrucción de espacios de resguardo de la cotidianeidad y b) el distanciamiento expresivo del sujeto, en tanto búsqueda de una “interioridad neutral que exprese su relación con los objetos y seres del mundo” (2005: 88).

Rojas y Epple exploran el significado y modalidades de expresión de esta técnica de escritura. El primero, sostiene que en la poesía del autor, particularmente en *Vida*, el sujeto poético desaparece como pronombre personal mediante la reiteración de enunciados objetivos, miméticos y paródicos de un saber enciclopédico que simplifica y traslada el concepto de vida a un funcionamiento meramente biológico. Epple, con mayor profundidad, señala que dicha perspectiva objetivista se representa, sobremanera, en la percepción visual de las experiencias de vida y en los objetos de uso de la sociedad industrial, la cual crea un efecto de distanciamiento que busca repensar la relación del individuo con su entorno vital. Skármeta, por su parte, agrega que el sujeto expande la vivencia corrosiva de sí mismo a otros elementos naturales, así como a distintos artefactos, a través de una descripción científico–ensayística por parte de un “yo”, “impersonal observador, que ultima todo esbozo de expresión enfática” (1970: 95).

Autorretrato de memoria se inscribe en el universo subjetivo del hablante a través de una introyección emocional “a partir de una composición en la que Millán prácticamente ‘se pinta’ en las palabras” (Ruiz, 2005). Las imágenes de sí mismo en que aparece retratado el sujeto develan su disposición hacia el recuerdo o a la dilación de un estado emocional. Imágenes que, de acuerdo con Ruiz, pretenden constituirse en un fiel reflejo del nombre, conjugando el espacio de la memoria con el del inconsciente. Lo anterior se explica porque este texto tiene el sello de un relato autobiográfico. Se trata de un libro que recupera el pasado, pero que también lo retrabaja con todas las oportunidades y con todas las *trampas* que el género autoriza y hasta promueve, entre ellas, “la integración retroactiva de la fragmentación de la experiencia y la estetización de la memoria” (Rojo, 2005). Alejandro Zambra (2005) sostiene que esta perspectiva se hace visible en la medida que el sujeto alude a una serie de referentes privados, vigentes en la opacidad del recuerdo, pero evitando revelar su identidad. Actitud que, según su opinión, descansa en la con-

vicción del poeta de que escribir es siempre apelar a lo intraducible o nombrar una ausencia. La concentrada y a menudo melancólica disgregación del “yo”, advierte Zambra, ocurre por cuanto *Autorretrato de memoria* constituye el relato de una autoconciencia fragmentada que tiende al fracaso y anulación de todo mecanismo de identificación; o, en sus propios términos, al rechazo y negación del “autoritarismo de la identidad”, sea esta personal o colectiva.

Veamos ahora, de acuerdo a esta hipótesis, cuál es la relación que el texto guarda entre las figuras del autorretrato y la memoria, que el autor utiliza para dar cuenta de la objetividad de la mirada en un sujeto que se reconstruye a sí mismo.

Autorretrato y memoria

La memoria¹, en tanto facultad del hombre para verse a sí mismo, constituye el principal mecanismo de representación del sujeto poético en *Autorretrato de memoria*. Los fragmentos de vida que este reconstruye semejan el *collage* de una memoria escindida que busca generar espacios de reflexión y autodefinición. El sujeto utiliza la memoria individual para recuperar disgregadamente escenas dispersas de su vida cotidiana, inscritas y desarrolladas en un devenir temporal, de allí que esta facultad prefi-

1 Un relato de memorias designa un escrito en retrospectiva, en el que una persona real narra acontecimientos relevantes de su vida, “enmarcados en el contexto de otros eventos de orden político, cultural, etc., en los que ha participado o de los que ha sido testigo” (Estébanez 1999: 653). Según esta definición, la frontera que separa la autobiografía de la memoria, entendidas como dos tipos de textualidad, está dada por el hecho de que en la primera el sujeto enunciador acentúa el desenvolvimiento de su personalidad y los hechos que, de manera personal, han marcado su pasado, siendo el objeto de tratamiento de su relato la historia de su vida individual; mientras que en la segunda éste refiere sucesos de su propia vida, pero situándolos en el contexto de otras vidas y en relación con el acontecer histórico, político o cultural que ha afectado a su país o grupo(s) de referencia(s). Si un relato de memorias se distingue de uno autobiográfico por la perspectiva más o menos individualista del sujeto, también se diferencia del autorretrato por el tratamiento temporal de la narración: la memoria retrotrae la vida del sujeto (aun cuando sea solo un periodo de ella, lo importante es que se reconstruye cronológicamente con cierto detalle y orden lógico), en tanto que el autorretrato describe determinadas características personales del sujeto correspondientes a su realidad presente, preocupándose por captar sólo un instante de su vida y no el desarrollo de ciertas etapas de aquella.

gure el acto por medio del cual explicita su “yo”, aun cuando éste se encuentre mediatizado por los mecanismos antirretóricos de una escritura poética que intenta encubrirlo. Trátase de un acto fundamental de expresión, ya que si bien, como género de autorreferencia, la memoria es cuestionada por Millán, le permite al sujeto significar la realidad otorgándole sentido al pasado y, a partir de aquel, una valoración que legitime su estado actual de existencia.

La memoria erígese así en el lugar donde se elaboran las significaciones y reinterpretaciones de lo pasado que, más tarde, posibilitarán en él una determinada percepción de la realidad y, finalmente, la configuración de su vida presente. Los autorretratos² en que se representa, a este respecto, validan la arbitrariedad y parcialidad de su mirada. En ellos la memoria actúa como espacio capaz de relacionar distintos aspectos y situaciones de su vida pasada, las que remiten a vivencias que, por una parte, carecen de trascendencia y resurgen en su memoria como simple dato y, por otra, a recuerdos que aprehenden situaciones, seres y objetos impregnados de sentido al expresar una relación de dependencia entre el pasado y el presente. Así, por ejemplo, en “El paradero”, de “Autorretrato en la Chimba”, se detecta que en un lugar específico de este barrio: el Monte del Olvido, está la génesis de un camino que abre paso a un estado de crecimiento, no solo biológico, sino también vital para el sujeto, en tanto este paradero es síntesis de un aprendizaje de vida que determina de qué manera ésta se inclina hacia una concepción ácida y corrosiva de sí como del mundo que le rodea. Del mismo modo, en “1. Mapa”, primera parte de este poema autorretrato, el sujeto actualiza una imagen de las calles de la Chimba pa-

2 Para Estébanez, el autorretrato “consta de una descripción de la prosopografía y de la etopeya de un autor enmarcadas en un texto autobiográfico, en el que cobra especial importancia la indagación introspectiva de la imagen del yo y el descubrimiento de la propia identidad, según se ha ido conformando y desenvolviendo en el transcurso de la vida” (1999: 71). Pelayo Fernández (1957) postula que la prosopografía, la etopeya y el retrato son figuras de pensamiento, descriptivas o pintorescas. Fontanier define la primera como la descripción externa o física de una persona o animal, vale decir, de: “la cara, el cuerpo, los rasgos, las cualidades físicas o tan solo el exterior, el porte, el movimiento de un ser animado, real o ficticio” (En Miraux, 2005: 49). La segunda, como la descripción de cualidades morales y espirituales de un individuo, esto es, de “las costumbres, el carácter, los vicios, las virtudes, los talentos, los defectos, en suma, las buenas o malas cualidades morales de un personaje real o ficticio” (2005: 49). Y la tercera como una combinación de las anteriores.

ra explicitar, al igual que en “2. El paradero”, su profunda valoración y afecto por este barrio de la infancia, en relación a lo que subjetivamente para él implica como realidad geográfica al tiempo que arquitectónica, personal y social:

La calle Olivos coronaba la Casa de Orates
Y los locos vagaban por las desoladas laderas
Vestidos con viejos uniformes militares.
El viento prendía hilachas de sudarios en las zarzas
Y alojaba perros con escápulas bajo los espinos

Y si con detalle el sujeto recuerda momentos más o menos satisfactorios de su pasado, con fervor expresa su rechazo por identificarse con las costumbres de su país y, más aún, de cualquiera nación. Estas son despreciadas por él al ver en ellas formas que sólo en apariencia reflejan la relación del hombre con su cultura y/o sociedad. Así ocurre en “Autorretrato ecuestre”, donde dice definirse por el *gesto de la huida*, en tanto menciona una serie de referentes culturales –correspondientes a aquellos que se celebran cada 18 de septiembre– de los que airadamente reniega, con el propósito de manifestar su rotunda negación por definirse a partir de costumbres o tradiciones que lo sitúen en un contexto de pertenencia:

Huyo de huasos, gauchos y charros,
De quijotes y llaneros solitarios
Soy un centauro de potrillo y niño
Embalsamado en el gesto de la huida (...)
Huyo de la amenaza de un septiembre
Todo el año con el mismo cacho de chicha
Y las palmas de las cuecas trágicas en falsete (...)
Huyo de mi familia de héroes y tumbas
Y de las paradas militares todos los días.
Huyo de la violenta sombra de la estatua.
Huyo de la medialuna de arena consagrada
Donde se despanzurran los novillos
Y sangran las bellas bestias espoleadas.

Esto ocurre de modo consecuente con la noción de un sujeto vulgar o desarraigado que se resiste al yugo de la identidad, que define el carácter de la voz poética de *Autorretrato de memoria*. Estar desprovisto de ella, en cualquiera de sus dimensiones, aparece como un rasgo sintomático de su vivir errante por un mundo que, para él, carece de sentido.

Su relación con la identidad cultural, por tanto, personifica su figura como un (auto)exiliado permanente que sabe bien de qué quiere huir o evadirse, pero que, con la misma certeza, confunde o ignora aquello que desea encontrar, que es objeto de su deseo o búsqueda existencial. El mismo Millán ha señalado como dato biográfico tener plena conciencia de pertenecer, en términos geográficos, a Santiago, lugar que culturalmente ha determinado su vida. Pero el hecho de sentirse frustrado porque este no satisfaga sus necesidades espirituales, al parecer, nada tiene que ver con el extravío existencial del sujeto poético que vive una constante extraneidad debido a su desarraigo, a su sentir equivalente a un “no soy de ninguna parte”.

Desde un punto de vista psicológico, la memoria deja ver la temporalidad que sitúa la posición del sujeto que rememora, a partir del presente, escenas de su vida pasada. En el poema autorretrato “Con foto de luto (Aetatis sua: 20 años)”, por ejemplo, el sujeto recuerda el verano del año 67, manifestando con cierto detalle –al explicitar la edad que tenía en aquel momento– una situación específica de su vida pasada: la fotografía que congeló su dolor por la muerte de Violeta Parra. La fotografía muéstrale cómo la disolución de la imagen grabada en ella retrotrae la esencia de su negativo, que no es sino el mismo dolor o el luto de aquellos años, pero ahora nutrido por el *fogonazo* de su propio dolor y la cercanía de su propia muerte:

Imperaba una tórrida luz de rayo
En la terraza del cerro aquella tarde.
Sobrevivíamos al verano siniestro
Del 67, aquel del tiro de la Violeta.
Como un casco de laca negra
Mantén la cabeza engominada
Y un Banlón de mangas cortas
Liviano y negro como el carbón de espino.

El tiempo ha subrayado las sombras
Del pelo azul y las ropas del tordo
Y blanqueado la cara del muchacho
Cegado por el fogonazo de la muerte.
La imagen que se desvanece con los años
Va regresando a su negativo.

Los recuerdos expresan una determinada visión del autorretrato, en la medida en que plantean de qué manera el sujeto concibe su existencia presente a partir de los hechos del pasado. Se trata de una visión manipulada por su reacción contra los mecanismos de identificación del “yo”, en la que privilegia su facultad de observación, la mirada, para revelar que su estrategia de encubrimiento no es más que un mecanismo descubridor de su discreta voluntad de autodefinición. Es así como en “Autorretrato Lúgubre” se describe como:

Yo de pie junto a las negras cortinas
De terciopelo con mi linterna.
El guardián de una memoria envenenada.
El sereno de un museo de cera.
Yo el empleado de una funeraria
Enamorado de la bella difunta.
Mi corazón como una cámara ardiente.
Yo el timonel de una barca podrida
Que se hunde apaciblemente en la niebla.

Estos versos ponen en evidencia su estado personal y las dimensiones, quizá, más profundas de su sentir espiritual, esto es, su desdicha y frustración ante una vida que se percibe y experimenta como camino al abismo o a la nada. El hecho que se defina en comparación a una barca que se hunde expresa su falta de arraigo, retratándose con esta metáfora la vida de un desamparado, cuya pérdida de sentido y de un derrotero que guíe su tránsito por el mundo lo transforman en un ser tempranamente alienado. De esta manera, la certeza de la nada, el veneno que corroe su pasado y su presente, y la podredumbre con que designa la realidad, determinan los rasgos más decisivos que, según la autodefinición que plantea un autorretrato, define su carácter y percepción del mundo.

Tan ácida como esta descripción es la que realiza al recordar a su madre, portadora de la mácula que obstruye la inocencia e ingenuidad del hijo, al manchar con su sangre el objeto, por antonomasia, privado de los hombres:

*Mami,
La próxima vez
No manches por favor
Mi cepillo de dientes
Con sangre
(Recado bajo un magneto en un refrigerador Crosley)*

Esta mancha es la que condena al inocente y provoca su infelicidad: la violación de su espacio sagrado y la transgresión de toda privacidad que, a la postre, termina corroyendo su vida en sus dimensiones más profundas, esto es, desestabilizando y, en última instancia, anulando su identidad personal. De allí que la sangre de su progenitora metaforice la dimensión inevitable, premonitoriamente trágica y dolorosa de la vida de un sujeto que no puede acendrar o expiar la tragedia que significa estar irrevocablemente unido a ella.

Por otra parte, memoria y autorretrato se ligán en la serie de “Autorretratos numerados”, poemas en los que el sujeto recuerda una serie de vivencias correspondientes a distintos periodos de su vida, actualizando en el “aquí”, momento preciso desde el que escribe, una imagen de sí mismo a partir de características que se adjudica como rasgos y valores determinantes de su personalidad. En “#180 (Proyecto)” exalta la manera como el tedio le significa el más terrible estado de corrupción de su alma, por cuanto los días, eternamente iguales, no le ofrecen más certeza que saber que *la tarde pasa*:

No sé cuántas veces
Debo escribir esta misma sentencia
De la tarde que pasa con desgana (...)
La tarde pasa no sé cuántas veces
Tengo que escribir la certeza del día.

Frente a la cotidianidad, esta rutina le imprime una actitud anodina, pues contando con esta única verdad, viéndose al final de la vida como un hombre que, producto del paso del tiempo, ha automatizado sus conductas y sabiendo, además, que las cosas no cambian, no tiene más qué hacer ni esperar que no sea repetir la fórmula por él sabida y reexperimentada día a día: *la tarde pasa*.

En “#225 (Tricolor)”, nuevamente alude al presente, en que “Aquí soy la roja sanguiuela de la muerte/El gusano de unos pálidos y perdidos pechos”, identificándose, cual la barca podrida de “Autorretrato lúgubre”, con dos insectos que resumen su experiencia de vida: la sanguiuela, para hablar de la muerte y el gusano, de la frustración de la vivencia amorosa. Mientras que en “#347 (Aproximado)” se retrata “aquí”, en la proximidad de la muerte, destacando los efectos que en su rostro ha dejado el tiempo y el modo como éste ha consumido la nitidez de su existencia:

Aquí el contorno de la figura se pierde.
La nitidez deja de ser lo que fue,
Esfumada por el halo del color.
El valor de la línea se empaña y decae.
El rostro invadido por el tiempo
Destaca el pómulos huesudo,
Las ojeras infladas y porosas,
Las arrugas y ojeras peludas.

“Aquí” se hace presente un hombre cuya conciencia de la temporalidad acentúa el estado de soledad en que vive, de allí que simbólicamente la exprese aludiendo al rostro como metáfora de la desolación y al abandono que sugiere la idea de un desierto:

Entre una ventanilla y otra de la nariz,
Se extiende un Sahara.
Entre los ojos hay un desierto de Atacama.

“#450 (Albada vespertina)”, en cambio, refiere un periodo de la vida adulta del sujeto, en que conoció a una muchacha que le hizo olvidar los malos momentos y el sabor amargo de la vida, vivencia que lo llevó a oír

gorjeo de pájaros cuando solo era perceptible el ruido hostil de los automóviles desplazándose por las calles de la ciudad. Sin embargo, este es solo un momento fugaz que, aunque grato, tempranamente acabó en cuanto cayó la noche (¿o la muerte?):

El amor me abre los ojos
y destapa los oídos
Despierto con el alba de la tarde.
Las alarmas de los autos
Están gorjeando como pájaros.
Yacemos despiertos y abrazados
En la ciudad que se ilumina
Antes que nos separe la noche.

Y en el último de los “Autorretratos numerados”: “#500 (Como Miles)”, el sujeto realiza un retrato de sí mismo de acuerdo a rasgos físicos que exagera con el propósito de que este se transforme, más que en un retrato, en una caricatura del rostro a partir de la cual sea leída su vida y entendida su personalidad, pero sobremanera desde la que se estimule el acto de repensar los sentidos de la identidad que puede proyectar la presencia/ausencia de un nombre o la idea de un “yo” como figura de facto y la importancia de los otros en su configuración:

Tengo puñados de ojos en la frente
Cadenas de narices en la cara
Cardúmenes de bocas
Centenares de orejas
Millones de pelos.
No vengo de la unión de dos cuerpos
Procedo de muchos y voy hacia ellos.
Soy grande, pequeño, alto, bajo,
Gordo, flaco, cobrizo, negro, blanco.
Somos uno solo y sin nombre y sin rostro
Aquí me llamo Miles.

En este autorretrato numerado el sujeto sostiene que en el mundo no se sobrevive solo, de tal manera que, pese a su reticencia de los demás y a su

abominación de la identidad social o cultural, termina identificándose con los de su especie, como un péndulo que después de girar se detiene de un lado (pues recordemos que estos son los autorretratos que recrean diversos momentos de su vida pasada de acuerdo a los diferentes lugares en que vivió y a las edades que ha superado con el tiempo). Afirma así, que no proviene únicamente de la unión de dos cuerpos, vale decir, del ámbito humano solo en su función biológica o natural, sino también de su dimensión colectiva que unifica la convivencia entre los hombres.

Consideraciones finales

La perspectiva desde la cual el sujeto se posiciona para contemplar y describir el mundo, revelando de qué manera se piensa, percibe y reconstruye a través de la escritura poética, exalta el factor de la memoria como un espacio ambivalente de recuerdos, tan insignificantes como notablemente significativos para él. Es así como *Autorretrato de memoria* se inscribe como un breve poemario, en el que las relaciones entre vida/pasada y vida/presente encuentran posibilidades de expresión mediante la subjetividad y el simbolismo de aquella. Sin embargo, las características de la individualidad del sujeto contradicen el propósito fundamental de un relato cuya textualidad se propone como reconstrucción de la memoria —ya sea histórica, personal o colectiva de un individuo— en la que se seleccionan y reordenan los hechos pasados de una vida, según su devenir, sentido de trascendencia personal y relación con el grupo de referencia. Millán propone un texto en el que la memoria es el no lugar del sujeto, espacio distópico, impregnado, en su mayoría, de vivencias insatisfactorias y de amargos recuerdos que hacen de la marginalidad y el exilio permanente actitudes características de sí mismo.

La memoria opera, entonces, como una actividad que aparece deslegitimando los principios que rigen la construcción de un relato de memorias, acentuando, por oposición a aquellos, los rasgos más prosaicos de la vida cotidiana de un sujeto ordinario: el tedio, la apatía, la frustración, el cansancio, el olvido, etc. Por lo tanto, el presente del sujeto millaniano no representa la memoria de un pasado trascendental, ni siquiera de un con-

texto político-social específico. Es memoria de una infancia-adolescencia marcada por escenas, como señala él mismo en uno de sus autorretratos, poco originales. No obstante, en ellas está impregnado el valor de una vida mínima, constituyendo las escasas huellas que lo identifican no solo con el pasado, sino también con el presente, y que definen, en relación con ambas temporalidades, la naturaleza de su sino material y espiritual.

El texto se hace parte del proyecto poético postvanguardista que intenta disolver la idea de sujeto para fundar la de subjetividad sobre la noción de mirada, en que aquel asume la voluntad de uno *ojo reconstruido*, unidad poética de la fragmentación de una presencia que mira o de un anti(sujeto) que se construye como un “yo” disperso, cuya vida pasada acentúa la distancia y aparente no relación que separa un recuerdo de otro, según la fragmentariedad y precariedad que la caracterizan. La mirada actúa como estratagema de ocultamiento de la identidad personal; así, lo que mira el sujeto (su entorno y sí mismo) y la manera en que lo hace (objetiva y/o despersonalizadamente), devela una discreta voluntad de autodefinición al activar su memoria al tiempo que la conciencia de su historicidad.

En la mayoría de los autorretratos de Millán, el material referencial apunta a definir tanto una memoria episódica o fotográfica, capaz de registrar la situación de los objetos de uso, como una afectiva y crítica, que fundamenta la existencia de poemas que niegan la retórica del autorretrato como parte de una estética que, al negarla, afirma parte de su convencionalidad. De este modo, los autorretratos millanianos no se definen como textos en los que el sujeto se describa a partir de características físicas o de rasgos morales o ideológicos, sino como fragmentos de un cuerpo que se reconstruye a través de una mirada introspectiva de sí, desde una perspectiva espacio-temporal, que hace que los recuerdos actúen como características o valores determinantes de su individualidad.

Bibliografía

- Anónimo (1987). “Gonzalo Millán, premio Pablo Neruda: Este es un galardón válido frente a otros más dudosos”. *La segunda*, Santiago de Chile, 21 de octubre.
- Brescia, Maura (1987). “El poeta Gonzalo Millán recibió el Premio Pablo Neruda 1987”. *La Época*, 22 de octubre: 26.
- Concha, Jaime (1988). “Mapa de la nueva poesía chilena”. En Ricardo Yamal (Ed.). *La poesía chilena (1960-1985) y la crítica*. Concepción: Lar.
- Estebáñez, Demetrio (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- Fernández, Pelayo (1975). *Estilística. Estilo, figuras estilísticas, tropos*. Madrid: José Porrúa Turanzas, S.A.
- Galindo, Óscar (2004). “Distopía y apocalipsis en la poesía de Óscar Hahn y Gonzalo Millán”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 33: 65-76.
- Millán, Gonzalo (2005). *Autorretrato de memoria*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Miroux, J. Philippe (2005). *La autobiografía. Las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rojas, Waldo (1997). “Gonzalo Millán: acerca de su poesía reunida”. En Gonzalo Millán. *Trece Lunas*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Skármeta, Antonio. (1970) “Relación personal, por Gonzalo Millán” (reseña). *Revista Chilena de Literatura* 1: 91-95.
- Zaldívar, María Teresa (1998). “La mirada de Millán”. *El Mercurio*, 7 de junio Sección E *Artes y Letras*: 16.
- Zambra, Alejandro (2005). “Autobiografía de miles”, *Taller de letras*, N.º 37, 27 de septiembre: 181-4.

Cuerpo, sensualidad y erotismo: espacio de resistencia desde el cual las narradoras centroamericanas impugnan los mandatos simbólico-culturales

Consuelo Meza Márquez*

*Bendícenos, madre, porque somos tus criaturas.
Bendice nuestros ojos para que veamos la belleza invisible.
Bendice la nariz para oler tus perfumes.
Bendícenos la boca para que digamos las palabras mágicas.
Bendícenos el pecho para que lata nuestro corazón en armonía con las plantas.
Bendice nuestras piernas
Bendice nuestros sexos creadores de vida
Bendice nuestros pies para que bailen
la alegría de la cosquilla.
Bendice esta noche para que la luz venga hasta aquí
y la que no tiene madre encuentre su ombligo.*

(*Canto de llamada a la Madre Antigua*, Gioconda Belli)

En Centroamérica existe una tradición importante de cuentistas cuya presencia y producción es permanente, desde finales del siglo XIX, hasta el presente. De hecho, la narrativa centroamericana de mujeres se inicia en el género de cuento con Rafaela Contreras Cañas (1869-1893), quien publica en diferentes periódicos centroamericanos a partir de 1890, nacida en Costa Rica pasa la mayor parte de su vida en El Salvador. Le siguen la hondureña Lucila Gamero Moncada (1873-1964) en 1894; la costarricense Carmen Lyra (1888-1949) en 1905; la guatemalteca Magdalena

* Departamento de Sociología. Universidad de Aguas Calientes (México).

Spínola (1897-1991) en 1915; la panameña Graciela Rojas Sucre (1903-1994) en 1931; la nicaragüense Margarita Debayle de Pallais (1898-1983) en 1943 y Felicia Hernández (1932) de Belice en 1978, tres años antes de que este país se independice de la Gran Bretaña.

El ensayo caracteriza los rasgos de esta tradición de cuentistas que, como reflexión identitaria, dan cuenta de un trayecto de ruptura respecto de la concepción del *deber ser* femenino que, como mandato cultural, se impone a las mujeres. Este desafío como mujer creadora se expresa en la destrucción de los arquetipos femeninos pasivos y asexuados y la propuesta de nuevas metáforas, en las cuales las escritoras seducen en la rebelión vía la apropiación de su capacidad productiva, reproductiva y erótica, como el camino hacia la autonomía. Muestra el sentido de esos *gestos de ruptura*¹ en el proceso de autorepresentación desde un cuerpo, una conciencia y un lenguaje sexuado femenino.

Implícita, aunque sin desarrollar, se encuentra la inquietud acerca de lo que significa para una mujer el representarse a sí misma en los textos literarios y lo que significa para una lectora el mirarse y recrearse, imaginarse en esos espacios escritos desde un cuerpo y una conciencia similar a la propia. Lo anterior implica romper con la mirada desde los ojos de la cultura androcéntrica, un rompimiento con esa visión que surge de la traducción de una experiencia que no es la propia de un autor masculino y que refleja las inquietudes, temores y fantasías masculinas respecto de la mujer, significa escribirse y leerse, no desde los márgenes del discurso patriarcal, sino desde la colocación o posicionamiento en el centro del mismo². Es este el espacio de la utopía que la narrativa escrita por mujeres recrea y que de manera sintética se pretende mostrar en el reco-

1 La crítica Magda Zavala utiliza el concepto gestos de ruptura para referirse a esa ruptura frente a los convencionalismos de la relación sexo-género con el propósito de remover los estereotipos y conductas que han mantenido a las mujeres dentro de los márgenes del orden privado.

2 Patrocinio P. Schweickart señala que en los textos androcéntricos, la lectora lee el texto confirmando su posición del otro debido a que ha introyectado los textos y los valores androcéntricos. En el caso de los textos escritos por mujeres, la lectura expresa un encuentro intersubjetivo escritora-lectora estableciendo un contacto íntimo con otra subjetividad que no es idéntica a la suya pero que igualmente en su calidad de otro, le ofrece la posibilidad de articular su experiencia bajo una propuesta sexuada femenina. En ese proceso de identificación, la mujer lee como mujer lo escrito por otras mujeres, sin colocarse en la posición del otro, desnaturalizando los valores androcéntricos.

rrido propuesto por la producción cuentística de autoras centroamericanas.

La teórica Juliet Mitchell afirma en el texto ya clásico, *La condición de la mujer* (1974), que son las esferas de producción, reproducción, socialización y sexualidad las que marcan la condición de desigualdad social de las mujeres. La forma en que se articulan estas cuatro esferas ha dado cuenta de su posición concreta en la estructura social y deberá modificarse en su conjunto, de manera paralela, para permitir un verdadero proceso de cambio del papel que las mujeres cumplen en las sociedades. Sin embargo, la esfera del cuerpo y la sexualidad es de particular importancia en la definición del sujeto femenino. Es la existencia de una experiencia particular marcada por mecanismos opresivos de socialización que dan forma a la expresión de la sexualidad en la cultura patriarcal, que le arrebatan el dominio de su cuerpo y de las sensaciones adormecidas en él; aquello que le es más propio y cercano pero lo más determinado socialmente, lo que define a su yo femenino pero lo que más se encuentra controlado y normado por la sociedad patriarcal (Lauretis, 1992: 91).

Es una sexualidad para los otros que nada tiene que ver con el disfrute personal. Los valores religiosos y morales que construyen a la mujer como asexuada la mantienen alejada de la sensualidad de su cuerpo y del placer, provocando sensaciones de remordimiento, repulsión o sometimiento. Estas sensaciones conducen a la mujer a una toma de conciencia de su calidad de objeto sexual. Aquí radica el primer gesto de rebeldía que potencializa el proceso de autorreflexión, señala Aralia López en el texto *De la intimidad a la acción. La narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo* (1985). Por tanto, es la esfera de la sexualidad, entendida como sensualidad³, erotismo y deseo, la que se construye como ese espacio de

3 Ernst Cassirer señala, citando a Aristóteles, que todos los seres humanos desean por naturaleza conocer y que una prueba de ello radica en el goce que proporcionan nuestros sentidos y por encima de todos el de la vista porque más que ningún otro permite conocer y traer a luz muchas diferencias entre las cosas. Por el contrario, añade, en Platón la vida de los sentidos se halla separada de la vida del intelecto por un ancho e insuperable abismo. En el caso de Aristóteles, la percepción a través de los sentidos permite a la mujer, conforme a nuestra propuesta, reflexionar acerca del contexto que la rodea y de sí misma. De igual manera, en Platón ese abismo pudiera referirse a ese cuerpo enajenado que como territorio tabú le es vedado recorrer. La apropiación del cuerpo inicia en el despertar a la sensualidad, reflexionando acerca de esos mecanismos represivos que la han mantenido apartada del mismo.

resistencia a los mecanismos represivos culturales desde el cual se impugnan los contenidos de las esferas de producción, reproducción y socialización. En el desafío de los dispositivos represivos de la sexualidad femenina bajo los cuales son socializadas, las mujeres, en un espacio de intimidad, resignifican la esfera de la sexualidad, recuperando con ello la sensualidad y soberanía de su cuerpo, estableciendo la legitimidad de su deseo como sujeto erótico y como sujeto de transformación social.

A partir de la propuesta anterior, en los cuentos se observa la capacidad de autodeterminación de las protagonistas en aquellos procesos que involucran el poder de decisión sobre el cuerpo femenino, el contacto y la sensualidad del propio cuerpo y la expresión del erotismo. Es una escritura rebelde que violenta los marcos de significación masculina con contenidos frecuentemente referidos al cuerpo, la libido y al goce femenino. Cada palabra intenta dismantelar el discurso patriarcal y construir la imagen de la mujer autónoma, invita a descreer de los mitos que la han mantenido alejada del deseo, del placer y de su cuerpo; de la palabra y la escritura para nombrarse, escribirse y leerse desde el centro del discurso, expresando ese conflicto entre su vocación para constituirse como sujeto de deseo y la ortodoxia del poder y del saber. Al textualizarse, se torna en un deseo más sexualizado y politizado y la escritura se transforma en un espacio de autorrealización imaginario en el cual es posible descubrir un discurso subversivo y deconstructivo.

Ese recorrido por la producción cuentística que da cuenta de esos gestos de desafío y ruptura en relación con la esfera del cuerpo y la sexualidad, se inicia con el cuento “Aquella luna de miel” de Myra Muralles (Guatemala, 1960), en el que se asiste a los recuerdos de una mujer que de niña “observó una imponente escena de pasión que nunca antes imaginó y que jamás pudo, ni quiso, borrar de su memoria: sus padres se acariciaban, desnudos, sin sábana que les cubriera, y se entregaban al regocijo, ajenos a la mirada curiosa y asombrada de su hija” (Muralles, 2005: 9). Descubre que la sexualidad no corresponde al horror que la abuela le contaba gracias a esa cátedra de sexualidad que los padres le brindaron.

Se continua el recorrido con protagonistas que desafían pero que no logran romper del todo el reflejo que les ofrece la cultura patriarcal. Leticia de Oyuela (Honduras, 1935) en el cuento “La Libertad” muestra

una mujer que ya ha cumplido los cuarenta años, por tanto se supone que su ciclo reproductivo ha terminado, lo que la deja al margen de ese ejercicio de la sexualidad que debe ser para la procreación. Sin embargo, ella pretende expresarle al marido el amor y el deseo que aún le provoca. El hombre la rechaza porque, conforme a los mandatos culturales patriarcales, es el varón el que debe tomar la iniciativa, la mujer es vista como asexualada y como el objeto del placer del *otro*. A Bienvenida aún le sangraba la herida de la última vez en que quiso que le advirtiera como mujer:

Esa tarde, mientras limpiaba el jardín, cortó un inmenso ramo de flores para colocarlo en la habitación y, en un raptó de pasión, recordar los años idos en aquel gran lecho, donde se tornaba pequeñita a su lado, sintiendo su instinto protector y el objeto fundamental de su amor. Había disfrutado de esa entrega total en vida y alma y pensó en recuperarla mediante una sorpresa. Impulsivamente, tomó las flores, las despetaló sobre el lecho, tapizándolo completamente e invadiendo la habitación de un olor gratísimo (De Oyuela, 2001: 118).

“Hechizo de amor” de Rosa María Britton (Costa Rica, 1936) es la historia de una mujer que, a pesar de saber que el marido la engaña, continúa enamorada y lo atiende sin reclamos porque asume que es su deber. Acude con una mujer conocedora de hierbas y hechizos para solicitarle uno que la libere de ese amor. Un día “el marido la golpeó de lo lindo, un poco averiada pero con el corazón enterito y sin grietas se mudó a casa de su madre sin decir adiós. A Calinda le pagó lo convenido, agradecida por el trabajo que le había hecho, al resolver su problema y librarla para siempre del apego que había sentido por su marido” (Britton, 2000: 20). Rebeca volvió a ser una mujer feliz y la fila de mujeres frente a la casa de Calinda se hizo interminable. Si bien, Rebeca no logra asumir la decisión como propia, la violencia del marido abre una fisura por donde ella está en la capacidad de penetrar y encontrar una salida al espejo patriarcal, contagiando con su ejemplo a otras mujeres. Sin embargo, todavía la solución al conflicto objetividad-subjetividad requiere de elementos simbólicos como la magia para apuntalar la voluntad.

El cuento “De armas tomar” de Marisín Reina (Panamá, 1971) presenta una situación similar a la de “Hechizo de amor” en la que el mari-

do es infiel. El espejo le ofrece una imagen de una persona que esta dejando atrás la juventud y su cara empieza a marchitarse. Es el rostro de una mujer que no desea seguir viviendo como hasta ahora, que expresa el anhelo de plenitud y admite, enfrentando al marido y a sí misma, en el reconocimiento de que ese “amor se marchito hace años y ya no hay nada que hacer” (Reina, 2003: 56) y le pide que se marche.

“La distancia es como el mar” de Mildred Hernández (Guatemala, 1966) ofrece otra salida. Piedad enfrenta al marido y a la amante, los golpea para liberarse de la rabia y “va al mar porque es la única manera que tiene de exorcizar el odio que la abrasa” (Hernández, 1995: 105):

En la oscuridad de la noche sin luna Piedad Reyes se entrega al mar, a la temeridad de su ternura. Con manos de amante experimentado, las olas son unos brazos que la abaten y recorren los más ocultos arcanos de su cuerpo agotados por la vida, virgen de placeres, acostumbrado a dar sin pedir nada a cambio. Los pezones se yerguen en un desafío de rebeldía inaudita. Separa las piernas disfrutando al amante que la mordisquea, que se le incrusta y toma posesión de los más recónditos parajes de su sexo ansioso y jadeante. Su piel es un erizo marino irradiando destellos luminosos y fugaces. Cierra los ojos y sus manos se crispan en la turbulencia del deseo. Está abrasada en una fuerza que la avasalla y se ruboriza ante la novedad de saberse plenamente mujer por primera vez (Hernández, 1995: 109).

Otras escritoras como Rocío Tábora (Honduras, 1964), Ruth Piedrasanta (Guatemala, 1958), Aída Toledo (Guatemala, 1952) y Magda Zavala (Costa Rica, 1952) a pesar de contar con relaciones de pareja satisfactorias y disfrutar de un erotismo compartido, experimentan esa insatisfacción y malestar producto de la necesidad de reconocimiento directo y personal y no a través de la mirada del *otro*. Rompen con la dependencia emocional respecto del compañero, eligen para sí y deciden caminar hacia la autonomía. Para ello, de manera contradiscursiva, empiezan por la resonancia del propio nombre, por el deseo de mantener un espacio y un *cuarto propio* que les permita recrearse y reconocerse en sus propias palabras, sensaciones y preocupaciones, y sobre todo, expresar su deseo protagónico y erótico con la conciencia de asumir las consecuencias de la

opción por la libertad. La protagonista de Magda Zavala en “De la que amo a un toro marino” es la que mejor logra aprehender y expresar ese deseo y esa conciencia plena de asumir las consecuencias de su decisión pagando gozosa el precio de la libertad:

Cinco años después, pude desandar el laberinto, el oscuro interior de mi toro, sus oquedades inundadas de oleajes sinuosos. Supe que toda esa humedad eran lágrimas que caían hacia dentro, y lo vi encorvado y bramante. Entonces corrí y corrí siguiendo la pista luminosa hacia la salida, aunque habría querido que sus brazos de atleta fueran entonces y por siempre mi refugio. Afuera, pude reconocirme de pie, íntegra, dispuesta a nacer entre las aguas (Zavala, 1998: 135).

Carol Fonseca (Belice) es una autora que escribe con una clara intencionalidad feminista en relación con situaciones de violencia doméstica. En “Breaking the silence”, la pequeña hija le pregunta a la madre si los hombres golpean a las mujeres porque las aman. La madre aspira a otra vida para su hija y es el apoyo sororal de una amiga de la abuela, la que le brinda los medios para abandonar al marido y asumirse dueña de su destino.

La preocupación por las madres solteras es una inquietud importante en las escritoras de Belice. Frecuentemente, la mujer es negra y el varón blanco. Las mujeres se ven obligadas a casarse, de no hacerlo son rechazadas por la familia y deben abandonar su empleo. Es una sociedad, como todavía sucede en muchos países latinoamericanos, con costumbres muy rígidas respecto de la esfera del cuerpo y a los hijos nacidos fuera del matrimonio.

En el cuento “The rocking chair” de Corinth Morter-Lewis la mujer decide continuar con el embarazo, a pesar de que la decisión implica el abandono forzoso de su empleo. La comprensión, el amor y el apoyo de la madre es una condición que le permite desafiar de manera exitosa el conflicto objetividad/subjetividad. Por su parte, Ivory Kelly en el cuento “The real sin”, ante la misma situación, con una clara intención feminista, realiza una crítica a esas sociedades que obligan a las mujeres a casarse porque, de no hacerlo, quedan fuera de la sociedad en lo simbólico y lo material. Lo anterior representa el verdadero pecado, nombre del cuento,

porque la priva de los recursos para mantenerse a sí misma y al ser que viene. La protagonista es una sobreviviente en esta sociedad patriarcal, una mujer que escribe, dueña de la palabra para contagiar a otras y seducirlas en la rebelión.

Otras autoras presentan el caso de mujeres que deciden realizarse un aborto. Arifah Lightburn (Belice, 1979) en “A tiny roach”, tiene como protagonista a una mujer joven que muere por una infección provocada por un aborto. En el momento de morir, la hija expresa su nostalgia por esa otra hija que no nació y por esa madre que no tendrá una hija o una nieta con quien compartir su sabiduría. “Blanca Navidad y Pink Jungle” de Zoila Ellis (Belice, 1957), muestra la comprensión y el apoyo de una abuela a su nieta, madre soltera:

Pasó por la casa de la abuela y la llevó consigo, esperando que quisiera algo con tantas ganas que le obligara a gastar el dinero para complacerla... No había nada que Julia pudiera decir. Sólo abrazó a la abuela con fuerza. De pronto, sacó el fajo de billetes del sostén poniéndolo en la mano de la abuela. Abuelita toma esto. No me importa lo que digas. Puedes comprar algo que necesites... Gracias, cariño, pero no lo necesito. Tú lo necesitas más. Cuando tienes dieciocho años y estás embarazada, se trata de algo serio. Ya lo ves. Haz con el dinero lo que te parezca bien. Éste es mi regalo de Navidad para ti (Ellis, 1988: 30).

La infidelidad representa el desafío más castigado en las sociedades que consideran a la mujer como un objeto propiedad del varón. Es esta una de las manifestaciones extremas de la apropiación del cuerpo y la sexualidad femeninas. Autoras como Argentina Díaz Lozano (Honduras, 1910-1999), Tatiana Lobo (Costa Rica, 1939), Anacristina Rossi (Costa Rica, 1952) y Dorelia Barahona (Costa Rica, 1959) lo presentan en diferentes contextos históricos que van, desde la sociedad colonial, hasta el presente. De manera contradiscursiva, las protagonistas no se ven a sí mismas como transgresoras, la acción es ignorada o de no serlo, logran evadir el castigo; son mujeres que separan el amor del erotismo, aceptable en la cultura masculina y la acción representa la fantasía que les permite evadirse de la rutina cotidiana o experimentar un placer que no se da en la relación con el marido.

“El bandido de Sensenti” de Argentina Díaz Lozano tiene como protagonista a una mujer que al ser capturada por un bandido, famoso por raptar mujeres hermosas y devolverlas varios días después, acepta regalarle tres días de su vida. Regresa con el marido y cuando él la interroga, ella coloca la mano sobre sus labios y el esposo la abraza con una mirada de comprensión, después de todo no ha sido su culpa, deciden seguir juntos y olvidar. El relato “María Francisca Álvarez. El honor recuperado, 1732” de Tatiana Lobo tiene como contexto la rígida sociedad colonial:

La defensa de la honra no era, entonces, un acto emanado sólo de un prejuicio, ni una forma de quedar bien ante los demás. No se trataba solamente de salvar una reputación; estaba en juego, también, la salvaguarda de los privilegios y prerrogativas de casta. Esta fue la verdadera razón por la que Doña María Francisca Álvarez, señora de muchas campanillas, acudió a los tribunales para obligar a su marido, Miguel de la Mata, para que éste reconociera que sus públicos celos eran infundados (Lobo, 1999: 65).

Así lo hizo después de un largo pleito y con la sentencia de pagar una multa de cincuenta pesos de plata si volvía a externar sus celos. La mujer recupero su honra, tuvo un hijo con los rasgos faciales de aquel hombre con el que el marido afirmaba el engaño, pero éste se cuidó bien de no hacer ningún reclamo.

“Juego de inocentes” de Dorelia Barahona muestra a Esmeralda una mujer de 25 años de piel blanca, el marido a punto de cumplir 48 de piel negra, que se siente atraída por un joven pescador de piel negra “y allí estaba de nuevo lo que tanto había deseado, la unión de los contrarios, una porción de carne negra y una porción de carne blanca entrelazándose” (Barahona, 2003: 44). Esmeralda reflexiona que nada malo tiene el añadir un poco de fantasía a su vida, a nadie había herido y como el pescado que se encontraba cocinando “aunque estuviera fresco.... sin un poco de jengibre no tendría ninguna gracia” (Barahona, 2003: 46). Anacristina Rossi (Costa Rica, 1952) en “Una historia corriente” inicia el cuento como sigue:

Hugo me quitó la virginidad a los dieciocho años. Me casé con él a los diecinueve, totalmente enamorada. Tan enamorada estaba de Hugo que

no me importaba no sentir absolutamente nada al hacer el amor. Recuerdo la primera vez que lo hicimos... Fue demasiado rápido, no sentí placer pero Hugo se sentía tan satisfecho y orgulloso que no le dije nada. Cuando me preguntó si me había gustado le dije que sí (Rossi, 1993: 127).

La mujer, en la búsqueda de una sensualidad propia, lee y visita especialistas pero después de fingir durante años no se atreve a decir al marido la verdad. Conoce a otra persona y por primera vez experimenta un orgasmo, se establece una relación paralela que el marido descubre acusándola de adulterio. Diana decide luchar para no perder su patrimonio, su trabajo y sus hijos. Se despide del amante, desea “ser valiente y enfrentar este asunto sola. Enfrentar toda mi vida sola” (Rossi, 1993: 140).

Bertalicia Peralta (Panamá, 1940) presenta en el cuento “Guayacán de marzo” la situación extrema de una mujer, madre soltera, que se une a un hombre alcohólico que la golpea, la viola y lastima a sus hijos. Dorinda es la que trabaja para sacar a flote a su familia. Se embaraza y como no desea tener un hijo de ese hombre, se realiza un aborto por sí sola, tal como otras mujeres le han dicho. Regresa a la casa, toma un cuchillo y lo clava en el corazón del hombre borracho, lo descuartiza y lo entierra, sembrando un guayacán encima. “Como estaban en marzo, y Dorinda quería que el guayacán creciera alto y lleno de flores, todos los días fue con sus hijos a regar la pequeña mata” (Peralta, 1988: 51). El cuento representa una síntesis de las múltiples formas de expropiación violenta de su cuerpo que experimentan las mujeres. Dorinda responde con la misma fuerza y recupera con ello la soberanía, el amor a la vida y el deseo de soñar. La protagonista no es construida por la escritora como transgresora, ni las lectoras la contemplan como tal.

El último grupo de escritoras empieza a delinear los rasgos de esa sensualidad y erotismo construida desde un cuerpo sexuado femenino: Jacinta Escudos (El Salvador, 1961) busca un sentido a la expresión del erotismo como la búsqueda del amor en el *otro*. En “Las listas”, dos amigas comparan sus listas de los hombres con los que han realizado el coito y al reflexionar sobre ello; se percatan de esa búsqueda del amor y que la única manera de encontrarlo es, suponen, probando.

La protagonista de Ivonne Recinos (Guatemala, 1953), en “Desaparecida”, admira su cuerpo desnudo en el espejo, lo acaricia y se pierde en el reflejo y en la sensualidad recién descubierta. Marta Rodríguez (Costa Rica) y Jessica Isla (Honduras, 1974) en sus cuentos, “Orgasmo” y “Punto G”, respectivamente, hacen referencia al auto-erotismo: cuentos en los que las mujeres aprenden por sí mismas su cuerpo y el placer que se desprende del mismo. A continuación un fragmento del segundo:

Y encontré mi pedacito redondo y rosado, que me había causado tantas sensaciones inciertas de pequeña. Empecé a jugar con él, primero de pasadita, luego con movimientos circulares, mientras una sensación desconocida de las entrañas, me iba subiendo por el vientre, pidiéndome más, cada vez más. Paré y seguí, intermitentemente, hasta que exploté. Me estremecí y quedé agotada, con la boca seca, sin saber que hacer o que decir. Un escalofrío recorría mi espalda, mientras observaba las diminutas gotas de sudor que aparecían en mi cuerpo, y noté algo más. Ya no tenía calentura.

Ligia Rubio-White (Guatemala, 1950) en “Dos” y Ana María Rodas en “Monja de Clausura” (Guatemala, 1937) tienen como personajes a monjas que buscan expresar esa energía erótica que fluye por sus cuerpos. Sor Ángela lo hace soñando y la protagonista de Ana María Rodas lo hace a través de fantasías eróticas, en la protesta pero también con la seguridad de que podrá evadir los controles sobre su cuerpo regresando cada noche a esa columna y a sus fantasías: “Siénteme ahora, con estos pechos cargados de deseo. ¿Quién va a atravesar esos muros, esos lienzos de negro terciopelo? ¿Quién va a atreverse a venir a la cita nocturna a esta columna, recia y dura como el ariete con que sueño? ¿Quién va a darle libertad a esa pez rojiza que navega por mi vientre?” (Rodas, 1996: 28-29).

La protagonista de “Parábola del Edén Imposible” de Rima de Vallbona (Costa Rica, 1931) en un relato pleno de color, de sensaciones y de referencias que aluden a la sensualidad del cuerpo descubre el tedio de la cotidianidad-infierno que la mantiene atrapada en las redes del aburrimiento. La entrada al paraíso-plenitud la descubre en el deleite en el cuerpo de otro hombre, en el éxtasis sobre el verde lujurioso del césped e inicia, así, un nuevo círculo.

“Maclovia” de Norma Rosa García Mainieri (Guatemala, 1940-1998) es la historia de una mujer joven y hermosa que vivía de los favores que dispensaba a los hombres del pueblo por la noche y durante el día era un alma caritativa y bondadosa. Los hombres hacían fila para visitarla. Era la única mujer verdaderamente libre del pueblo. A su muerte, el agua del río que pasaba frente a la casa de Maclovia, adquiere propiedades que curan de la impotencia a hombres y mujeres. Ahora en el pueblo se ha construido el templo de Santa Maclovia.

“Señorita en la cuadra” de Lety Elvir Lazo (Honduras, 1966) muestra a una niña que ve cambiada su vida a partir de la primera menstruación. La abuela y la madre la inmovilizan con las constantes restricciones y prohibiciones encaminadas a hacer de ella una mujer que se ciña a las normas del *deber ser* femenino.

[...] Tan extraño me era todo que en mi interior la curiosidad también creció [...] bajé el único espejo grande que colgaba de la pared [...] y empecé a buscar la razón de la ansiedad de las mujeres de mi casa. Me encontré con algo parecido a un rostro, con nariz, labios, cabellos, ojos, una boca húmeda encarnada y abierta, tres agujeritos que no sabía adonde llevaban pero no me atreví a entrar mis dedos porque por ahí estaba el cristal del que hablaba la abuela y me podría herir, y entonces ellas adivinarían que yo lo había quebrado, o que yo había visto lo prohibido, lo misterioso, lo mío, lo que me era negado, ocultado, a pesar de que estaba en mi cuerpo y por tanto era mío pero lo cuidaban para alguien más, yo sólo era la depositaria irresponsable que lo podía echar todo a perder [...], mi cuerpo era bello, mi vulva tenía cara, sonrisa y perfume propio. La verdad es que no entendí mucho ese día, pero me quedó claro que ese lugar era mío, que era agradable tocarlo, rozarlo, abrir y cerrarlo, era un rostro que me sonreía, no entendía por qué tanto miedo le tenía la gente. Desde ese día decidí que nadie me mandaría; que si era necesario diría a todo sí y haría lo contrario si a mí me parecía. Un poder superior se adueño de mí, con la menstruación me escapaba en las noches a caminar sobre la huerta de la abuela y las plantas no se secaban, daban los mismos frutos, si eran sandías, sandías rojas y dulces salían. Si eran frijoles, frijoles rojos o negros salían, si eran patates, patates frondosas salían, ¡puras patrañas!, pobre la abuela que nunca se atrevió a caminar sobre los sem-

bradíos de las tierras del bisabuelo ni de su pequeña huerta cuando sangra (Elvir, 2005: 90-91).

“Llamas y Sombras” de Helen Dixon (Nicaragua, 1958) ofrece a una descendiente de las brujas quemadas en la hoguera que al mirarse en el espejo, descubre las marcas en su memoria y reivindica el fuego que las purifica, las libera y las regresa al origen:

Me lanzo sin cuidado a la hoguera. El fuego me limpia, me derrite, funde mi vidrio quebrado. Ya no soy otra. Vuelvo a ser yo. Mi espejo se hace líquida ventana. Se mezclan mis colores, descubro nuevos, desconocidos. Mis grietas se vuelven transparentes. Emerjo del humo, de cenizas. Subo del fuego con mis alas. Viajo más lejos del infierno de sus miradas. (Dixon, 2006)

Se llega al final del laberinto, en un recorrido gozoso que deja atrás la victimización y el llanto para seducir en el placer del desafío; en una propuesta de la narrativa escrita por mujeres como el espacio de la utopía, de ese inédito posible que la escritora propone como ese *cuarto propio* en que las lectoras pueden someter a prueba las nuevas relaciones sin temor al castigo y la represión. La mirada que se encuentra en la autora y en las protagonistas representa, por tanto, una invitación a la transgresión, una invitación a las lectoras a verse reflejadas en el espejo de la literatura; en ese encuentro mutuo, que en el diálogo escritora-lectora les permitirá descubrir su rostro en plena humanidad y llenar el espejo de la cultura con nuevos rasgos como mujer y con nuevas ficciones como escritora, producto de un cuerpo y una conciencia sexuadas femeninas. Al hacerlo desafía al poder patriarcal y a toda la sociedad fundada en esta ideología, como mujer y/o como escritora.

Así, los cuentos no presentan protagonistas que se quedan atrapadas en el reclamo y la victimización, son textos de mujeres victoriosas que recuperan el gozo de ser mujer rompiendo con esa ética de sacrificio y abnegación que subyace en el discurso patriarcal acerca de “lo femenino”, a pesar de referirse a situaciones límite como la violación, la violencia y el aborto. Cuentos que conjugan ese afán lúdico de la Literatura con el compromiso hacia las mujeres, escritos por narradoras de distintas generacio-

nes en las que ya es posible identificar claramente esos gestos de ruptura con el deber femenino. Este es el poder subversivo que el discurso literario ofrece: en la complicidad establecida entre la escritora y la lectora, la literatura se potencializa como espacio de transformación social.

Bibliografía

- Barahona, Dorelia (2003). "Juego de inocentes". En *La señorita Florencia y otros relatos*. San José: Perro Azul.
- Britton, Rosa María (2000). "Hechizo de amor". En *La nariz invisible y otros misterios*. Madrid: Torremozas.
- Cassirer, Ernst (1994). *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dixon, Helen (2006). "Llamas y sombras". En *Espiral*. Managua.
- Ellis, Zoila (1988) "Blanca navidad y pink jungle". En *De héroes, iguanas y pasiones*. Madrid: Zanzíbar.
- Elvir, Lety (2005). "Señorita en la cuadra". En *Sublimes y perversos*. Tegucigalpa: Litografía López.
- Hernández, Mildred (1995). "La distancia es como el mar". En *Orígenes*. Guatemala: Oscar de León Palacios.
- Lauretis, Teresa de (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra/Universidad de Valencia/Instituto de la Mujer.
- Lobo, Tatiana (1999). "María Francisca Álvarez. El honor recuperado". En *Entre Dios y el Diablo*. San José: Guayacán.
- López González, Aralia (1985). *De la intimidad a la acción: la narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa.
- Mitchell, Juliet (1974). *La condición de la mujer*. México: Extemporáneos, Colección a Pleno Sol 35.
- Murales, Myra (2005). "Aquella luna de miel". En *La Cuerda*, noviembre 9.
- Oyuela, Leticia de (2001). "La Libertad". En *Las Sin Remedio, Mujeres del Siglo XX*. Tegucigalpa: Guaymuras.

- Peralta, Bertalicia (1988) “Guayacán de marzo”. En *Puros cuentos*. Panamá: Hamaca.
- Reina, Marisín (2003). “De armas tomar”. En *Dejarse ir*. Panamá: Fundación Cultural Signos.
- Rodas, Ana María (1996). “Monja de Clausura”. En *Mariana en la Tigre-rra*. Guatemala: Artemis-Edinter.
- Rossi, Anacristina (1993). “Una historia corriente”. En *Situaciones Conyugales*. San José: Red Editorial Iberoamericana.
- Schweickart, Patrocinio P. (1999). “Leyendo (nos) nosotras mismas: hacia una teoría feminista de la lectura”. En Marina Fe (Coord.) *Otramente: lectura y escrituras feministas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zavala, Magda (1998). “De la que amó a un toro marino”. En Linda Ber-rrón (Comp.) *Relatos del desamor*. San José: Mujeres.
- _____ (2007). “El cuento que desafía. Las narradoras costarri-censes y el gesto de ruptura”. En Consuelo Meza Márquez (Comp.). *Penélope: Antología de cuentistas centroamericanas*. México.

Diferenças culturais e dilemas da representação

Diana I. Klinger*

Desde final dos anos setenta, com a reconfiguração das nações latino-americanas depois dos períodos ditatoriais, configura-se um novo panorama socio-cultural latino-americano. A política identitária ganha força perante a política partidária, apontando para uma pluralização de vozes e focos de poder, que são focos de discurso. As minorias internas à nação lutam pelo reconhecimento da sua voz no cenário da negociação política, ao mesmo tempo que questionam o lugar do letrado como representante daquelas minorias.

Pois bem, acredito que um dos traços dominantes da narrativa latino-americana pós-boom e pós-ditaduras seja a existência de um “dilema da representação”, nos dois aspectos da palavra “representação”: o político, no sentido de “delegação”, e o artístico, no sentido de “reprodução mimética”. Refiro-me a certa narrativa que dá conta das particularidades da modernização em América Latina e de sua inserção no cenário da globalização, mostrando as tensões entre as diferenças culturais internas às nações e desconstruindo a idéia do estado nacional como instância integradora dessas diferenças. A linguagem aparece nesses relatos como o lugar do conflito de representação e negociação entre subjetividades que falam de lugares heterogêneos. É a partir desses pressupostos que propomos ler à novela do escritor colombiano Fernando Vallejo, *A virgem dos sicários* (AVS) (1998).

* Dra. em Literatura Comparada. Investigadora del Programa Avanzado de Cultura Contemporánea de la Universidade Federal do Rio de Janeiro

O narrador da novela é um gramático que, já idoso, retorna a sua Colômbia natal para morrer, e se envolve numa relação amorosa com um rapaz, um “anjo” chamado Alexis, um “sicário” ou assassino profissional. Depois da morte de Alexis, o narrador se envolve com outro rapaz, outro sicario, chamado Wilmar. Com eles percorre as ruas de Medellín, descobrindo a cada passo o mundo marginal da pobreza, a violência e a falta de sentido em que se desenvolvem as vidas de muitas pessoas numa das cidades mais violentas da terra.

Um dos traços característicos da literatura e do cinema latino-americanos de hoje é precisamente a *espetacularização da periferia* ou a *estética da marginalidade*. Na América Latina, especialmente a partir dos anos 90, se produz uma grande quantidade de filmes e de literatura sobre a violência urbana, que vêm assumindo o papel que Hayden White adjudicava à História: “make the real desirable, make the real into an object of desire” (1994: 21). No romance de Vallejo o componente social e histórico imprime um grau de veracidade e de “autenticidade”, efeito potencializado na versão cinematográfica de Barbet Schroeder pelo fato de o elenco estar formado em grande parte por crianças e adolescentes não profissionais que provêm das próprias “comunas” (favelas) de Medellín. No entanto, o romance de Vallejo vai muito além da espetacularização da periferia, pois ao mesmo tempo faz uma forte crítica à representação que os letrados fazem dessa marginalidade. O narrador da novela, assim como o próprio Vallejo, é um gramático, um homem de letras e, portanto, um estrangeiro no mundo marginal do qual fala. Ele atua como uma espécie de etnógrafo que descreve ao leitor esse outro universo desconhecido e inconciliável com o dele. Esse narrador, que é o mesmo de todos os relatos de Vallejo e que tem muitas marcas autobiográficas, faz permanentemente reflexões sobre si próprio, ou seja, sobre o lugar do escritor, do intelectual nesse convívio com o outro.

De fato, em todos os seus romances, Vallejo não faz outra coisa senão contar a história de sua vida, sem sequer mudar os nomes das pessoas, segundo disse numa entrevista que fizera o jornal *La Nación* (Vallejo, 2004). Aliás, na estréia do filme de Schroeder, Vallejo declarou à imprensa que a novela é uma “história de amor autobiográfica”. Fazendo uma leitura que permita ler o cruzamento entre a perspectiva autobiográfica e a

“etnográfica”, veremos que o romance produz uma crítica tanto à cultura de massas e à marginalidade social quanto ao universo intelectual que pretende representá-las. Na exposição de uma diferença radical entre universos socio-culturais existente no interior da Nação, o romance se afasta das narrativas eufóricas da identidade latino-americana tal como apareciam em certos romances dos anos 60 e 70. Vallejo apresenta uma realidade social e cultural degradada, ao mesmo tempo que descarta a visão redentora da literatura. Assim, produz uma reflexão sobre as complexas relações de poder implícitas entre o letrado e o “outro”, marginal.

A “história de amor autobiográfica”

A obra ficcional de Vallejo conforma em sua totalidade um mesmo projeto literário –escrever o romance da sua vida, ou tornar sua vida um romance “por entregas”. Seus cinco primeiros romances estão incluídos em *El río del tiempo*, sobre o qual disse Vallejo: “Escrever *El río del tiempo* demorou cinqüenta anos de vivência”,¹ deixando clara a sólida relação que existe entre sua ficção e sua vida. A obra tem um caráter de saga, dado pela persistência do mesmo personagem narrador em todos os romances, o retorno das mesmas histórias contadas com diferentes detalhes, assim como também as inúmeras referências de um a outro romance. Quanto ao narrador, trata-se de um velho nostálgico, cínico, que relembra sua vida seguindo o fluir da memória e retrospectivamente dá sentido ao que eram puras vivências, fazendo permanentes conexões entre a história de sua vida, de sua família, e a história da Colômbia: “Por esses corredores de tapetes corroidos do Senado [...] vi desfilar muitos personagens [...] De um deles, conservador, meu pai foi ministro” (*Los días azules*: 235).

Seus relatos têm o ritmo e a dinâmica da oralidade, a crítica mordaz cujo alvo é tanto a política quanto as classes marginalizadas, a esquerda quanto a direita, os liberais e os conservadores, a televisão e até a própria família e mesmo a própria mãe. Por exemplo, diz sobre sua mãe que “o

1 Citado por Lennard, Patricio. “Dame fuego”, resenha de *Los días azules* e *El fuego secreto*. Buenos Aires, *Página 12*, 1 de maio de 2005.

inferno que a Louca construiu, passo a passo, dia a dia, amorosamente, em cinqüenta anos [é] como as empresas sólidas que não se improvisam, um inferninho de tradição” (*El desbarrancadero*, p.12).

Narrador “auto-consciente”, auto-reflexivo, que se expõe e desvenda os artifícios da criação: “Tudo que conto aqui de Procinal ele me contou, não é um invento meu de narrador onisciente” (*Años de indulgência -AI:113*) ou “levo centos de páginas dizendo ‘eu’ e até agora ninguém me viu. Como os postulados do grande partido conservador e liberal, sou invisível, intangível” (*AI: 77*)

Vallejo se refere a esta perspectiva da primeira pessoa autobiográfica como “auto-ficção”, termo que ele toma do livro-manifesto de Christophe Donner *Contra la imaginación* (2000), no qual Donner coloca a “verdade” como ideal estético e fala a favor de uma literatura experiencial, escassamente ficcionalizada. Para Christophe Donner, a imaginação procede da ignorância, “serve para salvar a pele e infecta a literatura”. Os escritores, acredita Donner, recorrem à imaginação para esconder aquilo que verdadeiramente importa e se esforçam em ocultar os vestígios das marcas dos passos que lhes conduziram a esse nirvana, “o imaginário”. Quanto mais pura, luminosa e suspensa no vazio seja a imaginação, maior e mais poderoso se sente o escritor. No entanto, a função principal da literatura é “dizer as coisas, transmiti-las”; a literatura atual só pode ser escrita por um “eu” que consiga se livrar dessa “peste que é a imaginação”².

No entanto, essa “verdade” a que aspira a escrita, não implica um relato “realista”. A primeira pessoa de Vallejo reflete sobre a própria narrativa, desfazendo assim a ilusão de transparência do relato, mostrando o lado ilusório da captação da experiência. Este efeito chega ao extremo em *La rambla paralela*, onde o narrador se parece muito com os anteriores, mas agora está desdobrado, como se olhando de fora, pois ele fala depois da morte: “...fui no banheiro, busquei tateando o interruptor, ascendi a luz e então vi no espelho o homem que eu achava que estava vivo, mas não” (p.10) Dessa maneira, a partir de um narrador morto que relembra sua vida, explicita-se o que de qualquer forma é característico de todos seus

2 Citado por Fernando Vallejo em entrevista a María Sonia Cristoff, *La Nación*, Buenos Aires, 6 de junho de 2004.

romances: a ambigüidade que se instaura entre a referência ao sujeito biográfico e as auto-referências do relato que cortam a ilusão de transparência da representação.

A violência da letra: o aspecto etnográfico

Se essa voz auto-ficcional é característica de toda a obra narrativa de Vallejo, em *A virgem dos sicários* ela se combina, e daí a particularidade desta novela dentro de sua obra, com um olhar etnográfico. O relato narra a excursão de um gramático a um mundo marginal. Esta perspectiva afirma assim um pacto com o leitor: como o etnógrafo, o narrador escreve para leitores que pertencem a seu próprio mundo letrado e que, portanto, não compartilham o mundo da cultura que se narra: “O senhor há de saber e, se não sabe, vá tomando nota, que um cristão comum e corrente como o senhor ou eu não pode subir para esses bairros sem a escolta de um batalhão: eles o ‘descem’” (Vallejo: 29).

O narrador possui diante do leitor um *plus* de conhecimento, mas este conhecimento não é do tipo que tem o narrador onisciente, quer dizer, não é um conhecimento diegético, sobre o desenvolvimento mesmo da história, mas sim um saber extra-diegético - antropológico, lingüístico e cultural - sobre o imaginário das “comunas”. Diz, por exemplo, o narrador:

Os senhores não precisam, é claro, que eu explique o que é um sicário. Meu avô, sim, precisaria, mas meu avô morreu há anos e anos [...] Vovô, caso possa me ouvir do outro lado da eternidade, vou lhe dizer o que é um sicário: um rapazinho, às vezes um menino, que mata por encomenda. (Vallejo: 9)

Ao longo de todo o romance o narrador repete este gesto de interromper o relato para traduzir o jargão que utiliza “el niño” para uma linguagem culta:

“O pixote devia ter entregado as chaves para aquele bosta”, comentou Alexis, meu menino, quando lhe contei o caso (...) Com “o pixote” meu

menino queria dizer “o rapaz”; com “aquele bosta”, “o assaltante”; e com “devia de” queria dizer “devia”, pura e simplesmente: tinha que entregar as chaves”. (p.19)

O narrador estabelece um lugar de privilégio lingüístico diante da linguagem das “comunias” e ostenta freqüentemente marcas da sua cultura literária através de citações e comentários eruditos e livrescos. Por exemplo, ele transforma o “hijueputa” na expressão cervantina “hideputa” (p.25), diz que seus pensamentos vêm às vezes em “versos alexandrinos” (p.41) e alude constantemente à lingüística ou à literatura como pretexto de sua crítica ao caos social.

(Alexis) não fala espanhol, fala gíria, ou seu jargão. No jargão das comunias, ou gíria comuneira, que é formado essencialmente por um velho fundo da língua local de Antioquia, que foi a que falei enquanto vivi (como Cristo, o aramaico), mais uma ou outra sobrevivência do malevo antigo do bairro de Guayaquil, já demoliu, que falavam seus açougueiros, já mortos; e, enfim, por uma série de vocábulos e construções novas, feias, para designar certos conceitos velhos: matar, morrer, o morto, o revólver, a polícia....Um exemplo: “Então, e aí, cara, tudo em riba?” O que ele disse? Disse: “Oi, filho-da-puta”. É um comprimento de rufiões” (p.22)

Operando entre o jargão marginal e a “norma culta”, entre oralidade e escritura, a tradução não é apenas uma operação lingüística, mas também cultural e ideológica. A tradução produz uma certa “violência interpretativa”, que se estende à cultura e aos habitantes da cidade, na qual a atualidade é entendida como degradação de um passado idealizado.

Sabe?, Alexis, você tem uma vantagem sobre mim, é que você é jovem e eu vou morrer logo, mas infelizmente você nunca viverá a felicidade que eu vivi. A felicidade não pode existir neste mundo de televisões e gravadores e punks e roqueiros e jogos de futebol. Quando a humanidade senta a bunda diante de uma televisão para ver vinte e dois adultos infantis dando pontapés numa bola, não há esperanças. Dá desgosto, dá pena, dá vontade de dar um pontapé na bunda da humanidade e atirá-la pelo barranco da eternidade, e que desocupem a Terra e não voltem mais. (p.13)

Na perspectiva do gramático, a “degradação” que sofre a língua é equivalente ao detrimento cultural que ocorre com as massas. Neste sentido, não é por acaso que o narrador seja precisamente um gramático (e é bom lembrar que o primeiro livro de Vallejo é *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*, 1983). Como mostra Jesús Martín-Barbero, “em poucos países a violência do letrado produz relatos tão amplamente excludentes –no tempo e no território– quanto na Colômbia” (Barbero, 2000: 148), país no qual, assinala o historiador Malcom Deas, “a gramática, o domínio das leis e dos mistérios da língua foram um componente muito importante da hegemonia conservadora que durou desde 1885 até 1930, e cujos efeitos persistiram até tempos mais recentes” (Deas, 1993, apud Barbero, idem ibidem). De fato, segundo Deas, nessa época, o domínio da gramática parecia ser um dos requisitos indispensáveis para aceder ao poder político.

No final do século XIX, o movimento da “Regeneração”, encabeçado pelo presidente Rafael Nuñez pretendia ordenar e unificar um país fragmentado pelas lutas civis ao redor de um Estado autoritário e da Igreja Católica. Foi uma tentativa de incorporar o país à economia-mundo, modernizando o aparato estatal, mas ao mesmo tempo era um movimento culturalmente muito conservador e tentava evitar que entrassem as idéias que sustentavam a modernização nos outros países do mundo. A principal figura desse movimento, que estabeleceu as bases da nação colombiana moderna, foi um gramático, Miguel Antonio Caro (1843-1909), quem redigiu a constituição de 1886, que permaneceu vigente na Colômbia por mais de um século. Miguel Antonio Caro considerava que a tradição espanhola e católica devia permanecer nos povos americanos “pura e incontaminada”, como a língua.

A esta, ele impôs normas, restrições e regulamentos. Os saberes letrados, a fé católica e o hispanismo eram de domínio de uns poucos que com eles legitimavam seu direito ao poder e excluíaam do projeto de nação as maiorias mestiças e indígenas. Foi notável a presença dos gramáticos no poder no que se chamou de República Conservadora: além de Miguel Antonio Caro, José Manuel Marroquín, Jorge Nuñez e Marco Fidel Suarez. Miguel Antonio Caro junto com Rufino José Cuervo, outro gramático, estabeleceram o que era ser um católico e qual era o castelhano

que se devia falar; mostraram também quais eram os “erros” e os “desvios” que afastavam a milhares de colombianos do bom uso da língua. Miguel Antonio Caro fundou na Colômbia, em 1872, a Academia Colombiana de Letras, a primeira do continente americano, feita de acordo com os moldes da academia espanhola. Em 1881 ele leu o discurso da Junta Inaugural, no qual considerava a instituição como parte fundamental da condução da nação. Na língua se consignam a ordem divina e a moral, e, portanto, a política. A defesa do uso correto da língua é um agente civilizador que evita a queda na barbárie. Na busca do significado dessa preocupação pelo idioma, Malcom Deas considera que “o interesse radicava em que a língua permitia a conexão com o passado espanhol, e isso definiu a classe de república que esses humanistas queriam” (Deas, 1993; apud Barbero, 2000:148). Assim, a gramática vira moral de Estado, impondo sua ordem a serviço da exclusão social.

Nesse contexto, a figura do narrador-gramático de Vallejo adquire outro destaque. Ao mesmo tempo em que explica o jargão para o leitor, ele corrige a dicção e a sintaxe popular e exerce uma forte crítica à cultura de massas, remetendo assim ao papel de exclusão social que a gramática historicamente cumpriu na Colômbia. A seguinte afirmação de Vallejo é bastante significativa para nossa argumentação: “Amo os gramáticos, deste idioma e de todos: (...) Os compiladores de dicionários ociosos (...) e os honoráveis membros da Real Academia Espanhola da Língua (...) e outros acadêmicos correspondentes hispano-americanos das Academias [de Letras]”. (Vallejo, 2003) No mesmo tom desse comentário do autor, o narrador de *A virgem dos sicários* afirma uma língua literária dominante frente à língua falada (como no exemplo acima citado: com “devia de” queria dizer “devia”, pura e simplesmente”). A violência é o denominador comum entre a correção do gramático e seu olhar cultural nostálgico-reacionário sobre a cidade. Por isso, a tradução vira uma operação ideológica, na qual se põem em jogo não somente opções lingüísticas, mas, através delas, posições do sujeito. Traduzindo os termos do adolescente, o narrador dá conta, ao mesmo tempo, das “posições do sujeito” dos personagens (seus amantes sicários), de si mesmo (como “estrangeiro” nas comunas, não como “turista” mas como “etnógrafo”, alguém que aprende a língua e os códigos dessa cultura) e do leitor implícito (como alguém definitivamente alheio a esse mundo). A tra-

dução cultural define uma relação na qual o outro é percebido ao mesmo tempo como ameaça e como objeto de desejo pelo narrador.

No final da novela, o narrador mimetiza sua linguagem com a dos seus amantes, por exemplo: “*Dali*, de ônibus, fomos *pro* bairro de Boston, *pra* que Wilmar conhecesse a casa onde nasci” (p.96). E também vai mimetizando sua consciência, deixando de se surpreender com os crimes cometidos pelos garotos; ao contrário, até justificando-os. Por exemplo, há uma cena na qual o narrador vai andando na rua com Wilmar e ouve um homem assobiando, o que ele considera “uma afronta pessoal, um insulto maior até do que um rádio ligado num táxi. Um homem imundo assobiar, usurpando a sagrada linguagem dos pássaros?” (p.91) Wilmar “sacou o revólver e lhe tascou um balaço no coração” e, acrescenta o narrador, “com a consciência tranqüila de quem vai à missa, continuei meu caminho” (p.91) Até concluir: “Meu menino era o enviado de Satanás que tinha vindo pôr ordem neste mundo com o qual Deus não pode.” (p.92).

Quer dizer que o desprezo do narrador diante da “outridade” cultural é ambíguo. E essa ambigüidade está marcada pelo desejo erótico que ao mesmo tempo expõe a diferença (social e de geração) e a sutura. A dominação lingüística encontra seu reverso na relação sexual, na qual o desejo inverte os papéis e o narrador passa a ser “dominado” pelo garoto: “tinha uma compensação esse tormento a que Alexis me submetia, meu êxodo diurno para as ruas, fugindo do barulhomas metido nele? Sim, nosso amor noturno” (p.23). A violência da letra que corrige a linguagem “marginal” encontra seu reverso na fascinação erótica que esse outro exerce sobre o narrador. Ao mesmo tempo em que as “comunas” são mostradas como espaços do refugio social, elas também aparecem como “excitantes” e cheias de corpos apetecíveis para o “consumo” erótico: “das comunas de Medellín a norte-oriental é a mais excitante. Não sei por quê, mas dei de achar. Talvez porque são dali, creio, os sicários mais bonitos” (p. 52). Assim, a língua do outro, tanto quanto seu corpo, são ao mesmo tempo objetos de crítica e de apropriação erótica. Portanto, a tradução que faz o narrador não serve apenas para uma melhor compreensão ou uma melhor comunicação com o leitor, mas expõe principalmente, uma tensão no interior da cultura nacional. Como veremos a seguir, a operação implica uma forma de escrever *con-*

tra a nação, mas também contra uma determinada tradição literária, especificamente contra a narrativa do *boom*.

Crítica da representação na narrativa pós-*boom*

Apesar de o gesto de Vallejo consistir em “odiar a pátria e aborrecer a mãe” (Astutti, 2003: 107), a narrativa de Fernando Vallejo é também uma narrativa nacional, nem que seja pelo avesso. Em todos seus romances, há inúmeras referências contra a Colômbia: “país meu de ladrões” (LDA, 244), “na Colômbia nada serve” (LDA: 247), “está irremediavelmente perdida” (EF: 20). Diz o narrador de *A virgem dos sicários*: “Mas por que me preocupa a Colômbia se já não é minha, é alheia?” (...) “Eu não sou daqui, me dá vergonha essa raça pedinte” (p.19). Segundo Josefina Ludmer, Vallejo (como o brasileiro Diogo Mainardi e o salvadorenho Horacio Castellanos Moya) registra as vozes contemporâneas anti-nacionais e as põe em cena, “as performancea...” E o faz “com um ritmo, um tom e uma repetição tal que reproduz em negativo as vozes da constituição da nação e sua história” (2005: 80). Assim, o que estes textos dos anos noventa mostram é que a constituição da nação e a sua destituição têm as mesmas regras e seguem uma mesma retórica. Daí que a insistência do narrador de *AVS*, na gramática, na correção lingüística - pilar da *fundação* da nação -, não seja contraditória com o desprezo, com a *profanação* da nação. O gramático se torna assim uma figura ambivalente.

Por outra parte, a retórica da profanação da nação, cujo centro é a língua, toca também o limite do literário; situa-se numa etapa pós-literária “depois do fim das ilusões modernas: depois do fim da autonomia e do caráter ‘alto’, ‘estético’ da literatura” (Ludmer, 2005: 84). O gesto de Vallejo, escrever contra a pátria, contra a mãe e “contra a imaginação” pode ser lido também como uma forma parricida: escrever contra o “pai” literário da pátria, quer dizer, contra García Márquez, e contra “Macondo” como fábula de identidade nacional (e latino-americana) que de alguma maneira representa a operação ideológica do *boom* dos anos 60 e 70³.

3 A coletânea de artigos críticos *Mas allá del boom: Literatura y Mercado*. México: Marcha Editores, 1982, oferece um panorama de definições e opiniões.

Segundo Gonzalo Aguilar,

(...) as fundações narrativas da nacionalidade que entregou o boom latino-americano nem são parodiadas em Vallejo. Aparecem mais como quimeras ridículas que é melhor esquecer (...) Perante as épicas de fundação do boom, a voz de Vallejo (...) parece o saldo sobrevivente de uma fundação mal feita, construída sobre a base de exclusões e silenciamentos. (Aguilar, 2003).

Quase todos os romances do *boom* criaram uma visão mítica da realidade, uma “realidade latino-americana” que encontraria seu correlato formal no realismo mágico, considerado como forma “autenticamente latino-americana”, e inclusive “expressão natural” de uma região na qual “a própria realidade é maravilhosa”, segundo Alejo Carpentier (1980: 12). Por essa razão, Macondo se converteu num lugar mítico latino-americano, “um sítio que contem todos os sítios”, segundo outro representante do *boom*, Carlos Fuentes (1972: 66). Na leitura de muitos contemporâneos ao *boom*, o relato da fundação de Macondo representa o relato da fundação do continente latino-americano, incluindo todo “o real documentado”, mas também as lendas e fábulas orais, “para dizer que não devemos nos contentar com a história oficial, documentada” (Fuentes: 62). Macondo seria a metáfora do misterioso, do mágico real de América Latina, sua essência inominável pelas categorias da razão e pela cartografia política e científica. Assim, o realismo mágico foi considerado a “expressão autêntica” do continente, ou seja: o correlato da identidade latino-americana. A ficção do *boom* “atravessada de uma desbordante alegria vital” (Halperin Donghi, 1982: 154), assume assim o clima otimista dos anos sessenta, anos do triunfo da revolução cubana e da conseqüente euforia a respeito do futuro do continente que somente será demolida no final dessa década, com a instalação das ditaduras militares.

Na visão ufanista dos autores do *boom* e de seus enaltecedores, a literatura participa de uma “gesta heróica”, construindo uma versão não eurocêntrica da história latino-americana e ao mesmo tempo conquistando a universalidade mediante a modernização na técnica narrativa, incorporando-se definitivamente ao cânone ocidental. Na formulação crítica

de Carlos Fuentes contemporânea ao *boom*, o romance ocupa o lugar da *utopia*:

Acho que escrevem e continuarão a escrever romances na América Hispânica para que, no momento de ganhar essa consciência, contemos com as armas indispensáveis para beber a água e comer os frutos de nossa verdadeira identidade. (Fuentes, 1972: 98)

Trinta anos depois, uma leitura retrospectiva do *boom* não pode deixar de assinalar suas contradições. É o que faz Idelber Avelar, quem considera que o *boom*

[...] mas do que o momento em que a literatura latino-americana “alcançou sua maturidade” ou “encontrou sua identidade” (“um continente que encontra sua voz” foi o lema fono-etno-logocêntrico repetido até o cansaço naquele momento), pode se definir como o momento em que a literatura latino-americana, ao se incorporar ao cânone ocidental, formula uma compensação imaginária de uma identidade perdida” (Avelar, 2000: 53)

Segundo Avelar, o *boom* representa o momento culminante da profissionalização do escritor latino-americano, processo que começou no século XIX, mas que deu um pulo qualitativo com a explosão do mercado editorial na década de sessenta. Ao se tornar autônomo, o escritor perde sua relação com o aparato estatal, espaço em que muitos escritores encontraram seu modo de sobrevivência desde os tempos dos processos de independências nacionais. O preço a pagar pela autonomização do campo estético, que passa a depender das leis de mercado, é a “desaparição da aura”, o que dará lugar a um paradoxo desconcertante: o momento em que a literatura se faz independente como instituição coincide com o colapso de sua tradicional razão de ser no continente. A literatura tinha florescido à sombra de um precário aparato estatal, agora que o Estado está cada vez mais tecnocrático ele dispensa seus serviços e, ao mesmo tempo, a literatura deixa de ser instrumento chave na formação de uma elite letrada e humanista.

Como corretamente argumenta Avelar, a autonomização do campo literário por via da consolidação do mercado editorial é correlativa a sua desauratização, ou seja, à redução do livro a mercadoria, a puro valor de troca. O *boom* teria respondido à perda da “aura religiosa do estético” com uma “substituição da política pela estética” (Avelar, 2000: 43). Ele implica uma tentativa de dar conta de uma impossibilidade fundamental para as elites, em virtude da própria modernização, de instrumentalizar a literatura para o controle social. “O boom não é outra coisa que luto por essa impossibilidade, quer dizer, luto pelo aurático” (Avelar, 2000: 49).

O tom celebratório da crítica do período seria uma operação substitutiva que tenta compensar não somente o subdesenvolvimento social, mas também a perda do estatuto aurático do objeto literário. E essa vontade compensatória, diz Avelar, é própria tanto da crítica quanto dos romances do *boom*: *Cien Años de Soledad*, *Los pasos perdidos* e *La casa verde* coincidem em apresentar alegorias de uma fundação –através da escritura– operando para além das determinações sociais. Segundo Avelar, a insistente tematização da escritura nestes romances cumpria uma operação retórico-política: eles parecem retornar a um momento prístino no qual a escritura inaugura a História, em que nomear as coisas equivale a fazê-las existir, quer dizer, trata-se de uma reivindicação da escritura literária dentro de uma modernização que cada vez mais prescinde dela. Na mitologia do *boom*, a literatura era a possibilidade de reinscrever as fábulas de identidade (de um tempo mítico pré-moderno) no interior de uma teleologia da modernização. Mas essa possibilidade encontra seu fechamento histórico com as ditaduras militares, que esvaziam a modernização de todo conteúdo progressista, e, portanto, a função substitutiva da literatura - a da escritura literária como entrada épica no primeiro mundo - estava destinada a desaparecer.

Em relação ao diagnóstico de Avelar o romance de Vallejo produz um duplo deslocamento. Por um lado, a novela adota cinicamente uma linguagem midiática (brevidade, rapidez, concisão, ação, violência), que corresponde ao tipo de produção e recepção estética que o narrador critica. A utilização dessa linguagem que pertence à cultura de massas implica (ao contrário do romance do *boom*) o reconhecimento de uma “derrota da

literatura” (em termos de Avelar) e de sua capacidade restitutiva que reverte ironicamente sobre a posição do gramático no romance.

Por outro lado, ao adotar o ponto de vista do preconceito social, o desprezo pelo outro marginal (um ponto de vista que o sentido comum chamaria “politicamente incorreto”), o narrador agita a bandeira branca da “derrota política”. O narrador encarna os preconceitos sociais e os assume como próprios, fazendo assim o jogo do inimigo.

Os camponeses, os marginais, os pobres são vistos como uma condição infra-humana, como hordas que somente buscam se reproduzir para engrossar os cinturões de miséria: “essa gatinha agressiva, feia, abjeta, essa raça depravada e subumana, a monstroteca” (p.60). “Minha fórmula para acabar [com a pobreza] não é fazer casas para os que dela padecem e se empenham em não ser ricos: é, de uma vez por todas, botar cianureto na água deles e pronto...” (p.63) “são uma gatinha trapaceira, aproveitadora, preguiçosa, invejosa, mentirosa, asquerosa, traiçoera e ladrona, assassina e piromaniaca” (p. 84). Trata-se de um *realismo sujo* que, como inverso do *realismo mágico*, opõe –em termos nada conciliadores–, as diferenças sócio-culturais e oferece uma visão degradada da cena social latino-americana.

Mas o gesto do narrador contra o “politicamente correto” entra em contradição com a opção por uma estética que abandona a idéia redentora da literatura como um universo estético diferenciado da cultura de massas. Assim, pode se ler uma crítica “pelo avesso”. A operação de Vallejo consiste em produzir, ao mesmo tempo, uma crítica à sociedade de massas e às utopias compensatórias da literatura. Em outras palavras, uma crítica à cultura do outro (do marginal) e à própria (do gramático). Ao mesmo tempo se apresenta uma nostalgia por uma idade de ouro perdida - a Nação - e uma mimese da linguagem da mídia e da cultura de massas que se critica. Ao mesmo tempo uma correção lingüística de gramático requintado e uma crítica à Nação que os gramáticos fundaram. Ao mesmo tempo um desprezo e um fascínio pelos marginais da sociedade.

A tradução lingüística e cultural vem associada a uma forma de dominação por meio da letra, mas, paralelamente, ela produz uma crítica desse modo de dominação, através da ironia cínica, da *mimese* da linguagem do outro e do reconhecimento de que, no final das contas, o poder do letra-

do vê se corroído pelo desejo desse outro. O cruzamento entre a auto-ficção e a ficção etnográfica são elementos chave dessa postura cínica que, perante a realidade social degradada, não deixa aparecer nenhuma possibilidade de redenção. A linguagem se apresenta como lugar de poder e conflito, e a literatura se coloca no meio de um dilema que acaba no questionamento de seu próprio lugar na cultura contemporânea.

Bibliografia

- Aguilar, Gonzalo (2003). “El maestro de la injuria”. *Clarín*, 18 de enero.
- Astutti, Adriana (2003). “Odiar la Patria y aborrecer la Madre”: Fernando Vallejo. *Boletín Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 11 (Diciembre): 107-119.
- Avelar, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Barbero, Jesús Martín (2000). “Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria”. En Heloísa Buarque de Hollanda e Beatriz Resende (Comps.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Bhabha, Homi (1994). *The location of culture*. London and New York: Routledge.
- Carpentier, Alejo (1980). Prólogo a *El reino de este mundo*. Buenos Aires: Librería del Colegio.
- Fuentes, Carlos (1972 [1969]). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos de Joaquim Mortiz.
- Lennard, Patricio (2005). “Dame fuego”, resenha de *Los días azules e El fuego secreto*. Buenos Aires, *Página 12*, 1 de mayo.
- Ludmer, Josefina (2005). “Territórios del presente”. Tonos antinacionales em América Latina. *Revista Grumo*, N.º 4, Bs As / Rio de Janeiro, outubro: 78-88.
- Nercolini, Marildo e Ana Isabel Borges (2003). “Tradução cultural: transcriação de si e do outro”. *Revista Terceira Margem*, Rio de Janeiro, Ano VIII N.º 9: 138-154

- Rama, Ángel (1985). "El boom em perspectiva". 1982. In *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Ayacucho.
- Vallejo, Fernando (2004) *Mi hermano el alcalde*. Buenos Aires: Alfaguara.
- _____ (2002). *La rambla paralela*. Buenos Aires: Alfaguara.
- _____ (2001). *El desbarrancadero*. Buenos Aires: Alfaguara.
- _____ (1998). *La virgen de los sicarios*. Madrid: Alfaguara.
- _____ (1993). *Entre fantasmas*. Buenos Aires: Alfaguara.
- _____ (1989). *Años de indulgencia*. Buenos Aires: Alfaguara.
- _____ (1988). *Los caminos a Roma*. Buenos Aires: Alfaguara.
- _____ (1985). *Los días azules*. Buenos Aires: Alfaguara.
- _____ (1985). *El fuego secreto*. Buenos Aires: Alfaguara.
- _____ (1983). *Logoi. Una gramática Del lenguaje literario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- White, Hayden (1994). *Trópicos do discurso. Ensaio sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp.

Entrevistas do autor

- Vallejo, Fernando (2004). Entrevista a María Sonia Cristoff. *La Nación*, 6 de junio.
- Vallejo, Fernando (2003). Entrevista a Cesar Güemes, em *La jornada*, Mexico, 9 de enero.

Opiniones cruzadas sobre veinte años de narcotráfico en Colombia.

Gabriela Polit Dueñas*

Este trabajo propone una exploración ética de lo que el fenómeno del narcotráfico representó para la sociedad colombiana, al menos desde lo que muestran algunas de las representaciones cinematográficas y literarias. Si bien el análisis empieza con una breve comparación entre películas y novelas producidas en los 90; en este trabajo me ocupo en mayor detalle en la novela de Darío Jaramillo Agudelo (1995) *Cartas cruzadas*, una época en la que se estrenaba el sicario como protagonista de la narrativa en Colombia, tanto en Literatura como en cine. Una década en la que además, muerto Pablo Escobar, los colombianos empiezan a articular reflexiones alternativas que los guíen en la comprensión de la violencia que estaba vinculada al tráfico de drogas ilegales.

Para llegar al análisis de la novela, quiero hacer algunas digresiones. La primera es hacer una aclaración sobre el título de esta ponencia. En 1995, el mismo año de la publicación *Cartas cruzadas*, Luis Astorga publicó (en México) un libro en el que cuestiona el uso del término narcotráfico. El asegura –con razón– que el narcotráfico prescribe la manera en la que esta actividad adquiere sentido y que el término es una suerte de discurso preformativo que genera el problema que nombra y que además legitima ciertas políticas represivas. El narcotráfico poco o nada dice de los procesos, las prácticas y los individuos que están involucrados con el tráfico de drogas ilegales. La resistencia de Astorga a término, apunta la necesidad

* SUNY-Stony Brook University (Nueva York).

de llenar de contenidos históricos, sociales y culturales a una palabra que, entre otras cosas, aparece como el intento (político) de borrarlos, ignorarlos y hasta eliminarlos.

En la literatura los universos maniqueos que Astorga describe, están habitados por personajes que divagan entre la realidad y el mito. Eso los convierte en poderosos atractivos para una literatura fácil, que reproduce estereotipos y no tiene que seducir a los lectores ya informados y hasta convencidos de lo que leen (en este caso el mejor ejemplo creo que es *La reina del sur* de Arturo Pérez Reverte)¹. En el ámbito literario el término narcotráfico se convierte en lo que Arjun Appadurai (1994) describe como una prisión metonímica, porque sirve para reforzar ideas de jerarquía que se establecen respecto de la producción de literatura y los prejuicios respecto de ciertas zonas geográficas, grupos humanos y sus prácticas, a quienes se niega movilidad física e histórica: el norte, en el caso mexicano; en el Chaparé y los Yungas de Bolivia el “indio bárbaro” productor de coca o, en el caso colombiano, el sicario de la comuna.

Pese a esto, cuando terminé de leer *Cartas Cruzadas*, una novela en la que Darío Jaramillo voltea su mirada hacia la intimidad y escribe sobre el fenómeno a través del género epistolar, me fue difícil nombrar el proceso de decadencia moral que describe la novela como fruto de lo que el narcotráfico había establecido en Colombia. Un fenómeno que fue posible por la negligencia de la élite política, la hipocresía del *establishment* económico y que transformó los valores de toda una sociedad porque el exceso de dinero había acabado con la capacidad de resolver los conflictos.

1 Recordemos a Teresa Mendoza y su “exótico” español con acento, como lo describe el autor, como la cabeza de una organización encargada del tráfico de drogas en el Mediterráneo. Capa de un mundo masculino después del clásico rito de pasaje para las mujeres con poder en la literatura: la violación. Sus amantes, un mexicano muerto por ser doble agente de los narcos y la DEA y, en España, un contrabandista vasco a quien ella adiestra para transportar droga. Sus clientes: la mafia rusa y la del norte de África. Su inicio en el negocio, una lesbiana, adicta, de clase alta que se enamora de ella en la cárcel, donde fueron compañeras de celda. Los recursos de Pérez Reverte no solo que son poco originales, sino que lindan en el cliché. Su narrativa convence porque el escritor maneja herramientas del periodismo profesional. La novela vende porque el público al leerla, confirma las nociones de su sentido común en una historia que tiene la dosis necesaria de suspenso. Hay algunas novelas con el tema del narcotráfico que se producen con la exclusiva intensión comercial y son menos logradas que la de Pérez-Reverte.

La novela de Darío Jaramillo permite hacer un acercamiento “arqueológico” al narcotráfico por el que las dicotomías del término desaparecen y se evidencian las tensiones que fundamentan los problemas de la sociedad colombiana, a la vez que muestra otras búsquedas de representación. Eso hace que el término narcotráfico sea pertinente (y hasta útil) porque ayuda a establecer genealogías de ciertas prácticas culturales que anteceden el concebir los hechos como criminales y dan cuenta de elementos residuales –para usar la categoría de Raymond Williams (1977)– que cobran nueva significación con la abundancia de flujo de dinero. En este sentido, propongo pensar que sin en algún espacio se puede llenar de nuevos contenidos el término narcotráfico, es en la Literatura porque existe la posibilidad de armar un archivo que agrupe las obras que pueden ser útiles para la reflexión sobre las verdaderas dimensiones del tráfico de drogas ilegales y sus efectos.

La historia de los narcos en el espacio público colombiano

En 1984 un par de muchachos en moto, se acercaron al Mercedes Benz blanco en el que viajaba Rodrigo Lara Bonilla, entonces ministro de Justicia del presidente Belisario Betancourt. Lo matan a sangre fría. Lara Bonilla afirmó que su responsabilidad política como ministro era limpiar al país de los narcotraficantes y su compromiso hace evidente que el tráfico de drogas ilegales pasa de ser un crimen común para convertirse en un crimen político. El ministro había sacado a la luz juicios pendientes que Pablo Escobar tenía con la justicia y que, por obvias razones, habían quedado en los archivos (Castillo: 1987). Su muerte es el hito que divide la sociedad colombiana de esa década entre buenos y malos y legitima la respuesta del Estado frente a la amenaza de los narcotraficantes. Esa muerte también desencadena una década de violencia que no encuentra fin sino hasta 1993, cuando muere Pablo Escobar Gaviria.

El asesinato de Lara Bonilla fue reportado con la foto de los dos niños que lo mataron. El uno Iván Darío Guizado Álvarez, quien disparó contra el ministro, murió al caer de la moto y sufrir una fractura de cráneo. Lo sobrevive el conductor *Byron de Jesús* Velásquez Arenas (énfasis

mío). Nombre que combina la mística que se le atribuye al sicario: ángel de lo perverso (Rufinelli: 2004). La violencia de los años siguientes, que tanto el Estado, la élite económica y política y la sociedad sufren como cuestión inexplicable y ajena, se representa en un código propio que se articula alrededor de esos nuevos agentes sociales que habían matado a Lara Bonilla: los asesinos de la moto, niños habitantes de las comunas de Medellín y de Bogotá, que ahora se convertían en *sicarios*. Fuera de los autores materiales, eslabones sueltos de un engranaje complejo de corrupción, a quienes se interpela jurídicamente, ninguna instancia asume responsabilidad por lo que sucede.

En sus reflexiones sobre los legados éticos de Auschwitz, Giorgio Agamben (2005), afirma que una de las grandes trampas del pensamiento contemporáneo es confundir la ética con la justicia. Según Agamben, los juicios a los miembros del las SS son los mejores ejemplos de esta confusión porque el proceso jurídico, cuyo presupuesto es la culpa y el respectivo arrepentimiento, estructuró para muchos el restablecimiento de un orden ético. Como Agamben afirma, el juicio jurídico es un fin en sí mismo y en nada aclara el conflicto ético que Auschwitz suscitó.

El súbito protagonismo de los sicarios en las varias narrativas colombianas, de alguna manera se comprende a través de las reflexiones de Agamben, porque el sicario es el personaje local a quien se somete al criterio de la justicia para restablecer una idea de orden social. Los habitantes de las comunas, los desechables, como se los ha llamado en años recientes, son fruto de eso que Foucault describió como biopolítica. En las comunas el *pueblo* dejó de existir para convertirse en *población*: no hay reportes de participación política en las comunas, lo que se sabe de ellas se debe a una serie de indicadores que dan cuenta de su tasa de nacimiento, crecimiento y mortalidad. Los sicarios habitan ese lugar que el Estado ha privado de presencia política y en el que la muerte se ha convertido en un epifenómeno que explicaría la relación de los muchachos con la muerte.

Tanto en los medios como en las versiones literarias, el niño de mirada cándida y cuya corta vida está más llena de muerte que de infancia, el sicario, es el mejor chivo expiatorio para explicar el origen moral de todas las desgracias de la sociedad colombiana. El habitante de la comuna es el extraño al que fácilmente se demoniza para purificar al resto de

la tribu. Esto, en el imaginario colectivo puede dar algún sentido tanto a la muerte de Lara Bonilla en 1984, como a la del candidato a la presidencia Luis Carlos Galán en 1989; muertes que se atribuye a los narcotraficantes y que, por lo tanto, entran en ese registro maniqueo que se ha generado alrededor de su existencia.

¿Cómo encontrar una interpretación a la muerte de Lara Bonilla que pueda servir en un contexto más amplio? La pregunta que cabe hacerse es: ¿cómo traducir al plano de la ética la preocupación de la élite política en mostrarse libre del peso del dinero generado por el narcotráfico? Más allá de la gestión política que obedece a las grandes presiones de los Estados Unidos y la necesidad de llevar a cabo la implementación de la ley de extradición, había que dar legitimidad al proceso de acusar al narcotráfico como la causante de los males de Colombia. Al estar públicamente vinculada con el dinero de los narcos, la élite iba en contra de la filosofía misma que legitima su riqueza y su posición hegemónica en la sociedad. Porque el dinero caliente no tenía el valor moral que se le atribuía a la riqueza del esfuerzo, el esmero y hasta el linaje. El dinero caliente era, en ese sentido mucho más democrático.

Esa es una de las aporías del narcotráfico que, como bien afirma Carlos Monsiváis, no es la causa, sino el producto más grave de la ética neoliberal (2004). La consecuencia de este razonamiento tiene una verdad transparente que la articulan los sicarios cuando explican sus crímenes: “Yo solo hago el trabajo, culpables son los que me pagan”. Su justificación es amoral y creo que eso es lo que hace del sicario el personaje protagonista de crónicas, películas y novelas, porque su verdad nos deja perplejos.

La sicaresca

En 1990, después de leer el reportaje escrito por una joven periodista sobre un joven de las comunas que quiso tirarse del piso alto de un edificio y a quien lo rescata la señora encargada de la limpieza, César Gaviria escribe el guión de su primera película, *Rodrigo D, no Futuro* (Rufinelli: 2004). La historia muestra la manera cómo los muchachos de las comunas de Medellín, sortean su suerte con la muerte. Aunque el guión es de Gaviria,

la historia la cuentan los muchachos con su cuerpo y en su lenguaje. Ese mismo año Alonso Salazar publica *No nacimos pa' semilla* (1990), una crónica de los asesinos de la moto, en la que ellos explican por qué y cómo se dedican al negocio, cuáles son las trayectorias personales y colectivas que los han metido en ese mundo desbarajustado.

Mientras la preocupación de Gaviria y la de Salazar es la de comprender la vida de los muchachos en las comunas y, sobre todo en el caso de Gaviria, no de representarlos, sino de darles un espacio de auto-representación, una ola de producción literaria sobre los sicarios hace que se empiece a hablar de la 'sicaresca' colombiana. En 1994, Fernando Vallejo publica *La virgen de los sicarios*, una novela que se vuelve famosa en 1997, cuando es traducida al francés y de la que Barber Schroeber hace una película que la termina de consagrar en 1999 (Walde Uribe: 2001). Los sicarios se estrenan como protagonistas del quehacer literario y se convierten en personajes que articulan un discurso acerca de lo que estaba pasando en Colombia. A esta obra le siguen *Rosario Tijeras*, de Jorge Franco (2004) y *Angosta* de Héctor Abad Faciolince (2004), novelas en las que el sicario tiene un papel central porque para él la muerte es una mercancía como cualquier otra.

Las películas de César Gaviria, la crónica y las obras de Alonso Salazar dan cuenta del acercamiento personal de estos muchachos a ese espacio de muerte que habitan: los suyos son testimonios de esa situación límite en la que viven. Las novelas, por el contrario, son discursos en los que el sicario aparece como un personaje cuyo lenguaje hay que traducirlo; cuyo cuerpo está inscrito por una cicatriz que lo marca como sobreviviente de una muerte vecina y hace evidente su condición de desechable que, a la vez, permite convertirlo en objeto de deseo tanto de la escritura como del deseo sexual. Los protagonistas de las tres novelas sufren una fuerte atracción sexual por los sicarios hombres y mujeres y esa atracción sexual es el motor de la narrativa. Cabe recordar las reflexiones de S. Žižek (1997) en cuanto a la sexualización del *otro* como única manera de describirlo.

La sicaresca en sus diferentes versiones –aunque es importantísimo distinguir la producción de Gaviria, de la de Salazar y de las novelas– tiene un producto común: genera un discurso alrededor de una culpa colectiva. “El desbarajuste de Colombia es algo que nos pasó a todos, todos

somos responsables por esto que sucede,” dice Fernando, el personaje autobiográfico de la obra de Fernando Vallejo; otra vez nos vemos en un corredor sin salida en términos de un serio planteo ético. Como aprendimos con Primo Levi, toda culpa colectiva lo único que hace es absolver a los individuos de sus responsabilidades personales. La culpa colectiva neutraliza la situación y exime al individuo de tomar una posición ética frente a los hechos.

En este sentido, la obra de Darío Jaramillo es una novedad, al menos en su planteo ético, no solo por lo que (d)enuncia, sino también por su forma literaria: la epístola. En *Cartas cruzadas* Darío Jaramillo mira hacia adentro. Su novela es de una profunda introspección y su búsqueda se funda en una pregunta sobre la propia conciencia: la suya y la de su clase. El interés en la novela se desplaza de la historia pública, a la historia privada, la de los individuos y de las transformaciones en sus relaciones afectivas.

El género literario y su archivo

El género epistolar en la literatura comparte con el autobiográfico un fenómeno que constituye su mayor riqueza y a la vez, su mayor complejidad epistemológica: el sujeto que crea se convierte en el texto, en el objeto de la creación. El sujeto se auto-inventa, el texto se convierte en un segundo advenimiento, una autoconciencia auto-consciente. Pero el hecho de que el yo se “cree” también se puede leer como una manera de “desapropiación” del yo. En otras palabras es también una manera de mirar al yo con distancia. Hablando de la autobiografía, Paul De Man (1983) dice que no es un género literario, sino una forma de textualidad que posee la estructura del conocimiento y de lectura. Lo cual es aplicable a la novela epistolar.

Cuando la narrativa consta no solo de las cartas enviadas sino también de las respondidas, hay un hilo narrativo que las incluye y que les da sentido. En el caso de *Cartas cruzadas*, la carta de Raquel a Juana funciona como una especie de diario o libro de auto-reflexión en el que Raquel cuenta y *se* cuenta lo que le ha sucedido durante los últimos diez años. La

carta de Raquel hilvana el resto de la correspondencia, incluso porque en un inicio Raquel confiesa haber “leído” algunas de las cartas entre Luis y Esteban. Esteban es un joven de Medellín que mantiene relación epistolar con su amigo de la infancia Luis, joven también de Medellín que ahora es profesor de Literatura en Bogotá. La novela empieza con una carta entre ellos fechada en octubre de 1971. El hilo narrativo que permite la extensísima carta de Raquel a Juana, de noviembre de 1983, tiene además un texto incluido que es el diario de Esteban. En este diario se vierten juicios a cerca de Medellín y su historia; donde se elaboran los cuestionamientos a cerca de los cambios que están viviendo los colombianos a causa de un excesivo flujo de dinero; donde además hay argumentos en los que se discute las cualidades de la marihuana, las de la cocaína, la función de la ley o su ausencia en Colombia, e incluso el fetiche de la palabra en una sociedad dominada por gramáticos y abogados.

En la novela parece ser Raquel quien narra la historia, pero por el peso narrativo del diario de Esteban, sabemos que él es el personaje con quien se identifica el autor. La introspección que propone la novela epistolar no es solamente una mirada crítica a la vida íntima de todos los personajes, sino hacia toda la sociedad colombiana.

Hay dos elementos, además que es necesario mencionar como fundamentales en género epistolar: el tiempo y el espacio. Las cartas necesariamente marcan una distancia en el tiempo: aquel en el que se escribe la carta y en el que se la lee. Está además el tiempo de la que cada carta puede hablar. El otro elemento es el espacio. Toda carta viene encabezada con la fecha y el lugar en la que fueron escritas. Una novela epistolar como esta, nos obliga a mirar qué particularidad tiene ese tiempo y ese espacio en la narración. Las fechas en las que Darío Jaramillo escribe su larga novela (son 600 páginas) van desde octubre de 1971 hasta noviembre de 1983. Los lugares geográficos son cuatro ciudades: Medellín, Bogotá, Nueva York y Miami.

Ese ejercicio introspectivo de la novela, entonces, mira a Colombia en la década que antecedió la explosión del narcotráfico como crimen político. También el elemento importante en el territorio que se define en la novela como el imaginario de lo que iba siendo Colombia en esos años: Medellín, Bogotá, Miami y New York. Los personajes que habitan cada

uno de estos lugares (y mundos) también nos permiten mirarlos por dentro. Al mostrar las transformaciones de los personajes y las relaciones entre ellos, lo que vemos es una intensa búsqueda personal por respuestas medianamente certeras en momentos en los que la confusión social hace que todo el mundo sucumba a la posibilidad de enriquecimiento rápido. La combinación de estos elementos en la novela epistolar de este tipo, hace que el autor dé cuenta del proceso de transformación de la sociedad antes de que la excesiva visibilidad de los narcos en los espacios públicos, permitieran elaborar una visión maniquea que condene a ciertos actores sociales y exima del todo a otros.

Por otro lado hay que decir que Darío Jaramillo Agudelo es uno de los poetas colombianos más reconocidos, por eso no es casual que los personajes de su historia tengan una intensa relación con la poesía. Esteban viene de una familia adinerada, Luis de la clase media. Esteban ama la poesía y escribe sin decidirse a ser poeta. Luis estudia a Rubén Darío y se vuelve un experto en Modernismo después de obtener una beca para estudiar en Nueva York. Esto permite que Darío Jaramillo ponga en las cartas de Luis largas reflexiones sobre la poesía y que incluya alguna de sus poesías como piezas escritas por Esteban. Esteban es periodista deportivo, trabaja como locutor en una radio. Viviendo en Bogotá, Luis se enamora de una muchacha de clase alta de Medellín, Raquel, que tiene una hermana lesbiana en NY, Claudia, cuya amante es Juana, a quien Raquel escribe preguntándose qué pasó en su vida y en la de Luis, y esa carta contiene toda la novela. La madre de Claudia y Raquel había abandonado a su familia y se radicó en Miami con su nuevo marido, ella cierra el círculo geográfico de la novela.

Entre los temas que se discuten en la novela, no parece ninguno quedarse fuera de los diálogos de los personajes. Ventilan los prejuicios de la sociedad paisa, su apego a las formas y una estricta ética del trabajo por la satisfacción de lo material. Esteban y Claudia conversan sobre los efectos de la marihuana, los de la cocaína y concluyen que no existiría adicción a ésta última si no fuera por el alto grado de consumo de alcohol. Son hermosas las descripciones del negocio marimbero, sobre todo en los albores de los años 70 y las transformaciones que hubo en la sociedad Guajira. Otros son los tiempos de la cocaína, como es otra la región —el valle de

Aburrá— y lo que le implicó a la sociedad antioqueña. En todas estas secciones, el autor no deja suelto ningún cabo. Describe los precios de la droga, tanto en el primer envío como la entrega final en paquetitos de a gramo. Todos estos elementos que enumerados de esta manera parecen ser detalles menores, representan una suerte de archivo completo de las entramadas tensiones que implicó el auge de la cocaína en la sociedad colombiana de esa década.

Esa enorme cantidad de dinero tenía que transformar, como a Midas, a todo aquel que lo tocara. Cuando Raquel y Luis viajan a Nueva York para que él concluya su doctorado en Literatura y escriba su tesis sobre Rubén Darío, Luis es sujeto —o víctima acaso— una poderosa transformación que lo convierte en un ser consumista y codicioso. Su amor por la poesía —y por Raquel— no fue suficiente ante la seducción de la Gran Manzana. Luis empieza a trabajar para los narcos y se mete en el negocio con tan fuerza que ni Raquel ni Esteban pueden detenerlo. En estas páginas Esteban describe un azaroso encuentro con un amigo de la escuela que se dedicaba a contar billetes. Todos de bajo valor tienen que ser almacenados en bodegas oscuras en las que los hombres no pueden permanecer más de cierto número de horas por el olor nauseabundo del papel moneda. Esa descripción real funciona como metáfora de la putrefacción que contaminaba la sociedad en la que el trabajo dejaba de ser un medio para volverse un fin en sí mismo. Esteban reflexiona sobre la abundancia de dinero como elemento que impone otra lógica de acción: ante falta de ley, la manera de relacionarse con los otros son los robos, los secuestros, los estupros.

Quizá el momento más intenso en las reflexiones de Esteban se da cuando discurre sobre la moral burguesa y desde ahí hace referencia a la inmoralidad del negocio. ¿Por qué el negocio que enriqueció a su padre es legítimo y el que ahora enriquece a su amigo Luis no lo es? ¿Acaso ese valor de honestidad atribuido al negocio familiar no es fruto de su visión burguesa de la moral? Sin encontrar una respuesta que lo convenza Esteban acepta su condición y solo desde ahí se atreve a condenar al negocio de la cocaína como inmoral. Pero diagnostica que el problema de la riqueza de los narcos es una cuestión de visibilidad. No saben ser ricos y en eso se diferencian de su papá o el papá de Raquel, que fueron ricos con mayor discreción.

Cuando Luis le pide ayuda a Esteban porque ahora está bajo la mira de sus ex-jefes, Esteban asume su papel de cómplice. El había insistido a doña Gabriela que aceptara el departamento que Luis le había comprado en el auge de su actividad narco. Era también él quien ahora escondía a su amigo en ese mismo departamento (vendido por la inmobiliaria de su familia) y en el que doña Gabriela nunca supo ni pudo vivir. Por el tamaño y el lujo que no tenía proporciones con sus necesidades y comodidades. Cuando Esteban le pregunta a Luis porqué ha elegido esconderse en el departamento que él mismo había comprado, Luis aplica una lógica literaria y dice estar siguiendo la Ley de Poe en “La carta robada.” Refresquemos la memoria y en una corta digresión, recordemos que, en ese cuento, Dupin descubre la carta que el comisario no supo encontrar. En su encuentro, Dupin le dice examinemos mejor en la oscuridad. En este cuento, Poe da importancia a la posesión de la carta, no a su uso. Eso es lo que da poder al Ministro, a quien el Comisario considera un loco porque es poeta.

Las cartas de Jaramillo Agudelo tienen que leerse con esta clave que él mismo deja suelta en su novela. Cuando Luis desaparece lo que nos queda de su recuerdo son los testimonios en estas cartas que el autor pone a nuestra disposición para que descubramos qué es lo que pasó en Colombia. La referencia al cuento del Poe nos permite tener una doble entrada al cuento, porque Jaques Lacan (1966) hizo una lúcida lectura de la historia para explorar el significado de la epístola. Según Lacan, lo importante son los pasos de la búsqueda de la carta, porque su contenido mismo, queda en un espacio de nebulosidad, de lo opaco, lo que en el inglés de Poe se dice *odd* o *bizarre*. Por eso nunca se termina de descubrir su contenido, eso es algo que queda volando en el ambiente. Al parecer esto es también lo que nos quiere decir el autor de *Cartas cruzadas*.

Una quisiera que hubiera una respuesta fácil, una manera de encontrar culpables e inocentes, una manera de comenzar un relato en el que se diga cómo inicia Raquel la carta a Juana “érase una vez o había una vez”, pero no hay. El único testimonio que nos podría servir para comprender el proceso de transformación, sería el del profesor universitario, amante de los libros, de la lírica, que termina sucumbiendo a la posibilidad de un dinero fácil. Ya no es el pacto fáustico que fácilmente se le atribuye al ha-

bitante de las comunas, aquel que ha sido olvidado por el Estado o que se ha convertido en un objeto de un biopoder a lo Foucault. Luis es un hombre con el cualquier colombiano de clase media que no habita en las comunas se puede identificar. Su testimonio sería tal vez, el ancla de salvación. Pero no es así. Lo más cercano que llega a decir de su propia verdad es que no se arrepiente de nada, que lo que hizo lo volvería a hacer pese al dolor que causó a sus seres queridos, ahora ya distantes de su propio amor porque está sumido en un egoísmo mantenido a ultranza por la necesidad de vivir la vida con otra intensidad.

Así desaparece del relato, sin articular un testimonio que podría ser el punto de partida para un juicio ético. Vuelvo a Agamben en estas palabras finales, cuando dice que el testimonio de Auschwitz lo podrían hacer quienes sufrieron su mayor consecuencia, pero ellos están muertos. Hay algo en el testimonio verdadero que es indecible. Ese también es, de alguna manera, el valor de lo indecible que Lacan le atribuye a la carta robada sobre la que escribe Poe. En toda esta disquisición de la ética, hay algo que también Levinas (1987) había dicho. La ética tiene que anteceder a la cultura, porque de lo contrario, se vuelve una cuestión particular, y en lo debe preocuparle es una cuestión universal. No a la manera de Kant, como un imperativo anterior a los sujetos, sino como universal en la relación con los sujetos. En ese sentido, el silencio de Darío Jaramillo sobre su propio personaje es también su posición ante lo indecible, porque elaborar un testimonio de ese personaje sería, necesariamente, catalogarlo o juzgarlo y partir de un universal antes de dar espacio al encuentro con el otro, con aquel que sucumbió al poder del dinero. Creo que aquí está la mayor riqueza de esta novela: 600 páginas no son suficientes para realmente llegar a una conclusión sobre el proceso de transformación. Pero a diferencia de los personajes de las sicaresca y de relatos mencionados al inicio de este trabajo, las responsabilidades de Luis, de Esteban y Raquel son personales.

En un libro maravilloso de Marc Alain Ouaknin, *El elogio de la caricia* (2006), se habla del afán de la filosofía occidental de conocer el texto. Ouaknin viene, como Levinas, de un profundo estudio del Talmud y considera la interpretación como un gesto: “[...] una demostración de la trascendencia, el movimiento de retirada necesario depende ante todo y esen-

cialmente del intérprete, de su modo de ser enfrente del texto, de su manera de acercarse a él. A este modo de ser, lo llamamos ‘caricia’ (Ouaknin: 14). El libro plantea la necesidad de pensar lo narrativo como aspecto fundamental de la existencia (28).

Hay una escena con la que quiero terminar esta reflexión. Se da en el último viaje de Raquel y Luis a Nueva York cuando se sientan a leer a Boris, el hijo de Claudia, en vos alta *El coronel no tiene quien le escriba*. Quiero interpretar esa escena como una búsqueda de la historia que el muchacho no ha tenido, como una reconstrucción que en términos literarios nos permite, además, elaborar un archivo: el de la otra historia de Colombia. El coronel, recordemos, tampoco recibe su carta. La espera es lo que marca su condición de marginado, de sometido. La carta para él significaría redención y reconocimiento. Comparable quizá con la carta por la que apuesta Darío Jaramillo, una carta de *paz*, una espera que marca la historia de la sociedad colombiana contemporánea.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2005). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. España: PRE-TEXTOS.
- Appadurai, Arjun (1997). *Hierarchy in its Place*. Duke University Press.
- Astorga, Luis (2004). *Mitología del narcotraficante en México*. México: Plaza & Valdés.
- Castillo, Fabio (1987). Los jinetes de la cocaína. Bogotá: Documentos periodísticos.
- De Man, Paul (1983). *Blindness and Insight. Essays in the rhetoric of contemporary criticism*. Minnesota: Minneapolis U. P.
- Jaramillo Agudelo, Darío (1995). *Cartas Cruzadas*. Madrid: Alfaguara.
- Monsiváis, Carlos (2004) “El narcotráfico y sus legiones”. En Monsiváis (Et. al) *Viento Rojo*. México: Plaza y Janés.
- Rufinelli, Jorge (2004). *Víctor Gaviria: los márgenes al centro, las películas, las ideas, la poesía, los ensayos, los relatos, las crónicas*. Madrid: Casa de América Turner.

- Walde Uribe, Erna von Der (2001). “La novela de sicarios y la violencia en Colombia” en *Ensayos sobre letras, historia y sociedad* Vol. 1. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervue
- Williams, Raymond (1977). *Marxism and Literature*. Londres: Oxford U. Press.
- Žižek, Slavoj (1997). *The Plague of Fantasies*. New York: Verso

Entre un Tapete Persa, un Cadillac y Walden. *Las Hojas Muertas* de Bárbara Jacobs

Hélène Ratner Zaragoza*

“[...] Esta es la historia de papá, papá de todos nosotros” (1987: 9). Así comienza la primera novela de la autora mexicana Barbara Jacobs, *Las hojas muertas*.

La historia de Papá y su familia nos llegará desde la perspectiva y el vocabulario de los hijos, tal y como ellos, “los niños” (pues no existe otra identificación) la entienden. Sus ojos inocentes describen la vida de su familia en México, al tiempo que intentan armonizar el presente y el pasado de Papá. A través de una combinación de voces, recorrerán junto al lector diversos lugares como New York, Moscú y España durante la Guerra Civil, así como diversas experiencias como la boda de Papá, la relación con sus padres de origen libanés, su vida en pareja, casado y con hijos; hasta su descenso gradual. Los niños, es decir los hijos de papá y mamá; nos cuentan la historia según su perspectiva y de acuerdo a lo que otros familiares van revelando, especialmente a lo que les contó su mama.

En líneas generales, se puede afirmar que la historia presenta importantes rasgos autobiográficos. La familia de la autora, de hecho, era de ascendencia libanesa (como la de Papá), de madre mexicana y padre neoyorquino. Emile Jacobs, su padre, fue a la URSS como un futuro periodista y confirmado comunista, regresó a los Estados Unidos, se unió a los voluntarios de la Brigada Española de Abraham Lincoln en la Guerra

* Universidad Metropolitana.

Civil Española, luchó con el ejército estadounidense en la Segunda Guerra Mundial y, debido a su pensamiento radical, se mudó a México.

Inclusive, la presencia del padre se hace obvia durante la novela, pues cada capítulo comienza con una cita en inglés atribuida a Emile Jacobs. Acaso esto sea un tributo ficcionalizado, conmovedor y doloroso a su padre fallecido. Finalmente, cabe señalar que la autora, en una entrevista para “The Virtual Writing University” de la Universidad de Iowa en enero de 1993, describe cómo ella y sus hermanos intentaron juntar las piezas de la historia familiar oyendo conversaciones de los adultos y mirando algunas fotos. Será esta íntima relación entre la vida real y la ficcional la que le dé ese tono candoroso e ingenuo de la narración infantil, para, poco a poco y en la medida que “los niños” van madurando, impregnar la narración de un tono más íntimo y conmovedor, hasta llegar al final cuando Papá, al igual que las hojas, muere: “Papá te necesitamos, Papá te queremos, Papá te extrañamos...” (1989: 157).

Pero esta novela es más que la historia de Papá, Emile Jacobs; es también la historia de tres personajes femeninos involucrados en su vida: la mamá de Papá, Mamá Salinas, su esposa, nombrada “mamá” con “m” minúscula, y, brevemente, tía Sara. A ellas, dedicaremos el presente estudio.

A diferencia de la realidad cultural en la que las mujeres libanesas se han visto sumergidas y sin llegar a desarrollar roles protagónicos, las mujeres ficcionales de Jacobs muestran una especial fuerza e iniciativa y, en el caso de muchas de la segunda generación, la capacidad de adquirir una educación superior y profesional distinta a la concebida inicialmente para ellas, a saber la dedicación casi exclusiva a los negocios familiares. Ocupación que, como sabemos, han sido tradicionalmente el eje de los primeros inmigrantes libaneses en América. Por ejemplo, la tía Sara, a pesar de que sabemos poco de su educación formal, fue traductora. Poco a poco los personajes femeninos se nos presentan como mujeres que, aunque al margen, realmente influenciaron profundamente a sus familias en nuevos entornos. Sin embargo, deslindar sus vidas de la de Papá es imposible. Por ello, para explicarlas a ellas, tendremos necesariamente que mostrarlo a él.

Con toques de humor y una fina percepción literaria, la autora nos cuenta la vida de Papá, este idealista desencantado quien

[...] compró un viejo Ford usado y lo llené de libros y cacerolas y tapetes persas...y...empezó a dirigirse hacia la frontera y hacia la nueva vida que iba a empezar aún sin pasaporte y con los bolsillos de pantalón vacíos y así se alejaba de su país y el paisaje de su país y sus costumbres y sus cosas se iban quedando atrás y papá avanzaba y miraba hacia delante detrás del parabrisas y quién sabe qué tarareara por sus adentros en esos momentos porque papá nunca ha sido musical. (Jacobs: 112)

Mamá y algunos de los niños ya estaban en Ciudad de México, listos para comenzar sus vidas nuevas. Lo que papá hizo entonces es lo que sus padres y miles de libaneses habían hecho antes que él: emigró a nuevos horizontes. La inmigración libanesa a los Estados Unidos no está claramente documentada, principalmente debido a que desde 1516 hasta 1916 el Líbano moderno fue parte de la Gran Siria y no fue hasta los años 20 del siglo pasado cuando se convirtió en protectorado francés; más aún: no será un país independiente hasta 1957, fecha a partir de la cual Siria y el Líbano pudieron separarse con suficiente claridad para aclarar los registros migratorios. La inmigración en gran escala ya había comenzado en 1865, luego de los conflictos entre musulmanes. La mayoría de personas que dejó Siria para irse a los Estados Unidos eran cristianos y se asentaron en Nueva York, Michigan e incluso en Carolina del Sur y Utah¹. En realidad, entre finales de 1870 y la Primera Guerra Mundial, el Líbano perdió más de un cuarto de su población debido a la inmigración, principalmente a las Américas.

La mayoría de los libaneses partían con tristeza o a regañadientes y, a pesar del éxito económico en sus nuevos países, con frecuencia estaban nostálgicos. La poetisa y escritora de historias Elma Abinader recuenta los celos de su padre cuando, después de años de vivir en Pensilvania, visitaba el Líbano.

1 Ver: (www.saintrafika.net/LebaneseHistorySC.html)

Perhaps he should have stayed in Lebanon, but it seemed then that all the men from Jean's generation were leaving for the Americas, many to Brazil and Bolivia, others to Detroit and Cleveland, and some to western Pennsylvania, where Jean and his family moved from coal town to from village setting up a dry-goods business. In America, Jean sold clothes from the back of a truck, off the seats of cars, out of a small rented corner shop, until finally he bought his own store in Carmichaels where he sold socks to miners' wives. (Abinader, 1991: 13).

Los libaneses, tanto hombres como mujeres, con frecuencia se conocían como vendedores ambulantes que iban de puerta en puerta vendiendo necesidades pequeñas para la gente en áreas rurales, incluso mercadeando productos agrícolas. Algunos, como la familia de Abinader, se asentaron en Pensilvania y aproximadamente tres millones viven ahora en California, New York y Michigan. Mamá (es decir la mamá de Papá) y su esposo Rachid siguieron este patrón y llegaron a New York; pero cuando ella fue abandonada por Rashid, llevó a su familia a Michigan.

Muchos inmigrantes libaneses consideraron Suramérica y Centroamérica el primer paso en ganar la entrada a los Estados Unidos y comenzaron el viaje a Brasil, Argentina y México. Muchos decidieron asentarse permanentemente en esos países. La inmigración del Líbano hacia México empezó a finales del siglo XIX, alcanzando su pico en los años 20 y 30. Durante el gobierno de Porfirio Díaz, los inmigrantes del medio oriente se asentaron en México y, a pesar de varios intentos gubernamentales de crear una sociedad monolítica, los inmigrantes del medio oriente tendieron a mantener la mayoría de su herencia étnica, incluso habiendo obtenido la nacionalidad mexicana. Era probable respecto de este tiempo que los familiares de Mamá vinieran a México, ya que se habían establecido en México cuando su mamá vino a Nueva York en 1939 para arreglar el matrimonio de su hija. Su familia aparentemente tuvo éxito financiero, ya que las hijas vivían con ellos por un tiempo indeterminado y ayudaron a papá tan pronto como llegaron a la frontera Estados Unidos-México.

De acuerdo con Theresa Alfaro-Velcamp, los libaneses adquirieron "mexicanidad" mientras conservaron su "libanesidad", ayudando así a promover el multiculturalismo en México "[...] the Mexican populace has

come to reflect the diversity of immigrants in a multicultural society in which there are many ways of being Mexican” (2006: 279).

Aunque la mayoría de los emigrantes libaneses eran familias u hombres que precedían a sus esposas e hijos, a menudo las mujeres libaneses inmigraban solas o con sus niños, dejando atrás a sus esposos. Contrario a muchos estereotipos equivocados, estas mujeres no eran ni débiles ni indefensas. Al contrario, según Evelyn Shakir Bamia (2000) en “Blint Arab: Arab and Arab American Women in the United States”, a pesar de que crecieron en una sociedad patriarcal, una vez solas, con frecuencia descubrieron su propio potencial para desarrollarse, encontraban trabajo e incluso comenzaban sus propios negocios. Mamá Salimas, la madre de papá, es un ejemplo de este tipo de mujer independiente.

La novela está dividida en tres partes. En el primer capítulo, “Edgar Allan Poe, el Cadillac y la casa”, los niños describen la familia norteamericana de papá. Ellos prefieren permanecer juntos con sus costumbres y prejuicios, determinados a conservar su identidad maronita libanesa. Por ello no aceptarían al “Otro”.

Por ejemplo, la familia está desilusionada cuando el hermano de papá, Tío Gustav, en vez de casarse con su novia “paisana”, se casó con Mildred, quien no solo es gorda y no se peina y bebe, sino que es protestante. La hermana Marie Louise, o Tía Lou-ma, “llevaba (sic) cuatro matrimonios y siempre y siempre enviudaba”. “El primer esposo de tía Lou-ma había sido hijo de libaneses emigrados y por lo tanto era paisano. En cambio Mildred, la esposa de tío Gustav, no era paisana y a Mamá Salima esto le molestaba.” (Jacobs, 1987:11 y12).

Otro ejemplo revelado por los niños (aunque ellos no entendieran bien el porqué de esto) va a ser cuando una hija de una hermana de Mama Salima tuvo un hijo con “un negro”, ella nunca más le habló a su hermana. Evidentemente, cuando existe un choque entre dos sociedades, la familia se repliega sobre sí misma para proteger su identidad cultural.

En el segundo capítulo, “De un tapete persa al otro lado de la frontera sur de los Estados Unidos de Norteamérica”, los jóvenes, un poco más maduros, aprenden más de la historia de su familia. A finales del siglo XIX, Salima Shigan, recientemente casada con Rashid Shihad, veinte

años mayor que ella, llegó a la ciudad de New York. Seguramente esta migración se da en busca de mejoras económicas; inclusive los niños piensan que este era un matrimonio por conveniencia. “Sus familias los casaron porque ésa era la costumbre y si ella hubiera estado enamorada de él a lo mejor le habría hecho un retrato al óleo en el barco [...]” (1987: 62). Los matrimonios arreglados eran comunes, para la costumbre libanesa no solo incluía el arreglo de los matrimonios, sino también el matrimonio entre primos y Rashi y Salima eran primos segundos. Más adelante aprendemos que también lo eran papá y mamá².

Los narradores aprenden acerca de sus familias por partes y piezas y así lo hacen los lectores. A través de la mirada de adoración de los niños, aprendemos mucho acerca de Mamá Salima y de sus formas independientes. A diferencia de papá, quien raramente habla, no le gustaba la música y el cine y se encerraba en su cuarto cuando estaba deprimido, Mamá Salimas resultaba abierta y fuerte. De hecho, ella luce como la mujer más fuerte de la familia. No solo nunca habla de Rachid o tiene una carta o foto de él; una vez que ella se muda con su familia a Michigan, nadie de su familia visita a los dos hermanos de Rachid que viven allí.

Ahora bien, cabe preguntarse ¿por qué escogió este lugar? La versión de los niños es que como su libro de cabecera era *Walden*: “Le habrá parecido que el Estado de los lagos se acercaba más a Nueva Inglaterra y el mundo de Thoreau que...Manhattan” (Jacobs, 1987: 65).

En Michigan, con lo que queda de los tapetes persas, lámparas y mesas que Rachid trajo del Líbano a objeto de abrir una tienda, ella comienza la suya propia. La continúa por un tiempo, pero la cierra mientras papá está todavía en bachillerato.

Para entonces Mamá Salima había dejado de trabajar y fueron tío Gustavo y papá los que empezaron a mantener y sostener a la familia con empleos de medio tiempo...[ella] había cerrado el negocio y se dedicaba a leer y a fumar y además escribía en el periódico en árabe sobre lo que leía y lo que pensaba y se encerraba a cocinar y a hacerse la ilusión de que vivía en una choza de madera a la orilla de un lago o salía a caminar entre las tumbas del cementerio local o tomaba su Chevrolet viejo y manejaba des-

2 Ver <http://www.everyculture.com/multi/Le-Pa/Lebanese-Americans.html>.

pacio por la carretera para ir a comprar la verdura y la fruta y la leche en una de las granjas de una de sus amigas [...]. (1987: 68).

El lector está encantado y no se detiene para reflexionar si Mamá Salima estaba actuando de forma egoísta e inconsciente, ella solo actuaba. Mamá Salima no era definitivamente un estereotipo.

Otro aspecto importante de su vida lo constituyó su “adaptabilidad” religiosa. A pesar de que era maronita, ella adoptó la religión católica, aparentemente tan pronto como ella se había adaptado a su nuevo país, siendo madre soltera y a cargo de un negocio. El simple hecho de que ella usara y recitara el rosario era característico de su adaptabilidad. Sin embargo, para sus hijos mayores esta “conversión” no siempre era buena. Ellos llagaron a temer por la vida de Mamá Salima, a pesar de que papá no se les uniría para pedirle que dejara de conducir, ya que a pesar de que ella manejaba lentamente en el carril derecho, el rosario que llevaba se caería ocasionalmente en el volante y “a veces Mama Salima chocaba pero nunca le pasó ningún accidente de veras grave” (Jacobs, 1987: 20).

Su pasión era leer y “su casa estaba llena de libros y periódicos y revistas [...]” (1987: 19). Ella era una lectora tan apasionada que cuando los clientes llegaban a la tienda estaba normalmente leyendo detrás del mostrador, no los veía o pretendía no verlos, hasta que ellos dejaban de hacer preguntas, se iban y nunca volvían. “La cosa es que poco a poco había ido perdiendo clientes hasta que mejor cerró la tienda para poder seguir leyendo en paz y solo de vez en cuando escribir algo en el periódico árabe.” (1987: 19). Ella leía árabe, francés e inglés y, particularmente, le gustaban los libros de Thoreau, Emile Zola y Gustave Flaubert, así como las biografías de Napoleón y la Emperatriz Josefina.

También es ella quien transmite tradiciones libanesas a los nietos. Cada seis meses, para encanto de los niños, viaja sola a México para visitas cortas. Una vez que ella está allá los niños disfrutaban su presencia. Aunque la familia ha continuado como unidad patriarcal (los niños, por ejemplo, han aprendido inglés porque papá sólo hablará inglés en casa), para los jóvenes las cosas parecen más relajadas cuando Mamá Salima está. Ella se encierra en la cocina para preparar festines libaneses para toda la familia. Debido a que ella canta canciones de cuna en árabe a sus hijos y

todos hablaban árabe, se supone que los nietos también entendían, al menos ellos sabían los nombres árabes para las comidas que ella hacía. En México ella “se encerraba en la cocina y hacía empanadas árabes de carne o espinas sin que nadie la vieras. En árabe se llaman *ftiri* o *ftaier*, una es singular y la otra plural” (Jacobs, 1987: 16-17).

Ella ha manejado un nuevo estilo de vida en su nuevo país, pero ha mantenido su cultura libanesa también, la cual ella transmite a su familia. Además de cocinar para su familia, Mamá Salima ama tres cosas: caminar sola en el silencio del cementerio, tomar el té a las 6 de la tarde delante la chimenea, hablando en árabe con la mamá de mamá, su segunda prima y en tercer lugar, como mencionamos anteriormente, leer por horas. “A veces la veíamos la vista algo perdida encima del libro pero sería porque lo leía la haría pensar en algo o algo así” (1987: 17). Cuando la familia sabe de su muerte muchos años más tarde, el efecto es tremendo sobre papá y marca el inicio de su retirada; a partir de este momento vivirá más aislado que nunca. Simbólicamente, todo lo que papá pide son sus libros, los cuales sus hermanos no le dejarán traer porque nunca le han perdonado el que él haya partido hacia México.

A diferencia de Mamá Salimas, la mamá de los niños, la “mamá” de la novela, parece muy tímida, muy convencional y conservadora a primera vista. Ella es de padres libaneses pero ha sido criada en México y es, entonces, el producto de dos sociedades patriarcales, lo cual es evidente en su comportamiento. Después de todo, es solamente en los últimos decenios que la vida de las mujeres ha cambiado, que la edad para contraer matrimonio aumentó, que la cantidad de hijos y el tiempo dedicado a su crianza han disminuido y que su situación política, social y económico ha mejorado³. Mamá parece ser una mujer clásica de los años 40-50.

Ella había tenido un matrimonio arreglado pero diferente al de Mamá Salimas y Rachid. Ella conoce a su futuro esposo “accidentalmente a propósito”. En 1939 ella viaja a New York con su mamá, a conocer y visitar a papá, que era “su primo segundo y sobrino segundo de abuelita, la mamá de mamá”. Durante la escala, y antes de la reunión en la Feria Mundial, ella y su mamá están en la casa de Mamá Salima, mamá ve una

3 Ver (www.conapo.gob.mx/prensa/2004/14_boletin20004/htm)

fotografía de papá y se enamora. Entonces fue necesario visitar el Pabellón de Líbano en New York, donde estaba trabajando papá “[...] y los dos se enamoran aunque mamá de hecho ya esta enamorada pues se había enamorado de papá antes de conocerlo cuando lo vio en una fotografía sin barba y pensó Es él.” (Jacobs, 1987: 103).

Siguiendo las tradiciones libanesas, los dos, quienes se habían enamorado y se habían comprometido, pueden escribirse y ocasionalmente encontrarse durante los próximos dos años, pero las visitas de mamá a su prometido quien está ahora en Michigan, son estrictamente acompañadas tanto por la mama de mamá como por Mamá Salimas. Bastante sorprendente, al menos para el compromiso tradicional, ellos rompen con la convención cuando mamá acepta el plan de papá y se casan en secreto en una ceremonia civil, porque papá, ahora un soldado en el Ejército de los Estados Unidos, dijo que fue la única manera de tener permiso del Ejército para casarse con ella en México. De acuerdo con el plan, papá, cuyo pasaporte había sido retenido por los Estados Unidos debido a sus tendencias izquierdistas y a su estadía en la URSS, obtuvo un permiso temporal de seis días y se casaron en México dos veces el mismo día, tanto por el civil como por la Iglesia. Esto es ciertamente un matrimonio y un comienzo no convencional para una mujer joven, mexicana y convencional.

Papá está ahora en el ejército de los Estados Unidos y, después de su luna de miel en Cuernavaca, es enviado a una base en Oklahoma y él y mamá forman un hogar. Bastante curioso, aprendemos que ella no tenía idea de cómo cocinar, quizás porque su familia había tenido suficientes medios para contratar ayuda doméstica. Es papá quien la enseña a preparar tocineta con huevos, su comida cotidiana durante dos meses. Afortunadamente, ella adquiere suficiente confianza en sí misma para preguntar a los empleados en los supermercados qué eran ciertos productos y cómo prepararlos. Eventualmente, ella adquiere una colección de libros de cocina, a pesar de que los pocos que ella tiene, a diferencia de los libros que pertenecen a papá y Mamá Salima, no tienen etiquetas especiales “con un grabado y el nombre de papá y el de mamá aun que mamá no los leyera [...]” (Jacobs, 1987: 44).

Durante los dos años que papá estuvo en Oklahoma, mamá aprendió no solamente a cocinar sino que se dedicó a reproducir de memo-

ria, aun sin una foto, el retrato de papá en un pintura de óleo. Los niños hacen mucho caso a este fenómeno. “Un óleo hecho de memoria de tan enamorada que estaba de él” (1987: 109). Lo que es muy significativo es que el lector nunca sabe si mamá había alguna vez pintado antes o si tenía algún talento. Así era la condición de las mujeres libanesas o méxico-libanesas, que estaban animadas en sus actividades domésticas pero, aparentemente, no en sus actividades artísticas. Significativamente, nunca, en todo el libro, se oye un comentario sobre la calidad de su retrato por parte de ningún miembro de la familia. Una vez de vuelta en México, nunca más pinta, como si esto hubiese sido demasiado osado, demasiado fuera de lo típico, demasiado “no libanés-mexicano” para la época.

Cuando finalmente la familia se asienta en México, el retrato está colgado sobre la cama matrimonial, del lado de mama y es un recordatorio constante para todos ellos de cómo lucía papá. “El retrato había estado ahí y era de papá y sin embargo nosotros a papá apenas poco a poco lo íbamos conociendo aunque conocíamos de memoria su retrato y hasta lo soñaríamos” (1987: 39). El retrato también es el símbolo del amor de mamá por papá, ya que los sigue a donde quiera que vayan. Sin embargo, en un curioso pasaje cerca del final del libro, cuando papá ya tiene alrededor de 70 años, los narradores casualmente mencionan que la pintura no estaba ya colgada sobre la cama. En vez de interpretar esto como un símbolo de un matrimonio tambaleante, parece un anuncio de la separación inmediata de la pareja, en tanto papá se vuelve más y más víctima de una extrema y final depresión fatal.

Una vez de vuelta en México, mamá se readapta aparentemente como una mujer joven libanesa mexicana casada. El hotel de Papá, el Edgar Allan Poe, iba bien, además tenían un Cadillac. Él era, sin duda alguna, símbolo de éxito financiero, y mamá, a diferencia de otras mujeres de ascendencia libanesa, no tenía que trabajar fuera del hogar. Ella tiene ayuda doméstica pero se asegura de que se conserven las tradiciones culinarias libanesas, porque la comida es uno de los rasgos culturales más importantes para los libaneses⁴.

4 Ver (<http://ellibano.com.ar>).

Cuando papá tiene que renovar sus papeles y la familia va a la frontera, mamá siempre prepara la primera comida para comer durante el viaje. A mitad del viaje la familia toma comida de camino, el “zwedi”. Ella cocina las galletas de almendras a menudo, “[...] siempre estaba haciendo galletas porque a papá le encantaban, a mamá le encantaba que papá estuviera siempre contento y que no se enojara”. Mucho más tarde, cuando papá sale temporalmente de su depresión con la llegada de un Señor Del Río “[...] poco a poco la sombra que cubría la casa ya la expresión de papá volvió a levantarse y mamá volvió a sonreír y a hacer galletas de almendras...” (Jacob, 1987: 29 y 124).

Al parecer, los niños confundieron su flexibilidad con debilidad “[...] el carácter de mamá era débil o frágil o inestable o volátil es decir mutable, inconstante [...]” (1987: 45-46). Sin embargo, fue la manera que encontró mamá para manejar a un esposo de carácter difícil, que cambiaba constantemente de humor, se mostraba deprimido, amargado y que siempre tenía la última palabra. Visto que papá era tan obstinado, tan seguro de sí mismo, ella tenía que ser flexible. Durante uno de los viajes de la pareja a Europa, por ejemplo, mamá ve a Greta Garbo en un café en Roma; papá no le creerá y a pesar de que otros turistas que se sentaron en el café le aseguraron que de verdad era Greta Garbo, papá dice: “No puede ser” y así termina la discusión. (1987: 52).

Sirve a añadir aquí que visto que los narradores son los niños, no sorprende que nunca aprendamos los apellidos de sus padres. Suficientemente significativo, sin embargo a Papá se le hace referencia con frecuencia con una “P” mayúscula mientras que mamá siempre aparece en “m” minúscula. Sin embargo, mayúscula o minúscula, mamá no carece de importancia, ni es tan débil en realidad. Ella puede ser el producto de dos sociedades patriarcales; esto con frecuencia es evidente en su comportamiento, pero ella es la columna vertebral psicológica, si no económica, de su familia, tal y como es Mamá Salimas en Michigan.

Es mamá la más afectada por los humores de papa que con frecuencia fluctúan a la par de su situación financiera, especialmente después de que vende el hotel y se embarca en negocios pequeños, de corta duración. En la segunda parte del libro, es mamá quien le dice a los niños, poco a poco, acerca del pasado de papa, o tanto como ella considera adecuado decirles.

[m]amá, con minúscula, parece ser un ama de casa estereotípica, tradicional y moderada. Sin embargo, ella es en realidad la pega que sostiene lo que de otro modo pudiera convertirse en una familia disfuncional con un padre que, a pesar de ser un padre y esposo cariñoso, nunca parece comunicarse con su familia sino que prefiere, literalmente, encerrarse en su cuarto a leer, y a veces, encontrarse con un amigo.

Es mamá la que está a cargo de la casa, de hacer malabarismos con el dinero que papá da a chorros, escondiendo el hecho de que a veces escasamente hay suficiente dinero para comprar comida y de seguir la educación de los niños que papá ha organizado. Esto no es extraño para la familia libanesa tradicionalmente patriarcal, en la que se da por sentado que las mujeres tienen a cargo el hogar, los niños y el esposo, brindando así estabilidad familiar. Las decisiones de Papá eran definitivas: por ejemplo, él insiste en hablar solo inglés en la casa y enviar a los varones a estudiar en un colegio americano, mientras que las hembras estudian en una escuela francesa que también da clases en inglés.

Es mamá quien tiene que apoyar las alzas y bajas de papá. Como los niños dicen “casi nunca se enojaba papá, solo cuando mamá se tardaba en salir de la casa para irnos de viaje, porque a él le gustaba mucho manejar y ya quería irse cuanto antes”. Por cierto, mamá tardaba porque estaba “en la cocina preparando la canasta de comida o diciéndole a la cocinera y a la camarera y a todo el mundo cosas como qué hacer cada día mientras estuviéramos de viaje” (Jacobs, 1987: 23). Sus galletas de almendras son chupones y los niños saben que las cosas van lentamente cuando las hornea y las sirve.

[...] papá tenía lo que se llama el carácter firme y en cambio mamá no tanto. Nosotros sabíamos que si a papá le gustaban las galletas de almendra, le gustaban, pero ignorábamos con qué iba a salir mamá ante algo que le hubiera gustado una vez: era capaz de que esta vez no le gustara, uno nunca sabía [...] (Jacobs, 1987: 45).

La aparente docilidad de Mamá es en realidad un símbolo de su paciencia, su modo de adaptarse constantemente a los humores y deseos de papá. Solo una vez pareció perder los estribos. Como mamá le tenía miedo a los aviones, Papá viajaba solo. Cuando regresaba de sus viajes misterio-

sos, parecía tener más conocimiento acerca de las tallas de las mujeres y sus gustos. Pronto mamá se dio cuenta de lo que pasaba, inclusive sabía de la amante que vivía en New York y que lo llamaba cada 31 de diciembre; no obstante, trataba de esconder su desconfianza diplomáticamente manteniéndose tranquila, hasta que una vez.

[m]amá le arrebató el libro de las manos a papá en la cama mientras él leía y lo arrojó con toda su fuerza y los dientes apretados contra la pared para que papá dejara de leer y le hiciera caso a ella ahí a su lado y papá no dejaba de reír y se levantó de bata bien cerrada a recoger su libro y encontró la página él la que iba y siguió leyendo aunque temblara un poco de risa pero como si nada. (Jacobs, 1987: 43)

El tercer y último capítulo del libro se titula “La cita y el Puente”. Este comienza con una llamada telefónica de la Tía Lou-ma y Tío Gustav, quienes informan sobre la muerte de Mamá Salima, cuya salud había estado decayendo. Papá se va solo al funeral y permanece solo dos días. Cuando regresa, él también, comienza a declinar. Está entristecido porque sus hermanos no quisieron darle los libros aunque eran las únicas cosas que el pidió. La muerte de su hermano mayor Gustav es el último paso en el descenso de papá a la soledad y la última batalla de mamá para animarlo.

Ahora los niños son adultos y menos ingeniosos y finalmente reconocen que mamá tiene que conllevar la depresión y soledad de papá. Papá y mamá se mudaron a la casa de los padres de mamá, a pesar de que ellos no entendieron el porqué. Ahora mamá tiene una o más cargas y tiene que reajustarse de nuevo al nuevo entorno. Ellos dejan muchas de sus posesiones en la antigua casa y viajan entre dos casas, y una vez más tienen que adaptarse a nuevas situaciones: “[...] papá y mamá se fueron acomodados en la otra casa y mamá iba y venía y la hacia también su casa pero papá no, porque él se fue quedando en su cuarto y no salía de su cuarto y su cuarto era prácticamente toda su casa” (Jacobs, 1987: 128).

Durante esta última etapa de la batalla de mamá, los jóvenes admiten que “Durante todo este tiempo la más preocupada ha sido mamá y la vemos planear cosas que entretengan a papá porque a él no le gustan porque lo que él quiere de veras es leer en paz [...]”. Preocupada, ella encuen-

tra diligencias para que él: responde cartas que sus viejos amigos han escrito, intenta interesarlo en el ejercicio e incluso trata de relanzar su viejo grupo de bridge “pero ha encontrado que la mayoría de los miembros [...] o han muerto o se han ido o, igual que papá [...] lo que quieren es estar en paz” (1987: 133). Mamá llama a sus amigas y, en árabe, francés y español les confía sus preocupaciones sobre papá. En una escena conmovedora y quizá la única en la que ella sucumbe a la tristeza: “[...] le preguntó arrodillada a sus pies y abrazándole las piernas...Qué te pasa, mientras lo miraba y trataba de tranquilizarse [...]” (1987: 135).

Un tercer y corto ejemplo de una segunda generación libano-mexicana aculturizada es Sara, la hermana de mamá quien colecciona “cosas delicadas de porcelana y antiguas libanesas porque ella sí era paisana” (1987: 36) y, a pesar de que los lectores nunca conocimos cuánta educación tenía, sabemos que es traductora de novelas de intriga. Aunque la autora le dedica muy pocas páginas, nos damos cuenta que ella no es como mamá: ella es muy independiente, divorciada, tiene su falda estrecha negra y con un toque de ironía, los niños inocentes explican que

[...] según mamá siempre estaba diciendo y porque la tía Sara había tenido que pasar calores insoportable en una época de su vida en que había tenido que vivir en el sur del país y desde entonces...no usaba ropa interior. Pero no se le veía nada.

Sara nos parece independiente, probablemente más educada, tiene un trabajo intelectual y, como Mamá Salima, vive sola y parece contenta. (Jacobs, 1987: 35)

Para finalizar, podemos decir no existe una búsqueda manifiesta de “identidad” en ninguno de los personajes femeninos trabajados. En otras palabras, no se presenta un conflicto de identidad, pues nunca dejaron de considerarse “libanesas”.

Mamá Salimas no dijo conscientemente su necesidad de adaptarse a su nueva existencia, sea como madre soltera o casada, en los Estados Unidos o en México, maronita o católica. Nunca perdió su identidad libanesa y la pasó a sus hijos y familia extendida. Por su parte, mamá, más conservadora, preserva su identidad libanesa en México lo que, a pesar de que cambia lentamente desde los 70, pone de manifiesto que todavía es una

sociedad patriarcal. Además, tiene un esposo escogido y asignado para ella, pero es lo suficientemente afortunada para enamorarse de él, incluso antes de conocerlo. El retrato que ella pinta se menciona dos veces; es el único que ella alguna vez pintara y ninguna vez se menciona su interés o habilidad en la pintura. Su expresión creativa obviamente ni siquiera iba a ser considerada una vez de vuelta en México, donde su papel era el de hija, esposa y madre. Su creatividad se desvía en hacer galletas de almendra para papá y sus amigos.

A diferencia de una autora como Poniatowska, Jacobs no nos permite ver dentro de sus personajes: no existe una introspección manifiesta de parte de los personajes femeninos. La única vez que observamos cualquier introspección de parte de *ma* es en una escena conmovedora que los niños oyen por casualidad, cuando *papá* dice que ha sido un mal padre porque él nunca había conocido a su padre y *mamá* dice que debió haber sido una mala madre porque “todos habíamos ido saliendo a él y no a ella y que ella tampoco sabía entonces ser buena madre [...]” (Jacobs, 1987: 40).

Sus lectores saben que es muy diferente.

Bibliografía

- Abinader, Elma (1991). *Children of the roojme: a family's journey from Lebanon*. Wisconsin: University of Wisconsin Press
- Alfaro-Velcamp, Theresa (2006). “Reelizing’ Arab and Jewish Ethnicity in Mexican Film”. *The Americanas* 63:3 October: 261-280
- Jacobs, Bárbara (1987). *Las hojas muertas*. México: D.R. Suma de Letras S.A.
- Shakir, Evelyn. (1997). *Blint Arab: Arab and Arab American Women in the United States*. Westport: Praeger

Consultas Internet

- A.K. bin Abdullah and Barbara Jacobs Interview (2006). Archive-University of Iowa “The Virtual Writing University”. Visita junio de 2007.

- Comida libanesa. <http://www.ellibano.com.ar>. Visita marzo de 2007
- Lebanese in America-History. www.everyculture.com/multi/Le-Pa/Lebanese-Americans.html. Visita mayo de 2007
- Lebanese In South Carolina. www.saintrafika.net/LebaneseHistorySC.html. Visita noviembre de 2006.
- Barbara Jacobs. "Sin humor, la literatura no sabe a nada" Recuperado el 19 de noviembre de 2006 www.abc.es/cultural.com
- Mujeres mexicanas. www.conapo.gob.mx/prensa/2004/14_boletin2004/htm. Visita enero de 2007.

Caracas, ciudad multicultural de los noventa en las novelas: *La Última Cena* de Stefanía Mosca (1957) y *Trance* de Isabel González (1963)

Laura Febres de Ayala

Introducción

La ciudad de Caracas se encuentra dibujada e imaginada en estas dos novelas. La metrópolis, como el París de Balzac o el Dublín de Joyce, manipula la vida de sus personajes.

Ambas escritoras construyen lugares insustituibles en los que se vive y se muere. Si hubieran estado situados en otra parte de la urbe real o ficcional sus recorridos existenciales habrían sido distintos. Caracas no solamente es de los caraqueños en la década de los ochenta y noventa, sino lugar de encuentro para múltiples nacionalidades que han emigrado a ella en búsqueda de un futuro mejor. Son novelas que muestran un sueño. Sueño que en ambas novelas se convierte, para los personajes, en pesadilla.

Además, la ciudad como tema de exploración literaria –junto con el deterioro y la desilusión– está muy presente en la novelística caraqueña de la década de los noventa, como señalan las autoras de *la Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX, El hilo de la voz*:

Esta utilización carnavalesca de subgéneros cinematográficos, así como la temática de la marginalidad urbana, comienzan a introducir un tema muy propio de los años 90 como es la literatura del deterioro, ya anunciada en los relatos Banales, en los que oliendo a basura y el maltrato de cualquier ilusión se hacen dolorosamente evidentes. (Pantín y Torres, 2003: 121)

Además hay que acotar que según los estudiosos de la literatura venezolana Julio Miranda, Yolanda Pantín y Ana Teresa Torres, los temas de la emigración y la ajenidad en la literatura venezolana de finales del siglo XX parecen haber sido tratados fundamentalmente por mujeres en la novela y en la lírica:

Ante el fenómeno de que tanto la escritura de la emigración como la escritura de la ajenidad parecieran haber sido abordadas fundamentalmente por mujeres, proponemos como hipótesis el hecho de que la condición de marginalidad, de lateralidad a la historia, de pertenencia a una doble cultura, en tanto la mujer integra la comunidad pero, a la vez, carece de representación, la tradición de hablar desde un “no lugar”, concede a su mirada (la mirada femenina) la particularidad de “extrañarse”, o de inmiscuirse por caminos alternos. (Pantín y Torres: 130)

El tiempo de la enunciación de la escritura de nuestra primera novela –a analizar *La Última Cena* de Stefanía Mosca– está situado en el año en el año de 1988, aunque el relato de la familia principal se inicie en Venezuela desde la época medinista por los años cuarenta y sus raíces italianas sean exploradas desde mucho antes. Esta última fecha será de mucha importancia para la descripción de la Caracas multicultural que intentaremos analizar aquí: ahora, cuando todos los comensales de esta novela que refieren la historia leída están muertos; ahora, en 1988, el Puma (José Luis Rodríguez)¹ es como si fuera el Libertador (Mosca, 1991). El de la segunda novela, *Trance*, está cercano al 12 de octubre de 1992, día en que Helena escribe la última carta que aparece en el relato antes de su muerte.

Preferimos hablar de *multiculturalidad* cuando nos referimos a la Caracas de estas novelas que de *diversidad cultural*, porque los personajes no insisten tanto en diferenciar las culturas de las que provienen, como en fundirlas; fenómeno que, en el caso de Helena, personaje principal de la segunda novela, refleja una falta de identidad, su ajenidad. Las barreras culturales se diluyen y desaparecen. Las culturas terminan por no darle sentido a las vidas de algunos de estos personajes.

1 Artista protagonista de una novela televisiva que sirve a veces como sub-texto de *La Última Cena*.

Entre la escritura de la primera y segunda novela transcurren cuatro años y ocurre en ellos el movimiento político-social del 27 de febrero de 1992 que daría un vuelco, inesperado para algunos, dentro de la historia política social de Venezuela. ¿Refleja la segunda novela, *Trance*, ese cambio con respecto a la novela de Stefanía Mosca? Es una de las preguntas que nos has motivado a escribir este trabajo. Para ello analizaremos las descripciones del fenómeno de la multiculturalidad en ambas novelas, las apreciaciones sobre la identidad venezolana y latinoamericana presentes en el relato, sus visiones del proceso histórico venezolano y latinoamericano, así como el cuestionamiento del destino, que como una fuerza escondida está acechando contra todas las luchas humanas que realizan los personajes para conseguir un futuro mejor.

Multiculturalidad y modernidad en *La Última Cena*:

Stephanía Mosca ha sido calificada, entre las escritoras venezolanas, como una autora perteneciente a la década de los ochenta por las autoras de la antología *El hilo de la voz*: “Es Stefania Mosca (1957) quien representa la radicalización de los signos ochentistas tanto en sus colecciones de relatos como en sus novelas y ensayos” (Pantín y Torres, 2003: 120). La pareja principal de la novela viene a Caracas en busca de negocios, su hija, la niña de trenzas rubias, es una de las voces principales de la historia. Se rodea, debido a distintas vicisitudes, de personajes cuyas descripciones construyen el ambiente de Venezuela –“la puerta grande de América del Sur [...] Dirán en los sesenta que Caracas es el extremo del Kundalini, que será la nueva Jerusalén Celeste”²– de los inicios de la segunda mitad del siglo XX; cuando marcaba al país un alto porcentaje de emigrantes, no solo de Italia sino de países como Cuba, España, Perú, Colombia, Turquía; el éxodo del campesinado venezolano hacia la ciudad capital y la represión de la dictadura perezjimenista.

Sin embargo, no se olvida la época en que la novela es confeccionada a finales de la década de los ochenta, como los vestidos de Marcela, en los

2 Mosca, 1991: 86.

años cincuenta, para la esposa del dictador Marcos Pérez Jiménez. Esta confección novelística como los trajes necesita diferentes telas. Por lo que la autora se permite utilizar, como si fueran aquellas, el lenguaje de la prensa, la televisión, el cine, los cabarets y las canciones juveniles e infantiles.

Caracas se presenta como una ciudad que todo lo permite y que acuna como una madre a veces cariñosa, pero, en otros momentos, sádica y criminal a aquellos que se cobijan bajo su seno. Uno de ellos es Salustio:

Elsa abrió los ojos, era él, Salustio, hecho un asco. El pobre lo que hacía era tener su botiquín y el cuarto listo para cuando el general dispusiera y necesitara. Él no se opuso a nadie, no sabía de las ideas. Colaboró con el progreso en su barrio, puso los primeros televisores sobre la mesa, él no podía decirle que no a mi general: era un hombre pequeño, un hombre menor [...] Como podía saber él que entre parranda y parranda se decidían los negocios y los muertos del día. Yo no sé nada, les gritó a los nuevos esbirros, lo juro, nada [...] La noche se le había metido por dentro hasta dejarlo hecho un nombre para nada [...] (Mosca, 1991: 115-116)

Se describen las costumbres de distintos países, pero no solo acoge Caracas distintas maneras de pensar, sino también, como muchos estudiosos afirman, la ciudad expresa dos tipos de cosmovisiones totalmente diferentes cuando se inquiera acerca de la forma cómo sus habitantes conciben y solucionan la realidad:

Estos datos de hecho ofrecen mayor fundamento a la hipótesis de la ciudad de la desconfianza y el miedo de los años 90, que caracterizamos en el capítulo previo.

La imagen de una concentración excesiva de personas, edificios, carros, más allá de su endeble examen objetivo (demográfico, infraestructural y estadístico que ya indicamos), está expresando también un rechazo antagonico a ciertos otros considerados espurios, no dignos de la ciudad, sobrantes, en la perspectiva de un discurso tradicional, mantuano, o considerados como no productivos y con tendencias a la informalidad empo brecedora, por parte del discurso moderno socialista o progresista. (Silverio, 2005: 171)

Ambos grupos con todos sus matices son pintados por la novela que estamos analizando aquí, el grupo marginal está representado por algunos personajes, entre quienes destaca la señora de la limpieza de la familia principal: “Ana era delgada, el pelo lo llevaba siempre recogido en un moño maltrecho donde quedaban impresas todas las voces de su resignación, todos los ecos de sus abatimientos, todos esos cuatro hijos sin padre presente”. (Mosca, 1991: 75).

Ana también es producto de una migración. Viene del campo a la ciudad. En su tierra había sido víctima de la pobreza y de la muerte del padre de su primer hijo. Perteneció a un grupo que es excluido. Sin embargo, la escisión entre estos dos grupos sociales, el de los marginales y el de los incorporados a la sociedad, no es tan profunda en la novela como en los estudios sociales que se realizan después de la década de los noventa. Por ejemplo, uno de los cuatro hijos citados, Carmen, estudia gracias a la generosidad de Marcela y luego con una pequeña ayuda internacional y política puede triunfar como fotógrafa en el mundo cultural. La novela expresa así la forma en que el compromiso político contribuye a acentuar o a atenuar la diferenciación social en la segunda mitad del siglo XX venezolano.

Carmen nos habla también de esa sociedad que permitió la incorporación de la mujer a muchas tareas que habían sido tradicionalmente reservadas al ámbito masculino. “Se señala para 1988 una tendencia a la feminización del egreso universitario en casi todas las carreras. Cuando en 1960 las mujeres representaban 33,8% de la matrícula de educación superior, en 1988 alcanzan 51,1%”. (Pantín y Torres, 2003: 106).

Ana, la madre de Carmen, a pesar de su situación social no había perdido la ternura ni la calma, vivía en su propio país, pero tuvo que aceptar por necesidad los modos de vida distintos que le imponía Marcela, la señora de la casa, que vino de Italia. Se adaptó, entonces este personaje, a un ritmo diferente. Modernidad que sería fatal para Ana porque la máquina de lavar que ella se resistía a usar, le dejaría inútil una de sus manos para toda la vida. Metáfora que expresa lo que significó la modernidad para esta clase social, que no pudo incorporarse a los modos de vida que temporal y tecnológicamente su “progreso” exigía. Ana junto con Elsa y Agustín Martínez serían tres de los venezolanos aniquilados por la maquinaria “moderna” construida por la dictadura.

Agustín Martínez “minero de la región de Paragua” había conseguido la esmeralda denominada la Evangélica que brillaba en el pecho de doña Flor Pérez Jiménez, esposa del dictador. Sin embargo, nadie le pagó su hallazgo. “La Evangélica se la quedó el Estado por Causa del beneficio público: y su tío, Agustín Martínez, estuvo pudriéndose en la SN o en los sótanos de Miraflores y su cursi pomposidad, aunque eso sí, al pan pan y al vino vino: los presos del general ahora son ministros con Rómulo, menos el tío de Elsa, gente común y corriente” (Mosca, 1991: 112).

La novela detalla junto con la tragedia de los venezolanos que emigran del campo a la ciudad, la vida de los numerosos emigrantes que estarán por Caracas a los finales de los años ochenta. El contacto entre los dos grupos se realiza por medio del esposo de Marcela y padre de la niña de trenzas rubias, Lucio, cuya pasión por el juego es tan fuerte que lo arroja a diferentes ambientes que generalmente no son frecuentados por el resto de los personajes de la novela. Esta pasión también le salvará la vida, debido a que no estaba en su hogar cuando ocurre el terremoto del 25 de julio de 1967 que acaba con el relato novelístico.

En la novela, las costumbres italianas ni los italianos pretenden ser modelos a seguir. Sin embargo, los personajes principales pertenecen a este grupo migratorio y son los más descritos. Se sienten los encargados de la modernización del país y a muchos de ellos el presupuesto de la dictadura de Pérez Jiménez les permitió hacer realidad su sueño modernizador. Tienen una carga positiva ironizada dentro de la novela porque “Hay que ver compadre que los italianos sí le han dado cosas buenas al país.” Sin embargo, tumbaron muchas construcciones con verdadero sabor criollo para levantar otras que para los venezolanos no tenían, en aquel entonces, significación ninguna como nos expresa Salustio, el personaje perezjimenista que muere a manos de los defensores del nuevo gobierno accióndemocrata, del que hablamos al principio de esta parte del trabajo:

Concluida la imagen de la Caracas moderna. Y yo me pierdo en el mismo barrio donde nací, porque cercaron la plaza de la iglesia, cementaron todo su centro y segaron el mango antiguo con unos ladrillitos rojos y una fuente estúpida con bolitas rococó. Deben ser los mismos italianos que

llegaron y le pusieron esas casas a la avenida Victoria como si estuvieran en la Plaza Venecia de Roma. (Mosca, 1991: 72)

Continuamos con los cubanos quienes participan en la trama de negocios y actividades clandestinas de la ciudad. Están representados por los Castroman, a quienes conocieron en Maracay y con los cuales decidieron probar suerte en Caracas debido a que no habían podido triunfar en esta ciudad del interior, pareja que junto a Marcela, se mete en el negocio de la costura. Los Castroman son descritos de la siguiente forma en la novela:

Los Castroman, unos cubanos que llegaron contando la subida de Batista al poder, recamando odas a su nombre, afirmando que, por supuesto, a Batista el poder le tenía sin cuidado, su misión era salvar a la patria, a Cuba, esa isla atunera y de caña de azúcar productora, convertida toda en un lustroso cabaret. En el mismo orden por el que ahora podían disfrutarlas aquí, en este país hermano, que entra sin ambages a la modernidad. (Mosca, 1991: 55)

Sin embargo, los Castroman después de compartir ratos de intimidad con la pareja principal de la novela y estafarla, emigran a Miami donde pasan sus últimos días en un bar de mala muerte. Otra cubana a quien la niña de trenzas rubias, una de las voces más importantes de la novela, le ayuda en el servicio doméstico, también forma parte de este mosaico cultural que nos describe esta novela:

Un hombre de espaldas enormes, vestido de franela, tenía agarrada a Teresa, la cubana del trece. Estaba irreconocible, en el último estado de la pea, con un traje de satén drapeado y pegadísimo al cuerpo. El la sostenía por un brazo, mientras la cintura y el cuello de Teresa bailaban hasta desarticularse [...] Puta imagíñese usted, no se puede creer en nadie [...] (Mosca, 1991: 42 y 48)

También se describen ambientes conformados por muchos emigrantes, sobre todos los mercados donde se aglomeran unos sobre otros, vendiendo sus productos: “Íbamos al mercado de San Jacinto... Este sistemático ejercicio de corso en corso, y de andino a toche, de cucuteño a italiano

recién expulgadito en Maiquetía, lleva su tiempo. Un maquediche halándole la camisa a uno, diciendo mira esta maravilla, una maravilla” (Mosca, 1991: 85).

La multiculturalidad de esa Caracas moderna se ve acentuada por las canciones, artistas y películas que ven y oyen los ciudadanos quienes siempre parecen estar pensando en otro lugar lejano. Las personas parecen tener valores y creencias que vienen de otros sitios distintos al país en el cual viven:

Los modelos mimetizaban al estilo de Gina Lollobrigida, exageraban una que otra proposición de la colección Vogue otoño-invierno. Las líneas de los modistos de París que aun en esa Caracas perézjimenista es lo único que importa. París era el mundo [...]

Y Arturo de Córdova, hasta se parece a mi Salustio, así, oscuro, engomado el pelo cano, vestido de galán en un botiquín de mala muerte como si fuera Humphrey Bogart en Casablanca. Igualito, abrazando el cuerpo desmayado de la bellísima María Elena Márquez. Cuando levanta la niebla... El cine mexicano con sus quejas, sus redundancias, sus exaltaciones, es –qué se le va a hacer– nuestra educación sentimental. (Mosca, 1991: 58 y 71)

En muchas ocasiones se recurre a la imaginación católica para comunicarnos las interpretaciones de los hechos de acuerdo a sus preceptos. Sobre todo en el caso de Marcela, la madre, personaje principal de la novela, que llena su vida de sentido a partir de ella. Sin embargo, este sentido, es muchas veces ironizado por las otras voces de la novela. En el caso concreto de la siguiente cita esta interpretación del mundo es confrontada con el refranero popular: “*En el mes de mayo se pisan los callos*, decíamos los niños en la fila del patio en el colegio y empezaba un desorden de salticos para ver quién le pisaba los pies primero a quién. No señor, es el mes de la Virgen, de la madre de Dios, así que mucho orden, mucho fundamento.” En el mes de mayo se llevan flores a la Virgen María y la madre de Marcela, no tiene con qué pagarlas. Sin embargo, Marcela sabe que tendrá dinero en diciembre: “Era el mes de más trabajo, el mes de las ganancias” (Mosca, 1991: 12).

Los imaginarios del cine mexicano y del refranero popular se mezclan sin orden ninguno con los de la imaginería cristiana e incluso con los de la mitología griega que estudiaremos más a fondo en la novela *Trance*. Las mentes de los caraqueños también son heterodoxas y multiculturales. Recurren a todos ellos para construir la explicación del mosaico de sus vidas el cual no jerarquiza ni analiza la trascendencia de ninguno de ellos.

Caracas para estas fechas que describen las diversas voces de *La Última Cena* es una ciudad en la cual hasta los niños juegan a la multiculturalidad:

Allí estábamos las niñitas peruanas del ochenta y cuatro y yo jugando a las estatuillas. Uno, dos y tres pollito inglés. Uno, dos y tres. Y Leslei siempre se ponía de Bolívar y reclamábamos las demás, te moviste, no se vale. Yo de bailarina flamenca, quieta, uno dos tres pollito inglés, y en el segundo que debía descubrirnos pétreas, estatuillas como de mármol en carne y hueso. (Mosca, 1991: 78)

A modo de conclusión podemos terminar con la cita que tipifica esta novela como el anti-relato de la emigración: “Seres que vinieron en busca de bienestar, durante la época perezjimenista, cuyas promesas de progreso, desarrollo y modernidad tuvieron su expresión más directa en los cambios urbanísticos, pero cuyos destinos permanecen inconclusos”. (Pantín y Torres, 2003: 121).

Multiculturalidad y anomia en *Trance*

En *La Última Cena* vemos un mosaico de culturas que se muestran como en un calidoscopio y aunque la identidad cultural de hombres como Salustio es agredida, aún se manifiesta en ellos la conciencia del lugar al cual pertenecen. Como los mosaicos compuestos de diferentes tipos de mármol de la época perezjimenista que, aunque los mezclen en una construcción, permite esta que cada uno de ellos conserve su diferencia. Algo cambió después del 27 de febrero de 1992, fecha que aparece reseñada en esta corta novela, la cual a veces por sus ritmos, podríamos calificar de poema en prosa:

Las abejas de Caracas destruyen el panal. La ciudad está tomada por el pueblo; los cerros han bajado y destruyen las casas del Country Club. Se habla de más de mil muertos. Se oye: “Revolución”. Elena, tú estás en el medio, indiferente. Sales a la autopista a tomar fotografías pensando que un nuevo presidente no cambiará las cosas.

“En este país todo sigue igual” La novedad se deshace en muy corto tiempo. Se matan unos a otros por una nevera, por un televisor, por un betamax, por una chaqueta de cuero. Hambre de aparatos electrodomésticos, señal indiscutible de la clase media. La clase media agoniza, la asesinan en el boulevard de Sabana Grande. (González, 1993: 57)

Creemos que esta situación influye en la pintura de los personajes de esta segunda novela quienes se caracterizan por una gran indiferencia y por la ausencia de búsqueda de una pasión duradera la que inundaba a los personajes de la *Última Cena*. Elena el personaje principal de *Trance* no pertenece a ningún país, no encuentra sus raíces en ningún lado: “Has de quedarte allí, en el lugar de ninguna parte”. Elena también es una “Muñeca de arena convertida en tiempo”. “Viajar continuamente cansa, te hace ciudadano del mundo, pero destruye las raíces.” (González, 1993: 61-9-71). Sin embargo, este personaje a pesar de su falta identidad existencial, mantiene una dependencia con su país de origen: “No comprenderían cómo pudiste viajar a tantos países y estar en eterno retorno, unida a Caracas por un cordón umbilical”. (1993: 63)

Unida viceralmente a Caracas, Elena no tiene una cultura que sienta como propia. Está constantemente viajando. A pesar de esa unión biológica a su ciudad natal *Trance* no es ni siquiera la novela del país portátil, sino del país fantasma: la Venezuela que ya no existe: “-Venezuela murió en un cruce de caminos. La Venezuela de tu niñez, Elena” (González, 1993: 58).

Aquí podemos introducir un tema que las autoras que elaboran *El hilo de la voz. Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*, traen a discusión con respecto a la década de los noventa del cual Elena puede ser una expresión muy fiel porque es venezolana de nacimiento, sin embargo se siente ajena al país. Es más extranjera en él que muchos de los emigrantes que aparecen retratados en *La Última Cena*:

Se plantea aquí una interesante discusión al introducir el tema del “extranjero” que permite dos lecturas. La “extranjería” de quien proviene de la emigración familiar o ha sido emigrante en la vida adulta, y la de quien, por distintas razones, se siente ajeno a su contexto, lo que, por supuesto, puede ser coincidente. La que podríamos llamar escritura de la emigración que sugieren algunas páginas de Elisa Lerner, Mária Russotto, Stefania Mosca, Bárbara Piano, Alicia Freilich, Judith Gerendas, es un aspecto que consideramos distinto a la mirada de la “ajenidad” como apartamiento o distancia frente al contexto nacional. Valga la coincidencia con Miranda en cuanto a que tampoco encontramos narradores hombres que sostengan esta mirada (Pantín y Torres, 2003: 129)

Nuestro personaje principal comparte ambas características: porque está constantemente viajando pudiera ser tipificada como una emigrante, pero además de eso se siente ajena en su propio país. Elena de manera distinta a la niña de trenzas rubias de *La Última Cena*, no tiene familia en el tiempo de la enunciación de la novela. No tiene nexos afectivos. Se presenta desde las carencias y las ausencias. Describe a una madre y abuela distantes cuya función principal es contar historias y quienes solo aparecen en el relato cuando el psiquiatra la indaga como paciente. En cuanto a esto último también es representante de la novelística caraqueña de la década de los noventa porque –como otra compañera Nuni Sarmiento (1956) en *Señoras*– “recoge la conocida temática de la diada terapéutica entre la mujer y su psiquiatra, para retomarla desde la subversión de la relación, de modo que aquí es el analista quien queda dominado por la analizada. (Pantín y Torres, 2003: 123)

–¿Por qué los psiquiatras hacen tantas preguntas?

–Deseamos hacer surgir lo que llevas por dentro.

–Mentira, son unos grandes curiosos.

El psiquiatra sonrío y anota la observación.

–La casa de la hacienda era grande. Tenía seis años cuando me llevaron la primera vez. Mamá no hacía más que hablar de su infancia. Fueron tantos hermanos, fueron tantas historias.

–Descubrieron el petróleo.

La abuela no festeja la noticia. El general se mantendrá en el poder. (González, 1993: 62)

Como vemos en la novela Elena habla de la dictadura gomecista que tanto marcó a los venezolanos. Su abuela había vivido en ella. La situación económica de Venezuela cambió gracias al descubrimiento del petróleo. Sin embargo, esta ventaja minera se convirtió en desventaja política. Ayudaría a que el dictador se mantuviera en el poder.

La riqueza del gobierno venezolano no favorece la democracia ni la honestidad. Además esta circunstancia económica contribuyó a minar las bases históricas de la identidad del venezolano porque Venezuela de sociedad netamente agraria pasa a convertirse en una sociedad minera, en un país portátil como afirma Adriano González León. Esta sociedad minera no incentiva la reflexión ni el estudio. Elena es el resultado de ella. Escuda su mediocridad diciendo: “–Verlaine no fue alumno de veinte. Mallarmé tampoco. Los grandes poetas no son *summa cum laude*”. (González, 1993: 57)

Frente a esto la voz del narrador exclama: “Elena, no tienes para vender más que sueños. Venezuela los compraba con un barril de petróleo” (1993: 58). Elena también como muchos personajes de *La Última Cena* consigue trabajo gracias al gobierno venezolano. Sin embargo, no sentimos relación entre su profesión y su identidad como persona. Su trabajo de cineasta es una forma de pasar el tiempo, de demostrar a otros que ha triunfado, de aparentar.

Soy cineasta. Elena pronuncia la frase con altivez; has producido un cortometraje de quince minutos y un amigo del canal del Estado los proyectó por la televisión. Ese triunfo insignificante te es suficiente; la gloria a lo latinoamericano, se reparte en segundos por los miembros de un partido político [...]

“En este país no se avanza sin el gobierno” (1993: 59)

Esta profesión funciona como la excusa para construir la novela como un guión fragmentado, en el cual podemos elegir cualquier escena para iniciarla o terminarla:

–Si fueras a editar una película, ¿Por dónde la comenzarías?

–Por el principio.

- Y si te hubiesen entregado la cinta en pedazos y no lo supieses.
- Entonces sería igual, cualquier secuencia quedaría bien.
- Quizás sí. Quizás no. (1993: 60)

Ambas novelistas insisten en la relación entre ambos países. ¿No será que existen para ambas semejanzas entre Venezuela y Cuba? Una de ellas es la falta de identidad: “I am Cuban. Cuba no existe, tu Cuba murió”. Ernesto, Hermes, el principal amante de Elena en el relato es, como dijimos antes, un joven cubano de nacimiento, quien desde sus catorce años es enviado a la ciudad de Nueva York, y en sus primeros tiempos vivirá en un orfanato. La descripción de su identidad es la siguiente: “Te sientes liquen en simbiosis entre dos mundos. Es el exilio porque, cuanto más lo piensas, eres un exiliado: te vuelve ajeno. Perteneces al regreso, es un eterno retorno”. (González, 1993: 67 y 20)

Luego se reunirá con sus padres quienes lo sacaron de la isla para evitarle que la situación política lo arrastrara. De la misma manera que Marcela, la madre de la novela *La Última Cena*, la mamá de Ernesto sobrevive en los Estados Unidos cosiendo, para que su hijo adquiriera el nivel de vida que ella deseaba. El exilio cubano es un tema muy importante para las décadas ochenta y noventa, por eso lo tratan ambas novelas.

Mamá trabaja. La máquina de coser encalambraba sus dedos. El pie sobre el pedal constante, uniendo patrones de vestidos en serie, que van a parar a las vitrinas de la Quinta Avenida. Mamá ofrenda sus manos, se pincha con la aguja y ella, en silencio. El supervisor revolotea revisando los detalles; ciento diez emigrantes sin papeles. Primero, el trabajo y después, los derechos. Mamá calla, su hijo americano, su hijo no manchará sus manos de cicatrices. Si hijo, Ernesto, esperanza de una casa, de un jardín, de un carro de cuatro puertas. (González, 1993: 25)

En este párrafo vemos porqué los padres de Ernesto se sacrifican por su hijo. Quieren que obtenga la nacionalidad americana, un carro y una casa con jardín. Además desean evitarle a su hijo las molestias que la situación cubana les traerá: “Te han convertido en hombre, Ernesto; a tus catorce años, te envían a la soledad de un mundo que te es indiferente. No quieres ir, ellos deciden lo que no entiendes. Se apremian por explicarte las

necesidades, las situaciones políticas, un hombre con barba que no se baña. No te interesa la barba, el habano, el vestido de militar.” (1993: 15)

No obstante, esta vida hermosa que supuestamente Ernesto va a tener termina de manera contraria a lo que sus padres habían pensado: “Papá te sacó de Cuba para que no crecieses a la sombra de un rifle y un cañón. No es tu deber ir a guerras que no te pertenecen. Tú trabajas, estudias, trabajas. Comprarás un carro, la casa, pagarás los impuestos y obtendrás la jubilación.” (1993: 67)

No participaría en las guerras que planificaba Cuba en otras partes del mundo, pero tiene que enrolarse en el ejército norteamericano para ir a pelear en Vietnam, guerra en donde encuentra la muerte: “Agonizas sin saber quién te mató. Ignoras cómo se llama el país donde abrirán tu sepultura. Mamá recibirá cualquier pedazo. El ataúd relleno de Smith.” Miami, además de Caracas, es otra de las urbes que no deja de ser mencionada en ambas novelas, pero sobre todo en *Trance*. Ernesto deja de tener identidad propia para convertirse en la ciudad misma. “Miami soy yo.” Pareciera como acotamos al principio, que no son los individuos los que construyen su vida en la ciudad, sino lo contrario: es la ciudad la que determina sus vidas. Nueva York también es descrita en la novela con ese halo de soledad que produce en sus habitantes. En el caso de *Trance* no solamente describe a estas ciudades, sino a la urbe por sí misma, que aparece dibujada a través de todas las ciudades que visitaba Elena: “Las ciudades son iguales. Se asemejan por las ventanas de los trenes. Ellos te pedían detalles. ‘Estambul es sorprendente. Los atardeceres se dibujan en cantos musulmanes’”. (González, 1993: 68, 77 y 63)

A propósito de esto, Venezuela recibe una gran oleada de musulmanes que son generalmente tipificados como “turcos”. *Trance* refleja la afluencia de ellos a la isla de Margarita, un lugar considerado idílico por sus hermosas playas y promisorio futuro económico. Isla que puede ser la imagen de Venezuela, mezcla y sincretismo, venezolanos, inmigrantes y turistas. Tanto que allí se llega a olvidar el castellano:

Margarita, símbolo de mi país. ... Dicen que la isla se llenó de turcos, que el comercio los atrajo en clanes; son dueños de la mayoría de las tiendas del puerto libre. Por las tardes, antes de cerrar, se oyen sus rezos musulmanes.

Quedan pescadores de perlas, buscan la más grande y hermosa, pero su sino está anclado a sus barcos, apenas sobrepasa sus redes. (1993: 65)

El supuesto progreso de la isla no tiene que ver con la vida de sus habitantes nativos, pescadores de oficio, cuyo destino continúa siendo el mismo, atado solamente al alimento que su trabajo puede darles.

Los italianos son mencionados también en *Trance*. Además de ellos figuran los argentinos quienes se interesan en conseguir como pareja, a una mujer adinerada.

Danny no está satisfecho. Muchos argentinos se casaron con mujeres ricas. Las venezolanas son presa fácil. El hablado cantado, el balaíto, el sombrero de tres picos y, che, el hombre macho. Las venezolanas tienen mucho dinero; no piden descuento, pagan lo que se les pida aunque la exageración suene a robo. (1993: 49)

La Última Cena hace uso en algunas ocasiones de la mitología griega, *Trance* la utiliza con más frecuencia. En ambas obras se convierte en un instrumento de análisis de los hechos que suceden y forma parte de los imaginarios expresados. La realidad será comparada con la visión del Olimpo que poseen las dos autoras. En *Trance* el personaje masculino principal Ernesto, cambia su nombre por el de Hermes, el Dios viajero. En su estado de enamoramiento Elena lo compara con un Prometeo moderno, indicando que es él quien podría salvarla: “Prometeo, los dioses necesitan el correo y no somos arañas para inmolar la vida. No te retendré, te vestiré con túnica dorada, colocaré sandalias nuevas en tus pies alados, besaré tu boca melocotón, te entregaré tu maletín de cuero y te despediré.” (González, 1993: 75)

Como también sucede en *La Última Cena*, se ironiza este imaginario al entregarle a Prometeo un “maletín de cuero”. Pareciera que las autoras disfrutaran mezclando mundos de sueño con la realidad que ellas observan.

El sueño culmina con la muerte.

Ambas novelas como dije en la introducción nos describen un sueño. La familia italiana y muchos de los personajes de *La Última Cena* buscan un futuro. Elena, la joven de *Trance* busca el amor perfecto. Coincidentalmente en ambas novelas los personajes caminan hacia la muerte. Desde el principio de las novelas se nos advierte que este será el final de sus relatos. En *La Última Cena* Marcela el personaje principal hace un brindis:

–Por el futuro...

–¡Cómo!– exclamó la audiencia en el mismo asombro ante tan inverosímil parlamento. Todos sabemos lo que sucederá. Glen, aunque no lo haya plasmado al principio, nos descubrió al final, y terminó por con-
tarnos el argumento donde vivimos, y al final todos estaríamos muertos.
(Mosca, 1991: 15)

De la misma manera *Trance* nos advierte que la muerte se encuentra detrás de el relato con la dedicatoria que aparece en sus primeras páginas: “Esta novela se escribe para asesinar a un personaje”.

Tal como lo prometen, *La Última Cena* acaba con la muerte de casi todos sus personajes con el terremoto que ocurre en Caracas el 27 de julio de 1967 y *Trance* con la declaración de Elena: “Me estoy muriendo, lo supe ayer. Una sombra pasó cerca de mí cuando hablaba por teléfono. Comprendí que sería muy pronto. No tengo miedo: los pequeños dioses somos mortales.” (González, 1993: 85)

Esta novelas pudieran ser estudiadas desde otras ópticas, una de ellas muy relevante sería la descripción del machismo y sus particularidades que aparece en cada una de ellas, otra la de la construcción de la ficción. La primera la estudiaremos en un próximo trabajo.

Bibliografía

- González, Isabel Cecilia (1993). *Trance*. Caracas: Editorial Areté.
- González, Silverio (2005). *La ciudad venezolana. Una interpretación de su espacio y sentido en la convivencia nacional*. Caracas: Fundación para la cultura urbana.
- Miranda, Julio (1995). *Poesía en el espejo. Estudio y antología de la nueva lírica femenina venezolana (1970-1994)*. Caracas: Fundarte.
- Mosca, Stefania. 1991 *La última Cena*. Caracas: Monte Avila Editores.
- Pacheco, Carlos. Luis Barrera, Beatriz González (2006). *Nación y literatura: Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas: Fundación Bigott-Banesco-Equinoccio.
- Pantin, Yolanda, Ana Teresa Torres (2003). *El hilo de la voz. Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*. Caracas: Fundación Polar.

Hasta no verte Jesús mío de Elena Poniatowska: ¿testimonio o Literatura contestataria?

María Miele de Guerra*

Introducción

La obra literaria es un producto cultural elaborado por el ser humano en un momento y lugar determinado. Es el resultado significativo del juego entre los cánones literarios, reglas sociales y la libertad del autor para hacer uso de las mismas. La escritora contemporánea rompe con esas reglas y crea universos que corresponden a sus propios valores y a su perspectiva de mujer. El resultado es una imagen de la realidad, pero visualizada con ojos de mujer a través de un discurso propio, que da lugar a una abundantísima publicación de textos, anteriormente rezagados, como la expresión oral, la narrativa femenina y la marginal. Ellos han llegado a constituir un corpus propio que merece sus propios créditos.

Entre estos aportes encontramos a la literatura testimonial o la literatura escrita como testimonio, la cual, además de explicar la condición de ser latinoamericano, subvierte a través de historias personales de testigos presenciales –reales o inventados– la “historia oficial”. Su compromiso es reformar las estructuras del poder político por lo que desempeña una función crítica en la sociedad y, en este sentido, el testimonio constituye su mejor aliado. La tarea más urgente es analizar y definir los rasgos específicos de la escritura de estas mujeres; esos que comparten con la oralidad y que la sitúan en la marginalidad con respecto a otros discursos y que forman parte de la literatura de los oprimidos y las minorías, pero también de las mayorías silenciadas.

* Universidad Metropolitana (Caracas, Venezuela)

¿Testimonio o Literatura contestataria?

La escritura de las mujeres en América puede leerse como una afirmación cultural y una expresión del espíritu de la época; su lenguaje ha sido formulado por voces de resistencia y de cuestionamiento hacia los sistemas que producen injusticia y represión. La realidad que nos muestra Elena Poniatowska en su libro *Hasta no verte Jesús mío*, cuyo protagonista, Jesusa Palancares, una mexicana, nos relata lo que ella ha debido luchar para sobrevivir y todos los vejámenes que debió enfrentar en su miserable vida. Ya desde muy niña, Jesusa sufre muchos quebrantos en su vida emocional, entre ellos la muerte de su madre y el abandono de su padre, quien a pesar de cuidarla y mantenerla, siempre estaba ausente.

La trama se desenvuelve en una sociedad corrompida que la forzó a crecer súbitamente para sobrevivir, debido a que se encontraba lejos de su familia. La única solución para ella era someterse a trabajos mal pagados, lo que suponía una explotación infantil, muy frecuente en aquella época, en la cual los niños eran obligados a trabajar para poder sobrellevar la pobreza reinante en los hogares:

Como no tenía pensamientos jugaba con la tierra, me gustaba harto tentarla, porque a los cinco años todavía vemos la tierra blanca. Nuestro Señor hizo toda su creación blanca a su imagen y semejanza, y se ha ido ennegreciendo con los años por el uso y la maldad. (Poniatowska, 1969)

El destino hace que Jesusa se reencuentre con su padre, que ahora pertenece al ejército carrancista y por el que conoce un mundo en el que el objetivo es derrotar al enemigo, sin importar los derechos inalienables del hombre: vida, libertad y felicidad. La participación de la muachacha en la Revolución Mexicana nos permite conocer este acontecimiento desde otro punto de vista, más real y emocional, no solo con hechos históricos, sino que también con el día a día de esta joven, que debe asumir la dura vida de ser parte del ejército como un “soldado”

1 Poniatowska Elena (1969) *Hasta no verte Jesús mío*. México. Editorial Era

más, dejando atrás su feminidad y la posibilidad de tener una vida propia y plena.

Además de todo esto, a los quince años se ve forzada a contraer matrimonio, lo que parece absurdo al contraponerlo con la actualidad, puesto que apenas es una niña y, por otra parte, la situación está alejada del verdadero concepto del matrimonio cuya base es el amor y no el simple capricho de un hombre frente al desprecio de una mujer. En la novela, tras lograr su objetivo, él la deja sola y encerrada, mientras lucha en la revolución.

Como no se me concedió irme, forzosamente el oficial se casó conmigo, pero no por mi voluntad. Todo porque el capitán del barco no quiso hacerse cargo de mí... me llevó a su casa. Allí me encerró y luego se fue a parrandear. (Poniatowska, 1969: 84)

La libertad que siempre tuvo Jesusa se ve coartada, restringida y si a esto se le suma el abandono que sufre nuevamente, la joven, a manera de rebelarse y de pasar el tiempo, cae en un mundo de vicios, como el alcoholismo; única solución a sus problemas y a su soledad. Al enterarse su esposo de sus nuevos hábitos, decide llevarla consigo en luchas y así se convierte en un guerrillero con las características de cualquier hombre y recibiendo el mismo trato que ellos.

En el transcurso de ese tiempo, la protagonista se ve sometida a constantes abusos físicos sin razón aparente, propinados por su pareja, hasta que un día cansada de recibir las golpizas, la joven se enfrenta al abusador y lo amenaza de muerte, con lo que él deja de maltratarla.

Luego de estos incidentes su esposo muere en el campo de batalla y de aquí en adelante ella toma el control de su vida. “Como padecí tanto con Pedro dije yo: mejor me quedo sola. Dicen que el buey solo bien se lame, ¿por qué la vaca no?”. Con esto reniega la imagen femenina de ese entonces, proponiéndose no volver a enlazarse con otra persona: “Son como el león y la leona, el león, cuando está conquistándose a la leona, la relame, la adula, la busca y todo. No más la tiene en sus garras y le pega sus buenas tarascadas, así son los hombres” (Poniatowska, 1969: 173). Con esto Jesusa nos da a conocer su opinión acerca del sexo opuesto. Según ella, todos son iguales.

Después de quedar viuda decide emprender rumbo a su tierra, pero algunos imprevistos la obligan a quedarse en la capital mexicana que, entonces, popularmente era conocida como “Defe”. Impulsada por la necesidad se ve forzada a vivir de arrimada en cualquier parte donde le pudiesen brindar ayuda; además debe buscar trabajo, pero su analfabetismo hace que recorra un año las calles de la ciudad, sin darse cuenta que en casi todas las puertas había ofertas. Allí una muchacha le ayuda y detiene su larga e infructuosa búsqueda.

Jesusa es analfabeta y esta característica le cierra las puertas para encontrar una salida a su miseria. Si bien es cierto, este flagelo todavía es un problema para ciertos sectores sociales, la idea de educarse no está lejos de cada individuo; al contrario, sabemos y queda claro al leer la siguiente cita que: “La educación es un seguro para la vida y un pasaporte para la eternidad” (1969: 52).

En un trabajo Jesusa conoce al grupo llamado “Obra Espiritual” (Esta es quizá su mejor época; cuando se mezcla la filosofía con ciertos rasgos del catolicismo). Este grupo le hace creer en la reencarnación y hasta la convence que está viviendo su tercera existencia. Así continúa hasta el fin –casi setenta años– cuando recurre a la fantasía para pedirle a Dios que la deje morir en la punta de un cerro debajo de un árbol (como su padre) y devorada por los zopilotes.

Elena Poniatowska, en ensayos y entrevistas, nos relata el descubrimiento de Josefina Bórquez, una lavandera, cuya vida y métodos de trabajo le interesaron y que más tarde se convertiría en la protagonista-narradora de su novela, aunque bajo el nombre de Jesusa Palancares. Este es el caso de *Hasta no verte Jesús mío*. El personaje de la obra es una mujer mexicana que existe en la realidad y a quien Poniatowska entrevistó durante largas horas. La autora tomó el producto de sus entrevistas (grabaciones y apuntes) y lo reconstruyó. De esta forma surge el personaje de Jesusa cuyo valor radica en que sus palabras no son ficción, sino historia vivida. Ella nos la cuenta con sus creencias, diferentes situaciones y humillaciones de las que fue víctima.

Jesusa nos repasa una vida de casi setenta años, en la cual la idea de la muerte y el deseo de morir la obsesiona desde su infancia, cuando presencia el entierro de su madre a quien ella quiere acompañar en la tumba:

No sé si la causa era la pobreza o porque así se usaba, pero el entierro de mi madre fue muy pobre. La envolvieron en un petate y vi que la tiraban así nomás y que le echaban tierra encima. [...] me aventé dentro del pozo y con mi vestido tapé la cabeza a mi mamá para que no le cayera tierra en la cara [...] Yo no me quería salir. Quería que me tajaran allí con mi mamá. (1969: 17)

El título de este trabajo ¿*Testimonio o Literatura Contestataria*? encierra la urgencia de una comunicación y su diferencia en el testimonio femenino en Latinoamérica.

Siguiendo a Candida María Sant Anne (2000)², definimos como literatura testimonio aquella en la que el relato de una persona que pertenece a un determinado grupo social –generalmente marginado o subalterno y que no dispone de los medios propios– se da a conocer a través de otra, capacitada para expresar lo que la primera no puede hacer; pero que, sin embargo, sostiene los mismos planteamientos e ideales.

Igualmente Silvia Nagy-Zekmi, en un artículo titulado “¿Testimonio o Ficción? Actitudes Académicas”, trata de definir y de ubicar al testimonio como producto literario postmoderno. La autora señala ciertas características que debe cumplir esta modalidad para ser aceptada como tal. Primero, ser un relato de experiencias vividas que se publican en forma impresa; en este sentido, la obra *Hasta no verte Jesús mío* cumple a cabalidad con lo estipulado. Segundo, el testimonio femenino es ofrecido por una(s) mujer(es) marginada(s) cuyos derechos han sido violentados.

En el caso de *Hasta no verte Jesús mío* el primer hablante quiso permanecer en el anonimato hasta que Elena Poniatowska divulgó cómo se había hecho la historia “porque ella está dispuesta a ser la voz de los mexicanos que sufren” (Poniatowska, 2007). Asimismo, Jean Franco, al referirse al testimonio, asocia subalternidad con oralidad y enfoca la forma oral del testimonio como la materia prima del autor que escribe desde una “posición diferente que la del hablante” (1988: 109-116). Para este autor novela es poder patriarcal y oralidad, es el discurso del subalterno: esta es la explicación del testimonio en la novela *Hasta no verte Jesús mío*. El dis-

2 Ver “Vertientes del Testimonio latinoamericano” en *Hispanista* Vol. I N.º 3 (Octubre-Noviembre-Diciembre) s/p.

curso de la obra no puede ser catalogado como patriarcal, poder, ya que la autora es un subalterno, marginado que habla por la boca de Elena.

La literatura testimonial presenta un testigo o testigos auténticos. En la ejecución de la novela testimonial se habla de una supresión en el uso del yo. El autor debe “despojarse” de su individualidad, pero para asumir la de su informante. Poniatowska interfiere en el texto, puesto que tuvo que armarlo, creando diálogos y capítulos, eliminando alusiones a la “Obra Espiritual”. Se trata de la perspectiva de Jesusa y su referente real predomina en el texto. Lo que ve Jesusa y cómo lo ve es lo importante:

Mi mamá no me regañó ni me pegó nunca. Era morena igual a mí, chaparrita, gorda y cuando se murió nunca volví a jugar [...]

Mi papá se iba por toda la playa hasta llegar a una roca que está al pie del faro. Las rocas despuntan dentro del agua y cuando les da la ola se abre la concha del ostión y se alimenta con el líquido de la ola; luego se cierra la concha otra vez. Entonces con su machete ¡pácatelas!, mi papá arrancaba las grandes ostras. (1969: 20-22)

Estas citas presentan la interpretación de la realidad de acuerdo con Jesusa. El recuerdo de la madre se refiere al carácter y en la identificación física: igual a ella. De ahí el gran significado de la pérdida. La figura del padre, por otro lado, aparece como el proveedor, el hombre trabajador, fuerte y también creativo. Jesusa Palancares, es una mujer marginada que alcanza la posición de sujeto hablante en una narrativa que desmitifica los ideales de la revolución mexicana en cuanto retrata el reverso de una realidad.

Yo creo que fue una guerra mal entendida porque eso de que se mataran unos contra otros, padres contra hijos, hermanos contra hermanos; carancistas, villistas, zapatistas, pues eran puras tarugadas porque éramos los mismos pelados y muertos de hambre. Pero ésas son cosas que, como dicen, por sabidas se callan. (1969: 94)

El texto de *Hasta no verte* es un encuentro de dos fragmentos de la cultura mexicana. Hay una autoría doble: la voz es genuinamente de Jesusa, quien expone, a través del texto, su cosmovisión, sus ideas acerca de la revolución y de sus protagonistas, su crítica social:

Pero adoran al puesto, no al hombre. Así fue la revolución, que ahora soy de éstos, pero mañana seré de los otros, a chaquetazo limpio, el caso es estar con el más fuerte, el que tiene más parque... También ahora es así. Le caravanean al que está allá arriba encaramado (1969: 71)

En el relato oral se refleja y sobreentiende la ideología, su desarraigo, su defensa ante los maltratos, su posición ante el destino de los que nada tienen. En una situación social de desigualdad e injusticia, la narración autobiográfica de Jesusa proyecta un carácter rebelde e independiente que se resiste a la explotación

La trayectoria de vida que se narra es marcada no solo por una existencia llena de trabajos, de un sinfín de atropellos, de miseria y fatigas; pero, también, de valor, independencia, decisión, lucha, de una capacidad de mirar críticamente su entorno y, por último, de una fe en la Obra Espiritual cuya creencia estaría centrada en la reencarnación: espacio para su consuelo y fantasía, ya que este camino sería considerado por Jesusa como el único cambio que cree posible, por lo mucho que ha purgado en esta vida. Una vida que, al fin y al cabo, se choca a cada paso con la inmensa urbe que crece a su alrededor y que, aunque se “modernice”, sigue siendo clasista, pues o abre un espacio digno a la subalternidad: una vida que sigue siempre en compás de espera.

El valor real de estas narraciones no se basa en la verdad de los hechos narrados, sino en lo que representan, de allí su importancia para entender la etnia, el lugar, la época y las circunstancias del relato narrado. Sin embargo tenemos que reconocer que la escritura aun siendo privada, en estos casos se convierte en pública y se hace difícil determinar lo que es real de lo que no lo es. La interacción de Jesusa con Poniatowska es sumamente interesante. La ilusión de la desaparición del autor anima al lector a aceptar la historia de Jesusa como “la verdad”, pero no excluye la idea de que ella presente como la verdad sus ideas y opiniones y oculte inconscientemente ciertas motivaciones como por ejemplo las raíces indias de su madre, la reiteración a que ella no es de piel morena o la integridad sexual ante el acoso masculino:

Yo nunca me quité los pantalones, nomás me los bajaba cuando él me ocupaba, pero que dijera yo, me voy a acostar, me voy a desvestir porque me voy a cobijar, eso no, tenía que traer los pantalones puestos a la hora

que tocan... Mi marido no era hombre que lo estuviera apapachando a uno... Era hombre muy serio. (1969: 86)

Estas declaraciones de Jesusa nos sirven para darnos cuenta que, en ciertos momentos, revela o encubre aspectos de su carácter: por una parte es una crítica acerba de la versión oficial de la historia mexicana, la voz de la mujer de clase inferior a la cual han silenciado tanto social como literariamente; pero, por otra, parte reconstruye una imagen ante la Jesusa que quiere ocultarse: “Sé que está aquí por mis pertenencias, no porque me quiere. Me acuesto pero no me duermo. Siento coraje. Todo viene de muy lejos de muy dentro (1969: 314).

Elena Poniatowska ha servido de voz literaria a los marginados sociales y ha descrito su opinión sobre eventos y desarrollos sociales y políticos, “es el espejo estético de los social” (Lectura y plática. Acaba de recibir el premio Rómulo Gallegos por su novela *El tren pasa primero*; el jurado justificó su premio, destacando su torrente literario, su pasión por el lenguaje, el absurdo y el poder autoritario de los tópicos de la sociedad (economía-discriminación-explotación).

A partir del Premio Nobel de la Paz, otorgado a Rigoberta Menchú en 1992, el testimonio se ha concebido primordialmente como discurso de resistencia. La propia Elena lleva colgando de la espalda el cartel de “rebelde” por ser la conciencia crítica de México.

Literatura que sube de la calle, la que sale de la boca de los hombres y mujeres, la de las voces que escuchamos, la del grito... La que hacemos entre todos apenas amanece. Es la crónica de nuestras horas, de nuestros días y de nuestras vías.
(Poniatowska, 2007)

La experiencia histórica, política y social no puede ser desligada de lo que es la producción latinoamericana. Los hechos que se dieron durante el pasado y el presente marcan la historia, nuestra conciencia, valores, inclinaciones y temores. Jesusa representa la simbiosis y la heterogeneidad de la mayoría de nuestra realidad social. No obstante, esta mayoría ha sido marginada y hasta se le ha negado el derecho de ser escuchada. *Hasta no verte Jesús mío* tiene el gran poder de provocar en los lectores la reflexión y con ella la esperanza de un mundo mejor.

Bibliografía

- Corvetto-Fernández, A. (2000). "El espacio-tiempo carnavalesco en dos momentos de la narrativa latinoamericana" *Espéculo Revista de Estudios Literarios*. Madrid: UCM.
- Franco, Jean (1988). "Si me permiten hablar: la Lucha por el poder interpretativo". En *Casa de las Américas* año XXIX N.º 71: 88-94. La Habana.
- Medeiros, Maria Teresa (2006). "Oralidad y Autoridad la voz de Jesusa Palancares. Carleton University. Canadá. <http://artsandscience.concordia.ca/cmll/spanish>.
- Poniatowska, Elena (1975). *Hasta no verte, Jesús mío*. (1969) México: Era
- Poniatowska, Elena (2007). "La Resistencia Civil Pacifica". *La Hora del Pueblo* 22 de Julio de 2007.
- Poniatowska, Elena. "Nombre del artículo". En *Razón y Palabra* (revista electrónica) <http://www.razonypalabra.org.mx>.
- Sant'Anna, Cándida María (2000). "Vertientes del Testimonio Latinoamericano". *Hispanista* Vol 1, N.º 3, (Oct, Nov y Dic). Estudios Hispánicos en la Red.
- Vergara, Jorge (2004): "¿La voz de lo sin voz?", *Aposta Revista de Ciencias Sociales*. N.º 8.
- Yúdice, George. (1993). "Testimonio y concientización." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. N.º 36.

Dimensões sensíveis da brasilidade modernista: esboços de uma genealogia literária

Mônica Pimenta Velloso*

As imagens que identificam o Brasil e os brasileiros à festa, à música e à dança, datam de meados do século XVII. Descrito como “tentadora dança de negros”, o lundú foi uma das primeiras danças a atrair a atenção dos cronistas viajantes, como é o caso de Thomas Lindley O olhar do cronista se detém, sobretudo, no corpo dos dançarinos. Um corpo com o qual ele parece não se identificar, registrando sensações bizarras, misto de estranhamento e fascínio. Para o cronista, a intensa gestualidade e os movimentos lascivos dos corpos contrastavam com a repetição monótona dos ritmos musicais, tirados à uma viola. Lindley estranha, sobretudo, a forma despudorada como os brasileiros se tocavam durante a dança. Percebe o deleite que o lundú provocava nos espectadores, levando-os a improvisar coros e bater palmas animadamente.

O cronista constata que, apesar de os brasileiros terem contato com as danças européias, o lundú lhes era predileto:

Não desconhecem o minueto e a quadrilha , exercitados nos altos círculos, mas essa é a dança nacional e todas as classes sociais se sentem felizes quando, deixando de lado o formalismo e a reserva —e, permitindo-me acrescentar , a decência— podem entregar-se ao interesse e aos transportes que ela excita¹

* Doutora em História social (USP), pesquisadora da FCRB/ Ministério da cultura e do CNPQ.
1 Narrativa de uma viagem ao Brasil p179-180 cit.por Araújo (s.d)

Através desses registros, vemos se esboçarem alguns traços do imaginário da brasilidade. Dentre eles, a relevância de uma ordem corpórea apontando outras possibilidades de energia participativa na vida social. Entrando nas salas de visitas, nas festas oficiais e nos palcos dos teatros, as danças, de origens populares, paulatinamente, vão consolidando-se como expressão da nacionalidade. São imagens sensitivas que povoam esses relatos: pés descalços batendo no chão, dedos que se estalam ao ritmo da música, olhares lúbricos, corpos que se tocam. Os sentidos corporais constituem referência inspiradora.

Na virada do século XIX, o processo de invenção das tradições, destinado a criar a “moderna nação brasileira”, será, freqüentemente, presidido pela ordem dos sentidos. Essa ordem tem sido ambiência esquecida da história mas, na realidade, ela se constitui em um dos elementos fundadores e organizadores da vida social. Através dela, revelam-se subjetividades que traduzem as múltiplas formas de comunicação, de sociabilidade e de participação imersas no ordinário dos rituais cotidianos².

A história cultural lida com essa gama de sensibilidades, buscando analisar a sua capacidade de interferência na vida social. Se hoje a história já reconsiderou o papel das emoções, o debate permanece, apontando, agora, para a necessidade de uma reconceituação do social. Mais fluido, complexo, móvel, e, mesmo, ambíguo ele se transforma em ponto partida e referência da história cultural³.

Essa discussão sobre formas distintas de ler o mundo, freqüentemente, tomadas como irreconciliáveis, data de longo tempo. Desde o início do século XIX, na filosofia ocidental, já existe a consciência de que há duas modalidades de apropriação do mundo: a cartesiana (centrada na experiência e produção de conceitos) e a modalidade corpórea, que, baseando-se nos sentidos, está centrada na percepção. Para Hans Gumbrech (2004), a não compatibilidade entre sentidos e conceitos, percepções e experiências permanece até hoje como questão polêmica.

Essa é, precisamente, a questão que proponho a discutir: como a percepção e a dimensão dos sentidos vai se articular com a idéia da brasilida-

2 CF. Corbin, 2000.

3 Cf. Kalifa (2005) e Revel (2006)

de modernista e, mais especificamente, com o imaginário de um corpo brasileiro? Pensar a genealogia da brasilidade modernista significa pensar em identidades sociais plurais e plásticas que, operando no cotidiano, vão construindo diversos sentidos para a vida social. No imaginário literário podemos encontrar essas várias subjetividades em jogo.

Recentemente, um conjunto de reflexões vêm destacando a dança como expressão identitária da brasilidade, atribuindo ao corpo o lugar de registro da memória. Na virada do século XIX, o tema das danças populares é abordado, ora como problema à organização nacional, ora como expressão reveladora da face jovial, alegre e original da nacionalidade. O fato é que as danças ganham centralidade nas interpretações sobre o Brasil e o caráter nacional brasileiro, compondo-se uma verdadeira genealogia literária que inclui, desde os relatos dos viajantes no século XVII, aos ensaios cientificistas de Sílvio Romero e as crônicas mundanas de Olavo Bilac⁴ e de João do Rio.

Em “Realidade e ilusões no Brasil”, Sílvio Romero, em ensaio escrito em 1907, condenava, veementemente, a dança. Entendia que essa representava uma ameaça à nacionalidade ao criar uma ordem ilusionista de valores, inspirada nos sentidos. Relacionando música, dança e humor, Romero apontava a cidade de Paris como matriz desse modelo civilizatório, contrapondo-o à Alemanha e Estados Unidos. O ensaio revelava a tensão e disputa entre os distintos paradigmas culturais que presidiam a instauração da cultura da modernidade. Não é por acaso que a questão da dança apareça, aí, como centro da discussão. Aos olhos dos intelectuais brasileiros, quer o fato lhes agradasse ou não, a dança começava a impor-se como traço incontestável da brasilidade, a ponto de levar Olavo Bilac a concluir: “Nós somos um povo que vive dançando”⁵.

Através de distintas perspectivas, Sílvio Romero, Olavo Bilac e João do Rio elegeram a dança como fonte inspiradora de suas escritas. Nos estu-

4 Essa temática foi abordada nos artigos “A dança como alma da brasilidade”, Paris, Rio e o Maxixe”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Número 7 - 2007, mis en ligne le 15 mars 2007, référence du 8 juin 2007, disponible sur : [www.http://.nuevomundo.revues.org/document3709.html](http://www.nuevomundo.revues.org/document3709.html)(Paris/EHESS) e “È quase impossível falar à homens que dançam, polêmicas sobre o nacional popular” Rio de Janeiro, texto apresentado na XXIV Simpósio Nacional de História, Unisinos (RGS) julho de 2007.

5 “A dança no Rio de Janeiro”, *Kosmos*, maio de 1906.

dos sobre a identidade nacional, essa percepção sensível, expressa pelo corpóreo-gestual, raramente tem sido objeto de discussão. A literatura possibilita explorar essa vertente de pensamento ao iluminar aspectos da vida social ainda não estruturados em discurso formal, consciente e controlado.

As crônicas de João do Rio configuram um campo expressivo para esse percurso. Elegendo o corpo como objeto de investigação, percebendo-o enquanto portador de um saber e de uma sensibilidade singular, o autor questiona a ordem que o vinculava ao monopólio do discurso higienista⁶.

No início do século, estabelecia-se correspondência direta entre a cidade higienizada e corpos higienizados. A instauração do moderno espaço urbano aparecia como condição *sine qua non* para a expressão do corpo civilizado. Em “A mulher e a rua”, crônica publicada em novembro de 1907, na *Kosmos*, Mário Pederneiras, fazia uma observação curiosa: a cidade de ruas sujas e mal calçadas, tornava o andar da mulher semelhante ao gingado e bamboleio dos capadócios⁷. A aglomeração do povo suado e quente nas ruas estreitas acanharia os gestos da elegância feminina. Com a reforma urbana, abrindo-se as avenidas e a comodidade macia do asfalto, modifica-se o corpo da mulher. Esse adquire passo firme, elegância e sensualidade.

Uma sensualidade higienizada e controlada, é claro. Algumas crônicas de João do Rio, precisamente, insubordinam-se contra essas idéias. Quando nos descreve os corpos dançantes, o faz, com base, na dimensão do privado. Apresenta-os a partir da subjetividade e dos sentidos, destacando a autonomia de expressão, a singularidade dos movimentos e o prazer.⁸

Nesse sentido, as crônicas de João do Rio vislumbram aspectos, percepções e sensibilidades esboçados na vida social, mas não integrados, ainda, pela dinâmica cotidiana. Motivo pelo qual, as suas crônicas, do início do século, suscitaram polêmicas tão apaixonadas, acusações e, também sucesso extraordinário na venda de livros. Frequentemente o autor foi acusa-

6 Cf Antelo (1992)

7 Trata-se de uma gíria bastante utilizada na época, referindo-se a um tipo social identificado como malandro.

8 Antelo (1992)

do(não só pela polícia) de fazer relatos a partir de elementos inverossímeis e fictícios. Essa é a questão que me interessa explorar.

Misturando distintas competências no seu texto, João do Rio, consegue produzir percepções inovadoras da sociedade, principalmente, quando se refere ao domínio do corpo. Se age como jornalista moderno, adotando novas técnicas de escrita e de comunicação, matém-se aberto ao domínio da ficção. È essa que lhe aponta indícios de novos personagens paisagens e sensibilidades.

Através da sua escrita, João do Rio elenca uma série de imagens do moderno, a partir das quais extrai a sua sintonia com o cotidiano.⁹ Se esse, algumas vezes, traz acontecimentos que parecem assustadores, na realidade, não o são. O simples fato de existir os torna comum, habitual. João do Rio escuta essas idéias de um interlocutor imaginário com o qual conversa sobre o frenesi causado pelas danças que, transformando-se em “esporte de resistência”, fazem as pessoas(sobretudo as mulheres) dançarem até a morte.¹⁰

Esse o sentido da crônica de João do Rio: investigar a complexa tecitura do presente, mesmo, quando, incompreensível e paradoxal.

A face resplandecente da modernidade

“O momento é das danças e dos seus sacerdotes... e de todo esse coro de dançadores, puladores, sapateadores de todos os países, de todas as raças que passam na convulsão da época”(João do Rio, 1914)

Mostrando o corpo como detentor de sensibilidade e linguagem próprias, buscando envolver os seus leitores em um universo de significados afetivos de pertencimento, as crônicas do autor marcam-se, sobretudo, como práticas escriturais. È para essa “poética histórica das formas” que interessa chamar atenção, mostrando como produzem os sentidos do texto, traduzidos em maneiras de pensar, imaginar, sentir e agir.¹¹

9 Cf Sussekind (1992)

10 Dançamos *A Notícia*, Rio de Janeiro, 4 de julho de 1908.

11 Cf Thérenty (2005)

O aspecto da comunicação, tão vibrante na escrita de João do Rio, merece reflexão. Escrita e dança são, percebidas por ele, como arte transfiguradora, capaz de iluminar e revelar a realidade: a palavra é trovão, a dança, relâmpago.¹² No início do século, o cronista destaca as danças como expressão da brasilidade primitiva. No movimento dos corpos de um cordão carnavalesco percebia “alma ardente, luxuriosa e triste, meio escrava e revoltosa”¹³. É atento a linguagem do corpo, que o cronista observa a população das ruas. Pessoas que se movem pelo “sentimento rítmico”: nas bandas de música e dobrados expressam melancolia e tristeza. Mas, quando soa o maxixe, todas as caras e corpos, num rasgão de alegria, se transfiguram pelo prazer de dançar. O que faz o cronista concluir: “O maxixe era a dança geral, o sentimento rítmico que todos sentiam, a grande festa federal”¹⁴.

Resultado da mescla de culturas, o maxixe funde o sol ardente da África com a poesia, melancolia e malícia dos fados lusitanos. É pela dança que o cronista lê os traços da vida social. Percebe, na gestualidade, um jeito de ser integrando a bravata, a desconfiança, o orgulho, o caráter pernóstico que gerava o engrossamento, a malandragem, sensualidade¹⁵. João do Rio transita em um espaço complexo, dialogando com uma exclusão que, na realidade, transcende o nível das classes sociais. Recusa ver a dança como sintoma de decadência da cultura, creditando-a, ao contrário, como índice de civilização. Esse é o tema da conferência literária “Apologia da dança”, no Teatro Fênix, a 16 de agosto de 1914¹⁶.

Em ambiente doméstico e, supostamente intimista, entre senhoras elegantes que sorviam o chá das 5, o cronista sente-se à vontade para expor suas considerações. O propósito é claro: posicionar-se contra uma vertente de idéias da modernidade que vinha identificando a dança moderna como expressão da decadência civilizatória. João do Rio localiza a crise em um outro patamar : o da nascente civilização americana. E é através de alguns dos seus valores que lê a decadência:

12 O fim do maxixe *A Notícia*, 6 de agosto de 1911

13 A imagem está na crônica de João do Rio “Cordões” (1987)

14 O fim do maxixe *A Notícia*, 6 de agosto de 1911

15 O fim do maxixe *A Notícia*, 6 de agosto de 1911.

16 A conferência “Apologia da dança” foi publicada na *Ilustração brasileira*, a 16 de agosto de 1914

Não temos filosofia de ensinamento, temos a balbúrdia aguçada da vertigem americana. O espetáculo é extraordinário – é o desespero de viver, é a demagogia do lucro, a maior fúria da indagação, o maior esforço dos músculos - para a cavação do ouro rápido. Os homens não pensam em poesia¹⁷

A modernidade, no entanto, apresentaria uma face luminosa. Essa seria representada pela presença das duas filhas diletas de Mnemosine¹⁸: a dança e a música. Graças à elas, a civilização contemporânea conseguiria reatar os seus vínculos com a antiguidade clássica. Perante a platéia sofisticada do Teatro, João do Rio demonstra habilidade ao defender a cidade de Paris como matriz civilizadora. Ao contrário do que se pensa, frequentemente, a idéia de Paris como paradigma civilizatório da modernidade não era consenso. A questão dividia os intelectuais, gerando controvérsias. Já vimos a visão crítica de Sílvio Romero que desqualificava Paris como “civilização da dança” e do ilusionismo.

Por isso, na sua conferência, João do Rio simula duas vozes. A primeira é a voz do senso comum que se caracteriza, frequentemente, pela repetição, falta de espírito crítico; a segunda é a voz do artista e do poeta que busca a sintonia com seu tempo. O senso comum associa nevrose, doença, prazer, delírio, loucura, coisas do diabo, barbárie à dança. Já o poeta alerta contra essa visão argumentando que traduziria uma visão cética da humanidade. O pêndulo da modernidade, argumenta, voltara a encontrar o seu equilíbrio. O respeito à dança, aos dançarinos e a invenção das novas danças significaria o “afinamento espiritual do prazer”.

- Na virada do século XIX e nas primeiras décadas do XX, Paris destacava-se por uma vanguarda artístico-intelectual profundamente interessada na pesquisa etnográfica de novas fontes culturais. A cidade torna-se núcleo divulgador de coreografias da África, Ásia e Oriente. Na década de 1910, por ocasião das exposições Universais, estavam em evidência as denominadas *danses exotiques*(danças americanas) como o *cake walk*, a rumba, o tango e o maxixe. Todas essas danças

17 *Ilustração brasileira*, 1914.

18 Na mitologia grega *Mnemosine* é a mãe de nove musas, deusas da literatura e das artes.

tinham raízes no submundo das culturas negras; no Rio de Janeiro e em Buenos Aires originaram da zona do Porto, da mesma forma que o *cake walk* se irradiara dos guetos negros do sul dos Estados Unidos.

- A questão era delicada para aqueles intelectuais, como João do Rio, que defendiam o caráter civilizador das danças modernas. Como conciliar primitivismo com civilização? Para esses autores, as metrópoles civilizatórias, como Paris, eram capazes de absorver e elaborar as mais distintas culturas. É nesse intuito, portanto, que defende-se a capital europeia como matriz, estabelecendo sínteses entre o acervo cultural da antiguidade clássica e o moderno.
- Isadora Duncan é apontada, por João do Rio, como figura mediadora nessa interlocução. Nascida na Califórnia, berço do utilitarismo e pragmatismo, a bailarina conseguiria despertar para uma “imperiosa vocação”: ligar o clássico à modernidade. Por isso, o cronista observa que o *ballet* de Isadora não é só materialidade de corpo mas intelecto, erudição e, sobretudo, experimento:

Ela percorrera todas as pinacotecas notáveis do mundo para se com-
penetrar dos símbolos pagãos e educar a beleza das atitudes. Estudara
o grego e o latim para sentir a fábula e a legenda. Estudara ciências
positivas e falava de Newton, de Kepler da queda dos corpos (...).

- Existiria, portanto, um diálogo entre as civilizações, conciliando-se, no corpo moderno, intelecto e sensações, pensamento e prazer, ciência e estética. O balé executado por Isadora Duncan, Nijinski, e Kharsavina evidenciavam o fato.¹⁹

Escrevendo em cenário parisiense, no “Luna Park”, centro moderno de diversões, o cronista dá as suas impressões sobre o maxixe brasileiro, executado por Duque²⁰ e Gaby. Aos olhos do cronista, a dança dramatiza a

19 Essas idéias estão expostas em Isadora Duncan, um ídolo em Paris *A Ilustração brasileira*, 1 agosto de 1909 e Apologia da dança.

20 Duque é o pseudônimo de Antonio Lopes de Amorim. Baiano, artista de teatro de revista, bailarino, Duque começa a fazer sucesso na Europa em 1913, como *partenaire* inicial a brasileira, depois a francesa Gaby.

síntese entre a sensualidade americana e o refinamento do espírito parisiense.²¹ É escutando o ritmo “excitante dos chocalhos”, percebendo a agilidade dos pés na dança, que, João do Rio elege Duque como o construtor da imagem do Brasil no mundo. Viena, Berlim, Londres, Munique, Atenas, Cairo, metrópoles da modernidade e da antiguidade, retomariam o “amor coletivo à dança”, instigados pelos passos brasileiros²². Esse tom apoteótico acompanha o cronista-*flanêur* à medida que se desloca pelas capitais internacionais: “em toda parte onde estive estava Duque, estava o Brasil, estava o maxixe”.²³

Dentro da noite em Constantinopla: a brasilidade

Que propaganda mais rápida do que essa que obriga
como uma elegância, uma doença a Europa inteira
tomar as nossas atitudes para exprimir o prazer?
(João do Rio 14/12/1915).

Essa indagação é feita pelo cronista, quando, em uma noite passada em Constantinopla, à margem do Bósforo, escuta uma sanfona popular que tocava, sem nenhum compasso, um estribilho carnavalesco²⁴. É essa escuta, em terras longínquas, que marca a escrita de João do Rio em “Música e dança brasileiras”: a música é voz, a dança é gesto. Ambas, conclui, são filtros que tocam a alma. A alma brasileira, cordial, afável e atraente, só se deixa ler pelos sentidos, nos mostra João do Rio.

É através dos sentidos, portanto, que o cronista constrói a sua interpretação da brasilidade, elegendo o corpo como chave decodificadora. Ele é o filtro pelo qual se apropria do mundo e o faz seu através de significados simbólicos que partilha com os membros de sua comunidade. O corpo é o lugar em que o fluxo das coisas adquire significações se metamorfoseando em sons, odores, texturas, cores e paisagens.²⁵

21 Duque em Paris, *Gazeta de Notícias*, 13 de março de 1914.

22 Duque em Paris, *Gazeta de Notícias*, 13 de março de 1914.

23 Música e dança brasileira *Correio Paulistano*, 14 de novembro de 1915.

24 Música e dança brasileira *Correio Paulistano*, 14 de novembro de 1915.

25 Cf. Le Breton (2006).

Essa centralidade atribuída ao corpo na vida social brasileira, como observei, marca várias interpretações. Isso não significa, porém, que, mesmo dentro de um grupo social do mesmo status, não hajam diferenças. As percepções, conforme nos lembra David Le Breton, jamais são análogas e sem nuances estando marcadas pela subjetividade e sensibilidade. É o anseio de partilhar essas sensações únicas que faz de toda percepção uma comunicação. Esse é o tom da crônica de João do Rio: despertar a energia participativa dos seus leitores pelo sentimento de brasilidade. Um sentimento que, segundo ele, ainda se desconhece, porque, simplesmente se desconhece o Brasil. É através da escrita, que o cronista busca comunicar as sensações que o levaram a perceber o Brasil. É no silêncio escuro de uma civilização que ignorava o Brasil (Constantinopla) que sente acordar a memória afetiva, fazendo-o ensaiar um passo de dança. Dentro da noite, pisando em solo estranho, guiado pelo som da sanfona e do estribilho carnavalesco, ele percebe, em passo de dança, a nacionalidade.

É com o corpo, portanto, que ele compreende e se sente fazendo parte da nacionalidade. Na leitura do Brasil, João do Rio trabalha o entrecruzamento do sensível e intelecto. Misto de doçura, dengue e passionalidade, o Brasil é “Flor dos sentidos”, “apocalipse sensual” e “desespero de sensibilidade”. Só a inteligência (entendendo-a como criação e elegância) conseguiriam dar forma, expressão e, sobretudo, reconhecimento à nacionalidade brasileira.

Esse é o tom predominante da sua crônica. A elaboração artística, seja realizada através da dança (Duque) ou da escrita literária (João do Rio) se apresenta como possibilidade de afirmação da brasilidade. Lembre-se das metáforas que o autor usara na ocasião da sua conferência : a escrita é trovão, a dança, relâmpago.

Tais metáforas traduzem experiências concretas. Em uma de suas crônicas, João do Rio relata que o bailarino, no início de sua carreira, na Europa, o procurara propondo uma sociedade: comprar o *Moulin Rouge*, para transformá-lo em espaço de divulgação da dança brasileira. O cronista declinou o convite, achando-o um sonhador. Mas, acedeu a seu pedido: escrever em francês uma explicação sobre o maxixe. Esse acontecimento ganharia significado simbólico na escrita do cronista; sinalizando

a necessidade de incluir a dimensão do sonho como deciframento da brasilidade. Escrita e dança estão unidos nessa sintonia.

Aos olhos do cronista, o maxixe revelaria um “Brasil irreal, que não sabemos sentir”: vibração, sensualidade, ardor, doçura de frutos, odores de flores, ruídos de animais, o Brasil dos tocadores de viola, de miseráveis e desgraçados, da fatalidade do sertão e do drama sensual da tentação”.²⁶ È considerando a dança como expressão rítmica da raça e estilização do sentir²⁷ que o cronista se disponibiliza à escrita. Uma questão chave atravessa a sua escrita: as tensões sociais, provocadas pelo surgimento de uma nova sensibilidade.

Entrevistando Salomé: a dançarina e o repórter

Frente a experiência do choque e os impactos da modernidade, João do Rio recorre à um artifício: converter, pela ficção, a realidade que lhe escapa. Como Baudelaire em *Spleen de Paris*, o nosso cronista descreve experiências com um caráter fictício e teórico-experimental considerando as como dados reais, vividos pelo “eu” do texto²⁸. A sensação de vertigem, provocada pela dança moderna, configura-se como uma dessas incógnitas a serem experienciadas.

Ao longo da década de 1910, na descrição das *danses nouvelles*, o vocabulário, impregnado dos sentidos, remete à experiência do transe e da festa dionisiaca. Produzindo o esquecimento, o abandono, a embriaguês e a liberação dos sentidos, as danças transformam-se, simultaneamente, em objeto de sedução e de controle por parte das correntes moralizadas, principalmente, os discursos médico-eclesiásticos (Decoret, 1998)

No cenário internacional trava-se intenso debate a respeito da dança moderna, mobilizando autoridades civis, eclesásticas, militares, intelectuais e artistas. No início de 1914, arcebispos europeus e brasileiros condenavam tais danças, recomendando que os católicos não dançassem nem as vissem dançar, principalmente, o tango e o maxixe.

26 Música e dança brasileira *Correio Paulistano*, 14 de novembro de 1915

27 Música e dança brasileira *Correio Paulistano*, 14 de novembro de 1915.

28 Cf. Oehler(1999)

É nesse cenário conflitante de valores que se realiza a escrita de João do Rio. Ele próprio expõe-se como personalidade cindida entre os valores da civilização clássica e os da modernidade. . Hesita sobre conseqüências que possam ter os valores da moderna civilização nas consciências ingênuas e jovens, sobretudo, da mulher. Mas é impossível não entrar nessa excitação difusa nesse “tobogã moral” que nos atira às ondas da modernidade. É a moda, a civilização, o *chic*, conclui”²⁹

Salomé, ícone do clássico, constitui-se em exceção, desafio para a compreensão. Na crônica “Opiniões de Salomé”, o repórter, temeroso da “sedução literária”, dá voz à Salomé, mulher moderna, que “ressurge em cada corpo que dança”. João do Rio vai encontrá-la em um salão moderno, reconhecendo-a imediatamente: “Alteza, sinto-a contemporânea, contemporânea como qualquer das senhoras que nos olham...” Trava-se um diálogo entre distintas sensibilidades. De um lado, está o repórter (e o seu *alter ego*) a quem cabe a função de indagar; de outro, está Salomé, a mulher-dançarina que o desafia incessantemente. Simulando uma conversa, convocando uma interlocução imaginária, João do Rio consegue expor as idéias que compunham a polêmica sobre a dança moderna. Suas indagações à Salomé instigam respostas, através das quais, vai se esclarecendo a própria natureza, ainda inconclusa, do moderno.

Arte e não arte, sujeito e objeto, conhecimento e instinto, espiritualidade e materialidade, controle e liberdade polarizam esse debate. O repórter se refere à dança como um poema em que a mulher dançava para o prazer dos deuses. Essa idéia, simplesmente, não toca Salomé; ela adora todas as danças modernas (o *one step*, o tango e o maxixe), não conhece Terpsykoré, a musa da dança. Conta que nunca teve necessidade de aprender a ler, lhe parecendo muito mais importante dançar.

Ao ouvir tocar um tango, Salomé interrompe a divagação do repórter sobre a decadência das danças modernas:

Quanto a inferioridade das danças de agora, não arreceie você! A prova da vida é a dança.(...) se um povo não dança, o povo é cadáver. As danças modernas provam que o coração está batendo demais.Estamos todos

29 a curiosa do vicio. (1920: 228)

vivos no torvelinho das atrações. Tudo é bonito , quando há desejo. E se as mulheres dançando sózinhas, perdiam os homens que as olhavam , agora é ainda pior- porque não só as olham os que não dançam como principalmente os que com elas dançam

Como na antigüidade clássica, a mulher moderna, continua exercendo o poder do fascínio. Através da figura enigmática de Salomé, “princesa dos mil semblantes”, o cronista revela, os mil semblantes da modernidade. Como na visão baudelairiana, a modernidade inclui o transitório, efêmero e o contingente no que eles contém de imutável e de eterno. João do Rio, homem de imaginação ativa, recorre à ficção para fazer dialogar esses pólos.

A escrita do texto desloca-se à medida que muda o cenário. No Rio de Janeiro, em conferência feita em 1914, recém deflagrado o conflito mundial, João do Rio percebe a dança como fenômeno civilizatório, lamentando o declínio da poesia. Em 1915, vamos encontrá-lo excursionando pelo mundo falando de Paris à Constantinopla. A apologia à dança transforma-se em uma apologia ao maxixe brasileiro, elegendo-se os movimentos corpóreos como expressão do prazer e alegria em um cenário de destruição e morte.

E é na figura desafiadora da bailarina Salomé que o cronista, em 1916, vislumbra o aspecto paradoxal da modernidade, conjugando na sedução, as idéias de escravidão e liberdade. Como Salomé e como a modernidade, a brasilidade, teria “mil semblantes”, integrando instinto, paixão, inteligência e criatividade. Enfocando a dança como tema das suas crônicas, convocando personagens e cenários do mundo da história e da ficção, João do Rio recria a modernidade brasileira.

Bibliografia:

- Antelo, Raul (1992). João do Rio = Salomé. Em Antonio Candido *A crônica, o gênero, sua fixação e transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Campinas/Unicamp.
- Araújo, Emanuel (s.d) *O teatro dos vícios; transgressão e transigência na sociedade urbana colonial*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Corbin, Alain (2000). *Histoire du sensible; entretiens avec Gilles Heuré*. Paris: Éditions la Découverte.
- Le Breton, David (2006). *La saveur du monde, une anthropologie des sens*. Paris: Editions Métailié.
- Kalifa, Dominique (2005). L'histoire culturelle contre l'histoire sociale? Em Laurent Martin e Sylvain Venagre *L'Histoire culturelle du contemporain*. Paris: Nouveau Monde/ Centre International de Cerisy-la-Salle.
- Oehler, Dolf (1999). *O velho mundo desce aos infernos; auto-análise da modernidade após o trauma de junho em 1849 em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Revel, Jacques (2006). "Micro-analyse et construction du social". Em *Un parcours critique; douze exercices d'histoire social*. Paris: Galaade.
- Sussekind, Flora (1992). "O cronista e o secretamaior". Em *A profissão de Jacques Pedreira*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, São Paulo: Scipione.
- Thérenty, Marie-Eve et Alain Martin Vailan (2005). "Histoire littéraire et histoire culturelle". Em Martin Laurent e Sylvain Venaygre. *L'histoire culturelle du contemporain*. Paris: Nouveau Monde Editions.

Fontes primárias

- Barreto, Paulo (João do Rio) Os cordões (1908)(1987) em A alma encantadora das ruas. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura
- Barreto, Paulo As opiniões de Salomé (1920) em Crônicas e frases de Godofredo Rangel..Rio de Janeiro: Francisco Alves, Porto: Livraria Chardron.

Desde la sumisión a la rebeldía: el deseo del sujeto femenino y su negación como estrategia de subversión en la obra de María Carolina Geel

Pamela Baeza Acevedo*

*En mi país la labor literaria de las mujeres
es de incontrovertible valor y trascendencia*
María Carolina Geel

Georgina Silva Jiménez, conocida en el ambiente intelectual con el seudónimo literario de María Carolina Geel, fue una escritora sumamente controvertida, no solo por su propuesta narrativa, irreverente y atrevida, sino porque protagonizó uno de los crímenes pasionales más recordados de la época, perpetrado en el Hotel Crillón. En 1955, el 14 de abril, en un hecho confuso que sorprendió a la sociedad santiaguina, disparó en contra de su amante, Roberto Pumarino. Condenada a tres años de presidio, redactó allí una de sus más importantes novelas, *Cárcel de mujeres*. Esta novela causó gran impresión en su época; descubrió un mundo infranqueable y oscuro; oscilante entre la escritura testimonial y la ficción, que legitimó la mirada femenina de ese espacio carcelario.

El contexto histórico que germina la obra narrativa de María Carolina Geel es aún un terreno escabroso y velado para el quehacer literario de la mujer. Para la crítica de aquellos años no solo es difícil clasificar la incipiente y “novedosa” producción femenina de la época, existen también sectores que oponen acérrima resistencia a la inserción de la mujer en las letras. En este escenario de resistencia o “no lugar social y cultural” (Olea

* Universidad Austral de Chile

1995: 7), coexiste la doble lucha, “silenciosa lucha”, como se demostrará más adelante, de la mujer frente al sistema patriarcal: por un lado su inserción en la sociedad a través de la educación, el trabajo, los derechos públicos y civiles y, por otro, la inserción en el campo intelectual.

Al respecto destaco las investigaciones de Eugenia Brito y Diamela Eltit, publicadas en el artículo “Poderes, imaginarios, textualidades”. Las autoras, mediante un análisis del texto literario desde una perspectiva de género, intentan evidenciar cómo el sujeto mujer en la narrativa chilena, corresponde mayoritariamente a los modelos que provienen de los conflictos con la historia y sus lineamientos ideológicos. Historia construida por hombres y lineamientos ideológicos que sitúan a la mujer en una posición de marginalidad:

La mujer, en el interior de la sociedad del siglo XIX, va a responder al modelo mariano que inscribe su accionar en el espacio privado y que se enmarca en valores formativos relacionados con principios morales y de asistencia: la abnegación y la sumisión se establecen como categorías estructuradoras de lo femenino, categorías emanadas de su capacidad reproductiva y que marcan su lugar desde el no lugar. Desde el vestuario hasta la legislación operan para ubicar a la mujer como sujeto dependiente, sin control sobre sus bienes y aún sobre sus propios hijos. La figura del padre y del esposo se constituyen como los instrumentos materiales y simbólicos, mediante los cuales se ejerce un férreo tutelaje que impide la desviación de las normas que le articulan los tramados dominantes. (Brito, Eltit 1996)

Desde los albores de nuestra Patria-Padre, “marginalidad”, “sumisión”, “espacio privado”, “no lugar”, corresponden a la situación de confinamiento y sometimiento de la mujer. Este panorama experimentará los primeros cambios solo a partir de finales de la primera mitad del siglo XX y su hito más importante es, sin duda, el sufragio femenino. En 1949, la mujer chilena alcanzó su mayoría de edad en cuanto a los derechos civiles y políticos. Por ley de la República se estableció su participación en las contiendas electorales: podía votar y ser elegida.

En el ámbito literario surge la “Eclósion de la literatura femenina” término acuñado por Lina Vera Lamperein (1994) en su obra *Presencia feme-*

nina en la literatura nacional, antología que registra la producción literaria femenina desde 1750 hasta 1991, clasificándola en cuatro etapas. La “Eclósión” corresponde al tercer momento (1940-1970), durante el cual podemos situar la obra narrativa de María Carolina Geel, período de mayor apertura y solidez, fundamentalmente por la presencia de un grupo importante de mujeres incorporado a la cultura y a la educación, mediante el ingreso a las universidades. Uno de los rasgos más significativos de este “abrirse el capullo en flor” —en palabras de Vera Lamperein— es la importancia que adquiere el espacio privado, lugar desde el cual emerge el discurso femenino.

La novela feminista de principios de siglo marca un inicio, que seguirá su camino en una escritura en que la mujer comienza a desarrollar una literatura de relaciones más dialógicas consigo misma, con la historia, con la realidad y el contexto social. Este trazado producirá, ya en la primera mitad de este siglo, una narrativa de variada temática entre las que destaca: la novela histórica (Magdalena Petit), la novela social (Marta Brunet) y la novela intimista. Respecto a las últimas, se trataría de novelas que “buscan indagar en las zonas menos exploradas de la psiquis individual y social para encontrar allí las motivaciones de los comportamientos humanos. Es contemporáneamente cultivada por escritoras como María Flora Yáñez, María Carolina Geel y tendrá su máxima expresión en la obra de María Luisa Bombal” (Olea 1994: 31).

La primera etapa de la obra narrativa de María Carolina Geel decantó en la producción de cuatro novelas: *El mundo dormido de Yenía* (1946), *Extraño estío* (1947), *Soñaba y amaba el adolescente Perces* (1949), *Joseph, el pequeño arquitecto* (1956). En todas éstas, la autora realizó, a través de la delineación de personajes femeninos, un análisis de los modelos de género presentes en la sociedad chilena. Posteriormente, en 1956, en presidio, María Carolina escribe *Cárcel de mujeres*, novela que, según la autora, es “el único libro que el público leyó”, debido al revuelo y curiosidad de los lectores de la época, los que buscaban ávidamente conocer las razones que transformaron a una culta escritora en asesina. *Huída*, su última novela, fue publicada en 1961.

La crítica de la época, reconoce en esta autora rasgos particulares, “género difícil de clasificar”, “novelista psicóloga”, “maga de las adivina-

ciones”. Con estos calificativos se intentaban describir las nuevas temáticas impulsadas por Geel. Ya en la década del 60, Ricardo Latcham postulaba que:

Dentro de la generación de 1950, las mujeres han tenido una aportación muy novedosa y decisiva. Un poco antes, en el universo de la evasión del realismo, con una esencia introspectiva, se singularizó María Carolina Geel (seudónimo de Georgina Silva Jiménez), a través de las páginas sutiles de su libro *El mundo dormido de Yenia* (1946). Luego prosiguió con *Extraño estío* (1947). Soñaba y amaba el adolescente *Perces* (1956) *El pequeño arquitecto* (1956) y *Cárcel de mujeres* (1956), siempre enclavados en un terreno de complicadas psicologías y oscuros sentimientos (Latcham, 1964).

Como es frecuente en la narrativa femenina de mediados de siglo XX, la acción o anécdota es restringida, doblegada a un segundo plano que abre curso a lo inexpresado, lo oculto, lo reprimido. Respecto a los hechos, sucede poco, lo que sucede transcurre en las divagaciones o ensoñaciones de las protagonistas. Surge así una constante lucha entre el mundo externo e interno, la necesidad de los sujetos de encontrar un punto de encuentro entre ambos mundos, de encontrarse con un sí mismo que clama por descubrir(se) y descubrir el verdadero sentido de la vida y los afectos. Respecto a este último aspecto, el *deseo* (se utiliza aquí el concepto lacaniano de deseo. Cuando Lacan habla de deseo no se refiere a cualquier clase de deseo, sino siempre al deseo inconsciente el que constituye el interés central del psicoanálisis: el deseo inconsciente es enteramente sexual) constituye un eje de radical importancia en la obra de Geel. La relación con el *otro* es problemática; ante este se acalla por miedo, inseguridad o por prohibiciones del mundo externo, los pensamientos y sentimientos ocultos en la zona más profunda y misteriosa del ser: el inconsciente. La palabra emerge desde ese espacio donde el mundo de lo sexual es conflictivo para la mayoría de sus personajes, un mundo velado que provoca infinitas divagaciones. Es así, como desde este espacio interior se desencadenará la acción, adoptando la forma de sumisión o transgresión.

En el presente análisis se intenta demostrar cómo el deseo opera como un mecanismo de subversión, a través del cual la sujeto mujer en un intento de autoidentificación se libera de los paradigmas patriarcales. Por otra parte, se destaca la importancia de la autora como precursora de una literatura menor, considerando la ruptura que ejercen sus obras con el canon literario de la época.

Tanto las temáticas abordadas por Geel, como la estructura narrativa de sus obras la distancian de aquellos autores que gozaban de reconocimiento en la esfera nacional a mediados del siglo XX, tales como Joaquín Edwards Bello, Mariano Latorre, González Vera, entre otros. Eran reconocidos, fundamentalmente, por el carácter criollista de sus obras. Al respecto María Angélica Alonso, destaca el mérito de la autora:

Es nada menos que la sustracción al denominador común, resistencia a una “ortopedia igualadora”, aquel siempre tan castigado valor de mantener una personalidad y ejercitar la pluma allí donde el aplauso no va a escucharse o tardará en ser oído.

Es aquella osadía, en fin, de escribir, aunque no seamos leídos en el Museo o en la Academia. ¡El arte por sí mismo! María Carolina Geel cumplió esta empresa extraordinaria en pleno criollismo. (Alonso 1961: 28)

De acuerdo a lo anterior, podemos considerar la obra narrativa de Geel como literatura marginal o *literatura menor*. La literatura menor es aquella que dentro de un lenguaje mayor se sitúa desde una posición de diferencia, se apodera de las prácticas discursivas predominantes del lenguaje mayor y, desde ahí, se desplaza para cuestionar sus fundamentos y provocar significativos cambios y quiebres (Deluxe y Guattari 1984). Desde la perspectiva de aquellos grupos marginados y, específicamente, de la literatura femenina, el canon es una de las tantas formas de poder simbólico ejercidas por el sistema patriarcal que excluye, estereotipa y encasilla a las mujeres con el rótulo de “segundo sexo”.

En consecuencia, la fragmentación que caracteriza los textos escritos por mujeres, el espacio íntimo en el cual estos germinan y del cual dan cuenta, la visión de mundo desde la experiencia femenina, son modos de acceder al “campo literario” a través de la expresión de nuevas temáticas y formas discursivas que cuestionan el canon. Dicho hecho justifica que la

mayoría de las escritoras opten por el formato *memorialístico*. La autobiografía es uno de los géneros “fronterizos” que permiten la irrupción/inserción de la literatura femenina en el campo literario. *El mundo dormido de Yenía*, primera “toma de posición” en el campo literario de la escritora María Carolina Geel, así como algunas de sus posteriores obras: *Soñaba y amaba el adolescente Perces*; *Joseph*; *el pequeño arquitecto* y *Cárcel de mujeres*, corresponden a discursos autobiográficos. Sin embargo, este estudio solo considera aquellos en que el protagonista-sujeto de enunciación es femenino. Tal es el caso de *El mundo dormido de Yenía* y *Cárcel de Mujeres*. En el caso de la novela *Extraño estío*, aunque su estructura sigue modelos más tradicionales, el predominio del estilo directo, el monólogo interior y el *fluir* de la conciencia, nos permiten acceder a la psique del sujeto femenino y las confusiones que éste enfrenta.

Por lo tanto, encontramos un quiebre estructural respecto de los cánones de la época en las novelas de Geel. No existe una instancia narrativa superior que sancione con criterios de validez o juicios éticos las diferentes posturas ideológicas presentadas por la pluralidad de voces narrativas, lo que para Bajtin, fuera la esencia misma del acto de narrar. La novela es el lugar de encuentro de múltiples voces que se expresan como ideologemas en una relación abierta, polifónica. Las voces viven en contigüidad pero sin fusión. La dialogia supone la pluralidad del sujeto y la necesidad del otro. Ser significa comunicarse. Ser significa ser para otro y a través del otro. “El yo es por naturaleza polifónico y se comunica en una amalgama de voces que tienen orígenes diversos. Somos ‘nosotros’, nunca el ‘yo’ individual y autónomo” (Chávez, 2001).

Cárcel de mujeres es un ejemplo representativo de esta pluralidad de voces en la obra de Geel. A diferencia de la narración tradicional, el punto de vista pierde la omnisciencia y desde un espacio limitado, la celda, *la* sujeto configura el mundo a través de los sonidos:

Murmullo de voces, prolongado, denso y sordo en su continuidad ondulante que sólo termina con el fin del día. A espacios casi regulares lo hieren palabras sueltas, carcajadas, herejías.

Una reclusa hay que tiene una linda y fresca voz inadecuada que ella da de sí, generosa, a todo grito. Por lo común remata en una risa igualmente

hermosa y plebeya. Las frases que dice las enlaza por hábito con alguna injuria que, cosa singular, no altera el claro timbre que rasga el aire. La dueña de esa bonita voz es llamada aquí María Patas Verdes. Tras ella puede oírse a veces la fina voz de la Rvda. Madre que ejerce allí su mandato [...] (Geel 2000: 23).

La narración no está constituida por un relato central y unitario, sino por fragmentos que, mediante la multiplicidad de voces que percibe la protagonista en un mundo doblemente marginado, por tratarse de mujeres reclusas. El mundo carcelario cuna de “herejías”, escenas de encuentros lésbicos, riñas, entre otros, es descrito por la sujeto protagonista desde su espacio de reclusión a través de la información que comunican las voces de las presidiarias. “Su mirada se transforma en un panóptico (siguiendo el pensamiento de Michel Foucault en *Vigilar y castigar*) cuando su mirada se hace un foco poderoso y omnipotente que observa los cuerpos prisioneros incesantemente sin que a su vez sea vista por nadie” (Eltit, 2000).

Es recurrente en las obras de Geel que sus protagonistas se sitúen en un espacio de reclusión y encierro. Un espacio marginal, subjetivo e íntimo. Según Kristeva una escritura de exilio, característica de la escritura de mujer. “El exilio femenino, en relación al Sentido y a lo General, hace que una mujer sea siempre singular y que manifieste lo singular de lo singular –la fragmentación, pulsión, lo innombrable” (Kristeva, 1987). *El mundo dormido de Yenya*, *Extraño estío* y *Cárcel de mujeres*, presentan como protagonista una figura femenina cuyo motivo principal es la construcción de la sujeto. Frecuente es en las protagonistas las preguntas ¿quién soy?, ¿qué era yo?, ¿qué soy? Dichos cuestionamientos son un signo constante de la búsqueda de la propia identidad. Para dar respuesta a estas interrogantes las sujetos se sumergen en el espacio íntimo, pretendiendo de esta forma cortar el vínculo con el mundo exterior que las enajena. En consecuencia, el aislamiento, el autoexilio, es una característica recurrente en las novelas señaladas.

Kristeva afirma que en nuestra época “Nada se escribe sin algún exilio, que es, en si mismo una disidencia” (Kristeva, 1987). Tal es el caso de la protagonista de *Extraño estío*, una misteriosa y solitaria mujer de aproximadamente 33 años de edad. Su enigmática belleza y la atracción que provo-

ca en los hombres, se transforma en una situación problemática. En su intimidad la sujeto inquiere: “¿Por qué siempre convertíase en carga la emoción que despertaba en los hombres?” (Geel, 1947: 54). A pesar que su cuerpo reclama el sentimiento erótico, constantemente evade, a través de la ensoñación, contacto alguno con un hombre concreto. En consecuencia, la sujeto se auto-exilia y, como señala Kristeva en la cita anterior, este hecho constituye una disidencia. La sujeto de *Extraño estío* se resiste a salir de su espacio de reclusión y entrar en el espacio del otro masculino.

Nada. Planeé siempre para un futuro constantemente aplazado; mi inactividad, mi quietismo no eran sino la actitud de mi incapacidad. ¿Qué soy pues? Mi propia pista cuya meta guarda siempre la misma distancia... Pero continúo y vivo; cerca de mí, junto a mí se agitan seres y su alma se yergue balbuceando un llamado misteriosamente humano y cuyo contenido anhelante yo escucho y penetro y toco en su profundidad que se ignora a sí misma. No obstante, ¿y qué? Están ellos allí y yo estoy acá. Porque aunque me he inclinado hacia su alma, estoy fija dentro de mi esencia como un astro. (Geel 1947: 70)

Si “ser significa ser para otro y a través del otro”, la problemática radica en que ese *otro* amenaza el espacio íntimo y la posibilidad de autodefinición. Surge así la disyuntiva frente al deseo erótico. Acceder al contacto físico con el cuerpo masculino, descrito ampliamente y sin inhibiciones por las sujetos “deseantes” es una forma de sumisión física que las sujetos rechazan constantemente y de diversos modos a medida que éstas adquieren madurez. En este sentido, es importante destacar que las protagonistas de *El mundo dormido de Yenía*, *Extraño estío* y *Cárcel de mujeres* representan a la figura femenina en tres momentos cronológicos de la constitución del sujeto. Yenía, alrededor de los 20, joven mujer cuyo conflicto principal es la confusión amorosa provocada por dos muchachos que despiertan su interés sexual. La protagonista de *Extraño estío*, mujer de alrededor de 33 años, separada y madre de un niño de 9 años, cuyo sueño es encontrar al hombre que le permita reconstruir su vida y, finalmente, la protagonista de *Cárcel de mujeres*, mayor de 40 años, autora de un crimen cuyo motín, aunque impreciso, podría calificarse de pasional. En conclusión, tres figuras femeninas que representan tres momentos de conflicto

respecto al otro masculino, fundamentalmente el erotismo, la pasión y el amor.

La problemática que representa el otro masculino es, principalmente, la carencia; en este sentido, el erotismo se torna negativo en la medida que escinde a las sujetos. En el caso de *El mundo dormido de Yenía*, diario de vida de la joven Yenía, es posible reconocer, desde las primeras páginas, la extraña sensación de la sujeto de habitar en mundos paralelos. El mundo externo, el espacio público asociado tradicionalmente al dominio masculino y el espacio íntimo femenino, coexisten en lucha constante, confundiendo la vida y cuestionando su valía, aquellas razones fundamentales de ser y existir. La primera incertidumbre, Dios, se traduce en “un total desgano de vivir”, en “miedo de Dios y sus castigos”. Sin embargo, paulatinamente, dicha sensación íntima e inconfesada desaparece y abre curso a una nueva incertidumbre, “lo otro”, que opera como mecanismo de escisión. La incertidumbre de un otro masculino que despierta “eso” incomprendible y misterioso, nombrado deseo.

La extraña sensación se renovó exactamente cuando me acercaba a admirar las vitrinas de la Casa Lerry, en el corazón de la ciudad de San Juan. Me perseguía desde que tuve conciencia. A los siete años la identifiqué y empecé a aislarla como el resto de mis emociones; pero entonces, no sabía definirla y en mi cabeza de niña sólo atinaba a relacionarla con la única noción espiritual por mí conocida: Dios, el diablo, el cielo, el infierno. (Geel, 1946: 11)

El reconocimiento de otro espiritual concuerda con el modelo establecido por Mason respecto de establecer la tradición autobiográfica femenina. Según el autor existen cuatro modelos de autobiografías femeninas, dos provenientes de la tradición mística y dos de la tradición secular. En ambos casos concluye que “el autodescubrimiento de la identidad femenina parece admitir la presencia real y el reconocimiento de otras conciencias. La revelación de un ser femenino está ligado a la identificación de un ‘otro’ (Mason, 1980: 210); lo que en el caso de los escritos de tradición mística, se evidencia a través de un diálogo con la Divinidad, el Creador, el Padre. En aquellos de tradición laica ese ‘otro’ es recreado en la figura

del esposo, pero más contemporáneamente dicho sitial ha ido siendo ocupado por otra figura femenina, que bien puede ser la madre o la hija.

El despertar del deseo en Yenía toma la forma de una llamada interior, otra conciencia que impulsa la incesante búsqueda del placer erótico, el cual se materializa en dos figuras masculinas: el primo de la protagonista, Alejandro y un amigo íntimo de éste, Hans. “Anduve vagando por los cuartos del piso bajo hasta que me trepé en una ventana y me senté abrazando mis rodillas. En mi corazón se abultaban imprecisos deseos de conocer un placer que desde alguna parte del mundo me llamaba” (Geel, 1946: 21). Las sensaciones y sentimientos provocados por ambos personajes conforman la temática central. Yenía los “ama”, de distinta forma pero con igual intensidad. Al primero quisiera “entregarse”, al segundo “pertenecer”. Alejandro representa la esfera más sensible y sentimental, sin carecer por esto de atractivo sexual para la protagonista. Sin embargo, Hans constituye la llamada de un deseo aún más carnal. Frente al primero “sabíase hermosa”, respecto del segundo “necesitaba serlo”. “¿Por qué? Porque ninguno de ‘ellos’ podía ser rechazado en mi alma y lo sexual en mí se quebrantaba al choque de la dualidad de su ansia” (Geel, 1946: 51). La conciencia de la llamada dual se acrecienta entretejiendo en el interior de la protagonista el presentimiento de un sino trágico: “Las dos voces me penetraron y me pareció que en alguna época ya me llamaron, o bien que alguna vez me atormentarían en el tiempo” (Geel 1946:40).

Ambas fuerzas, ambas energías, Alejandro y Hans, imposibilitan el fluir y concreto despertar del mundo dormido. La dualidad, la disyuntiva, la indecisión frente a uno u otro, coartan la materialización del deseo; éste queda nuevamente recluido, encarcelado en el “alma prisionera” de Yenía. La polarización de lo masculino constituye la problemática principal de la sujeto. Es recurrente en las obras de María Carolina Geel que las sujetos de enunciación se desdoblen o, en otras palabras, se presenten escindidas, dialogando frecuentemente consigo mismas, como si se tratara de dos personas.

Sin embargo, consiente del hecho, mi turbación crecía hasta el ridículo. No podía volver a atacarle, era imposible, ni podía quedarme allí tampoco, me delataría, sabría él de una manera física que había encontrado el camino a mis sensaciones... Defendiéndome de todo ello, pensé: “pero

si me hubiese encontrado tan detestable no me habría mirado". "Mas, ¿estás segura de la calidad de su mirada? ¿No es tu manía de seducción la que la ha imaginado? (Geel, 1946: 30)

Según, Mason (1980) la formación del sujeto ocurre a través de la estructura de dúos. Expresa, de esta forma, un concepto de sujeto que no se basta a sí mismo y que, por lo tanto, desconstruye cualquier noción de un "yo" acabado, íntegro, a priori e individual. Es por estos motivos que la autobiografía femenina traiciona el canon autobiográfico clásico (masculino) al no coincidir con el concepto de "individualidad" que transita en dichos textos, los cuales exhiben un sujeto ya formado, discreto y fijo. Se trata por tanto de un "yo" que se arma y desarma de acuerdo al marco simbólico y cultural que un entorno dado le ha permitido.

Considerando los comportamientos asociados a lo femenino por la cultura falocéntrica, el deseo erótico, el placer sexual son experiencias veladas, esto explica que el deseo en la joven Yenía se presente siempre como inquietud y desasosiego. Mientras Alejandro "mi primo, moreno y joven, ante el cual soy yo una mujer" reafirma el "ser mujer" mediante su expresa atracción, inclusive la intención de desposarla; la enigmática figura de Hans la "inseguriza". En consecuencia, no puede responder a la llamada del primero si su cuerpo busca también al segundo. Está última sensación acrecentará aún más su necesidad de experimentar "el amor", no solo como "descubrimiento", sino también como un "descubrirse" ante sí misma y ante el otro masculino.

Inicialmente, Yenía, reconoce el deseo como una llamada interior que la despierta y mueve hacia el espacio exterior. Comienza así su búsqueda, materializada en las figuras de Alejandro y Hans, como ya hemos señalado, un deseo escindido que escinde al mismo tiempo a la sujeto. La joven Yenía, frente a la disyuntiva, se anula y, en consecuencia, al llegar al desenlace de esta novela, la sujeto es incapaz de liberar sus deseos, incapaz de decidir por uno de los dos muchachos. Finalmente el temor a lo sexual provoca la renuncia hacia ambos.

¿Qué hubiera ocurrido si durara un momento más? Entonces, ¿qué era yo?, ¿un algo pasivo que obedecía al puro llamamiento sexual de un hombre? Buscaba conocer qué era y encontraba que apaciblemente yo deseaba ser eso, pero que al realizarlo y darme así, yo moriría. (Geel 1946: 37)

Rendirse ante la pasión o el deseo es una forma de sumisión frente al otro masculino; por lo tanto, la renuncia al placer sexual opera como un mecanismo de defensa de la sujeto que intenta constantemente identificarse, reconstruirse, autorrepresentarse.

Del mismo modo, la protagonista de *Extraño estío* experimenta desde su espacio de reclusión la resistencia al deseo erótico, esta vez a través de la ensoñación. La sujeto, misteriosa y solitaria mujer de aproximadamente 33 años de edad, separada de hecho de su marido, vive aislada de la ciudad, en un lugar costero junto a su hijo y los criados. Suele pasear por la playa, lugar en que su ser íntimo se sumerge en el mundo de la ilusión amorosa y erótica. Evoca a un hombre desconocido cuyo nombre comienza con la inicial S..., letra que suele dibujar en la arena o en los vidrios empañados. A través de sus paseos cotidianos la mujer se ve enfrentada al mundo exterior y siente la amenaza del encuentro con otros seres, hecho que la incomoda profundamente:

Dos mujeres de elegante traza, con sendos galanes igualmente correctos, pasaron muy cerca de ella. Venían, seguramente del balneario vecino. Aquéllas la miraron catalogándola, y ellos midieronla desde su género. Y los cinco, con mucho aplomo, adoptaron la actitud de clase. Luego que pasaron, percibió hacia dentro de sí, nítido, su quietismo, su no correspondencia hacia las gentes, la erizaba la idea de que ellos pudieran haberle dirigido palabras [...] (Geel, 1947: 12)

En este espacio costero la sujeto no solamente huye de las multitudes, sino fundamentalmente de los hombres. Atractiva físicamente, con frecuencia es cortejada por caballeros de diversas edades, situación que la incomoda: “El problema no está en que me amen amigo mío, sino en amar” (Geel, 1947: 68). Solo hay un hombre que inspira su amor y pasión, el descocido e incorpóreo “S”. De esta forma la ensoñación provocada por S, es un mecanismo de evasión frente al mundo y a los hombres concretos:

Casi he dado vida a la imagen de un hombre. ¿Por qué ha sido? Porque en mi cuerpo se alza de pronto la protesta del instinto cautivo. El instinto... hermoso animal de ollares inquietos que tasca los frenos y compulsa las riendas hasta herirme las manos... Alma ¿cuánto tiempo más podremos

gobernarlo? No lo sé. Y a quién se parecía mi amado? ¿Al joven rubio? En absoluto; a lo sumo en la línea ceñida de su cintura ¿A mi huésped? Menos aún ¿A quién se parecía, pues, mi amado? (Geel, 1947: 68)

“Alma ¿cuánto tiempo más podremos gobernarlo?”. A diferencia de la sujeto de *El mundo dormido de Yenía*, el deseo para la protagonista de *Extraño estío* no es motivo de confusión, sino que existe un explícito rechazo. El deseo es una experiencia alienante. La sujeto rechaza el contacto con la gente, con los hombres; se refugia en su soledad y, aunque esta a veces se torna dolorosa, es al mismo tiempo una experiencia de libertad que no pretende transar. En consecuencia, resiste la “llamada del cuerpo” a través del encierro y la ensoñación.

En *Cárcel de mujeres* el encierro material lo constituye la reclusión de la sujeto asesina. Una mujer instruida y culta que debido a su crimen cohabita con mujeres de muy distinta condición. La reclusión y el distanciamiento de la sujeto respecto de las otras mujeres revela el doble carácter de su aislamiento. Existe, por una parte, la exclusión material y, por otra, una exclusión intelectual o psicológica: la del “íntimo femenino”, en este caso asesino, que indaga en las profundidades de su ser intentando dar cuenta del porqué de su crimen. Una sujeto en “atrapada desde siempre en el interior de la cárcel de su propia mente”, como señala Eltit al prologar la segunda edición de esta novela.

Las razones del crimen, lejos de esclarecerse a través de la voz narradora, para el mundo externo evidencian un crimen pasional. Sin embargo, en los últimos capítulos, fragmentos del relato la sujeto evidencia su complejo conflicto en relación al otro, a “ese elegido” que franquea los límites del ser y el corazón:

Uno vive y va llenándose de la experiencia que traían los años. Se cree que ya es posible mirar a las gentes sin exigirles lo que no pueden dar. Se piensa que, como ciertas bestias de la selva, es posible ser solo. La seguridad de estar acorazados frente al ataque parece volvernos serenos. Mas la pequeña ilusión fue cultivándose a sí misma, subrepticia, y cuando creíamos no pedir nada en verdad, confiábamos en los dones y las virtudes con que identificábamos a los otros, especialmente a quien permitimos, con cierta negligencia, avanzar más que el resto, en la zona privada

que no debió franquear. No se le exigía a ese elegido, es cierto, el abo-
lengo espiritual que pudiera iluminar nuestras tristezas, mas pese al frío
escepticismo, a las reservas infinitas de nuestro trato, le asignamos insen-
siblemente aquellas cualidades. Despojada de ellas, ¿qué quedaba? (Geel
[1956] 2000: 87-88)

Para la sujeto la comunión con otro que significa el amor, la necesidad de
otro tanto física como emocional constituye una posible amenaza de la
cual es posible huir. En consecuencia, agrega: “¿acaso la responsabilidad
de haberse permitido la pequeña ilusión no estaba en uno mismo? Ciertamente
que era pequeña y pudieron no defraudarnos. Pero era pequeña y pudimos
seguir de largo” (Geel [1956], 2000: 88). No es posible conjeturar,
en este sentido, respecto del crimen del ser amado-deseado: ¿no es acaso
arrebatarle la vida una forma de huida y al mismo tiempo la protección
del espacio íntimo que no debió franquear? A pesar que el amado ya está
muerto, la escisión permanece. Se establece una división entre el yo que
cuestiona y el yo, oculto y desconocido que cometió el crimen:

Tú buscas y te oprimes las sienes y clamás; luego te cansas, te quedas vacía
y parece que no va a importarte ya más. Después, al menor toque, vuelves
a empezar, a buscar, a interrogar con los labios helados: ¿por qué, por qué?
Urgida por una misma ansiedad, tu quieres ayudar a esa pregunta, darle
algún descanso, y aún sintiendo que todo cae a plomo alrededor de ella,
murmuras: “Es que algo monstruoso alimenta mi ser”. (Geel, 2000)

Las razones del homicidio están ocultas silenciosamente en ese ser “mons-
truoso”. La sujeto frente a los médicos y abogados que la inquietan constan-
tamente respecto del motín del crimen jamás se justifica: “¿Quién
comprenderá?” (Geel [1956], 2000: 105). Las misteriosas razones son
impulsadas simplemente por una íntima e inexpressada necesidad de liber-
tad. Una libertad diferente:

La libertad de morir había sido cultivada, meditada por mí desde muchos
“estados”, es decir, era ella la reserva delicada de las tristezas que trajeron
los años, el acto simple de una soledad impenitente, la decisión justa que
resultaba de una necesidad casi patológica de “estar” entre los seres, la me-

ta natural de esa grave y constante angustia de no servir para nada ni para nadie (Geel [1956] 2000: 106).

La sujeto subvierte el sistema ético dominante, la transgresión radica, entonces, en esa oculta libertad, la soledad. No es necesario justificarse, más aún, el silencio sigue operando como una forma de disidencia frente al sistema, lo que llama Guerra el “significado oximorónico del silencio”:

[...] el silencio está precedido de un discurso femenino subversivo que se nutre de la experiencia erótica vivida o imaginada en los márgenes del convencionalismo burgués, haciendo del deseo “el elemento que instaura una nueva fisura en la voz institucionalizada del dialogismo sobre el ser femenino y, en su calidad de disidente, se contrapone al sistema ético dominante”. (Guerra, citada por Llerena, 1996)

Es paradójico que en su primera obra, *El mundo dormido de Yenía*, Geel cite a modo de epígrafe las siguientes palabras de Nietzsche: “Amar y desaparecer: he ahí cosas aparejadas desde la eternidad. Querer amar es también estar pronto a la muerte”. La pasión constituye para los sujetos protagonistas de las novelas de Geel la destrucción de la identidad que intentan salvaguardar. La intimidad que intentan proteger. Las tres sujetos protagonistas de las obras estudiadas resuelven el conflicto frente al deseo a partir de la renuncia y el encierro. Optan por la soledad física y emocional antes que la entrega o sumisión, rasgos consignados socialmente como comportamientos femeninos.

Al respecto Guerra Cunningham señala que “desde la primera mitad del siglo XX se intensifica la preocupación por la identidad del ‘segundo sexo’, que empieza a remodelizarse a partir de ‘lo íntimo femenino’, amplificando las resonancias disidentes con respecto a las voces convencionales de lo femenino: la escritura se presenta como ‘una praxis del encierro, frustración, fastidio’. En la cual “[la] sexualidad se planteaba como la vía que hace posible el verdadero hallazgo de la identidad, y el silencio como una metáfora negativa de la escasa capacidad de afirmación” (Guerra, citada por Llerena, 1996).

En *El mundo dormido de Yenía*, *Extraño estío* y *Cárcel de mujeres* podemos evidenciar cómo, a medida que el sujeto femenino adquiere madu-

rez, la transgresión respecto del deseo y la pasión se torna violenta. Pautinamente la sumisión se torna rebeldía. El deseo del sujeto femenino como estrategia de subversión en la obra de María Carolina Geel se manifiesta como la negación de la pasión y de esta forma la imposibilidad de doblegarse hacia otro masculino. Sin embargo, la renuncia sexual imposibilita el hallazgo de la identidad. Si bien es cierto los sujetos de las obras estudiadas se manifiestan como mujeres deseantes, aspecto que permite romper el esquema mariano y los estereotipos femeninos predominantes desde el siglo XIX, como la pasividad y sumisión, la expresión del deseo en las obras de María Carolina Geel no se concreta, en consecuencia, no constituye en sí una liberación.

El deseo se reprime, se calla, la disidencia está en el silencio, en la soledad infranqueable que protege el espacio íntimo, por lo tanto podemos considerar las novelas de Geel como novelas de formación.

La obra narrativa de María Carolina Geel, transgrede las ideologías de un lenguaje mayor y las prácticas literarias canónicas, incorporando nuevas temáticas, fundamentalmente el conflicto de el sujeto femenino respecto a la pasión amorosa. Un conflicto que se expresa mediante un lenguaje fragmentario, íntimo, frecuentemente a través del monólogo interior, el fluir de la conciencia o la narración autobiográfica. Es decir, narraciones que emergen de la mente de la sujeto, pensamientos no expresados, inconscientes y pre-lingüísticos, pasión reprimida, en definitiva, la enunciación desde el silencio, como un elemento de subversión frente al orden y lo racional.

Bibliografía

- Alonso, M. (1961). "Análisis temático y estructural de las novelas eróticas de María Carolina Geel". (Tesis profesor de Castellano), Universidad de Concepción.
- Brito, E. (1996). "Poderes, Imaginarios, Textualidades", *Chile (on line)*. Disponible en Internet: http://www.utem.cl/trilogia/Volumen_16_n_25_26/p_16_5.htm (visitada 2007)

- Chávez, M. (2001). "Bajtín, la dialogia invertida" en Tres apuntes sobre Teoría Literaria. Disponible desde Internet: <http://www.salvador.edu.ar/gramma/3/ua1-7-gramma-01-03-11.htm>
- Deluze, G. y F. Guattari. (1975). *Kafka: Pour une littérature Minoir*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Eltit, D. (2000). "Mujer, Frontera y Delito". *El Mercurio*, Sección Artes y Letras del 9 de julio.
- Geel, M. (1946). *El mundo dormido de Yenía*. Santiago de Chile: Editorial Cultura.
- _____ (1947). *Extraño estío*. Santiago de Chile: Editorial Cultura.
- _____ (2000). *Cárcel de mujeres*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Guerra, L. (1981). "Algunas reflexiones teóricas sobre la novela femenina". *Hispanamérica*, 28: 29-39.
- Jiménez, C. (2000). "El tránsito del ensueño a la tragedia: investigación biográfica sobre la escritora María Carolina Geel". Tesis (periodista), Universidad de Chile.
- Kristeva, J. (1987). "Un nouveau type d'intellectuel: le dissident". *Tel Quel* (revista), N.º 74
- Mason, M. (1980). "The Other Voice: Autobiographies of Women Writers". *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Ed. James Olney.
- Latcham, R. (1964). "25 años de Literatura Chilena". *Vea* (revista). Santiago de Chile.
- Llereana, A. (1996). "Discursos para la autenticidad: narradoras hispano-americanas de las últimas décadas". *Vector Plus* (revista de la Fundación Universitaria de Las Palmas, N.º 9: 22-31).
- Olea, R. (1994). *Ampliación de la palabra*. Santiago de Chile: SERNAM.
- Vera, L. (1994) *Presencia femenina en la literatura nacional: una trayectoria apasionante (1750-1991)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

Cinco imágenes, un ensayo y su propia refutación

Ramiro Noriega Fernández*

Los textos a los que alude mi intervención pueden ser considerados en relación a “acontecimientos” históricos determinantes. Dos de ellos, se refieren a hechos políticos puntuales, *Respiración artificial* trata sobre la guerra sucia en Argentina y *Soldados de Salamina*, de la Guerra Civil Española. El tercero, *Los detectives salvajes*, recorre un amplio periodo histórico, aunque, en estos mismos términos, puede ser leído como el relato de la búsqueda de un origen sepultado por la tradición. El origen del “real visceralismo”, un movimiento incipiente de poetas vanguardistas en México.

En mis conclusiones, especulo brevemente sobre cómo leemos literatura, en relación sobre cómo la literatura, en tanto que discurso, se sitúa ante esto que he llamado “los acontecimientos”. Diré que no hay nada nuevo bajo el sol.

En el desarrollo de este ensayo, en cierto modo contradigo mis conclusiones, al intentar mostrar cómo estas tres novelas se sitúan frente a “los acontecimientos”. Trataré de mostrar un par de caminos en el esfuerzo de señalarlas, a estas novelas, de manera específica. Para tal propósito me serviré de dos muletas: la idea de historia, la idea de memoria. Ambas ideas serán tratadas de manera sucinta y estarán dadas a partir de varios implícitos.

Pero para comenzar y jugando el juego que nos proponen estas tres novelas en términos poéticos, he decidido proponer también un juego

* Ministerio de Cultura del Ecuador. Este trabajo se expuso en octubre de 2007.

poético. Lo hago sin intención alguna, aunque en la expectativa de ver a qué lugares puede ir un ensayo escrito de este modo. Así, comenzaré delatando cuatro imágenes que me ha provocado el estudio de estas novelas que admiro tanto.

I

Imágenes para un ensayo de ensayo

Tengo en la mente una imagen de Roberto Bolaño cuya existencia es doblemente ambigua por no decir precaria. Por un lado, se trata de una imagen inventada por el lector que soy y, por otra, está basada en una serie de arbitrariedades.

En la imagen a la que me refiero, Bolaño se ríe burlonamente de todos, incluidos ustedes y yo, reunidos en este coloquio. Su risa socarrona dura el lapso suficiente para ponernos en un estado de incomodidad “inolvidable”. Puestos en ese estado, como si la vida fuera un calcetín imaginado por Walter Benjamin, la situación se vira y Bolaño ahora ya no muestra sus dientes socarrones. Ahora parece triste, con ganas de bailar un pasodoble, y más precisamente “Suspiros de España” mientras tararea:

*Ay de mi España mortal,
Porque me alejo de ti, España, de ti,
Porque me arrancan de mi rosal.*

La imagen termina ahí y me abandona. Cada vez que pienso en ella me llama la atención la conexión entre ambos estados del personaje: el que ríe y el que añora. No entiendo porqué estados contrarios como estos aparecen ensamblados como cuerpos siameses. Me pregunto si hay algo ahí que decir que no sea algún lugar común invitando a festejar la estética de lo inusual. La otra cosa que me llama la atención es precisamente el aspecto melancólico del personaje, aspecto que, sobra decir, me aturde porque para mí la melancolía está asociada con el pasado y no con el futuro. Y el Bolaño de la imagen que he inventado, añora el futuro. Añora el futuro en el que no

tiene cabida, herido de muerte como está. Lo raro es que el Bolaño de esta parte de la imagen es ya el Bolaño que el público aplaude y festeja, el autor de *Estrella Distante* y de *Los detectives salvajes* y de *Literatura Nazi* y de todos esos libros que hemos leído, aunque no sé si ya el de 2666, eso no lo sé. Digo, me llama la atención que el autor de todos esos textos, sobre todo de *Nocturno de Chile* y de *Tres*, aparezca ahí saturniano y raro, como si todos esos textos de repente hubieran perdido sentido, como si todos esos textos de repente ya no fueran suficientes para sostener su risa socarrona, inteligente y lúcida, y se esfumaran dejándolo sin piso, miserable y solo.

En la segunda imagen que tengo a mano, Bolaño aparece de refilón, pero aparece. El protagonista principal es Javier Cercas, el escritor catalán que, como yo, recoge en su novela *Soldados de Salamina* la letra del pasodoble “Suspiros de España”. Es una imagen igualmente arbitraria y quizá la principal diferencia que hay entre esta y la primera es que en esta el protagonista goza de una cierta despreocupación (que mucho habría complacido a Milan Kundera). Su despreocupación reside, a primera vista, en que el personaje Javier Cercas parece ignorar el alcance verdadero de su situación. Se trata de una suerte de ingenuidad que lo recubre como la historia recubre a las obras de arte vanguardistas.

Como en la otra, en esta el protagonista también ríe pero no nos muestra sus dientes sino apenas sus ojos entrecerrados, tal cual aparece en la enésima edición de *Soldados de Salamina*. De hecho, sus ojos parecen sacados de un tiempo glorioso cuando la muerte era otra cosa ¿Qué hace Cercas en esta imagen? (Si pudiera, lanzaría una respuesta de un tirón, pero resulta imposible dadas las condiciones especulativas de la imagen). A primera de bastos, parece que Cercas reacciona a alguien que ha observado algún hecho con alguna astucia. De ahí sus ojos entrecerrados, como cuando se acaba o comienza la sorpresa. Pero si uno se fija bien, justamente son sus ojos entrecerrados los rastros de algo que se parece más bien a un reflejo incondicionado antes que a un gesto premeditado ¿Qué hay en ese reflejo incondicionado? No sé, tampoco sé, a ciencia cierta en todo caso. Y digo a ciencia cierta consciente del sitio en el que hablo, aunque sospecho que sus ojos entrecerrados se cierran de manera incondicionada anunciando lo que podría ser una debacle. Es en el anuncio de esa debacle que aparece por solo un instante la sombra de Roberto Bolaño rozan-

do el rostro de Javier Cercas, los ojos cerrados de manera incondicionada del autor. En definitiva, se trata de la imagen del asombro.

La tercera imagen que tengo es una imagen forzada y sin embargo en muchos sentidos menos arbitraria que las dos precedentes. En esta imagen aparece Borges leyendo. El Borges de la imagen, que en realidad es una foto, ya está ciego, o casi ciego ¿Qué ve Borges? O mejor dicho ¿qué no ve Borges? No sé, lo ignoro. Además, es una imagen que no me pertenece, y si ahora la evoco es porque Ricardo Piglia ha escrito sobre ella. O mejor dicho, Piglia ha escrito a partir de ella un fascinante ensayo sobre la lectura. En tal sentido es una imagen con voz en *off*. La voz en *off*, que es la voz de Piglia, cita la voz de Borges, el ciego: “Yo soy ahora un lector de páginas que mis ojos ya no ven”.¹

La última imagen que tengo a mano es también una imagen arbitraria. Se la debo a Manguel. O a Bolaño. No sé. (Quizá se la deba a Cercas.) Esta última imagen es una imagen en movimiento. De ella no me voy a ocupar más que para describirla del siguiente modo: el personaje principal es Kafka. Según se ve acaba él de escribir alguno de sus textos. Luce intrigado, como en la serigrafía que hizo de él Andy Warhol, a partir de una foto retocada en Viena, durante la estancia de Milena, la de las cartas. Kafka, al contrario de Borges, no mira el texto que sostiene en las manos; sus ojos apuntan a la cámara, pero es como si sus ojos traspasaran el lente, la cámara y el fotógrafo para llegar directamente a nuestros ojos, mis ojos. Es decir, como si sus ojos se hicieran las preguntas: ¿qué hago con esto en mis manos?, ¿qué son estos documentos en mis manos? Lo que sucede después lo conocen todos los biógrafos de Kafka, todos saben que inmediatamente Kafka correrá en busca de alguien, de Bloch, de Milena, o incluso de su padre, incluso de él —el maldito—, y les extenderá las cuartillas como quien entrega el cuerpo de un delito y les rogará que lo lean en voz alta para asegurarse de algo que él mismo no sabe qué es y que Piglia define así:

El pensar, diría Macedonio, es algo que se puede narrar como se narra un viaje o una historia de amor, pero no del mismo modo. Le parece posible

1 Piglia. *El último lector*, (2005: 19).

que en una novela puedan expresarse pensamientos tan difíciles y de forma tan abstracta como en una obra filosófica, pero a condición de que parezcan falsos. “Esa ilusión de falsedad”, dijo Renzi, “es la literatura misma”.²

La literatura. Así de simple. Pero mientras más me esfuerzo en juntar estas palabras de Piglia y los gestos de Kafka, la imagen se vuelve más borrosa y desquiciante, como si la banda sonora y la imagen fueran en dos vías paralelas pero no suficientemente coordinadas, de modo que lo que queda es una imagen y un sonido que van a destiempo. La imagen de la literatura y la imagen de la escritura a destiempo. Eso es lo que queda.

II

Volviendo a estas imágenes, me doy cuenta que ellas han sido posibles después de la lectura de tres novelas: *Los detectives salvajes*, *Soldados de Salamina* y *Respiración artificial*, de Roberto Bolaño, Javier Cercas y Ricardo Piglia, respectivamente. Podríamos elucubrar sobre la justicia de esta aseveración, pero cualquier resultado sería mucho menos inquietante que el que obtenemos con ella porque, de alguna manera, lo que se trata de decir es la relación que se teje entre unos documentos literarios y unas imágenes arbitrarias, que es lo mismo que decir que la literatura de ficción tiene un efecto, cualquier efecto, por precario o deleznable que sea. Esto que es indecible es el motivo de este texto, aunque sea solamente para decir que decir lo indecible es en sí mismo imposible.

¿Y qué es eso que es indecible? Si volvemos los ojos a la novela de Piglia, lo indecible es a todas luces la historia. «¿Hay una historia?» se pregunta Emilio Renzi, el alter ego de Piglia y no el mismo Piglia, en cuya boca estas palabras resonarían de otro modo dado el hecho de que Piglia, él mismo se reconoce historiador. (Renzi se hace la pregunta de la historia como otros se hacen la pregunta del deseo. A partir de ahí, de ese no lugar que es el lugar de la duda se desencadena el torrente narrativo, que es en definitiva lo indecible.).

2 Piglia (2005: 28)

Pongamos que lo indecible no es tanto la existencia o no de la historia sino la equivalencia del relato con el estatuto que alguien le quiera conferir. Pongamos, insisto, que solamente se trata de un asunto de valoración y quizá logremos algo. En otras palabras, lo indecible es si lo que escribo ha de ser leído como creo que es posible leerlo, o si lo que escribo ha de ser leído como algo ajeno a esta intención que me incita a la escritura. (Lo indecible, para volver a las imágenes iniciales, sería la voz de Borges recitando un texto invisible, es decir un texto que no puede ver. O lo indecible es el texto que Kafka sostiene en sus manos preguntándose ¿qué es esto, es esto “literatura”?).

En el caso de Renzi la cuestión de la historia atañe de manera directa y crucial al estado de la literatura, como institución pero también como mediación, y a la escritura como un hecho definido. Así, lo que entrega Renzi, el narrador, al lector no es solamente el conjunto de datos que posee sobre el desaparecido Marcelo Maggi, sino la desaparición misma de Maggi. Los datos que aseveran su existencia, la de Maggi, son los mismos datos que aseveran su desaparición, de tal manera que la historia evidente de Maggi es la historia imposible de su existencia. ¿Quién se encarga de dictaminar que la historia evidente de Maggi es la historia imposible de su existencia? Digámoslo con Benjamin y con Rodolfo Walsh: el Estado fascista. Así tenemos que las palabras sirven a la vez para decir el revés y el envés de la otra verdad y de la otra mentira.³

Esa ilusión de falsedad a la que se refiere Piglia indirectamente es la verdad del arte. Y esa misma verdad es la verdad de la historia. Por eso quizá Piglia decidió titular su novela *Respiración artificial*. Justamente porque así quedaría sentado que lo que leemos ya sea como novela ya sea como historia, en el fondo, está arrastrado por el mismo ritmo, «un tono»⁴, dice Piglia, que mantiene al lector atado a la lectura sin saber exactamente si lo que lee es lo que cree que lee o si es todo lo contrario. Al fin, al lector le quedará la duda no resuelta, y por esa no resolución del enigma –¿hay una historia?– le quedará la posibilidad de preguntarse sobre el

3 La otra verdad es, por supuesto, la historia de Maggi, no contada hasta ahí, por marginal. La otra mentira es, por supuesto, la impostura que Renzi ha fabricado en su novela juvenil cuyo título sugestivo es *La prolijidad de lo real*.

4 Piglia *Crítica y Ficción* (1997).

estatuto del texto que es, como lo sabemos ya, preguntarse sobre su valor ¿Quién cuenta, por qué me cuentan esto?, ¿quién lee, por qué leo esto?

Ya sabemos que en los estados modernos los que cuentan la historia son los poderosos. Es gracias a este saber benjaminiano que la cuestión del valor del texto (del estatuto, he dicho antes) está atada a la cuestión de la autoridad. Un documento sin autoridad es un documento sin autor, una arbitrariedad. La idea de arbitrariedad es fundamental en este ejercicio que intento aquí, no solo por lo de las imágenes evocadas al inicio, sino por el impacto que la idea de arbitrariedad tiene en la de autoridad. Arbitrar y autorizar son dos términos que se juntan y se separan con demasiada facilidad. Se juntan en una suerte de filosofía del justo medio que, si no fuera porque aquí lo que nos convoca es la literatura, resultaría penosa y quizá incluso irrisoria. Ese justo medio con sabor a jurisprudencia sentencia también el lugar que separa o une dos voluntades en apariencia distintas. De ahí que lo autorizado y lo arbitrario puedan compartir el mismo ámbito, la misma poética. Por eso no resulta difícil reconocer que no hay historiografía sin literatura –en el sentido de novela– como no hay novela sin historia. Así, quizá la pregunta de Renzi sobre la existencia de la historia y la consecuente duda del lector no lleven a otra cosa que no sea el lugar donde lo arbitrario y lo autorizado se juntan. Quizá no se trate sino de decir cómo lo autorizado es también una forma de arbitrariedad.

En el caso de la novela de Piglia, la noción de autoridad está convocada a su destrucción, y esto mediante la puesta en escena de una aporía de partida, que es en el fondo un engaño moral. Renzi se presenta al lector como un autor, es decir como alguien que ha probado, que ha experimentado el sentido del lenguaje. Más aún, se presenta como un autor de vanguardia que ha jugado en los límites del justo medio restableciendo en su novela *La prolijidad de lo real* la imagen corrompida de su tío Marcelo Maggi, que es lo mismo que restablecer su propia imagen. El problema es que este restablecimiento, antes que un trabajo de historia, más, de memoria, es una suerte de cirugía plástica, una operación de maquillaje que en vez de visitar el pasado lo contamina de una moralidad dudosa e intencionada, una moralidad digna de un soldado fascista, de un pequeño burgués. Si leyéramos en esa faz, la vida de Maggi, la que el poder admite sin ambages, aparecería como un relato de sucesos ordenados, exen-

to del fracaso y del rumor. Un relato inspirado por algo supremo a quien Borges, sin pestañear, llamaría Dios y que en el imaginario del ingenuo Renzi es equivalente al valor del arte, es decir un relato equilibrado, estética y por supuesto moralmente indiscutible. Un relato kistch.

Por fortuna, si Dios existe, y Dios seguramente ama el kistch, también Faulkner existe. Significa que hay cabida para otro relato, y ese justamente es *Respiración artificial* que puede ser leído, que debe ser leído, como el contra-relato de *La prolijidad de lo real*. Si seguimos en Borges diríamos: *La prolijidad de lo real* más *Respiración artificial* constituyen, el uno en el otro, las dos caras de la misma verdad: es decir, la existencia política del ciudadano Marcelo Maggi, el ciudadano rebelde concebido por Ricardo Piglia como alter ego del escritor Rodolfo Walsh asesinado por los militares fascistas argentinos el 24 de marzo de 1977.

La dinámica relato / contra-relato es equivalente a la dinámica arbitrario / autorizado. Eso significa que antes que una determinación se trata aquí de una dialéctica. Así, sin *La prolijidad de lo real*, relato del escritor ingenuo que es el joven Emilio Renzi, no sería posible leer / escribir *Respiración artificial*. Sin aquel relato no sería posible la destrucción / deconstrucción de la noción de autoridad que Ricardo Piglia ensaya en *Respiración Artificial*. Para decirlo con Derrida, *Respiración artificial*, como relato desautorizado de la biografía de Marcelo Maggi es la deconstrucción del relato arbitrario pero legitimado por la institución literaria representada por *La prolijidad de lo real*. Poner en duda la autoridad de la literatura es, según esto, el único modo disponible para restituir ya no el valor a la historia o a la literatura, sino simplemente al acto de contar ¿Hay una historia? No, hay muchas historias. Que es decir, con Benjamin, tantas historias como voces, como voces, dice Benjamin, restituidas y salvas.

Así, digamos que con lo arbitrario y lo autorizado se logra el montaje de una situación discursiva proliferante. La palabra «situación» aquí resulta inconveniente, en parte porque ella se presta a un equívoco espacial, que consiste en creer que la proliferación sucede en un lugar determinado. Y tal no es el caso ni de las imágenes arbitrarias que hemos enunciado al inicio ni tampoco de los textos que hemos citado aquí, a saber: *La prolijidad de lo real* y *Respiración artificial*.

¿Dónde están estos textos? Por Emilio Renzi, su autor, sabemos que *La prolijidad* existe, que trata sobre algo cuya ética ha sido puesta en duda por el supuesto protagonista Marcelo Maggi. Pero con Borges nos podemos preguntar si el testimonio de Renzi sobre la existencia de su supuesto libro es suficiente para creer en su existencia determinada, ahora que sabemos que Renzi, como todo escritor, es un verdadero mentiroso. Pero eso no es lo importante aquí, lo importante es que esa novela existe en *Respiración artificial* de manera metonímica a través de la existencia de su autor. La prueba de su existencia es la voz del autor que a medida que avanza el otro relato, el de *Respiración artificial*, se encarga de menospreciar. Así, si podemos atribuir una existencia a la *Prolijidad de lo real* esa existencia es solo entendible en la necesidad de su desaparición. En cierta forma, hay un vínculo estrecho entre esta biografía inútil y su protagonista, Marcelo Maggi. Ambos existen como símbolos, o si se quiere, como mitos, en una especie de no lugar. Ese no lugar es lo que Piglia llama la utopía y que en palabras de Enrique Ossorio, uno de los protagonistas de la novela, se dice así:

¿Qué es la utopía? ¿El lugar perfecto? No se trata de eso. Antes que nada, para mí, el exilio es la utopía. No hay tal lugar. El destierro, el éxodo, un espacio suspendido en el tiempo, entre dos tiempos. Tenemos los recuerdos que nos han quedado del país y después imaginamos cómo será (cómo va a ser) el país cuando volvamos a él. Ese tiempo muerto, entre el pasado y el futuro, es la utopía para mí. Entonces: el exilio es la utopía.⁵

Así como es una utopía la noción de que lo real sea en cualquier modo prolijo, es una utopía la posibilidad de que la vida del disidente sea respetada, es decir, valorada. Ese no lugar es el sitio donde ambos desaparecidos se encuentran para decir el uno del otro algo que a su vez no tendrá lugar en el universo pragmático de la verdad histórica. Por eso es que nos basta, al menos en términos dramáticos, la inexistencia de ambos elementos del texto de Piglia: basta con nombrarlos para que sepamos a ciencia cierta que existen, aunque sea en un no lugar, exiliados en un no lugar.

* Piglia (2000: 78)

Decir en términos jurídicos el «no lugar» de algo es determinar su inutilidad. Decir el no lugar significa señalar su inoperancia. En cambio, en términos literarios, decir el «no lugar», en esta poética que es la de Piglia, significa establecer una mecánica –un modo de operación– de producción de sentidos. La literatura solo se puede restituir, como las voces de los cronistas restituidos y salvos a los que alude Benjamin, en ese no lugar. Decir el no lugar en términos literarios y no en términos de la justicia fascista equivale a restablecer el sentido, incluso el sentido extremo, que es el sentido del drama. Es que, en el fondo, *Respiración artificial* es la novela del no lugar, como ensayamos aquí. Es la novela del desaparecido, de los desaparecidos. El esfuerzo por decir lo que no se puede decir es el esfuerzo por decir el drama de la desaparición. Cada vez que desaparece alguien, desaparece el sentido. Decir ese sentido desaparecido es posible mediante la repetición del nombre del desaparecido, como lo hicieron los padres de los hermanos Restrepo en el Ecuador, de los desaparecidos, desafiando el no lugar jurídico en este no lugar que es el lugar de la literatura. Es lo que Jacques Rancière⁶ llama “La política de la literatura” que

[...] no es la política de los escritores. Ella no se refiere a sus militancias personales en las luchas políticas o sociales de sus tiempos. No concierne tampoco la manera en que en sus libros representan las estructuras sociales, los movimientos políticos o las identidades diversas. La expresión “política de la literatura” implica que la literatura hace política en tanto que literatura. Esta expresión supone que no cabe preguntarse si los escritores deben dedicarse a la política o consagrarse a la pureza de su arte, sino que esta misma pureza tiene que ver con la política. Supone que hay un vínculo esencial entre la política como forma específica de la práctica colectiva y la literatura como práctica definida del arte de escribir.

La memoria

Esto que Rancière escribe en este 2007 ya lo sabía de algún modo Bolaño en los 1990, y quizá antes. Y justamente no en el territorio de las militan-

* Rancière, *Politique de la littérature*, (2007: 11)

cias partidistas sino en el ámbito de las palabras. O mejor dicho, en el ámbito de las memorias que las palabras ponen de manifiesto. Y más precisamente en el ámbito de los nombres, cuando no de los cuerpos.

El olvido no afecta tanto al pasado como al presente, aunque todos sepamos como Piglia que “la memoria está hecha para olvidar”. En la imagen que evoco de Bolaño al inicio es posible leer eso. La nostalgia del futuro es una forma de ver el devenir. Al nostálgico del futuro, como Roberto Bolaño, no le queda otra alternativa que el recuento, última tabla de salvación del tiempo en que no hemos de existir. Recontar no solo significa volver al pasado sino, sobre todo, ofrecernos una dimensión histórica. En el fondo se trata de dar a luz la contemporaneidad del pasado con el presente. La nostalgia del futuro es el modo en el que, según Bolaño, se fragua una de las significaciones centrales del hecho literario, por no decir de la ficción, que es la de servir de vínculo temporal, de máquina del tiempo. El discurso de la nostalgia del futuro en ese sentido corresponde al discurso de la historia. En eso, la historiografía y la literatura también se parecen, ambas de alguna manera son elementos lanzados a lo ulterior. La idea de trascendencia no es tanto la de pervivir en el tiempo del otro, como paradigma, sino simplemente de señalar el camino con series de posibilidades insospechadas. La proliferación de sentidos a la que nos hemos referido ya, en el futuro, corresponde a la democratización de los discursos. Escribir en la nostalgia del futuro es alentar la multiplicidad de versiones sobre la máquina del tiempo que es la memoria.

En *Soldados de Salamina*, Javier Cercas sugiere que el propósito del “relato real” que escribe es evitar el olvido de ciertos nombres. Los nombres de los padres de unos y otros, los nombres de los amigos de unos y otros. Porque esos nombres constituyen el zócalo sobre el que se yerguen todos los “países de mierda”, todas las vidas. En tal sentido, la escritura cumple un rol ético, que es el de servir de archivo de los tiempos, suerte de disco duro dispuesto a la interpretación.

Esto es muy importante, quizá sea lo único importante que tengo que decir aquí. Con estas tres novelas queda claro que el archivo no tiene otra vocación que la de suscitar las interpretaciones. En eso la memoria y la historia se juntan, sino epistemológicamente, al menos en la medida en que la una y la otra constituyen una dinámica a partir de la cual es posi-

ble decir el mundo. Tomar consciencia de esto es tan significativo como reconocer que un texto puede ser leído de modos diversos, y que la lectura de esos diversos modos señala no solo los límites de las disciplinas a las que aluden esos modos diversos (la historia o la literatura) sino algo que de otro modo sería indecible, y que es lo propio de cada hecho de lenguaje. Sobre esto tratan estos textos, sobre esa relación entre lo indecible y sobre el tiempo en el que ya no estaremos, es decir, sobre las posibilidades de la memoria y sobre los lenguajes empleados para explorar esas posibilidades.

Así, no debe sorprendernos la poética por la que apuesta Roberto Bolaño en *Los detectives salvajes* como no debe sorprendernos que Javier Cercas la repita, la recuente, en *Soldados de Salamina*. No es por nada que tanto estas novelas como *Respiración artificial* traten de jóvenes escritores, de escritores aprendices, de novatos. Y no es por nada tampoco que esos jóvenes escritores ignoren los riesgos de la existencia, es decir “osen” contar lo que cuentan porque es a partir de esa ignorancia que todo lo demás puede cobrar sentido.

En el caso de *Los detectives salvajes*, esto se da a través de un diario íntimo, el del joven poeta García Madero, que dividido en dos por Roberto Bolaño abraza en su interior el gran capítulo titulado como la novela, “Los detectives salvajes”. El diario, que es la marca del tiempo sincrónico, funciona también como un baúl en el que caben todas las diversidades y, por eso, el diario cumple una doble función que es la de situarnos en el tiempo y la de situar los otros tiempos en el tiempo que es el suyo.

Esta función heterocrónica evidencia el carácter paradójico de esta forma de recuento popular, que se cuenta entre los más simples, junto con los discursos epistolares y burocráticos presentes sobre todo en *Respiración artificial*. Lo insólito es que, siguiendo la fórmula de Bolaño, toda la literatura se podría leer como un diario, y cada texto como una entrada temporal de un diario mayor, como en las utopías borgianas. No que el diario lo diga todo. No. Sino justamente que el diario tiene la virtud de fraccionar la experiencia en unidades múltiples y disímiles, y al final, en conjunto, mostrar que la imposición arbitraria de la unidad en ese universo de disímiles constituye en sí misma una forma, es decir una poética capaz de significar. Esta significación, por demás arbitraria, pone en jaque la no-

ción de autor por el sencillo hecho de que quien escribe lo hace con la intención *a priori* de fijar el sentido de algo que puede ser su vida, a sabiendas de que todo lo escrito es a destiempo, que todo, a partir de esta leve pero significativa fractura, ha dejado de ser lo que es, corrompido por el vértigo del tiempo que pasa siempre más velozmente que cualquier lenguaje que intente capturarlo.

Así, tenemos que el diario no solo señala la existencia de unos hechos, sino que por añadidura interroga esa misma veracidad porque todos los días son diferentes aunque nunca, como dice Piglia, en realidad suceda nada. Digo, interroga esa misma veracidad, porque ningún día es lo suficientemente poderoso ni inquietante como para repetirse en los demás. No hay, en tal sentido, ningún modelo a seguir que no sea el de intentar una y otra vez conscientes de que ningún intento será definitivo. El diario, por esto, puede ser leído como el modelo del modelo indecible. Como el archivo que es capaz de decir porqué no existen archivos ideales a pesar de la disciplina, del rigor y de la neurótica escritura del escritor empeñado en fijar su tiempo en los tiempos de todos, o al menos empeñado en representar su pobre existencia.

Es que los héroes no existen, o mejor dicho, parafraseando a Cercas, que cita a Roberto Bolaño, los héroes no están vivos. Es justamente esta condición la que distingue a esta literatura contemporánea de otras literaturas, la condición del héroe y su lenguaje. Es decir, la novela no es el lugar del héroe, sino la afirmación de su no lugar. Por eso la novela, los héroes no escriben novelas, los escritores escriben novelas. Las novelas no heroizan al escritor ni a su vida rutinaria, heroizan a aquellos que simbólica o prácticamente han desaparecido. Y los héroes son justamente aquellos que desaparecen, como Salvador Allende, “alguien que”, en palabras de Bolaño citado por Cercas, “tiene el coraje y el instinto de la virtud, y por eso no se equivoca nunca, o por lo menos no se equivoca en el único momento en que importa no equivocarse, y por lo tanto no puede *no* ser un héroe. O quien entiende, como Allende, que el héroe no es el que mata, sino el que no mata o se deja matar”.⁷ Para ser héroe, en cierta forma, hay que dejar la escritura.

7 Cercas, (2001: 148).

Poética del no lugar, la del diario escindido en el caso de *Los detectives salvajes*, corresponde a la palabra no dicha. Es que hay historias que simplemente no se pueden decir, sobre todo las historias dolorosas. Paul de Man examina con Derrida la noción del testigo. Y se preguntan cómo es posible entender el silencio de la mayoría de víctimas del holocausto, de la shoa, como la llama el pueblo hebreo. Es que el testigo se halla en una condición ambigua, dice Derrida, con respecto a la tragedia, por el solo hecho de que el testigo ha sobrevivido a la fatalidad. En tal sentido, su discurso, como representación de esa fatalidad, se halla en desfase con respecto a la misma porque para quienes no conocimos el holocausto creemos que es imposible salir de él. Si fuera un testigo verídico del mismo, pensamos, sigo con Derrida, que debió morir. Ese “deber morir” es el silenciador de las víctimas de la historia. Pero, ahí están “las cicatrices inolvidables”, como las llama Walter Benjamín, hablándonos del acontecimiento. La escritura es una forma de retrazar el camino en esas huellas a riesgo de que esa escritura parezca inadecuada para decir el dolor inconcebible de las víctimas. En esa debilidad sucede la literatura. Esa debilidad que es su fracaso es también su fuerza.

Así como Emilio Renzi se presenta como el escritor que quiso restablecer la honra de Marcelo Maggi, cuyo relato es una falacia, el Javier Cercas personaje narrador de *Soldados de Salamina*, se describe como el autor fracasado de dos novelas previamente. Entre Renzi y Cercas hay un hilo que los vincula y es que los textos que resultan de su fracaso son el relato del mismo. Y el relato de ese fracaso da lugar a la literatura. En *Soldados de Salamina*, esto se vuelve evidente en la citación literal que hace Cercas de su relato “fallido” y titulado, también como la novela, “Soldados de Salamina”. Este relato “fallido” según opina su autor en sí mismo cuenta de manera cronológica la historia de Rafael Sánchez Mazas, y fundamentalmente de su fusilamiento “fallido”. Gracias a este relato el lector puede entrever el significado histórico de este importante personaje de la Guerra Civil española. En ese sentido, se trata de un relato “no fallido”. En palabras de Cercas, es una máquina completa, pero incapaz de cumplir la misión para la que fue concebida. Es justamente en este punto en que se cifra el sentido de la escritura según lo muestra Javier Cercas. Como quiera que sea la escritura debe salvar unas necesidades, co-

mo una máquina del diario vivir. Y es por esa razón que no todas las escrituras son *suficientes*, o mejor dicho, no todas las escrituras son autosuficientes. Esta falta de autonomía de ciertas escrituras por no decir de todas las escrituras, por ejemplo, de las escrituras que perfilan al protagonista histórico (héroe o victimario), deriva en formas poéticas híbridas como *Soldados...* y *Los detectives...*

En el caso de la novela de Javier Cercas, el relato “no fallido” pero “cojo” de Sánchez Mazas requiere de su contra-relato para ver la luz. Ese contra-relato se hace con la afirmación de su insuficiencia y con el relato no autorizado de otros protagonistas de la historia, de la misma historia, y de otras historias. Así, tenemos que SDS es la suma, como *Respiración...*, de un relato arbitrario y de un relato autorizado.

Es que en el fondo, toda escritura entraña un error. Esta poética del error es la poética del montaje. De la artificialidad. La memoria sucede en ese montaje y no en la acumulación de información, como es la tragedia de “Funes el memorioso”. El montaje de errores da lugar al apareamiento del contenido, sin el montaje ningún contenido es posible.

Un poeta sin memoria, dijo Marconi, es como un criminal abrumado y casi anulado por la decencia. Un poeta sin memoria es un oxímoron. Porque el poeta es la memoria de la lengua.⁸

El ensayo

Este es el juego que plantean las tres novelas que nos ocupan aquí. En el fondo, si se trata de decir que la dictadura produce una nueva literatura, la respuesta es no, al menos en el sentido de que seguimos, como dice Jean Bessière, pensado cada texto para describir la totalidad, la totalidad de la literatura, y la totalidad de la sociedad. La versión esencialista de pensar la literatura como una continuidad nos aleja de la posibilidad de pensar lo contemporáneo fuera de la lógica vanguardista. La pregunta que estos textos nos imponen, a través de sus alusiones a los juegos de lenguaje sobre la

8 Piglia, (2005: 133).

historia y la memoria, es si el “evento histórico”, el “acontecimiento” como tal produce otra literatura, o si continuamos en la misma línea de que siempre estamos ante algo nuevo. Si vivimos en el “nuevo permanente”. Tal razonamiento debe ser, en mi juicio, interpretado como una contestación de la relación que mantiene la crítica con respecto a la ficción.

Para Bessière, *Los detectives...* es un texto del romanticismo que, por la inclusión de los jóvenes poetas en su armadura, no es otra cosa que una precisión añadida a las demás precisiones que son cada una de las narrativas. Así, no se trata de argumentar sobre el apareamiento de una estética dominante. Ni formas dominantes. Se trata más bien de explorar cuáles son los mecanismos que estas narrativas contemporáneas prosiguen en la búsqueda de lo que yo llamaría la “desestimización de lo total”. Y ahí es donde un estudio sobre las condiciones de la historia y de la memoria resultaría interesante como modo de acercamiento a la ficción. En otras palabras, esa “desestimización de lo total” pasaría por decir, en referencia a la historia, que después del archivo lo que se puede narrar de un “acontecimiento” es inacabable, o al menos, que al lector le quede la sensación, que es a su vez una necesidad, de que no se puede dejar de contar historias. Que el tejido del relato es autoproliferante.

Así, se trata de narrativas que no resuelven ningún enigma, todo lo contrario; estas narrativas se encargan de guardar, de preservar lo enigmático discutiendo a la vez el origen del enigma y declarando su disenso con respecto a la legitimidad del mismo. Tal como lo hace Cercas, ¿es el enigma la historia del falangista Sánchez Mazas, o es el enigma la escritura de ese o de cualquier otro enigma? En la relación entre ambas fases se halla su posible especificidad.

En último término, ninguno de estos textos consagra ninguna forma, a la vez porque no se presentan como hechos concluidos, como es el caso de *Los detectives salvajes*, o porque al no lograr determinar el motivo de su existencia, como en *Respiración artificial*, el texto es incapaz de salir de sus propios límites, de tal manera que se da una paradoja esencial: estamos ante unas literaturas que se perfilan como su antítesis. Por lo tanto, estas novelas que se presentan como discursos en proceso, señalan un transcurrir y nos invitan a reflexionar sobre los elementos de nuestras memorias que estamos dispuestos a tomar a cargo. Si estamos dispuestos a tomarnos a cargo.

En la última imagen que tengo en mente, que es mi quinta imagen arbitraria, está Piglia sentado en un escritorio, a todas luces en una habitación de hotel, escribiendo. Piglia, sonriendo socarronamente, cuenta la última cita de Bolaño y Cercas, horas antes de la muerte de Bolaño. Bolaño, en el relato de Piglia, dice algunos nombres: dice Borges, dice Kafka.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (1997). *Écrits français*. Paris: Gallimard.
- Bessière, Jean; Daros Philippe (Comp.) (2005). *Instaurer la mémoire, Con un racconto di Daniele Del Guidice, Sous projet N.° 5: Mémoire, culture, mythes et textes fondateurs*, Roma: Bulzoni Editore.
- Bolaño, Roberto (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (1996). *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral.
- Cercas, Javier (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- Manzoni, Celina (2002). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* (Compilación, prólogo y edición). Buenos Aires: Ediciones Corregidor
- Rancière, Jacques, (2007). *Politique de la littérature*. Paris: Galilée
- Piglia, Ricardo (1993). *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Siglo Veinte
- _____ (2005). *El último lector*. Barcelona: Anagrama
- _____ (2000). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama
- _____ (2000). *Respiración Artificial*. Barcelona: Anagrama
- Vila-Matas, Enrique (2002). “Bolaño en la distancia”, en Manzoni Celina (ed), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor

Letras judaicas americanas: diálogo norte/sur en las autobiografías de Ariel Dorfman e Ilan Stavans

Rodrigo Cánovas*

Poco se ha inquirido por las letras judaicas en Latinoamérica, esos textos migrantes que exhiben una mirada singular sobre los espacios nacionales al enunciarlos desde voces, lenguas y sensibilidades alternas. En esta oportunidad, queremos hacer dialogar dos textos biográficos que enuncian la cultura hispanoamericana desde la experiencia judaica. En un caso, el de Ilan Stavans, nacido en Ciudad de México en 1961 y que se instala a los 24 años a vivir en New York. Su identidad está marcada centralmente por ser un ashkenazi; quien, por lo demás, habla fluidamente yidish y hebreo. En el otro caso, el de Ariel Dorfman, nacido en Buenos Aires en 1942, que vivió en Manhattan entre los 3 y los 13 años de edad y llega a Chile en 1945 para salir del país como exiliado en 1973. Su identidad tiene, en sus propias palabras, *una pizca de judío*. Dos seres muy distintos, pero cuyas convergencias y divergencias nos otorgan una libre entrada a la discusión sobre la cultura definida como un conjunto de decisiones lingüísticas que afectan a una comunidad.

Comencemos por el texto de Dorfman. Lo primero que sorprende es que haya sido escrito, literalmente, tanto en inglés como en castellano por el mismo autor, siendo el idioma inglés el original. Esta tensión aparece exhibida en el título, *Rumbo al Sur, deseando el Norte. Un romance en dos lenguas* (1998). La tensión vectorial es máxima (Norte/Sur, referida a USA y Chile, dos destinos para un mismo sujeto), la cual se desplaza

* Universidad Católica de Chile.

hacia las lenguas, inglés y español. De inmediato, además, nos choca que Ariel se desplace hacia abajo, el Sur, como siguiendo un rumbo inmigratorio milenario que implica haber abandonado el origen, sin haber nunca renunciado a él.

Un romance en dos lenguas. La denominación de *romance* no es casual y es muy probable que nuestro autor esté pensando en aquel género definido por Northon Frye como cercano a la novela, pero con personajes más estereotípicos y argumentos más alegóricos, con cierta tendencia a presentar mundos ideales y ensoñados, del gusto de la imaginación popular. Al denominar *romance* a su libro (y no, por ejemplo, *autobiografía* o *memorias*), consideramos que su autor quiere privilegiar más el relato literario que el histórico o, mejor, desea que sea leído como una novela, siendo él un héroe en busca de un destino prefijado. Por supuesto, es ineludible la alusión al romance o idilio amoroso (incestuoso, de amor y odio, de líneas paralelas, sublimado, imposible) entre dos lenguas, el encuentro entre dos sensibilidades.

¿Cómo organiza y dispone su material Ariel Dorfman? Ordena su vida generando hitos que conforman una serie de términos en la cadena temporal: nacimiento en Buenos Aires en 1942 (es hijo de inmigrantes); pulmonía a su llegada a Manhattan en febrero de 1945 (renuncia al español y adopta el inglés); amenaza roja en los años 1950-1953 en USA, por persecuciones a los comunistas (cambia su nombre de Vladimir por el de Edward); la experiencia escolar en Santiago hacia 1945 (estudia en el Grange, colegio exclusivo inglés); la experiencia universitaria de los años 60 (política, amor y chilenidad en el Pedagógico de la Universidad de Chile, en Santiago); Berkeley 68 (las libertades individuales); los tiempos de la Unidad Popular desde 1970 a 1973 (la responsabilidad de los intelectuales).

Ahora bien, esta serie aparece entrelazada con otra dedicada a un solo hito: los sucesos del 11 de septiembre de 1973 y los inmediatamente posteriores. Así, cada vez que queremos avanzar linealmente (años 40, 50, 60; Ariel en Manhattan, Santiago, Berkeley), retornamos al hito donde culmina la historia, donde en capítulos intercalados de modo sucesivo se nos otorga *in ralenti* las dramáticas vivencias del autor, su familia y su comunidad durante el 11 y los siguientes días, semanas y meses de ese año

1973. Aclaremos que dentro de las escrituras del Yo, tiene las marcas más de un relato de memorias que de una autobiografía, por cuanto el sujeto se articula desde una voz pública (intelectual), no habiendo una mirada hacia el espacio privado de la familia.

¿Quién es Ariel Dorfman? Muchos años después de ocurrido el golpe de Estado, este indica retroactivamente: “era un híbrido, una parte gringo, otra parte chileno, una pizca de judío, un mestizo en busca de su centro de operaciones” (1998: 298). Ante la necesidad de justificar sus acciones y emociones en esos días aciagos, el sujeto redescubre la dualidad de su existencia: a dos bandas en el lenguaje (inglés y español) y a dos bandas en la cartografía (norte y sur) y, ¡sorpresa para muchos!, también a nivel nacional: es un gringo. Más aún, en la competencia entre dos códigos lingüísticos (es decir, culturales), gana lejos el inglés: es declarado el hermano mayor, la primera lengua en que se ensayó la ficción (con un seudónimo: Eddie) y la primera en que se redactó este romance (en rigor, leemos una traducción, aunque escrito por el mismo autor). En cuanto a la lucha por la sobrevivencia individual y a la defensa pública de los derechos de los pueblos, también el inglés se erige como el arma más poderosa. En realidad, es una confesión. Esta dualidad, unida a su condición de intelectual (no apto para la acción, sino para las letras) le permiten entender su destino: el exilio, la salida de Chile (y no el emprendimiento de una gesta heroica en la clandestinidad).

Uno de los enigmas que sostiene este romance es una pregunta culposa y que también puede ser entendida como liberadora: ¿por qué sobreviví (siendo que debí haber sido detenido, torturado, ser uno más entre los desaparecidos)? La imagen heroica está aquí en juego. Digamos, de inmediato, que la experiencia de constantes pogromos, persecuciones y el holocausto, está lateralmente presenta aquí, de modo larvado.

La marca judía aparece en el relato de modo tangencial, especialmente ligada a sus padres, hijos de judíos rusos que emigraron a Argentina a comienzos del siglo XX por persecuciones (en el caso de la familia de Fanny Zelicovich Waisman) o en busca de mayor fortuna en los negocios (los padres de Adolfo Dorfman). Su madre hablaba yiddish y su padre, además de ser bilingüe (ruso y español), hablaba fluidamente otras lenguas. Familia, entonces, cruzada por constantes traslaciones y diversas

lenguas: de Odessa y Kishinev a Buenos Aires (donde nace nuestro héroe), de aquí a Nueva York y de vuelta al sur (al confín de mundo) y en el caso de Ariel, años después, de nuevo al Norte. Notemos que estas migraciones están marcadas por la política (con un sesgo judaico). Adolfo (nombre que ahora resuena extraño, por no decir irónico), huye de Argentina en 1945 por ser antiperonista, se instala en EEUU; pero debe salir de este país hacia 1954 por su apoyo a muchos intelectuales perseguidos por el macartismo. Adolfo es procomunista, prosoviético y en casa en Nueva York recibe a muchos judíos intelectuales ligados a ese ideario.

Leyendo este romance de Ariel Dorfman, hemos asociado ciertos enigmas y tópicos con los planteados por Tzvetan Todorov como lector de dos testimonios sobre la historia reciente de Polonia: la insurrección del gueto judío de Varsovia, en 1943 y la insurrección nacional (contra los nazis e indirectamente también contra los soviéticos) en Varsovia en 1944¹. Todos comparten la discusión sobre el heroísmo humano y sus limitaciones ¿Cómo ser un héroe?, ¿cuándo dejar de serlo? Revisemos las argumentaciones de Dorfman sobre su destino (no morir) e intentemos un diálogo con la lectura de Todorov.

Lo primero que se le viene a la mente a Dorfman es que alguien murió en su lugar. Siendo este sujeto un judío, la situación se torna aún más siniestra: esta vez, nosotros nos salvamos (o también, esta vez me salvé pero eso no vale mucho, pues los demás, los míos, no). Pasando el tiempo, ya en el exilio, Dorfman le pregunta a Fernando Flores (ministro de Allende, que estaba en La Moneda e indicó a quiénes había que ubicar telefónicamente para que se reportaran en ese lugar la mañana del 11, según una lista previa), por qué se había saltado su nombre. Flores responde: “Bueno, algunos tenían que vivir para contar la historia”, es decir, “harían falta testigos que escaparan de la conflagración y contaran al mundo lo que había pasado” (1998: 59).

Cada uno en su lugar. El intelectual como testigo de la historia, otorgando un testimonio. En el caso de Dorfman, a nivel pragmático, con su inglés, estableciendo redes culturales inapreciables. Es como si se supiera

1 En *Frente al límite*, Todorov comenta dos libros: *Varsovia 44. La insurrección* (1975), compuesta por una serie de entrevistas realizadas por Jean François Steiner a los participantes de las acciones y *Mémoires du ghetto de Varsovie* (1983) de Hanna Krall y Marek Edelman.

que el intelectual es un inútil en el ámbito de la acción clandestina o que existe una división del trabajo. ¿Cuán orgullosos nos podemos sentir de esto? En relación al valor que tienen la vida de las personas, comentando los testimonios judíos sobre la insurrección del gueto de Varsovia, Todorov anota: “[V]arias personas intentaron proteger la vida del poeta Kacnelson. ‘Queríamos ardientemente que sobreviviera para poder, en su calidad de testigo ocular, contar la verdad’ [...] Se comprende el sentido de este acto de la guerra paralela, la de la memoria; pero Kacnelson (que, por otra parte, no moriría entonces) se negó absolutamente a esconderse; no aceptó sobrevivir en el lugar de otro ser humano, con el pretexto de que él fuera más precioso que otro poeta” (Todorov, 2004: 113-114). En otras ocasiones, dentro de la comunidad judía, también se dio el hecho de una *selección* de las personas, lo cual implicaba que ciertos judíos *importantes* lograban sobrevivir gracias al sacrificio de los comunes.

Considero que la dificultad que debe vencer nuestro sujeto tanto en la vida como en su autobiografía es la imagen heroica de aquel que se entrega a una causa y muere por ella. Es el discurso heroico el que martiriza a Ariel, de cómo desarticularlo. Un héroe es fiel a un ideal absoluto y por ello no puede ser fiel a la vida: solo la muerte es un valor superior, pues asegura su búsqueda. Pues bien, tiene la posibilidad de actuar heroicamente cuando se dirige en auto (con su esposa al volante), hacia La Moneda esa mañana del 11 de septiembre; pero ante un control policial, vacila, da marcha atrás y se aleja del lugar. En esa retirada, Dorfman elige el mundo familiar (Angélica, su hijo), acaso privilegiando virtudes cotidianas, recogiéndose en pequeños gestos de trascendencia.

En el ámbito de la heroicidad, lo que a Dorfman más le incomoda es la variante extrema del martirologio, autodestructivo de trascendencia vacua ¿Qué hacer en esos días del Golpe de Estado? ¿Consumirse en llamas? ¿Suicidarse como Tati, la hija de Allende? No, (sobre)vivir: “Diciéndome en voz muy baja que quizás yo tomé el riesgo más grande al decidir no ser devorado por el golpe” (1998: 85). En este sentido, su posición es análoga a la de Todorov, cuando este se refiere a los testimonios sobre la insurrección en Varsovia contra los nazis en 1944, de escasas consecuencias históricas. Los héroes aquí son tanáticos, su comportamiento exige la muerte. El intelectual búlgaro no muestra entusiasmo sobre el discurso

heroico, indicando: “[N]o es suficiente creer en algo para que su aplicación sea benéfica a toda la comunidad [como lo acontecido con los hechos de Varsovia]. Concluye escépticamente: “El mundo de los héroes –y ahí es, tal vez, donde reside su debilidad– es un mundo unidimensional que no comporta más que dos términos opuestos: nosotros y ellos, amigo y enemigo, valor y cobardía, héroe y traidor, negro y blanco” (1998: 20).

Vivir para contar la historia: ¿una coartada del intelectual para no ser carne de cañón?; ¿un simple principio de realidad ante la inminencia de una muerte heroica?; ¿la necesidad de no transformarse en víctima de uno mismo?; en fin, la aceptación de nuestros límites y un réquiem por los inocentes.

Ilan Stavans, tercera generación ashkenazi en México, escribe una temprana autobiografía en un idioma recién aprendido, el inglés, ya instalado en Nueva York y gozando de la ciudadanía norteamericana. *On Borrowed Words* (2001) es un rito de pasaje autoimpuesto para poder hablar, pronunciar esas primeras palabras que no estén al alcance de una censura temida: un país, un hogar, un idioma. Es también un primer bosquejo de una Tierra prometida, una traducción judaica del *american dream* y una primera renuncia a una tradición reciente, del cual no se quiere ser esclavo (*México lindo*).

Compuesto, según comentario del autobiógrafo, como un almanaque (*a registry of reminiscences*) o como una serie de imágenes filmicas (*a series of snapshots*), el libro da vueltas en torno a retratos familiares; viajes en busca de un centro (Cuba, Israel, España), lecturas judaicas (principalmente, en yidish y en hebreo); imágenes del colegio hebreo y de la universidad mexicana. El centro rector es la ciudad de Nueva York (*the city of enlightenment*), donde se instala a los 24 años para estudiar en el prestigioso Jewish Theological Seminary. Elige un hogar (Manhattan) y decide nombrarse de nuevo desde otra lengua, *English*, concebida como más lógica, más literaria y más útil que el idioma español.

Aun cuando existe una continuidad en torno a los tópicos tratados en los seis capítulos de esta autobiografía –se retorna a Nueva York, los idiomas y la familia–, es posible distinguir algunas correspondencias en esta composición. Así, los capítulos 1 y 5 (*México lindo* y *Amerika, America*) giran en torno a la identidad judaica y tienen a Manhattan (New York y

New England) como espacio sagrado y al inglés como idioma del mundo. Ahora bien, siniestramente el corazón del relato (*the core*) lo ocupa la familia: un capítulo para la Bobbe (un retrato despiadado), otro para el padre (más bien condescendiente) y uno para su hermano Darian (su doble desquiciado). No hay relato para la madre y la hermana aparece fantasmalmente: “I think of Bartleby the Scrivener: ‘Ah, the *family*, ah humanity!’” (1998: 141).

El rechazo al país se retroalimenta del resentimiento hacia el hogar. Siniestramente, los pasajes literarios mejor logrados son los dedicados a esa sombra de su vida que fue su hermano, una persona desequilibrada que lo condena a una temprana orfandad; sentimiento también presente en su relación existencial con la comunidad judía-mexicana (rechaza la mentalidad de *ghetto*), el país (iletrado) y su juventud universitaria (adscrita al marxismo latinoamericano).

A diferencia de sus antepasados, que salieron de modo apresurado huyendo en estampida y cayendo en lugares remotos; Ilan cruza la frontera voluntariamente, en un acto que lo redime: “I feel no need to return I did not suffer My emigration was carefully planned” (1998: 22) ¿Un parto sin dolor? ¿Una nueva máscara del Yo? ¿O simplemente la partida del héroe y sus nupcias en un espacio sagrado, donde se revela que su lugar de nacimiento y su genealogía fueron solo un accidente para el descubrimiento posterior de su ser (judaico)?

New York. La nueva ciudad luz se revela como una biblioteca móvil, animada por lectores de muy diversa condición: “Everyone reads –bums, secretaries, subway conductors, nannies– a far cry from my illiterate Mexico, where the written Word has always felt like an imposition, a foreign import” (1998: 18). Alguien que domina el yidish, el español y el hebreo siente que los espacios deben constituirse como escrituras cabalísticas, sujetas a una interpretación inagotable.

Labyrinthine libraries around me, where I could get lost. Un laberinto de símbolos, una tradición viva. A place where my Jewishness was valued. Entrelíneas –como se exige leer la Cábala, para extraviar los sentidos aparentes– desciframos que allí Stavans es *visible*, es decir, su mentalidad judía se expresa en sintonía con otras mentalidades e, incluso, tiende a desviarlas hacia su curso. El sujeto no visualiza aquí muros de contención,

como es el caso del *ghetto* judío en México, ni glorifica sus márgenes: “I felt throughout my childhood that Mexican Jews never made themselves part of the environment” (1998: 20).

English. El ejercicio de la nueva identidad tiene un registro ineludible: el inglés. En un párrafo que opera como un manifiesto, a pocas páginas del final, Stavans se despoja del español, *the father tongue*. Citémoslo.

English is almost mathematical. Its rules manifest themselves in an iron fashion. This is in sharp contrast to Spanish, of course, whose Romance roots make it a freeflowing, imprecise language, with long and uncooperative words. As a language, it is somewhat undeserving of the literature it has created. This might explain why I enjoy rereading *One Hundred Years of Solitude* far more in English than in the original, as well as *Don Quixote*. For me, mastering English was, as I convinced myself, a ticket to salvation. Spanish, in spite of being the third-most-important language on the globe, after Chinese and English, is peripheral. It is a language that flourishes in the outskirts of culture, more reactive than active”. (1998: 223)

Quizás sería un error argüir en contra de las ideas expuestas en la cita. Más interesante resulta inquirir por la subjetividad que la sustenta. No temos de paso que el autor deja mal parado el español; pero no lo hace usando esa lengua (sería como hablar de otro, sin estar este presente).

¿Qué lector es llamado a esta autobiografía? Es un texto complaciente con la imaginaria anglosajona (y a veces, un texto esclavo, un alto precio de una nueva vida); pero esto no es lo más relevante. En realidad está escrito para provocar (¿García Márquez suena mejor en inglés?): *contra la norma*, en polémica abierta con otros discursos aceptados como verdad. Un Yo se retroalimenta de una batería de clichés para irritar a un fantasma (la cultura latinoamericana), algo que le fue semidonado y que esta escritura intercambia por un aleph condensado en una mentalidad “New England”, espacio de reinención. En efecto, como en la novela familiar (freudiana), todos hemos imaginado otros lugares de nacimiento (porque quizás lo tuvimos, como Edipo, Moisés o Gabriel, que habría nacido en Macondo): “It is posible that I should have been born in the region [New England] but mistankenly ended up elsewhere?”(1998: 242).

La autoría queda feliz si el lector reacciona rabiosamente contra sus opiniones. En cuanto a los que concuerdan, en su caso quiere hacerse notar, para ser distinguible en ese canon anglosajón (en clave Harold Bloom). Considero que la negación del idioma español (de *identificarse en ese lugar, de habitar allí*) está en concordancia con la negación del hogar, de la educación judía recibida en México y del país. No se le puede borrar, por supuesto y por lo mismo, el juego transgresivo se exagera. Aunque su inglés es pobre (habrá que decirlo); su tono revela una impulsividad barroca propia de la literatura surgida en tierras del Sefarad.

¿En qué idioma escribir? En su caso, podría hacerlo en yidish (según sus palabras, su *lengua materna*, que compite con el español en sus años de educación colegial) e incluso, en hebreo. También podría intentarlo en dos lenguas, como Joseph Brodsky –“and his was in a happy balance” (1998: 228), acota Stavans. Pero aquí surge una pregunta (en realidad, muy latinoamericana): el rol del intelectual en la sociedad. Al parecer, al definirse como *Latino intellectual in America* (whatever it means), el inglés es la carta política más indicada. Es claro que se piensa, además, que el español es menos adecuado para el ser judaico.

Conjeturo que el capítulo sobre la Bobbe Bela (abuela paterna) es el más siniestro y conmovedor para un lector judío y el dedicado a su hermano, el más implacable para un lector *gentil*. De la Bobbe, nacida en un poblado de Polonia hacia 1909 y avecindada en México cuando muy joven, aprendemos que es una mujer de carácter: “Bela’s astonishing instinct to survive and also of her fierce destructiveness”. De ella, nos interesa su conducta lingüística en el nuevo país: “The strategy of abandoning Polish and Russian in order to begin a new life is, at first sight, a survivor’s triumph. But it also denotes an uncompromising approach to the past: pain and unpleasantness ought to be ignored, eliminated from memory, nullified” (1998: 67 y 62).

La censura del pasado: “Silencie reigned. Can I blame Bela for censoring her past? Isn’t immigration, by definition, a search for a different self?” (1998: 62-63). En el caso de Ilan, para ser justos, él no ha renunciado a comunicarse en español; solo ha preferido escribir una autobiografía en inglés (¿podremos reprochárselo?). Al final de su vida, la abuela escribe un Diario en español, que es enviado al nieto letrado. Este lo

comenta, lo resume, indicando de paso que está mal escrito y no tiene ningún valor literario. En breve, lo hace inaudible y lo esconde a nuestra mirada; la deja muda, de seguro como castigo. Poner las cosas en su lugar, marginarla genealógicamente, acaso como prevención de que ciertos actos y gestos del pasado se imiten: “The sin of the parents are not to be inherited by their children” (1998: 66). Una memoria en construcción, una tarea difícil, que el nieto emprende con denuedo, la cual será juzgada por las siguientes generaciones.

Si el retrato de Bela es un primer plano (donde se remarca la dureza de su ceño); el de su hermano Darian es un bosquejo alusivo, que condensa el resentimiento y la rabia de vivir a su lado, de tenerlo como doble, de identificarlo como su sombra. La demencia de su hermano y su incontenible agresividad es presentada a través de indicios como los raros cambios en su físico (primero, un cuello largísimo y una panza tipo Buda; luego, un cuello reducido), los gestos y vestimentas de sus novias, sus delirios de grandeza, su violencia hacia la hermana... Como en el relato “William Wilson”, Darian se le adelanta, captando la atención de la audiencia, convirtiéndolo en un ser invisible. Más aún, de la niñez y del colegio, poco sabemos de Ilán; solo de los problemas que plantea el otro: “We talked for and about Darian” (1998: 140). Fantasma implacable, el hermano es un artista incomprendido (un genio musical en ciernes), de mayor mérito, suponemos, que el futuro literato; alguien que también va a New York a estudiar y triunfar (pero aquí ya estamos en otro espacio y la debacle comienza para este doble).

En este contexto, es posible entender de un modo literal (en el plano familiar), la afirmación del autor en las primeras páginas de su relato: “I turned Manhattan into my true home” (1998: 21). Un hogar habitado por la enfermedad, un espacio de expulsión, una virtual esquizofrenia que hace que el sujeto viva dos vidas. Otra razón para contarlo todo en inglés y en este caso, no de modo histriónico (como en los capítulos sobre lenguas e identidades), ni impíamente caricaturesco (como con la Bobbe); sino en sordina, como apenas conteniendo el regreso de lo reprimido, para evitar la devastación.

En las páginas finales y acaso morigerando su reflexión sobre la reinvención de una identidad personal, el autobiógrafo concluye en esta oca-

sión: “my Mexican self is not altogheter gone, nor is my American self so prevalent as to erase everything else. In between the two stands my Jewishness, moderating the tension, becoming an arbitrator and perhaps a censor” (1998: 253). Libro inquietante, de un inmigrante que se ha instalado en la casa del lado y que nos desafía a cambiar de lugar.

Hagamos dialogar estos dos textos. Acaso el eje semántico más visible sea el de la lengua. Dorfman concibe su autorretrato en dos versiones, distinguiendo claramente dos receptores: uno que entiende en inglés y otro, en español. Es la distinción de dos culturas diferentes, de dos subjetividades, que recuerda el ejercicio natural que realizaba el niño Borges quien cuando le hablaba a la abuela paterna lo hacía de cierta manera (que después descubrió que era el inglés) y cuando lo hacía con su madre de otra (que después supo, era el castellano). La experiencia del bilingüismo, líneas paralelas que definen armoniosamente al sujeto. Es cierto que Dorfman señala el inglés como hermano mayor; pero es más bien una confesión autovergonzante, para hacer visible su parte gringa, inscrita en sus vivencias infantiles en Manhattan. Es otro modo de abandonar el centro heroico en la contienda: era menos puro que lo que pensaba; además que la mirada de los otros así se lo señala en los momentos de decisión: “Me siento agudamente consciente de mi cuerpo. Mis ojos verdes, mis anteojos a lo Woody Allen [judío neoyorquino], mi metro ochenta y tantos, mi nariz judía [¿se notaría si él no lo marcará?], mi pelo rubio-castaño, mi piel blanca, mis gestos, todo me hacía conspicuo en este lugar” (1998: 198).

Stavans es un judío políglota, que al ydich y al español agregó más adelante el hebreo y como paraguas, el inglés. Elige escribir su autorretrato acaso en la lengua que menos domina; pero que le asegura un territorio no minado. Se trata, en su caso, de poner al lector hispanoamericano en un pie forzado: de señalarle en otra lengua su marginalidad. Es el *ningu-neo*, que se proyecta hacia la casa mexicana, incapaz de haberle señalado el recto camino hacia los orígenes.

Lo cierto es que Stavans considera que el ser judaico está mejor defendido en el idioma inglés. Ahora bien, así como provoca y zahiere al lector español; también seduce y se acomoda a cierto lector norteamericano. ¿Cuál es éste? No estamos muy seguros. Paradójicamente, puede ser alguien que no lee español, salvo en traducción; alguien que necesite un

mediador distinto al *american radical* para entender la sociedad latinoamericana. Hay un tercer lector, el hispano que vive en USA –en especial, el chicano–, con quien comparte el hecho de tener una relación ambivalente con el país al sur del Río Grande. Aquí, más que una confrontación, existe un intercambio de ideas: chicanos retomando la lengua española hablada en sus hogares, a la conquista de una nueva sensibilidad y un judío manipulando un nuevo instrumento, el inglés, para hacerse oír en todas las direcciones.

El judaísmo casi no está presente en el autorretrato de Dorfman. No hay colegio hebreo, ceremonias de iniciación, estudios hebraicos, ni menos esposa judía; solo la marca indeleble de la migrancia, con el sello de la precariedad. Así, cuando su partido político le pide abandonar el país, es esta orfandad y el deseo de pertenencia lo que le hierde: “¿Cómo explicarle a Abel en diez minutos la historia de mis ancestros errantes que han escapado durante dos mil años, cómo decirle que es hora de detener ese movimiento perpetuo, basta ya de mudar de países y de idiomas... que he vagado por la Tierra y que ahora no puedo partir?” (1998: 206). En este contexto, la pregunta de por qué sobrevivió, de carácter culposo y de raíz heroica; tiene en la tradición judía una respuesta trascendental: la brevedad permite la memoria, el relato que recupera las genealogías. Se sobrevive para no caer en falta con los olvidados.

La escritura de Stavans tiene una marca judaica explícita, siendo el lector ashkenazi su receptor más indicado (que no es el caso de Dorfman). En realidad, su vida está marcada por la religión, las tradiciones, la conciencia de ser un pueblo elegido y la Shoá. Recibe una educación judía, declara el ydish como su lengua materna, vive en un kibbutz y visita el Sefarad y decide que la puerta de entrada a New York (la manzana prohibida) sea el Jewish Theological Seminary. Como corolario, Ilan se casa con una judía de New England (Ariel lo hará con una chilena *goy* estudiante de inglés).

Figuras que pertenecen a generaciones distintas; acaso tío y sobrino, que comparten una genealogía pero que han seguido caminos diferentes. En este mundo global y redondo, es muy posible que se hayan encontrado más de una vez en el país del Norte, donde residen. Imaginemos ese encuentro, en un café del Village. Sospecho que Dorfman sentiría gran

curiosidad por dialogar con un escritor mexicano que habla yidish y hebreo, que ha compilado maravillosas antologías de literatura judía en inglés, traduciendo materiales de diversas lenguas e incluso editando una antología de la literatura sefardita. ¿En qué lengua hablarían? Stavans menciona a Dorfman en su autobiografía, como escritor latinoamericano y probablemente le interesa inquirir sobre su identidad judía. El nombre de Jorge Luis Borges, querido de ambos, le servirá para romper el hielo: *to break the ice*. Luego, la ceremonia del intercambio de libros. Ariel le otorga sus ensayos sobre imaginación y violencia en la narrativa hispanoamericana e Ilan sus antologías. De seguro, ambos tienen mucho que aprender el uno del otro. ¿Podrán esas lecturas cambiar sus vidas? Solo lo sabremos si llegan a escribir una segunda autobiografía, siendo esta vez la de Ilan en español.

Bibliografía

- Dorfman, Ariel (1998). *Rumbo al Sur, deseando el Norte. Un romance en dos lenguas*. Barcelona. Planeta
- Stavans, Ilan (2001). *On Borrowed Words. A Memoir of Language*. New York: Viking

Reordenando el margen discursivo de la violencia. Los *Santos Malandros*: una nueva representación simbólica/medial en Venezuela

Daniuska González González*

*Oh, salve reina, María Lionza,
por Venezuela bajo su onza y cuidando está
iba velando a su tierra entera*

[...]

*Ella es la reina que el pueblo adora
Ella es la diosa más popular*

[...]

*Flores para tu altar
Doña María te voy a llevar*

[...]

*Con tabaco y aguardiente
la ceremonia ya va a empezar*
("María Lionza", canción de Rubén Blades)

El video *Azotes de barrio en Petare*, una filmación casera sobre la violencia en uno de los barrios periféricos de Caracas. En un paneo a una de las viviendas, de precaria estructura, un altar pequeño, la mayoría figuras toscas, talladas en un yeso sin el acabado final. Entre las imágenes, la de un hombre con pantalón azul, *sweater* morado y lentes oscuros. Revólver en la cintura, el rostro cortado por numerosas cicatrices. La cámara se mueve muy rápido, alguien podría pensar que es una figura colocada al azar entre los íconos cristianos. Pero no: el panteón sincrético venezolano ha incluido nuevos santos: los Santos Malandros, delincuentes en vida ahora convertidos en santos con su muerte, *santos no tan santos*.

* Universidad Simón Bolívar

Introducción

En estos momentos, Caracas tiene el índice más alto de violencia urbana en Latinoamérica: “300 muertes violentas en los primeros 75 días del año, un muerto cada media hora. Con respecto al año 1998, la cifra de homicidios por la acción de la violencia se incrementó en 215%, 100 000 asesinatos en los últimos años, una cifra que supera en muertos a la guerra en Afganistán (33 000 muertos) y a la de Chechenia (50 000 muertos)”¹.

Sobre la violencia urbana se sobreexponen múltiples variables, las más, acusativas de la pobreza en los grandes guetos, la denominada “ranchería”. Se trata de un cinturón de miseria alrededor de todas las zonas de urbanizaciones caraqueñas y que muestra, a primera impresión, el fracaso de un modelo de gobierno que se extendió por cuarenta años y que aún hoy continúa.

A esto se suma el discurso oficial acerca de la conmiseración que debe exhibir la sociedad de mayores y medianos recursos frente a los pobres; quienes, por no contar con la suficiente capacidad económica, se ven obligados a delinquir, argumento que se cae por sí mismo cuando los delincuentes, *malandros* en la jerga venezolana, más que robar, se dedican a dañar a la víctima del secuestro o robo, a quien torturan y asesinan.

Como señala Monsiváis (En Vásquez, 1998: 275-280), la violencia urbana está atravesada por superficies que se engranan las unas sobre las otras y entre ellas: 1) el vínculo cotidiano con las representaciones de la violencia en los medios electrónicos; 2) los alcances de la delincuencia, propiciados por la descomposición de los cuerpos policiacos, los desastres de la economía popular y la confianza en la impunidad; 3) los productos de las presiones de la ciudad; 4) la violación de los derechos humanos a cargo, fundamentalmente, de la Policía y de un poder judicial cuya corrupción alcanza niveles orgánicos.

1 Según los datos analizados por el criminólogo Marcos Tarre Briceño (“Develando el secreto de las estadísticas delictivas”, en: *El Nacional*, Caracas, lunes 19 de junio de 2006, B23).

2 Cifras aportadas por el informe del alcalde del municipio metropolitano Chacao, Leopoldo López (En: García Mora, Luis. “Cráteres”, *El Nacional*, Caracas, domingo 18 de junio de 2006, A9).

Estos circuitos que señala Monsiváis, trazan una cartografía de la violencia urbana y sus condiciones más evidentes que, en el caso venezolano, apunta a un margen fijo y recurrente de exacerbación: una violencia frente a la cual no se escatima una marca de reconocimiento; desde bandas musicales que montan como escenarios de sus vídeos la violencia en los barrios periféricos (el músico Zapata 666 y su video *Bala Perdida*); filmes (lo que en Brasil se denomina *favela fiction*) como *Azotes de barrio en Petare* que cuenta la historia de un delincuente adolescente en una de las zonas más violentas de Caracas y cuya venta registró índices inimaginables; hasta grupos familiares que penetran en las cárceles y se declaran en huelga para que liberen a su pariente preso por algún delito. En los primeros, se trata de una representación medial, lo que Monsiváis delimita por el “vínculo cotidiano”, de las imágenes de la violencia; el último corresponde a la “descomposición” del sistema policial/ judicial. Ambos, desde zonas que, en otra perspectiva, no se tocarían, legitiman la violencia como un objeto discursivo más.

Pero esta violencia paraleliza otra arista, quizá la más fundamental: la figura del delincuente, que se obtura desde diferentes ángulos, como el del odio, el resentimiento, la impotencia o, en cierto momento, la heroicidad. Más allá de las simples preguntas del porqué de su actuación, qué le conduce hasta ella o cómo sobrevive; la elaboración tiene que ver con “agujeros de representación” a nivel social y medial; con una particular *sociedad de discurso* –utilizando el término de Foucault– que ha originado; con una jerga ajustada a su praxis³ y, finalmente, con los constantes desplazamientos y subrepciones bajo los que se oculta.

Sin embargo, cada vez con más frecuencia, el delincuente dinamita el discurso hegemónico sobre la violencia, al incrustar nuevas y fluctuantes construcciones. Es el caso del fenómeno, aún sin un estudio precedente, de la *Corte de los Santos Malandros* o *Corte Calé*. Cualquier reflexión sobre esta corte está atravesada por una mirada hacia la violencia urbana como un espacio incesante que inunda y reorganiza simbólica y físicamente a la sociedad venezolana. Entre 1998 y 2005, murieron asesinadas más de

3 Dentro del lenguaje, las denominaciones con las que se conoce al delincuente lo ejemplifican con claridad: *malandro* o *azote de barrio*. En Venezuela, a nivel lingüístico, se utiliza con menos frecuencia la palabra delincuente.

65 000 personas. Contrariamente, *actuar la violencia* supone un ejercicio tan extremo que solo puede buscarse protección en quienes la ejecutaron antes, como si sus “espíritus” se encontraran más abiertos a la comprensión y el resguardo de los actuales delincuentes.

Así, este panteón simbólico, cada vez más común en la representación mediática visual del delincuente, se ha construido con las figuras de docenas de malandros muertos en actos de violencia, desde enfrentamientos con la Policía hasta ajuste de cuentas. *Ismaelito, Isabelita, Freddy, Malandro Ratón, Miguelito, Pez Gordo o Jhonny*, entre otros, presentan un pronuario delictivo frente al cual se evidencia la violencia como única gestualidad de vida. Lo que se apuntaba en un principio: “santos no muy santos”.

“María Lionza hazme un milagrito y un ramo de flores te voy a llevar”⁴

El mito fundacional de María Lionza temporaliza subjetividades al margen de la fe cristiana. Su historia⁵ (Salazar: 1998) se remonta al siglo XV aproximadamente, cuando los españoles comenzaron a colonizar tierras venezolanas. Su nombre indígena, Yara, fue cambiado por el de María del Prado de la Talavera de Niva; pero, como la acompañaba una onza, sobre la que cabalgaba, empezó a llamársele María la de la Onza. Con el transcurrir el tiempo, el lenguaje popular la transformó en María Lionza. Deidad de las montañas de Sorte, en el estado Yaracuy, a 272 kilómetros de Caracas, su culto cuenta con un gran número de devotos, quienes le ofician “trabajos” de santería al pie de la montaña.

Hasta el momento en que aparece la Corte Malandra, junto con el mito de María Lionza se compactaban dos cortes. Estas formaban, en total, un trío alternativo al de la Santísima Trinidad: el cacique Guaicai-puro, un indio del que se desconoce si existió históricamente, pues solo el cronista Oviedo y Baños dio constancia de sus hazañas, pero la historia

4 Verso de la canción “María Lionza” de Rubén Blades.

5 Debido a las múltiples versiones sobre la vida de María Lionza, se suscribirá el texto *La historia de María Lionza*, Salazar (1998: 182) Venezuela: Editorial El Aragüeño.

épica nacional lo ha tomado por su gran coraje frente a los conquistadores españoles y, de otra parte, el Negro Felipe o Negro Primero, el único negro con rango oficial en el ejército de Simón Bolívar, quien, herido de muerte en la Batalla de Carabobo. En la actualidad, como parte de la Corte marialioncera, en su nivel más bajo, está la *Corte de los Santos Malandros o Corte Calé*. “Calé” porque los delincuentes hasta ahora “canonizados” pertenecieron a una época (años sesenta y setenta del siglo XX) en la que la juventud hablaba una jerga denominada *calé*.

A diferencia de otros fenómenos relacionados con la violencia –por ejemplo, el intersticio del lenguaje delincuenciales en el habla popular venezolano– el de la Corte de los Santos Malandros se ha construido soterradamente. De ahí que su estudio se encuentre con vacíos y encrucijadas que se niegan las unas a las otras, sobre todo en lo referido a las historias de vidas de los delincuentes sacralizados.

Por ejemplo, el padre de la Corte, *Ismaelito*. Su existencia está atravesada por relatos divergentes, todos temporalidades de una violencia ilimitada. El halcón encima de una motocicleta que exhibía como tatuaje, ha quedado como el símbolo de los devotos de la corte. Su nombre verdadero se desconoce: para algunos, Juan Francisco Carrillo, para otros, Ismael Sánchez; murió apuñalado en el “23 de enero”, una de las parroquias más violentas de Caracas y dirigía una banda en “El Guarataro”, otro de los puntos referenciales de la violencia urbana capitalina, responsable de robos a bancos y saqueos a establecimientos comerciales. *Isabelita*, figura emblemática de la Corte, cuya vida violenta la llevó a la muerte: violada a los 12 años, provenía de una familia rica de la cual se alejó por las drogas y su amistad con delincuentes. Era rubia y blanca y se casó con un hombre negro de Barlovento que la engañó –dato importante debido a la separación de clases, todavía vigente, en el país: resulta impensable que una joven rica y blanca de las urbanizaciones caraqueñas se relacione sentimentalmente con un negro de Barlovento, una zona sumamente pobre–. A partir de ese momento, se vengó de los hombres hasta que fue asesinada a los 25 años de edad.

Existe un enclave para comprender el fenómeno de los Santos Malandros: la elaboración iconográfica de sus estatuillas coincide con la vestimenta actual de los delincuentes; los santos se crearon a su imagen: tie-

nen camisas y gorras de la NBA (cuyo precio en el mercado venezolano resulta costoso, solo asequible a los jóvenes delincuentes con el dinero producto de sus acciones), lentes oscuros y revólveres. Escuchan sus canciones favoritas, “La Cárcel”, del Sexteto Juventud, por ejemplo, una suerte de himno que no cesa de escucharse en los barrios caraqueños y necesitan ofrendas que provienen, precisamente, de los espacios que los perdieron en vida: drogas, alcohol y tabaco.

Al respecto, algunas consideraciones apuntan a otros registros. Constantemente, la sociedad venezolana ha refundado la demarcación de sus espacios, con énfasis en los simbólicos y mediales. Dividida en dos vórtices contrastantes, Caracas se define a partir del “siluetaje” físico del este y el oeste. En el primero se agrupa la clase con mayores posibilidades económicas, que irradia un poder alegórico y también real hacia el resto del entramado social. Para quien habita en los suburbios del oeste, el sujeto que se le elabora enfrente, en el este, detenta cultura, belleza y dinero; cánones, por cierto, muy discutibles en el caso venezolano, sobre todo si se toma en cuenta la carencia de un referente cultural sostenido en la mayoría de quienes poseen recursos económicos. Ahora bien, en la zona contraria se representa la violencia, la suciedad y la pobreza, los “monos”, como se les llama a los pobladores de ese territorio. Este término, para Mario Sanoja e Iraida Vargas-Arenas (2003), conforma una cosmogonía de discriminación y aislamiento:

[los] monos habita[n] en míseras y efímeras viviendas desprovistas de atención sanitaria u hospitalaria, mayormente sin agua ni vías de comunicación y principalmente sin formación laboral, sin derecho a tener esperanza de lograr, alguna vez, una vida sin amarguras y sufrimientos (2003: 5).

Con lo anterior, ¿a dónde se pretende llegar? Durante décadas, la violencia urbana ha estado demarcada de un solo lado de la sociedad, sobre lo cual ha incidido la superpoblación pobre que allí se agrupa, cercada por “el estallido perpetuo –económico, social y demográfico de las ciudades” (Monsiváis: 1997: 275). Entonces, se necesitan representaciones simbólicas/ mediales propias de ese contexto, que lo afiancen como superficie legitimada.

La figura del malandro solo puede establecer un vínculo con un símbolo afín. En un contexto de tanta violencia como el de los barrios caraqueños, donde el ajuste de cuentas, el tráfico de drogas, la impunidad y el atropello convierten la cotidianidad en un simulacro de sobrevivencia, los márgenes para el ruego por la vida y la conexión con el “más allá” se sustentan en una igualdad de conocimientos y actuaciones: quien delinquirió, “escucha” mejor las súplicas del sujeto quien se encuentra ahora en su lugar.

Paralelamente, detrás de la Corte de los Santos Malandros converge una marca identificativa de la sociedad venezolana: su sincretismo. Aquí entran consideraciones de tipo social. Se está en presencia de una cultura indefinida, subrayada por la mezcla de grupos étnicos y por esa zona abierta, construida por el petróleo (en el sentido de lo fugaz que se entreteje con este). En Venezuela definir ideologías o religiones se transforma en un ejercicio con un referente imposible de unicidad. En el panteón religioso venezolano se integran por igual Shangó, para la santería, o Santa Bárbara, para el cristianismo; José Gregorio Hernández, María Lionza y *Petróleo Crudo*, este último un delincuente famoso en los años cuarenta, asimilado dentro de la Corte de los Santos Malandros. Un sincretismo que todo lo inunda y corroe y que origina un mapa religioso fluctuante y heterogéneo.

Este sincretismo se cartografía, fundamentalmente, en las barriadas más populares de la capital venezolana, coincidentes con los índices más altos de violencia. Uno de los espacios donde aparece con más recurrencia, *se baja* y se representa la Corte de los Santos Malandros, es en el barrio José Félix Ribas, en Petare, considerada zona roja. No se trata de una convergencia azarosa. En medio de la descomunal violencia urbana, se necesita aferrarse a un símbolo elaborado con esa propia violencia, con sus actos y sus transgresiones. Uno de los santos que más aparece en las sesiones de espiritismo, Armando Cárdenas, fue el malandro más buscado de su época en el barrio donde residía.

“En el barrio [...] cuidado en la acera, cuidado
camará que el que no corre, vuela”⁶

De las consideraciones anteriores se desprende que nos encontramos frente a una nueva expresión discursiva de la violencia, un nuevo espacio medial, toda vez que ya está apareciendo como superficie de representación, desde la propia iconografía que ha creado hasta su inclusión en vídeos y documentales que no integran el espacio discursivo hegemónico acerca de la violencia, lo que coloca en escena una subjetividad particular de entenderla y problematizarla. No viene de un análisis académico, sociológico o generado por los medios legitimados de comunicación, sino del mismo centro donde se genera, del propio vórtice desde el cual fluye hacia la sociedad.

Al menos en Venezuela, los discursos acerca de la violencia urbana están sometidos a operaciones de silenciamiento o justificación. Para el actual Gobierno, la violencia resulta un desagüe frente a la carencia que exhibe la mayoría de la población. Contrariamente, algunos analistas de oposición piensan que la falta de políticas adecuadas en el manejo del problema urbano, se ha respondido con el incremento de la violencia, que se pretende acallar o encarar desde márgenes, paradójicamente, violentos, como el de los grupos de exterminio⁷.

Sin lugar a dudas, la *Corte de los Santos Malandros* enuncia dos nuevos dispositivos para examinarla: el primero relacionado con el espacio religioso, existe en el delincuente una ruptura hacia la solicitud de protección por parte de los Santos católicos, a los que ha *desplazado* con esta corte convergente con su gestualidad social: como él, ellos fueron delincuentes, robaron y asesinaron⁸ y ahora aparecen en un panteón espiritual, en un nivel elevado pero más cercano al del creyente, más humano en el sentido de más afín y reconocible. Esto conduce directamente a una suerte de

6 Verso de “Pedro Navaja”, canción de Rubén Blades.

7 Entre 2004 y 2005, se produjo en Caracas el exterminio de mendigos o *recogelatas*, como se les llama popularmente. Estos crímenes nunca se resolvieron, pero a su alrededor se creó un discurso que tenía que ver con la urgencia de una profilaxis social y con la ineptitud del sistema político y policial.

8 La autora no comparte la idea esbozada en algunos de los escasos trabajos que se encuentran sobre el tema con respecto a que los Santos Malandros eran especies de Robin Hood caraqueños. Con solo leer sus biografías, se anula este argumento.

negación de la culpabilidad: contrario a los Santos católicos, los Santos Malandros no tienen que perdonar porque se encuentran en una zona idéntica de interacción con la del delincuente que los venera.

Así, uno de los santos de esta Corte de nombre Tomasito, murió de 132 tiros durante un intento frustrado de robo a un banco. Al terminar la balacera, solo quedó su cuerpo abatido sobre la calle, pues sus cómplices se dieron a la fuga. ¿Qué lugar simbólico puede fundar el rezo y el pedido de protección a este santo muerto en un enfrentamiento con la Policía sino en el del reconocimiento al igual? Por tanto, su violencia (que se manifiesta en idéntico formato a la del actual delincuente) refiere una subjetividad sublime, toda vez que penetra el territorio de lo espiritual⁹ y del sobrecogimiento, este último en la dirección que refirió Kant: “un objeto [...] que prepara el espíritu para pensar la imposibilidad de llegar a la naturaleza en tanto presentación de las ideas” (en Lyotard: 1997: 69).

El segundo dispositivo se desprende del anterior y coloca la violencia –uno de los espacios que el pensamiento occidental ha delimitado dentro de los estatutos del mal– en una *zona contraria de valorización*. En otras palabras, se ha creado una superficie representativa del bien, porque se ha elevado como objeto sagrado, compactado con los valores piadosos, de bondad y fe, para Baudrillard en *La transparencia del mal. Ensayos sobre los fenómenos extremos*, distintivos del discurso, “que se sustenta en una creencia iluminista en la atracción natural del Bien” (1997: 95).

Ahora bien, si se toma en cuenta uno de los conceptos de violencia, se lee la siguiente conceptualización:

La violencia es una especie de *fuerza*: [...] energía, poder, potencia...

Lo específico [...], lo definitorio de ella, es el ser fuerza indómita, extrema, implacable, avasalladora, poder de oposición y transgresión. Ella es solo uno de los recursos de la fuerza humana, el más primitivo, impulsivo, rudimentario y brutal. Es inseparable de la agresividad, de la destrucción y se halla siempre asociada a la guerra, al odio, a la dominación y a la opresión.

9 Tradicionalmente, el término de lo espiritual se ha vinculado con la pureza. Por el contrario, la *Corte de los Santos Malandros* existe al margen de esta mirada y de cualquier reconocimiento religioso, inclusive no ha sido aceptada dentro de la santería, ya de por sí execrada. Lo que se refiere solo se vincula al hecho espiritual en sí mismo, construido como discursividad dadora del bien.

[...] la violencia tiene todos los rasgos de un fenómeno axiológicamente negativo. La violencia es el terror, como quiera que éste se manifieste. Implica [...] retorno a fuerzas impulsivas, irracionales y premorales. (González: 1998: 139-140).

De acuerdo con esta cita, la violencia solo puede comprenderse en tanto impulso negativo y destructor. Es un punto de tensión que devuelve con igual intensidad su propia fuerza, de ahí que, al convertirse en objeto sacralizado, como sucede con la Corte de los Santos Malandros, se infiera de ese significado que, para González, solo expone un *impulso*, un *poder de oposición* y un *odio*. Pero, al mismo tiempo, como fenómeno que implica negatividad, mantiene y regurgita la propia sustancia violenta, tan extrema en muchas ocasiones que solo con la creación de elaboraciones simbólicas como la de los Santos Malandros consigue aplacarse, porque, en el fondo, ¿qué representa sino esta corte?

Regresando al espacio de la Corte Calé, la figura de Ismael Sánchez sedimenta un culto muy primitivo, el ritual por sí mismo construye una zona irresuelta, en el sentido de asentar con más fuerza la violencia, cuando, en realidad, se trata de un espacio que debería disolverse. En el Cementerio General del Sur, sobre su tumba, primero “se le hace la señal de la cruz con el puño sobre el sepulcro” (Tabuas: 2005: B22). “Cerrar el puño”, gesto conductual de la violencia, expresión corporal que denota ira. Luego, se le fuma encima de la lápida y se le riega la bebida por excelencia de las clases con menos recursos, anís Cartujo, con lo cual se está señalando una preferencia social de consumo muy determinada; a este acto puede conllevar el uso de drogas. La población de adoradores fluctúa rápidamente: uno tras otro mueren en acciones delictivas. Según el testimonio de un devoto, después de rogarle a Ismael Sánchez por su protección, todos sus enemigos, que “Tenía muchos, (...) los han ido matando uno a uno” (Tabuas: 22).

En esta nueva subjetividad se produce una *reversión de valores* con respecto a la concepción del ruego y la bendición a los santos cristianos: con los malandros, se opera en la dimensión de las variables que, en su gran mayoría, originan la violencia: el alcohol y las drogas. La iconografía simbólica de los Santos Malandros coloca sobre escena un discurso específico

sobre la violencia urbana, que implota la palabra oficial y cuyo *episteme* se construye desde la propia intersección de la práctica de esa violencia con sus ejecutores. Bajo ningún sentido, se trata de un subespacio discursivo; en este momento, constituye uno de los ejes simbólico/ medial fundamental para entender/ analizar el problema de la violencia urbana en Venezuela.

Acotando: “Matón de esquina, quien a hierro mata a hierro termina”¹⁰

Los resultados de la violencia urbana en Caracas han alcanzado idénticas dimensiones a los de una guerra civil: las últimas cifras revelan 65 000 asesinatos en 6 años. Frente a un fenómeno cada vez más incontrolable y cotidiano, han aparecido representaciones simbólicas que se construyen como mediales que reelaboran esta violencia. Siempre como operaciones al margen del discurso hegemónico sobre la violencia, centrado, por una parte, en la pobreza y la falta de oportunidades de vida para más del 80% de la población y, por otra, en la disolución de los valores debido a una política gubernamental agresiva y populista o a una ideología de perfilaxis por parte de grupos de ultraderecha.

Complejo y fluctuante, el problema de la violencia se regenera constantemente a través de las zonas que sus gestores consideran más representativas, más afines a sí mismos, como el fenómeno particular de la Corte de los Santos Malandros, con su iconografía sincrética, que obtura la perspectiva sobre la violencia a partir de una cartografía perforada por más violencia, más sangre, más ejercicio del daño.

Tan violenta que, a principios de este año, apareció asesinada “La niña”, una de las guardianas de la Corte Calé en el Cementerio General del Sur, en Caracas. Con evidentes signos de abuso, también fue quemada y arrojada en una fosa. Años atrás, la joven había recibido un tiro en la cabeza y, según lo afirmaba, de su estado de gravedad la habían salvado los Santos Malandros, a los que luego se consagró al convertirse en la cuidadora de sus tumbas. Es que, ante los delincuentes de la realidad, los santos del cristianismo, con sus poderes etéreos, parecen no conseguir mu-

10 También verso de *Pedro Navaja*

cho. De la violencia, cualquier pedido se pierde entre el eco real de las balas, en sus zumbidos intermitentes sobre una ciudad encerrada en el miedo cortante de su violencia. Ese que también se descubre en la mirada de los Santos Malandros con sus armas de yeso, tras el escenario de un vídeo, tan impotentes como cualquier ciudadano frente a las genuinas nueve milímetros de sus suplicantes y victimarios adoradores.

Bibliografía

- Baudrillard, Jean (1997). *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.
- García Mora, Luis (2006). “Cráteres”, en: *El Nacional*, domingo 18 de junio, Caracas, A9.
- González, Juliana (1998). “Ética y Violencia (La *vis* de la virtud frente a la *vis* de la violencia)”. En: Adolfo Sánchez Vázquez (Ed.). *El mundo de la violencia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Liotard, Jean-François (1997). *El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia*. Barcelona: Gedisa.
- Miranda, Rossana (2005). “Corte Calé. Santos Malandros de Caracas”. En: *analitica.com*, domingo 10 de abril.
- Monsiváis, Carlos (1998) “La violencia urbana”, en: Adolfo Sánchez (Ed.). *El mundo de la violencia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Salazar, Homero (1998). *La historia de María Lionza*. Venezuela: Editorial El Aragüeño.
- Sanoja Obediente, Mario y Vargas-Arenas, Iraidá (2003) “Un necesario análisis antropológico de nuestra sociedad. El origen de monos y escuálidos”. En: *Question*, Octubre, Caracas: 4-5.
- S/A (2004) “Malandros muertos protegen del mal en Venezuela”: En: *2001.com.ve*, 11 de Octubre, Caracas.
- Tabuas, Mireya (2005) “También hay santos malandros”. En: *El Nacional*, domingo 13 de noviembre, Caracas, B22.
- Tarre Bricéño, Marcos (2006). “Develando el secreto de las estadísticas delictivas”. En: *El Nacional*, lunes 19 de junio, Caracas, B23.

La construcción del sujeto cultural en el discurso y metadiscurso poético y visual mapuche¹

Sonia Betancour Sánchez*

Introducción

El pueblo mapuche ha vivido su historia en contextos complejos de convivencia forzada y coexistencia conflictiva con la cultura mayoritaria y, desde esta vivencia, el sujeto cultural ha generado producciones artísticas que se constituyen en un espacio relevante de reflexión sobre su ser cultural.

Si bien en sus comienzos, estas expresiones respondían a formas tradicionales presentes y practicadas en la cultura propia, con el tiempo se mantuvieron unas y, otras, transformaron o asumieron las formas discursivas de la cultura occidental, a través de la inevitable influencia de las culturas en contacto.

En relación con el aspecto identitario (Carrasco, 2002), el artista mapuche experimenta un proceso de toma de conciencia de su identidad cultural y sugiere determinados significados en relación con esta. Las producciones artísticas *textualizan* esta línea temática que casi siempre se advierte relacionada con la dominación que ha ejercido la cultura mayoritaria respecto de la cultura mapuche y las consecuencias sufridas por

1 El presente trabajo forma parte del Proyecto DIUFRO D-107-0005, “La dinámica estético-cultural del actual discurso artístico mapuche: aproximaciones a las relación entre poesía y visualidad”, cuyo equipo de trabajo está formado por la Investigadora Responsable, profesora Mabel García Barrera y los co-investigadores Hugo Carrasco Muñoz y Sonia Betancour Sánchez.

* Universidad de La Frontera (Temuco, Chile). soniabet@ufro.cl

esta, expresadas en diferentes formas de injusticia. El artista mapuche, a partir de estas vivencias ingratas, construye un discurso que da cuenta de ellas, pero que está al servicio de una reafirmación y rescate de la identidad cultural que plasma un proyecto artístico que lo contiene y explica.

En el proceso, han intervenido en forma decisiva las políticas del Estado chileno las que han operado eliminando, a través de mecanismos de integración, asimilación, homogeneización, aspectos identitarios y definitorios relevantes de la cultura mapuche, lo que provoca una pérdida importante del idioma, de la religión y de la organización política y social de este pueblo.

Esta línea de acción colonizadora del Estado chileno, históricamente sostenida y acentuada en el tiempo, ha incidido en la construcción de la identidad del sujeto-artista mapuche quien evidencia este proceso en su propuesta artística y poética. Un aspecto central, por ejemplo, es la reflexión misma sobre su ser cultural, sobre el sentido del ser mapuche, una reflexión que lleva al sujeto-artista a penetrar en el espíritu de su cultura, a volver al tiempo pretérito, al tiempo mítico y simbólico de sus antepasados, a evocar y reconstruir prácticas culturales tradicionales, a interrogarse sobre sus ancestros, a redefinir y/o reafirmar su identidad étnico-cultural.

Hay una búsqueda permanente hacia el reencuentro con su mismidad y desde ahí se manifiesta al mundo exterior en su arte; un mundo que lo ve, que lo evalúa y legitima dentro y fuera de su cultura. En la expresión artística dialoga con su ser más íntimo, recupera para su pueblo la armonía con el mundo mítico-ancestral, entra en comunión con el mundo de sus antepasados, con la historia que les heredaron.

El artista mapuche plasma en el espacio textual una voz cultural –su propia voz– autorizada y sustentada en el conocimiento profundo de su cultura, se autoconstruye en su discurso artístico y poético. Desde ahí, entra en debate con la otra parte de su ser, la occidentalizada y ajena, a quien cuestiona, reformula pero que, en definitiva, acoge para expresar la mapuche y propia en su arte. Podemos decir que no es un ser culturalmente escindido, sino que cada vez asume más su doble pertenencia y en la cual conviven dos culturas: la propia y la ajena. La primera es la pertenencia, la definición, la raíz, el Ser; la segunda, la ajenidad, la incertidum-

bre, el desarraigo. Hay entre ellas, naturales encuentros y desencuentros; la complejidad de esta convivencia es la que expresa el artista mapuche, quien debe volver su mirada al pasado, a su historia ancestral para visibilizarlos en su obra artística y manifestar en ella el dolor de la pérdida, la usurpación de la identidad por la imposición de la cultura ajena, causantes de la larga interrupción de su ser cultural el que ahora renace fortalecido en la creación del artista.

El arte poético y visual expresa una reflexión sobre el ser cultural mapuche que se construye en el discurso y en el metadiscurso. Esto evidencia una búsqueda de la reafirmación de la identidad étnico-cultural y que reclama una definición de la misma, al proponer una visualización de lo propio y distinguir la diferencia con el otro cultural. Observamos un sujeto que asume un doble proceso comunicativo –intracultural e intercultural– a través del cual se explicita la reafirmación identitaria de la cultura propia y la necesaria plasmación de la diferencia con la cultura ajena, por un lado y, por otro, la textualización de procesos interculturales complejos que contienen la negación e invisibilidad impuestas por la cultura occidental.

El sujeto, desde una posición sociocultural que lo sitúa en un tiempo y espacio autorizados, se construye cultural e identitariamente en el espacio textual y propone un discurso integrador de una realidad vivenciada compleja y tensionada por las relaciones interculturales. Así busca la participación y apertura en espacios culturales propios y ajenos en pos de un posicionamiento legítimo de su arte, mediado por mecanismos y recursos de hibridaje y heterogeneidad cultural.

El arte visual y la poesía etnocultural mapuche

El arte mapuche –poético y visual– ha estado asociado a las relaciones de conflicto con la sociedad global; ha llegado a constituirse en una expresión artística valiosa ampliamente reconocida². Lo relevante, es que esta

2 El reconocimiento sobre la poesía mapuche está avalado en estudios de investigaciones realizadas en la Universidad de La Frontera (Carrasco, Contreras, García, Fierro, Geeregat), principalmente, y Universidad Austral de Chile (Carrasco, Galindo, Rodríguez,) y trabajos investigativos

cultura tuvo la capacidad de transformar los elementos culturales ajenos e ir dando forma y vida a un arte propio, cada vez más particular e identitario de la cultura propia (Carrasco, 1993).

Las investigaciones señalan que es posible reconocer variados discursos en el ámbito de las expresiones artístico-literarias, tanto aquéllos vinculados con prácticas tradicionales de la cultura propia, como otros relacionados con cánones discursivos de la cultura occidental (Carrasco, García, 2005:13-23). La poesía etnocultural ocupa la codificación plural (Carrasco, 2000) del texto con doble registro mapudungun-español y *collage* etnolingüístico; enunciación sincrética e intertextualidad transliteraria como procedimientos fundamentales y distintivos. Es una poesía que plasma la preocupación por la reafirmación de la identidad y la recuperación cultural, sin dejar de referir las relaciones de conflicto interétnico e intercultural con la sociedad global, en las cuales se origina, la discriminación de la cual han sido objeto, la asimetría de las relaciones con la otra cultura, la injusticia, la exclusión, el etnocidio.

Por tanto, estamos frente a discursos poéticos y metadiscursos que evidencian reafirmación de la cultura tradicional e interpelación a la cultura ajena, a que se le pide reconocimiento por la cultura propia; el discurso poético llama la atención, textualizando las consecuencias ingratas de la colonización ejercida por la cultura mayoritaria, poetiza la injusticia contra el pueblo mapuche, la asimilación orientada hacia la pérdida de sus valores y prácticas culturales, el intento de eliminación de su sistema de creencias, la invisibilidad impuesta.

En esta línea, el discurso poético asume una actitud testimonial que denuncia una cultura impuesta que despoja de lo propio a otra; forzándola a (con)vivir en lo ajeno, lo extraño, lo impuesto y es la angustia que expresa el poeta en los versos:

Mis manos no quisieron escribir/ las palabras/ de un profesor viejo./ Mi mano se negó a escribir/ aquello que no me pertenecía./ Me dijo:/ “debes

de Moens, Alvarado, entre otros. Sobre arte visual mapuche, los investigadores Carrasco, Contreras y García han realizado un interesante aporte y “visión académica” de las expresiones pictóricas, murales y textiles en el libro de su autoría *Crítica Situada. El estado actual del arte y la poesía Mapuche* (2005).

ser el silencio que nace”/ Mi mano/ me dijo que el mundo/ no se podía escribir. (“Rebelión”, del poemario *Se ha despertado el ave de mi corazón*).

El sujeto emisor de la poesía etnocultural, en definitiva, expresa el deseo de reencontrarse con su mundo ancestral, reconciliarse con su identidad, recuperar los elementos culturales que le permiten re-establecer relaciones y contactos con el mundo propio que le fue negado por una cultura a la que ahora, en el espacio textual, le reclama, deja en evidencia en su hacer injusto y que enfrenta discursiva y poéticamente con su propia violencia. Desde esta realidad, el sujeto mapuche re-construye su historia como pueblo para su pueblo, crea conciencia respecto de la misma, afianza su identidad cultural y, al mismo tiempo prepara, desde el discurso poético, una propuesta de relaciones interétnicas e interculturales más justas y simétricas, de reconocimiento y respeto a la legítima diferencia. La investigadora Mabel García (2005)³, a quien cito en extenso, señala que en el actual discurso poético mapuche, se pueden distinguir diferentes etapas:

a.- La primera corresponde a los textos poéticos iniciales publicados en forma esporádica y asistemática alrededor de la mitad de siglo. En ellos el reconocimiento a una identidad cultural diferenciada se vincula al apego a la Mapu Ñuke (Madre Tierra) desde la concepción tradicional, enfatizada por sobre las situaciones de desarraigo y ajenidad cultural y, en algunos casos, de la identificación que realiza el emisor textual con la cultura chilena-occidental, como condición connatural debido a la aplicación de las fuertes políticas de homogeneización cultural por parte del Estado-nación chileno.

b.- La segunda, más larga y compleja, tiene como centro una serie de tópicos relativos a: reconocer y asumir una posición definida y diferenciada sobre las problemáticas de la identidad étnico-cultural, como experiencia personal y colectiva; recuperar los elementos y categorías de la cultura tradicional; consolidar un proyecto poético asumiendo la hibridez formal de su discursividad, y que se relaciona con los procesos de adopción que realiza una cultura tradicional de carácter oral de los cánones discursivos de la cultura occidental, eminentemente escrita; testimoniar y denunciar

3 Estas etapas las distingue a propósito de un trabajo suyo sobre traducción y resistencia cultural en el poemario *Arco de Interrogaciones* de Bernardo Colipán.

el atropello y genocidio cultural; y exponer, entre otros, el proceso de desarraigo y ajenidad cultural como situación de violentación cultural a partir de la intervención histórica.

c.- La tercera, originada aproximadamente a principios de esta década, se caracteriza por contener un proyecto poético e intelectual más conciente de los recursos políticos y publicitarios de la expresión poética y artística en tanto discurso público, en el cual encontramos la reelaboración crítica del discurso oficial y de sus versiones sobre los acontecimientos históricos y culturales, principalmente a través de la deconstrucción del discurso historiográfico y del discurso histórico. Además, la problematización de la relación acontecimiento-lenguaje, donde intervienen en la perspectiva poética sesgos teóricos de la reflexión estética, política y cultural de la cultura tradicional propia y occidental; lo dialógico como procedimiento a diferentes niveles y con variados propósitos: por ejemplo, como apertura al reconocimiento de otras voces de la poesía latinoamericana y universal, o como inserción de discursos de la cultura universal, clásicos o contemporáneos, escritos o intermediales, audiovisuales, musicales, entre otros, como correlatos que invierten o reafirman el sentido textual. Todos ellos son mecanismos de una estrategia que impulsa al discurso poético mapuche a adquirir un rango epistemológico para el conocimiento de su propia cultura en la situación de intervención cultural.

Esta distinción nos permite observar el proceso vivido por la creación poética mapuche desde un momento en que el poeta empieza a re-conocerse como sujeto mapuche, haciéndolo desde su sentir ancestral en su relación con la tierra. Posteriormente, ya con una clara definición de su identidad, enfrenta, reclama y denuncia su historia de pueblo-nación, invisibilizada por la historia oficial impuesta de la nación chilena, tiempo en el cual potencia su cultura a través de la consolidación de sus expresiones artísticas. Finalmente, evidencia una línea de reflexión sobre su hacer artístico propiamente tal y las formas de constituirse en un referente autorizado y confiable de conocimiento y expresión de su cultura.

Por su parte, el arte visual no ha sido ajeno a los conflictos con la sociedad mayoritaria y al contacto interétnico e intercultural con la misma. Si bien se ha mantenido un arte tradicional que involucra técnicas y elementos culturales propios, como la práctica de la pintura en cuero, la técnica para la obtención del color usando troncos de nalca y maqui para los

tonos rojizos, un musgo acuático para el color verde; el contacto con otra cultura introduce elementos culturales ajenos como la práctica de la pintura en óleo y pastel, la técnica del pirograbado y genera prácticas artísticas interculturales que se posicionan y afianzan en el quehacer de la creación artística nacional, pero con una propuesta que contiene rasgos específicos y diferenciadores de una expresión étnico-cultural.

Es un arte que da cuenta de un interés por expresar las prácticas culturales propias y ancestrales (García, 2005)⁴. Hay énfasis en aspectos de creencia y cosmovisión de la cultura propia lo que remite a un re-posicionamiento y recuperación de la cultura, a través del afianzamiento de la identidad. En definitiva, el arte mapuche poético y visual se construye en el plano de los significados, con identidad propia y elementos culturales diferenciadores que le permiten ser apreciado como tal en sus diversas formas de expresión.

Leonel Lienlaf y Juan Silva Painequeo: la construcción discursiva del sujeto cultural

En un acercamiento preliminar que nombra aspectos comunes de ambos creadores, observamos que el discurso poético de Lienlaf lo da a conocer, al uso occidental: con formas de comunicación y canon que esta cultura practica y define. Silva Painequeo también usa una forma de exposición occidental, en espacios públicos formalizados de esta cultura y en las comunidades. Los títulos de las obras están en idioma mapudungun, hay técnicas de teñido, símbolos, colores, propios de la cultura mapuche. Globalmente, en el plano semántico, ambos discursos están orientados a significados socio-culturales propios del mundo mapuche y revelan, a la vez, la influencia de la cultura occidental con la que han estado históricamente en contacto.

Los textos de Lienlaf están escritos en idioma mapudungun y español. Dan cuenta de las injusticias cometidas contra su pueblo, evidencia sentimientos de frustración, desazón, resistencia cultural (García, 2006) y

4 La misma investigadora García señala que el arte tradicional del pueblo mapuche ha estado ligado a la transmisión de su sistema simbólico y saberes ancestrales y que en el contacto cultural adoptaron elementos de la otra cultura produciéndose un proceso de transformación.

afianzamiento de la identidad, elementos que sustentan la idea de recuperación de la cultura tradicional. Para este efecto se expresa del mundo de los ancestros, la cercanía y comunión con el mundo natural, el diálogo con la tierra, con su propio mundo interior, con su abuela, con sus sueños. “La pampa recogió mis huesos (...) La pampa me pidió que cantara/ la poesía del infinito/ luego me dijo que fuera/ hasta el gran fuego de las estrellas/. Me dijo que allí despertaría” (“Creación”).

Hay momentos en los que el hablante expresa su rebeldía por la injusticia sufrida por su pueblo; entonces, necesita recuperar el mundo ancestral y nutrirse de él para vivir el contacto con la otra cultura, sin tener que suspender la propia como lo ya vivido por siglos. En el poema “Estoy”, da cuenta de su ser cultural, él es la metáfora de sus antepasados, la esperanza de su pueblo: “Voy como agua/ por este río de vida/ hacia el gran mar de lo que/ no tiene nombre/ Yo soy la visión/ de los antiguos espíritus/ que duermen en estas pampas/ Soy el sueño de mi abuelo/ que se durmió pensando/ que algún día regresaría/ a esta tierra amada”. El sujeto textual es la pertenencia al mundo de los ancestros: “Soy el sueño de mi abuelo”; él es la confianza de su pueblo: “Yo soy la visión/ de los antiguos espíritus”.

La escritura de Lienlaf, dice Iván Carrasco (2000:139-149), “consiste básicamente en la transcodificación de la tradición del canto indígena tradicional, pero para tratar la problemática contemporánea de los mapuches” y que “la reflexión sobre su poesía le ha permitido darse cuenta de que, existencialmente, su situación es ambigua, pues oscila entre dos mundos, y que de esa situación ha surgido el impulso vital por escribir, como asimismo de publicar los poemas en doble registro, uno para el lector mapuche, otro para el lector wingka”.

Es una poesía que aborda temáticas de la tradición cultural, en la que los elementos simbólico-creenciales se presentan a través del siempre presente mito de Treng-Treng y Kai-Kai, la presencia de otros elementos culturales y/o rituales como el rewe, el kultrung, todos los cuales juegan un rol trascendente en el afianzamiento de la cultura ancestral. Esta se vive en un mundo complejo de relaciones de contacto con la cultura que les ha impedido históricamente vivirla. “Mis manos no quisieron escribir/ las palabras de un profesor viejo/ Mi mano se negó a escribir/ aquello que no me pertenecía”.

El contacto con la otra cultura no ha sido grato; es la invasión, la violencia: “Mis manos no quisieron escribir/ las palabras de un profesor viejo/ Mi mano se negó a escribir/ aquello que no me pertenecía”; “Temuco-ciudad/ debajo de ti/ están durmiendo/ mis antepasados”; la escritura, símbolo de lo occidental, invade al otro; Temuco-ciudad, desplazó e invadió con sus “Casas que no son/ de mapuches”.

Respecto de la construcción del sujeto en el discurso poético, uno de los procedimientos que nos sirve para evidenciarla, es la intertextualidad transliteraria que permite identificar, según Claudia Rodríguez (1994), el discurso histórico mapuche, el discurso de tradición oral mapuche, el discurso mitológico, el discurso winka, el discurso cosmogónico (antropológico). Estos cinco discursos presentes en *Se ha despertado el ave de mi corazón* centran su interés temático en la denuncia y reivindicación.

Rodríguez observa que el discurso histórico, se refiere a prácticas de tortura y muerte por parte de los winkas en contra del pueblo mapuche (poema “Le sacaron la piel”); también este discurso se da en la referencia a héroes (Lautaro, por ejemplo) y cuando alude a las consecuencias de la colonización (poema “Temuco-Ciudad”). La estructura dialógica en algunos poemas da cuenta del discurso de tradición oral, como el poema “Palabras dichas”, asimismo con los referentes naturales, culturales y geográficos presentes en los textos.

El discurso cosmológico da cuenta de la cosmovisión mapuche, de lo sagrado; el poema “Rehue del Pillán” alude a elementos rituales propios. El discurso winka contiene elementos de la cultura winka, son conceptos que evidencian el contacto entre ambas culturas y la influencia de la cultura mayoritaria. El discurso mitológico incorpora significativamente sucesos, elementos o seres mitológicos, como el poema “El sueño de Mankean”. Todos estos discursos funcionan como estrategias para representar la identidad mapuche a través de una fusión y diálogo de los elementos culturales propios y de los apropiados de la cultura ajena, así como transformados en el espacio de la creación poética mapuche.

Si bien el poeta tiene un proyecto escritural propio, hay en él una orientación hacia la búsqueda de diversas propuestas que evidencian la adopción del canon de la poesía occidental. Asimismo, el artista plástico

Juan Silva Painequeo asume prácticas tradicionales en su pintura en cuero; pero, por otra parte, a través de la pintura mural en espacios públicos, la pintura en óleo y pastel asume técnicas de la cultura occidental (Carrasco y García, 2005). Su principal interés es recuperar la cultura tradicional y afianzar la identidad mapuche, a través de la recreación de la historia ancestral, el mundo mítico-creencial de sus antepasados, sus formas de organización, el sistema de normas.

En el arte visual de Silva Painequeo hay un énfasis al expresar el mundo mapuche y con ello la recuperación de la cultura; el artista plasma en su obra, el sistema normativo (normas que rigen la cultura, según sus palabras). Si el pueblo mapuche no recupera su cultura, sus normas, los significados de sus prácticas culturales, no puede afianzarse. En este ámbito es relevante la lengua, porque a través de ella todo esto se puede dar a conocer a las nuevas generaciones y, también, tiene sentido la práctica y expresión del arte visual.

El artista expresa, por ejemplo, la organización del pueblo mapuche, aspecto relevante en la recuperación de la armonía con el mundo ancestral y el afianzamiento de la cosmovisión mapuche. La desorganización y rebeldía conducen a un alejamiento de la cultura por lo que el artista se siente con la responsabilidad de dar a conocer esa organización en su obra.



Para todo esto es necesario volver permanentemente la mirada al pasado, al tiempo primordial, al tiempo circular del mundo mítico-creencial donde nace y se acuna la identidad del sujeto. Esta se nutre de ese tiempo-espacio simbólico al transcurrir el tiempo histórico en el que se expresa, transita e interactúa. Se destacan, entre otros símbolos como el pehuén –antiguo guerrero mapuche– prácticas, elementos culturales, héroes o toquis, poderes ancestrales; tal es una parte del poder de la machi que se expresa en el kultrún, así como el machi kimún que refiere el conocimiento de la machi.

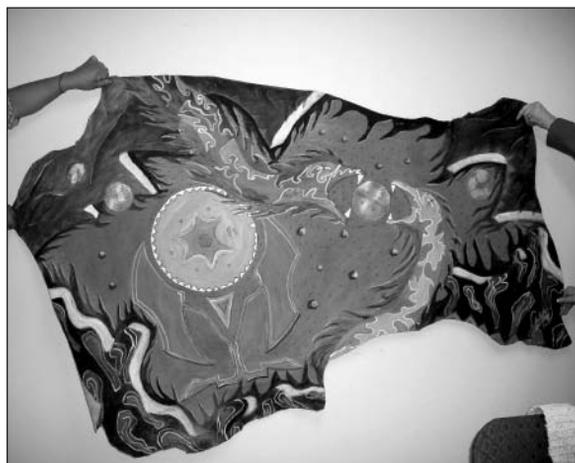
Un ser mítico importante es el Choike (avestruz), al que Hugo Carrasco (2005) sitúa en el conjunto textual plástico de Silva Painequeo en torno al núcleo Trentren y Kaikai. Este ser mítico evoca el tiempo de la unión y fusión entre el *che* y el *ñandú*; ese poder se entrega a hombres o mujeres que lo merezcan, elemento de la cultura actualizado en el espacio textual.



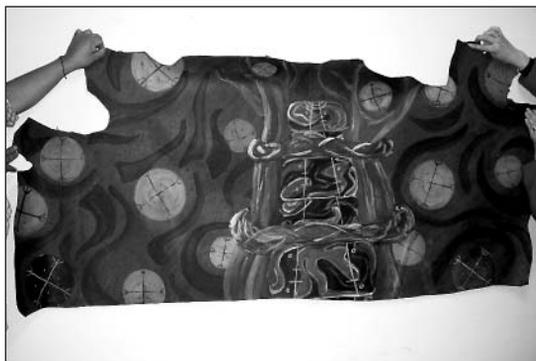
Por otra parte, la presencia del weichafe es esencial en la lucha del pueblo mapuche por lo que el arte visual de Silva Painequeo lo actualiza permanentemente.



En el discurso visual el sujeto se construye a través del mundo mítico-creencial y mundo ancestral, fundamentalmente. De este mundo se fortalece y genera su discurso visual, expresado en el origen del ámbito mapuche con Treng-Treng y Kai-Kai



El rewe y el kultrún, son elementos simbólicos centrales en la cultura y permanentemente aludidos en la creación artística de Silva Painequeo.



Lautaro o Lefxaru, expresa el nacimiento del águila veloz; la piedra azul tiene el espíritu de este guerrero y es el símbolo del poder; es una piedra que se halla constituida por muchas energías. Una de ellas es la gente mapuche, los che.



En definitiva, advertimos que este artista centra su atención en expresar la cultura tradicional mapuche. En este espacio de re-creación re-construye y re-afirma su identidad cultural, al tiempo que establece diferencias con la cultura global para crear y proponer un arte pictórico distintivo y propio.

Algunas consideraciones finales

El arte poético y visual mapuche en Leonel Lienlaf y Juan Silva Painequeo, respectivamente, se halla conectado a través de las temáticas relacionadas con la historia que enfrenta la sociedad occidental. Este es un referente importante en estas expresiones artísticas. No obstante, destaca en ellos la temática de lo propio cultural, una orientación a expresar el mundo mapuche, su identidad, su ser cultural, su cosmovisión.

Dentro de este contexto, el sujeto cultural mapuche es construido en el discurso a través de plasmar y visibilizar elementos culturales propios, aquéllos que le permiten distinguirse de la cultura ajena y los que se ubican en un espacio mítico-creencial, en la religión, en el mundo ancestral.

Si bien ambos creadores centran su proyecto artístico en la cultura del pueblo mapuche, no se desprenden de la influencia del contacto con la cultura occidental, de la que toman elementos culturales que innovan desde su arte, que logra una identidad propia. Si bien es un sujeto desgarrado por la suspensión e invisibilidad de su historia, también es un sujeto que procura la armonía consigo mismo y con los demás; busca relacionarse interculturalmente, pero a la vez enfatiza el encuentro con su propia cultura.

En esta oportunidad y preliminarmente, he centrado la mirada en los significados que sugieren, en el nivel semántico, el espacio textual y discursivo de estas producciones. Esta mirada ha permitido observar un énfasis en la re-creación de lo propio cultural e identitario, sobre la base de su cosmovisión ancestral y mítico-creencial, sin obviar las relaciones con la cultura mayoritaria y la historia de conflicto entre ambas.

Finalmente, los lenguajes discursivos y metadiscursivos del discurso poético y visual mapuche a los que se adscriben estos creadores, pueden constituirse en una construcción epistemológica estético-cultural desde la cual el artista reflexiona, reafirma y construye su mismidad.

Bibliografía citada

- Carrasco, Hugo (1993). "Poesía mapuche actual: de la apropiación hacia la innovación cultural". *Revista Chilena de Literatura* 43: 75-87.
- _____ (2002). "Rasgos identitarios de la poesía chilena actual". *Revista chilena de literatura N.º 61*: 83-110 Universidad de Chile.
- _____ (2005). "Juan Silva Painequeo. Territorio y acción cultural". *Crítica situada. El estado actual del arte y la poesía Mapuche. Rakisuam. Pu mapuce tañi kimvn ka tañi vl zugu fahtepu*. Universidad de La Frontera. Temuco: Editorial Florencia.
- _____ (s/f). "La recuperación de los ancestros en la poesía mapuche contemporánea. Nombres cotidianos y ancestrales en poemas de Jaime Huenún". Artículo inédito.
- Carrasco, Hugo; Verónica Contreras y Mabel García (Eds.) (2005) *Crítica situada. El estado actual del arte y la poesía Mapuche. Rakisuam. Pu mapuce tañi kimvn ka tañi vl zugu fahtepu*. Universidad de La Frontera, Temuco: Editorial Florencia.
- Carrasco, Iván (2000). "Poetas mapuches en la literatura chilena" *Estudios Filológicos N.º 35* Valdivia: Universidad Austral de Chile.
- _____ (2005). "Metalenguas de poetas mapuches etnoculturales", *Crítica situada. El estado actual del arte y la poesía Mapuche. Rakisuam. Pu mapuce tañi kimvn ka tañi vl zugu fahtepu*. Universidad de La Frontera, Temuco. Editorial Florencia.
- Contreras, Verónica (2005). "El discurso poético de Leonel Lienlaf: tradición y resistencia cultural". *Crítica situada. El estado actual del arte y la poesía Mapuche. Rakisuam. Pu mapuce tañi kimvn ka tañi vl zugu fahtepu*. Universidad de La Frontera, Temuco: Editorial Florencia.
- García, Mabel (2005). Lenguaje, traducción y resistencia cultural en el discurso poético mapuche: "Arco de interrogaciones" de Bernardo Colipán. *I Congreso Latinoamericano de Antropología*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- _____ (2005). "Mirando hacia dentro: las raíces mapuches". *Crítica situada. El estado actual del arte y la poesía Mapuche. Rakisuam. Pu mapuce tañi kimvn ka tañi vl zugu fahtepu*. Universidad de La Frontera. Temuco: Editorial Florencia.
- _____ (2006) "El discurso poético mapuche y su vinculación con los temas de resistencia cultural", *Revista Chilena de Literatura N.º 68*.

- Santiago: Universidad de Chile.
- Lienlaf, Leonel (1990) *Se ha despertado el ave de mi corazón*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- _____ (2003) *Peuma dungu. Palabras soñadas*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Rodríguez, Claudia (1994). Leonel Lienlaf: La voz de la bandada. Enfoque etnocultural sobre el texto “Se ha despertado el ave de mi corazón. Tesis de Magíster. Valdivia: Universidad Austral de Chile.

Bibliografía consultada

- Alvarado, Miguel “Elogio de la pereza. Notas y aproximaciones respecto de las posibilidades del estudio de la etnoliteratura mapuche actual como etnografía del texto” <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n26/jaraya.html>
- Carrasco, Iván (1990). “Etnoliteratura mapuche y literatura chilena: relaciones”. *Actas de Lengua y Literatura Mapuche* 4: 19-27.
- Fierro, Juan Manuel (2005). “Un proceso de metalectura: Entrevistas a Elicura Chihuailaf”. *Crítica situada. El estado actual del arte y la poesía Mapuche. Rakisuam. Pu mapuce tañi kimvn ka tañi vl zugu fahtepu*. Universidad de La Frontera. Temuco: Editorial Florencia.
- Geeregat, Orieta et al (2004). “La memoria de la Madre Tierra: el canto ecológico de los poetas mapuches”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* N.º 33: 77-84. Madrid: Universidad Complutense.
- Geeregat, Orieta y Juan Manuel Fierro (2001). “Testimonios poéticos del mestizaje mapuche. Memoria y contramemoria”. En *Textos de Elicura Chihuailaf, Leonel Lienlaf, Jaime Huenun y Bernardo Colipán*. IV Encuentro Internacional sobre Teorías y Prácticas Críticas. Universidad de Cuyo.
- Galindo, Oscar y David Miralles (eds). (1993). *Poetas actuales del sur de Chile*. Valdivia: Paginadura Ediciones.
- Golluscio de Garaño, Lucía (1984). “Algunos aspectos de la teoría literaria mapuche”. *Actas Jornadas de Lengua y Literatura Mapuche*.
- Moens, J.A. (1999). La poesía mapuche: Expresiones de Identidad. Tesis de Licenciatura. Universidad de Utrecht.

El modelo mito-poético del mundo en la cultura quechua durante la época del Tawantin Suyu

Ileana Almeida*

La conciencia mítica no pertenece al pasado, aún hoy, inspira al arte, inquieta a la ciencia y vive en las religiones

A modo de introducción: manuscrito quechua de Huarochiri (siglo XVII)

Imanan huk Yacana ?utiyuq hanaq pachamanta uraykumun yakukta upyaypaq

Kay *Yacana* ñiŝqanchkŝi llamap kamaqin cielo ñiqta çawpikta purimun. Ñuqanchik runakunapas rikunchikmi ari yanalla hamuqta. Chaymanta chay *Yacana* ñiŝqanchikŝi mayu ukukta purimun. Ancha hatunmi ari. Yanayaspa cielo ñiqta iŝkay ñawiyuq kukanpaŝ ancha hatun kaptin hamun. Kaytam runakuna *Yacana* ñinku.

Kay Yacana niŝqanchikŝi ña huk runap kuŝimpi *venturan* kaptin paysawa urmamuŝpa mayqin pukyuŝllamantapaŝ yakuta upyaq. Chayŝi chay runa ancha millwasapa ñitimuptin chay millwanta wakinnin runaqa tiraq. Kay rikuchikuyŝi tuta kaq. Hinaŝpaŝ qyantın pacha paqarimuptinqa chay millwa tiraŝqanta rikuq. Rikuptinŝi chay millwaqa anqaŝpaŝ yuraqpaŝ yanapaŝ chumpipaŝ imaymana rikchaqkuna millwaŝ taku taku kaq. Kaytaŝ kanan mana llamayuq kaŝpapaŝ tuylla rantikuŝpa pachan

* Universidad Central del Ecuador.

rikuşqanpi tiraşqanpi muchağ karqan. Ña muchaşpaş huk çina llamakta urquntawan rantikuq. Chay rantişqallanmantaş ñaçaq işhay kimsa waranqa llamamanpaş çayaq. Kay ñişqanchiktaqa ancha achka runaktaş ñawpa pacha kay tukuy *provinciapi* hina rikuchikurqan. Kay *Yacana* ñişqanchiktaşî çawpituta mana pipaş yaçaptin mamaquçamanta tukuy yakukta upyan. Mana upyaptinqa utqallaş tukuy hinantin *mundokta* pampawachwan. Kay *Yacana* ñişqanchikpi aşlla yanalla ñawpaqnin chaytam “yutum” ñintu. Chaymantari kay *Yacana*taşî wawayuq. Wawanpaş ñuñukuptinşi riscan.¹

Vamos a contar como la mancha negra bajo del cielo para beber agua

Dicen que esta *Yacana* es la sombra negra que gobierna las llamas. Camina por el centro del cielo. Nosotros los hombres la vemos venir toda negra. Cuando llega camina por debajo de los ríos. Es de veras muy grande. Viene por el cielo poniéndose cada vez más negra. Viene ennegreciendo el cielo. Tiene dos ojos y un cuello muy largo. A esta sombra los hombres llaman *Yacana*.

Dicen que la *Yacana* bajó a beber el agua de un manantial y cayó sobre un hombre venturoso. De esta manera el hombre quedó cubierto con su lana. Otros hombres pudieron esquilarla. Esto sucedió durante la noche. Al amanecer del día siguiente el hombre miró la lana. Era azul, blanca, negra, amarilla oscura. Tenía todos los colores juntos. Era así como todas las lanas vistas. Como no tenía llamas vendió toda la lana. Reverenció a la *Yacana* en el mismo sitio en el que cayó. Luego del rito de la adoración compró una llama macho y una llama hembra. Con esta pareja logró tener dos y hasta tres mil llamas. En tiempos antiguos, esto sucedió a muchísimos hombres de esta provincia. Dicen que esta *Yacana* baja a la medianoche. Cuando nadie observa se toma toda el agua del mar. Si no la bebiera todo el mundo quedaría cubierto.

Dicen que a la pequeña mancha oscura que va por delante de la *Yacana* la llaman yute “perdiz”. Por esto se dice que la *Yacana* tiene hijos. Cuando mama ella se despierta².

1 Gerald Taylor transcribe el texto de acuerdo a la escritura quechua “normalizada” en Perú.

2 Traducción propia.

El texto anterior nos introduce en el ámbito de la mitopoyesis quechua en la época del Tawantin Suyu. Este texto, que es uno de los que constan en el manuscrito recogido a fines del siglo XVII y que ha sido llamado por José María Arguedas “Dioses y Hombres de Warochiri”, es adecuado para explicar aspectos esenciales del modelo mito-poético quechua que nos proponemos describir en esta ponencia.

Para entender el modelo mitopoético del mundo es necesario, como punto de partida y base metodológica, formular una breve definición de lo que es el modelo del mundo. El concepto que proponemos es el siguiente: el modelo del mundo es una representación sistemática de la diversidad de ideas sintetizadas respecto de la esencia de los fenómenos naturales-sociales, o bien del conjunto de unos u otros fenómenos de una determinada época histórica.

Dentro de este concepto se incluye –como forma específica de intelección de la realidad– el modelo mito-poético del mundo que es una síntesis de la simbiosis entre el hombre y la naturaleza. Debe entenderse la simbiosis no como simple resultado de un procesamiento de los datos primarios percibidos por los sentidos, sino como la consecuencia de un remodificación secundaria de los datos primarios por medio de sistemas semióticos. Mediante el mito y el rito, el mundo en su totalidad, se hace visible, perceptible y entendible; al mismo tiempo, bajo el dominio del pensamiento mítico se construye el principio estructural del modelo.

La importancia heurística de plantearse el análisis de cualquier modelo del mundo consiste en que puede ser visualizado desde diferentes ángulos metodológicos. Pueden intervenir la filosofía, la teoría del arte, la psicología, la sociología y otras disciplinas que investigan las más complejas ideas de del hombre acerca del mundo. Sin embargo, para el análisis del modelo mito-poético del mundo, parece ser que es la Semiótica la que aporta con un nuevo enfoque integral y sistémico que despeja el camino de la investigación mediante el estudio de esquemas y modelos.

Es importante considerar que el modelo mito-poético del mundo surge en una determinada época histórica: la de las antiguas civilizaciones. Se consideran como tales a Sumeria, Egipto, Harappa, China (dinastía Yin), Grecia (creto-micénica), Mesoamérica y antiguo Perú. Es verdad que en este último caso, la escritura jeroglífica estaba reemplazada por medios

más primarios de transmisión de información como fueron los quipus –utilizados entre los quechuas del Tawantin Suyu–, pero el conjunto cultural del Incaico muestra índices definitorios de civilización antigua como son el apareamiento del Estado, la edificación de ciudades y obras monumentales, el mejoramiento de los medios de comunicación, la agricultura de regadío, los oficios especializados, los objetos suntuarios destinados a la élite gobernante, entre otros.

Las peculiaridades del mito como estructurador del modelo implican la advertencia de que no hay una definición descriptiva de mito. Se lo entiende, a partir de Lévi-Strauss, como un tipo especial de pensamiento y conocimiento, como una manera *sui generis* de entender lo existente. Añadiremos que, dentro de esta conciencia, el rito consolida la percepción mítica. Según afirma Ya. E. Golosovker, la esencia de la lógica mítica consiste en que “en cualquier momento se produce la eliminación de las propiedades y las cualidades del mundo material percibido sensorialmente, sin anularse la materialidad de este mundo”. En el mito se trastocan los parámetros del espacio y el tiempo, se violan las leyes de la causalidad y la contradicción lógica, se confunde la cantidad con la cualidad; sin embargo, la percepción material, sensorial del mundo, continua vigente.

Ilustremos con un ejemplo tomado de nuestro relato mítico. Aquí se alteran las categorías de tiempo y espacio pero persiste la percepción material de la realidad. El concepto de *pacha* tiene doble significado. Se refiere a mundo, a “niveles de mundo”, concretamente, lo que implica formas espaciales; pero también denota “día”, término que se incluye dentro de la categoría de tiempo.

Como lo anota Iuri Lotman, los primeros mitos que conocemos no son narrados; se hacen visibles en las pinturas rupestres así como en las tallas líticas del Paleolítico. Además, afirma Lotman, en los mitos primordiales, el orden de los elementos que intervienen no se da linealmente; en ellos se representa el ser dispuesto en círculos concéntricos, entre los cuales hay una relación de homeomorfismo. Como afirmación de tal aseveración, podemos referirnos a la llamada estela Raimondi, del templo de Chavín de Huántar, que reproduce al dios Wira Kocho en una versión muy antigua, anterior a la divinidad suprema del Tawantin Suyu. Aquí se

observa que la forma divina se repite varias veces remitiendo siempre al centro.

Cuando los mitos empezaron a ser narrados se propagaron. Fueron necesarias entonces traducciones de un lenguaje a otro, de unos signos a otros; las imágenes necesitaron de la voz. Sin embargo, aún traducidas a los signos-palabras la imagen se impuso por su propia fuerza. Para Hans Belting la imagen es una ventana abierta a la realidad; reproduce la realidad tal cual es, aunque la realidad, como tal, no esté libre de interpretaciones y tergiversaciones.

El mito sirve para explicar las contradicciones y las incomprendiones de la vida, es una forma de avenirse con ella. Da respuestas a inquietudes eternas como: ¿de dónde surge el cosmos?, ¿de dónde surgen las constantes de la naturaleza existentes desde siempre? Al tratar de contestar a estas interrogantes el concepto de sujeto no comprende al hombre como individuo, sino como alguien que participa de la vida natural y en un plano culminante está unido con el universo sin separarse de su entorno ni de su comunidad. En la percepción mitológica de estos vínculos se manifiestan las ideas esencialmente permanentes, los valores éticos y estéticos.

El relato escogido nos permite hacernos una clara idea de la organización social y de los códigos éticos y estéticos que norman la colectividad. Los comuneros acuden en ayuda del hombre cubierto por la lana multicolor. Asimismo, se percibe en el ritual de que es objeto la llama: la necesidad de agradecer, de venerar como acto de gratitud, de retribución por el favor recibido.

Las formas primeras de la mitopoyesis aún son oscuras. Sin embargo, podemos preguntarnos qué llevó al hombre a conocer con la imaginación; es decir: que llevó al hombre a crear imágenes mitológicas para percibir la realidad. Según el especialista en temas mitológicos Golosovker, existe en el hombre el instinto de cultura o del absoluto imaginativo. La mitología es el ejemplo más claro de la intelección del mundo basada por entero en la actividad de la imaginación, en la imagen-sentido. El empleo sistemático de las imágenes no se separa de los procesos cognoscitivos. Este es el sentido que le da Golosovker a la imagen mitológica cuando afirma que la estética en la mitología posee valor ontológico, que la estética en el mito es el fundamento del conocimiento.

Siguiendo este razonamiento se deduce que utiliza el concepto de imagen-sentido para subrayar la signicidad del mito, puesto que las imágenes se pueden emplear también como signos, al tiempo que, sobre el plano de la imagen, se acuerdan los sentidos simbólicos. La imagen-sentido entonces cumple la función de designación y sustitución de la realidad no solo por su carácter tangible, sino por su capacidad semántica, es decir, por su poder de significar.

Aplicando las teorías del mito al modelo mito-poético quechua debemos hacer algunas precisiones preliminares. La conciencia mítica impregnaba la cultura quechua al momento de su enfrentamiento con la cultura hispánica. Se contraponían así dos expectativas de pensamiento: para el occidental, las percepciones indígenas eran apenas concebibles. Sin embargo, al tratar de modificar las percepciones y prácticas indígenas que servían como constatación de “prácticas herejes”, de acuerdo a las convicciones europeas, algunos cronistas, frailes, analistas oficiales y funcionarios del rey salvaron valiosísimos testimonios culturales que aún esperan por análisis apropiado.

El modelo mito-poético del mundo quechua expresa un alto grado de autenticidad, pero al mismo tiempo no escapa de la universalidad del pensamiento mitológico. La comparación del esquema quechua con otros modelos mito-poéticos de culturas diversas y alejadas, pero mucho mejor estudiados por la ciencia del mito, muestra extraordinarias coincidencias. Símbolos respecto de los *sujet*, los motivos, el sentido esencial mismo que estructura el sistema quechua, se encuentran en los esquemas mítico-artísticos de otras civilizaciones antiguas detalladamente estudiados por diferentes escuelas.

El mito saca a luz imágenes que provienen de la memoria colectiva, del fondo cultural de una colectividad. La llama de nuestro relato —en la cultura quechua— es el animal de la ofrenda, sacrificado en las grandes fiestas dedicadas al Sol. Tenían significado ritual su sangre, su lana y su grasa. Luis Valcarcel citando a Bernabé Cobo anota que “se le toma de los rebaños propios de la huaca, se la adorna de flores y se la ata a una piedra grande, hácenla dar como cinco o seis vueltas alrededor y luego le dan muerte, abriéndola por el lado del corazón, que extraen y que suelen comer crudo. Con la sangre aspergean la huaca y la carne la reparten entre los sacerdotes y aún entre el pueblo” (Vcarcel, 1964).

En el relato mítico, objeto de nuestra investigación, la llama aparece como imagen mitológica de una zona del cielo, mas tiene la propiedad de entrelazar sutilmente la estructura trimembre del cosmos. Como telón de fondo del relato se percibe el esquema originario vertical del mundo, aunque el relato quechua que estamos analizando evidencia una versión desarrollada del esquema primario: la llama es parte del mundo superior, es decir, del cielo; baja al mundo terrestre, el de aquí para relacionarse con la gente y desciende al mundo inferior para beber el agua de los ríos subterráneos.

Además, la llama desempeña claramente el rol de héroe cultural, que evita que una catástrofe aniquile a la humanidad. Testimoniado este rol tenemos el texto que el cronista Bernabé Cobo recogió en la puna de Andamarca, cerca del Cusco: “Dícese que dos meses antes del Diluvio, notaron los pastores que las llamas estaban poseídas de una gran tristeza, pues no comían ni dormían, pasando la noche con los ojos fijos en las estrellas. Intrigados, uno de aquellos se les acercó para preguntarles la causa de tanta pena, a lo cual contestaron que levantara la vista hacia el cielos y mirara como había una gran junta de estrellas que se hallaban platicando sobre el próximo fin del mundo, por aguas”.

Con la imagen poética de la llama, de acuerdo con temas primordiales de la mitología, también se significaría la victoria del cosmos, ordenado y organizado en tres niveles, sobre el caos primitivo simbolizado con el mar siempre impredecible y relacionado por el pensamiento mítico con el abismo acuático. Por último, la imagen-llama, que testimonia su pertenencia al mundo astral, llega a la tierra de un modo milagroso trayendo consigo, en términos de la cosmogonía, los colores del *kuichi* o arco iris.

La concepción del espacio en el modelo mitopoético del mundo

Cuando nos internamos en el ámbito del mito, ingresamos en una trama de ideas expresivas, donde la imaginación cumple un papel especialmente importante. En el sistema del modelo del mundo arcaico, el espacio es uno de los elementos de mayor trascendencia para la comprensión de la realidad. Su concepción tiene que ver con las operaciones de segmenta-

ción e integración espaciales, con la señalización de los espacios claves. Al modelo arcaico del mundo le es inherente una de las concepciones fundamentales para entender la conciencia mitológica, el conotrope, que expresa la unidad indisoluble del espacio y el tiempo.

A la luz de la ciencia, influida especialmente por las ideas de Galileo (que postula que el espacio es homogéneo a lo largo de la órbita del planeta y que la homogeneidad está determinada por la inercia cósmica) y también por Newton (que sostiene que el espacio es idéntico a sí mismo en cualquiera de sus partes, en virtud de que la transformación pierde sentido sin el invariante y que, además, es infinitamente divisible), la concepción del espacio es totalmente diferente a como se lo concebía en la época que se consolidó el modelo mítico del mundo. Sin embargo, el desarrollo de la física y la cosmología modernas ha hecho variar en algo la comprensión de las leyes físicas vigentes en el universo. En nuestros días se considera que la intelección mitológica del espacio es un concepto embrionario que podría empatar de alguna manera con las presunciones conceptuales de la física actual.

En el modelo arcaico del mundo, según uno de los especialistas de la Escuela Tartu-Moscú, Vladímir Toporov, “el espacio está animado, espiritualizado y es cualitativamente heterogéneo. No es abstracto ni vacío y no precede a las cosas que lo llenan sino que, a la inversa está constituido por ellas. Siempre está lleno y siempre por cosas; al margen de las cosas no existe” (Toporov, 2002). La relación mítica analizada en el presente trabajo, no hace sino corroborar la descripción del espacio según Toporov. El paso de la llama es visible en el cielo. Su imagen aparece como la imagen mitológica de una zona cósmica; el cielo está dividido en segmentos que corresponden a la superficie de la tierra. La llama se mueve en el centro del espacio celeste.

Por otro lado, Gerald Taylor, especialista en dialectología quechua, en su traducción del manuscrito de Warochiri, incluye una nota explicativa del término *quyllur* empleado en el texto que estamos estudiando. Para él, *quyllur* no solo se refiere a las estrellas individuales, sino también a los conjuntos (constelaciones) y a las manchas oscuras que parecen representar figuras. Entendemos así que se trata de un espacio celeste, no homogéneo conformado por partes distintas, animado por seres cósmicos, lleno de estrellas, constelaciones y manchas oscuras.

Para Iuri Lotman, “la construcción misma del orden del mundo es concebida inevitablemente sobre la base de una estructura espacial que organiza todos los otros niveles de ella” (Toporov, 2002). Dicho de otra manera, un modelo es, ante todo y sobre todo, espacio y puede ser descrito en términos espaciales. En el caso del modelo arcaico del mundo, en la cultura quechua, es esencial caracterizar espacialmente el modelo mitopoético porque son las concepciones espaciales las que lo conforman y cosmologizan las partes más importantes del universo.

En el cuadro arcaico mitológico, se representa el mundo en los esquemas vertical y horizontal. Tal división encuentra un nexo con la idea de Lotman que distingue dos tipos de disposición de elementos en la estructura, en ella el número adquiere significado cualitativo. En el modelo mito-poético, debido a la misma conciencia mítica que lo determina, los dos esquemas se presentan como cerrados y no se despliegan temporalmente. En el modelo vertical, los elementos se disponen como una jerarquía de niveles orientados de arriba-abajo y su base semántica une los elementos en un solo plano. Ilustremos con el ejemplo correspondiente.

El esquema vertical del modelo mito-poético quechua se componía del mundo de arriba o *Hanan Pacha*, el Cielo; el mundo de Aquí o *Kay Pacha*, la Tierra y el mundo de Abajo, *Urin Pacha*, la inferior. Los tres mundos se hallaban comunicados a partir de la base semántica del aquí (*kay pacha*). La división vertical del mundo determinaba el reparto de los seres. Un relato mítico recogido por Valcarcel en su *Historia del Perú Antiguo*, muestra en imágenes-sentido la representación vertical del universo:

[...] dos grandes sierpes se encargaban de unir los mundos, salían de abajo, natural guarida de los ofidios, para pasar este mundo terrestre, una reptante en forma de un gran río, bajo el nombre de Yaku Mama o, madre de las aguas; la otra caminando verticalmente, dotada de dos cabezas, una inferior que absorbe los bichos de la superficie, otra superior que se alimenta de insectos y volátiles, apenas se mueve y tiene el aspecto de un árbol seco, es la Sacha Mama o la madre de la vegetación. Pasan después al mundo de arriba, donde la Yacu Mama se convierte en el Rayo o Illapa y la Sacha Mama en el Arcoiris o Koychi. (Toporov, 2002).

El segundo esquema, el horizontal, está definido por dos coordenadas de izquierda a derecha y de adelante hacia atrás, dando la forma de un cuadrado y tiene como paradigma la percepción espacial de los cuatro horizontes. Aquí los elementos se disponen en la orientación “exterior-interior”, con sentido concéntrico. Las diferentes representaciones tienen un único significado invariante. Veamos con el ejemplo concreto.

El cuadrado y la serie de configuraciones y contribuciones que permite (el número cuatro, la cruz, el rectángulo, el trapecio, el círculo), fueron un símbolo poético de extraordinaria trascendencia en la cultura quechua. El cuadrado configuró el mundo y reunió los principales parámetros del cosmos. Como se puede encontrar en la citada *Historia del Antiguo Perú*, muchos objetos eran isomorfos en relación al cosmos y repetían la forma cuadrada del esquema del mundo: tenían la forma cuadrada los espacios donde habitaban hombres o dioses (*kancha*), las piedras cortadas y pulidas con las que se levantaban las murallas de los templos y palacios, las plazas, la traza urbana, la figura que encerraba los símbolos divinos en los *tukapus*, tejidos reales, la cuna de los recién nacidos.

El cuadrado transmitía la imagen de una estructura idealmente estable, de aquí que el Estado incásico se llamó *Tawantin Suyu* (“cuatro regiones”). Se lo utilizó asimismo para describir las coordenadas temporales (las cuatro edades del mundo). La significación del conjunto de cuatro componentes se extendió a otras esferas: con el cuatro se simbolizaban las tribus que conformaron la confederación de los hermanos Ayar; con el cuadrado se clasificaban las clases sociales. Se lo utilizaba en el ritual de juramento llevándose cuatro dedos a la boca. Incluso una divinidad, hijo del dios Wira Kocho, recibió el nombre de Tawa Kapak o Señor del Cuadrado.

Los esquemas mito-poéticos; es decir, los sistemas formales de relaciones, tanto el vertical como el horizontal, precedieron a la conformación del contenido cultural quechua que tuvo en su época el Tawantin Suyu. En culturas muy anteriores a este, ya se pueden percibir rasgos de los dos esquemas de modelización del mundo. Según Toporov, las formas constituidas predeterminan el contenido de los esquemas mito-poéticos del modelo del mundo, de una manera semejante a como en la lógica aristotélica la relación estructural entre las partes del silogismo predetermina las reglas de deducción y su resultado final.

Hemos visto como el mito con su maravilloso laconismo refleja el universo completo y nos da guías para comportarnos acertadamente con el cosmos, la naturaleza y con nosotros mismos.

Bibliografía

- Almeida, Ileana (2004). *Historia del pueblo Kechua*. Quito-Abya Yala.
- Almeida, Ileana y Julieta Haidar (1979). “Hacia un estudio semántico del quichua ecuatoriano”. En *Lengua y Cultura en el Ecuador*. Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropología.
- Belting, Hans (2006). “La imagen auténtica”. *Revista Humboldt* N.º 144: 28-31. Berlín: Goethe Institut.
- Golosovker Ya. E. (1987). “Lógica del mito”. En *Estudios del folklore y de la mitología de Oriente* (en ruso). Moscú: Editorial Nauka.
- Kauffmann Doig Federico (1973) 5ª edición. *Manual de Arqueología Peruana*: 167-226. Lima: Ediciones Peisa.
- Lotman, Iuri (1996). *Semiósfera III* (Sobre el metalenguaje de las descripciones tipológicas de la cultura). Valencia: Cátedra.
- _____ (1996). *Semiósfera II*. (La semántica del número y el tipo de cultura). Valencia: Cátedra.
- _____ (1996). “Sobre el metalenguaje de las descripciones tipológicas de la cultura”. *Semiósfera II*. Valencia: Cátedra.
- Lotman Iuri y Uспенki Boris (1996) *Semiósfera III* (Mito, nombre y cultura). Valencia: Cátedra.
- Rösner Michael (1989). “Concepto y esencia del mito”. *Revista Humboldt* N.º 97: 4-7. Goethe Institut. República Federal de Alemania.

Estrategias del discurso artístico mapuche como proyecto de autonomía estético-cultural¹

Mabel García Barrera*

Antecedentes generales

La presente investigación² se interroga sobre un acontecimiento significativo para el ámbito de las expresiones artísticas indoamericanas: el surgimiento de un sistema estético-cultural propio y diferenciado de un pueblo originario en contextos de inclusión/exclusión histórico-política; sistema que referiré provisionalmente como “arte mapuche actual”.

La proposición antes acotada, alude a un complejo proceso socio-cultural de un pueblo originario, ágrafo, cuyo territorio ancestral se ubicaba al sur de Chile hasta la constitución del Estado-nación chileno. Como sucede con la mayoría de los pueblos amerindios, la primera etapa de lo que serán estas relaciones interculturales, se encuentra marcada por una fuerte intervención histórica la que se mantiene a través del tiempo mediante las políticas de homogeneización cultural y de integración territorial que implementa la sociedad dominante, derivando a que este pueblo ingrese a una paulatina desintegración de las estructuras y costumbres ancestrales; entre estas, debido a mecanismos de imposición/adopción/e

1 Este trabajo forma parte del Proyecto DIUFRO D107-0005 “La dinámica estético-cultural del actual discurso artístico mapuche: aproximación a la relación entre poesía y visualidad”. Como co-investigadores en el proyecto participan, además, los profesores Hugo Carrasco Muñoz y Sonia Betancour Sánchez.

* Universidad de La Frontera. Temuco-Chile. mabelg@ufro.cl

2 En este trabajo se incluyen también los estados de avance de los estudios de Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte que realiza en la Universidad de Chile.

innovación cultural, se encuentra la pérdida de la lengua materna –el mapudungun, de carácter oral– que es sustituida por la lengua castellana –de carácter escrito–; la desvinculación de su sistema creencial mítico-simbólico de carácter ritual por creencias y prácticas religiosas principalmente cristianas; la pérdida de códigos especializados referidos al conocimiento ancestral; la cesación de los Rehues u organización de las comunidades con un mismo símbolo tradicional; la pérdida de las identidades territoriales, entre otras. Esta situación se agrava aún más por la migración de los jóvenes a los centros urbanos y la marginalidad social y económica en que se insertan por la precaria competencia cultural que manejan de la cultura mayoritaria y ajena.

Sin embargo, este escenario, a partir de la última década del siglo XX tenderá a revertirse progresivamente cuando las transformaciones políticas y sociales mundiales vinculadas al reconocimiento de los derechos civiles, particularmente de los derechos humanos que afectan a los grupos minoritarios, se hacen presente en la vida política nacional. Coincide esta apertura con los acuerdos estratégicos logrados entre los pueblos originarios y la Concertación de Partidos por la Democracia, al actuar cohesionadamente con el fin de impedir la continuidad de la dictadura militar en Chile; pacto que se concreta políticamente a través de la formulación de la actual Ley 19 253, conocida como Ley Indígena y que impulsa las normas de protección, fomento y desarrollo de los indígenas en Chile. Es así como se media la construcción de un espacio socio-cultural simbólicamente protegido, aunque no de manera suficiente, en el cual el pueblo mapuche busca orientar sus demandas, las que apelan actualmente a la reivindicación social y cultural, la recuperación de las prácticas ancestrales y la autonomía territorial, el reconocimiento como pueblo y la valoración de una identidad propia y diferenciada en el paradigma de una sociedad globalizada.

Es en este contexto, en el de una relación intercultural asimétrica que, a inicios de los noventa, irrumpe un conjunto de proyectos artísticos relacionados con los diferentes ámbitos de la expresión creativa; me refiero a la poesía, cuento, mural, plástica, dibujo, grabado, escultura, teatro, música, entre otros, producidos por artistas mapuches. Este acontecimiento artístico, se caracteriza por ser un proceso complejo desde el punto de

vista de las variables que se introducen para su manifestación. El presente trabajo busca especificar algunas de estas variables, situando las condiciones que expliquen hoy cómo surge y las características que adquiere este sistema estético-cultural como proyecto autónomo y propio de su cultura.

Esta propuesta, que puede ser leída como un desafío y un riesgo por la amplitud de la interrogante, responde a la necesidad de repensar las categorías teórico-metodológicas vinculadas a la dinámica que desarrolla actualmente este proceso cultural; sobre todo debido al estado de avance parcial que han tenido las investigaciones formales sobre el tema³, ya que el heterogéneo campo de problemáticas relacionadas con este objeto de estudio vienen de trabajos que no establecen o no les ha interesado considerar una visión de conjunto sobre este acontecimiento, más bien se han centrado en un tipo de expresión artística específica, particularmente en la Literatura la expresión poética por tener un mayor desarrollo en el tiempo y hacer evidente su calidad artística.

Con el fin de avanzar hacia una perspectiva más integradora del proceso, en esta investigación propongo que la mayor parte de las interrogantes que han tenido lugar en este campo, incluyendo las del presente trabajo, se encuentran vinculadas, al menos, con algunos de los ámbitos o elementos de los dos ejes constitutivos que forman parte de este particular proceso de representación artística. Mientras el primer eje, delimita las principales dimensiones del conocimiento que introduce esta representación, el segundo, se refiere a los elementos de la praxis existencial, de carácter subjetivo, que atraviesan el quehacer artístico individual; así, en las dimensiones del conocimiento se distingue: a) el ámbito intercultural, que alude al contexto en el cual tienen lugar las actuales producciones artísticas, b) el ámbito epistemológico, que refiere a la dirección que adquieren estas obras como instancia de autorreflexión de las problemáticas culturales, c) el ámbito ontológico, que señala la orientación de las obras al definir una representación basada mayoritariamente en la reconstitución del ser y del ethos cultural tradicional, en la cual subyace la pregunta por

3 Desde la Antropología: Ancán, 1991; Mege, 1988, 2000; Brugnoli, 2001 y, principalmente, la Literatura: Carrasco, 1998, 2002, 2005, 2006; Carrasco, 1992, 1993, 2003; Contreras, 2000, 2001, 2005; Fierro, 1992, 2000, 2002; Foerster, 2000; García, 1998, 1999, 2000, 2005, 2006.

el sentido del ser individual y colectivo de este pueblo en la actual circunstancia histórica y, aunque resulte obvio, d) la dimensión estética, como fundamento de la actividad artística en tanto marco legitimador y de visibilización del propio quehacer creativo frente a los históricos procedimientos de dominación y de reducción socio-cultural.

Junto a las dimensiones, los elementos de praxis existencial, se relacionan con: a) la vivencia y definición de una identidad étnica y cultural por parte del creador mapuche en contextos de exclusión, inserción y/o participación multicultural; b) la búsqueda y/o adopción o creación de marcos discursivos de carácter estético para expresiones artísticas con identidad individual y colectivo-cultural y c) la constitución de un metarrelato dirigido hacia la cultura “propia” y “ajena”, por el que este discurso estético se construye como un metadiscurso estético-literario que reflexiona y comunica una visión particular y de conjunto sobre el ethos cultural y, además, señala la diferencia cultural. (García, 2002: 205; García y Carrasco, 2005:14)

Desde una perspectiva global, esta propuesta sugiere además que tanto las dimensiones distinguidas como los elementos de la práctica creativa, son transversales y establecen entre sí una relación de co-presencia inmediata. Movilizan significados y sentidos estético-culturales según la dinámica del cruce sintagmático y/o paradigmático de esta relación en la situación de la producción artística, lo que nos pone frente a un posible paradigma de cómo se estructura la creación artística de un pueblo originario en contextos de inclusión/exclusión histórico-política actualmente.

Si bien, el objetivo al que apunta la construcción de este referente teórico es establecer una primera lectura y evaluación sobre el grado de aproximación o distanciamiento que tienen los actuales proyectos artísticos mapuches de la matriz cultural tradicional, a través de evaluar cómo operan las variables introducidas en la representación; su operatividad, mediante un modelo descriptivo-explicativo, está todavía en proceso, por lo cual al momento solo podemos enunciar el nivel de complejidad que contiene cada una de las dimensiones especificadas en los ejes y demostrar en obras particulares cómo se desplazan estas en su interrelación con los elementos de la praxis creativa. Particularmente, a partir de la función que adquieren estas obras como estrategias de comunicación artística intra e intercultural, asociadas a la resistencia y recuperación cultural.

Resignificaciones del sistema estético-cultural: la resistencia y recuperación cultural

Ya el primer aspecto, *la dimensión intercultural*, nos pone frente a la mirada retrospectiva sobre un cierto dinamismo de la cultura que se refiere a los procesos de adopción e innovación cultural que la caracteriza, según antecedentes, desde los primeros contactos que esta establece con otros pueblos originarios en el período pre-hispánico. Desde este punto de vista, el grado de influencia establecida por otros pueblos originarios como la cultura Tiawanako y posteriormente la cultura incaica (Willson, 1993), se circunscribe a la elaboración del denominado arte tradicional –textil, cerámica y adornos o joyas–; sobre el cual las investigaciones arqueológicas y antropológicas han determinado una antigüedad de entre 3 000 y 3 500 a. C. Esta influencia que se acentúa con la llegada de los españoles, sobre todo en la elaboración y comercialización de la platería.

El ingreso del actual movimiento artístico mapuche al mundo de las expresiones artísticas nacionales y para las de este mismo pueblo originario, trae como consecuencia un nuevo diagrama de lo que es hoy el intercambio artístico-cultural entre una cultura dominante y otra subordinada –como es el que se da entre la cultura mapuche y la sociedad global– y, a partir de aquello, una serie de reconsideraciones sobre estas expresiones.

Entre ellas, por ejemplo, una nueva mirada sobre la conceptualización dual y ambivalente de *arte-artesanía* que se le atribuyó por mucho tiempo a las expresiones tradicionales, en cuya lectura se encuentra implícita la confrontación de paradigmas y epistemologías culturales distintas y opuestas, entre las cuales ha prevalecido como norma estética legitimada la perspectiva hegemónica. Evidentemente, las causas de este sesgo negativo encuentra sus explicaciones en la ausencia de estudios e investigaciones que contribuyan al conocimiento del modelo o canon artístico-cultural de la cultura mapuche tradicional, sobre todo en el ámbito de la expresión visual, dramático teatral y musical, cuya carencia de textos primarios o registros etnográficos de carácter audio/visual en el pasado se explican por el carácter oral de la cultura. Esto lleva a apoyar la mayor parte de la información que se tiene hoy en fuentes occidentales como las crónicas o relatos de viajeros –como se denominan a ciertos registros de la coloniza-

ción— los que dan cuenta de una interpretación parcial, para estos efectos, sustentada en categorías estéticas occidentales que introducen argumentos reduccionistas.

Por otra parte, este nuevo panorama artístico también ha tendido a separar valóricamente las propuestas tradicionales de las actuales expresiones mediadas por cánones occidentales, en la medida que esta última adquiere progresivamente, por parte de la sociedad occidental, un mayor reconocimiento de sus condiciones estéticas. Las expresiones denominadas tradicionales siguen siendo objeto de una lectura que las mantiene en el plano de la artesanía, a pesar de los esfuerzos que se realizan por la innovación y/o creación de nuevos diseños en el ámbito del textil y las joyas de plata.

Esta diferencia se debe en gran parte al manejo comunicacional que adquiere el creador urbano al interior de los circuitos artísticos locales e internacionales, donde aprende a manejar los códigos de visibilización pública, situación que se apoya también al interior de la tendencia mundial a la valoración de las expresiones patrimoniales o simplemente diferenciadas de los pueblos originarios. Esto posibilita el marco estratégico que adoptan hoy las producciones artísticas mapuches con el fin de provocar el deslinde de un sistema estético-cultural ajeno para afianzar un proyecto con identidad diferenciada y propia.

El denominado arte actual, expresiones que han incorporado soportes, técnicas y diseños de cánones estéticos occidentales que se conjugan estratégicamente con los cánones de la cultura tradicional, afirma la continuidad del proceso de adopción cultural en la dimensión intercultural de la que forma parte; sin embargo, la característica singular que agregan estas nuevas expresiones respecto de la expresión tradicional se encuentra en la posición de resistencia y recuperación cultural. Esta se introduce como función de la obra de arte, debido a la permanente actualización que esta obra artística establece con el conflicto histórico y el discurso hegemónico.

Con este fin se estrategiza la obra hacia un tipo de comunicación, la comunicación intercultural, recurriendo a los mecanismos de carácter dialógicos como la transtextualidad en sus diversas manifestaciones, la oposición de tipos discursivos —tradicionales y occidentales— al interior del mismo espacio textual, la confrontación de cánones estéticos argu-

mentados desde la perspectiva de la diferencia cultural, el bilingüismo textual donde cada una de las versiones actúa de manera complementaria de la otra; todos ellos procedimientos articulados para responder a un “otro” cristalizado en la memoria cultural (García, 2006). Así, la orientación dialógica se introduce implícita o explícitamente como un aspecto o la totalidad de la estrategia textual o como un factor contextual que orienta el sentido de la obra en la situación de producción/recepción textual, estableciendo la hibridación como una de sus características específicas (Carrasco, 1993).

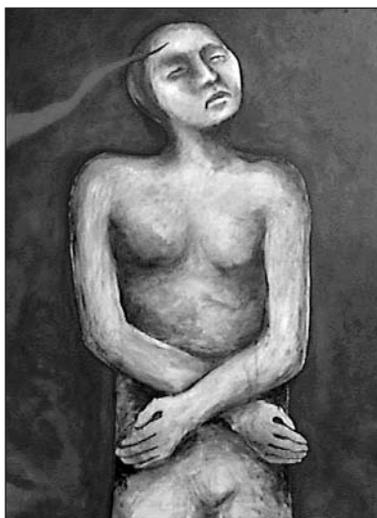
Algunos ejemplos de cómo se expresa constantemente este mecanismo dialógico respecto de la poesía y la plástica, lo podemos observar en los siguientes textos:

Retroceden ríos, piedras y los pájaros/
remontan hacia abajo / Los canelos sagrados nos recuerdan oraciones/
mientras las machis en los últimos bosques/
se refugian/ No hay serpientes que eleven adormilados cerros/
No hay estrellas, sólo la pálida luna/
nos alumbra y oculta en su otra cara los temores/
La nutria del mar guarda silencio/
pues sabe que el invisible barco es/
más fuerte que el acero/ En el país de la memoria/
somos los hijos de los hijos de los hijos/
la herida que duele, la herida que se abre/
la herida que sangra hacia la tierra

(Elicura Chihuailaf. *En el país de la memoria*)

Somos mapuche de hormigón/
Debajo del asfalto duerme nuestra madre/
Explotada por un cabrón./ Nacimos en la mierdopolis por culpa del buitre cantor/
Nacimos en panaderías para que nos coma la maldición/
Somos hijos de lavanderas, panaderos, feriantes y ambulantes/
Somos de los que quedamos en pocas partes/
El mercado de la mano de obra/
Obra nuestras vidas/
Y nos cobra / Madre, vieja mapuche, exiliada de la historia/
Hija de mi pueblo amable/
Desde el sur llegaste a parirnos/
Un circuito eléctrico rajó tu vientre/
Y así nacimos gritándoles a los miserables/
Marri chi weu!!!! / En lenguaje lactante...

(David Aníñir. *Mapurbe*)



Mientras el texto poético, habitualmente busca calificar de alguna manera el proceso histórico a través de una secuencia discursiva que reconstituye una imagen de los acontecimientos y ubicar en estos los roles que han tenidos “unos” y “otros”; en la plástica surge un poco más cifrado el mecanismo dialógico, dado que ubica habitualmente el tema del conflicto intercultural e interétnico a nivel ideológico, demandando un espectador con una cierta competencia en el código contextual, tanto de los elementos que aluden a la dinámica de la cultura tradicional como a la dinámica intercultural.

Uno de estos ejemplos lo podemos ver a través del texto *Lemún* de Eduardo Rapimán, obra en la cual se simboliza a varios niveles este proceso dialéctico; mientras por una parte se busca expresar el dolor por la muerte de este joven mapuche, baleado durante una protesta por policías chilenos el año 2002; por otra, el trabajo plástico se centra en insinuar una lectura cultural tradicional de la representación al proponer la figura central como una obra escultórica, homologando en los trazos el tallado en madera que da forma al “che mamüll” (gente de madera): escultura propia del ritual de los muertos y que representa el espíritu de los antepasados en tanto figura protectora. Así “el artista busca reconstruir ahistóri-

camente lo no reconstruible en la contingencia humana, capturando la esencia espiritual”(García, 2005:206) que define un modo de presencia del “ser”, enfatizando con ello el carácter estático de la figura, para lo cual ocupa una perspectiva bidimensional que se conjuga con lo escultórico tradicional. Para ello fija en un mismo espacio y tiempo lo inamovible y lo trascendente; mientras en el trasfondo cultural la lectura de la obra se orienta a enfatizar la etapa de transición del “Am” (espíritu) desde el “nag mapu” (tierra visible) a la tierra invisible.



Sobre la segunda dimensión, la *orientación epistemológica*, nos remite al sentido especular que manifiesta esta producción artística en tanto en ella la representación contiene y se convierte en un metadiscurso que reflexiona el transcurso de la relación intercultural y el atropello histórico, el estado actual de estas relaciones, y la propia condición histórica y cultural del artista en estas circunstancias. Desde este punto de vista, se construye la narración del conflicto hegemónico mediante una perspectiva cristalizada de los acontecimientos pasados y de las acciones procedimentales de unos

y otros (García, 2006), se muestran los estereotipos, se reelabora la dimensión histórica como rescritura y se establece la denuncia.

Tus palabras son como el sonido del kultrún
me están diciendo mis antepasados
pues se sujetan en el misterio de la sabiduría
Por eso con tu lenguaje florido conversarás
con los amigos
e irás a parlamentar con los winka.
Montado sobre un arcoiris viajo por el mundo
los cuatro dueños del viento me acompañan
Tal vez en las nubes deba combatir
contra nuestros enemigos –voy pensando
tal vez un día con sangre pintaré
Los caminos de mi pueblo.
(Elicura Chihuailaf “Así transcurren mis sueños, mis visiones”)

En este sentido, la obra visual se orienta a una lectura pluricodificada que se centra en destacar el atropello cultural y la violentación histórica por una parte y por otra a descalificar los parámetros y ópticas con que occidente ha sesgado históricamente la imagen del pueblo mapuche. Así tenemos una obra propuesta como “instalación”, siguiendo el concepto escenográfico de lo espectacular, instalación que deviene de un montaje heterogéneo cuyo soporte principal son las fotografías y los íconos del sistema de intercambio económico de la cultura occidental globalizada, íconos que se representan a través del sistema de barras y las monedas donde se inscribe el rostro de una mujer mapuche. Mediado con lo anterior se desplaza la lectura cultural tradicional: los códigos de barra se mezclan con la urdimbre del textil tradicional, mientras las fotos intervenidas digitalmente corresponden a las que el fotógrafo Gustavo Milet difundió como imagen estereotipada del mapuche; se suma a lo anterior las radiografías como un modo de aludir a la carga visual del estereotipo que construyó occidente del “otro”.

En este pastiche se utilizan todos los medios técnicos del diseño para obtener un texto orientado a la denuncia y donde el énfasis de lo especular se vacía en la mirada, de occidente, como punto de distorsión de lo

visual y del imaginario construido. Esta inflexión crítica establece esta obra como representativa de las lecturas que buscan desnudar la mirada colonialista, ya sea por una repetición constante o por la omisión de ciertos significantes ya legitimados.

Reiterando esta orientación, la obra poética mucho más explícita abre su propio espacio textual como instancia de autorreflexión para evaluar las acciones procedimentales que afectan al yo poético, el que se desplaza no solo en su conexión con la línea ancestral y rescata el conocimiento cultural; sino, además, busca establecer los argumentos para posibles decisiones futuras demandadas por la propia cultura. Este reflexionar conscientemente desde el universo cultural para evaluar la relación con el “otro” y, a partir de estos argumentos, pone en movimiento una relación circular de las prácticas interculturales, derivando a una meta-narrativa de la misma la que permanece cristalizada y sirve de soporte para los argumentos de la resistencia cultural y recuperación del ethos tradicional.

El ámbito ontológico, plantea uno de los centros articuladores de la representación de una obra que busca la recuperación del ser y del ethos cultural a través de los nexos transversales de la cultura tradicional y sacralizada, la cual se abre a narrar metafórica y simbólicamente este imaginario respecto de la vida y la organización familiar y comunitaria, y los elementos que conforman el sistema creencial, abriendo la temporalidad hacia el pasado y a la memoria cultural.

Desde el punto de vista de las estrategias textuales se establece el tratamiento de la perspectiva o focalización homologando el carácter fotográfico sobre el acontecimiento; así se busca la representar la totalidad del sistema cultural a partir del carácter metonímico de la obra. En arreglo a lo anterior, también se busca una expresión centrada en los códigos propios, dinamizando en el espacio textual, por una parte, una lectura de apropiación e innovación de lenguajes, cánones y textos ajenos y, por otra, de retraditionalización y resignificación de los cánones propios *pewma* (sueños), rito, mito y/o *machi ñl* (canto de *machi*).

Un ejemplo de esta orientación en la poesía es articular el significado y del sentido de la obra a través de abrir el poemario con diversos discursos rituales tradicionales; estrategia que emplea Bernardo Colipán en el libro *Arco de Interrogación* (2005), César Millahueique en *Oratorio al Se-*

ñor de Pucatrihue (2004) y David Aniñar en el libro *Mapurbe* (2006). Así como en el primer caso se alude a la oración del “Nguillatun” (oración ritual a los seres superiores), en el segundo a los “pewma” (sueños). En el caso de Aniñar éste resignifica el discurso del “Yeyipun”, como un conjuro para compensar el estado de precariedad y de desequilibrio del ser mapuche en la situación de desarraigo.

Marri-marri wenu kvze/ Marri-marri wenu fvcha/ Marri-marri ulcha domo/ Marri-marri weche/ Marri-marri newen núke mapu/ Marri-marri kuifi keche mapuche/ Marri-marri kom pu che mapurbe./ Marri marri kvyem wanglen kom newen wenumapu/ allkutuaiñ taiñ dugu/ allkutuaiñ taiñ pvlyv/ allkutuaiñ taiñ rakiduum/ Memoria pú lonko, Pu machi, Pu weichafe, Pu werken/ kom fvcha keche, petu mongeley/

Este discurso, que forma parte del rito de renovación de las fuerzas espirituales (*Wetxipantu*: año nuevo mapuche), tiene como función invocar “la intermediación de los ancestros sagrados para que el dueño de la gente y el cosmos *Gnemapun*, *Elchen*, *Elmapun* o *Gnechen* restablezcan la comunicación espiritual (*Manquenahuel*, *s/f*). En este sentido, el discurso del *Yeyipun* es instaurado como espacio articulador de protección. Desde aquí, el emisor textual se desplaza para reflexionar y evaluar su ajenidad y, también, busca refugio para su exilio cultural.

Así, en el espacio de la representación, el discurso ritual dinamiza lo sacralizado al transformar toda acción individual en colectiva. Por lo tanto es en sí mismo el acontecimiento, la voz y el significado cultural que se hilvana desde la pluralidad de puntos de vista; él “es” los modos de existencias anteriores y presentes, lo nouménico y lo humano, la trascendencia y la contingencia, la totalidad del territorio del ser cultural. Su función como discurso en la representación es el esfuerzo por la traducción de lo inefable a través de instaurarse como pleno acontecimiento, es también simultáneamente explicación del despliegue del ethos cultural en su presente histórico-ahistórico y deseo de comprensión y entendimiento de sí, individual y colectivo, de la vivencia cultural (García, 2005b).

En la plástica, esta orientación se encuentra marcada por símbolos y códigos altamente cifrados, sobre todo la creación de códigos que expresen lo que la visualidad tradicional no contemplaba. Así, por ejemplo, la

obra “El Señor de los Pájaros II” de Christian Collipal, codifica rigurosamente el ritual de nguillatun a través de uno de sus elementos centrales: la escala ritual ascendente de números cifrados en proporción geométrica, que representa lo infinito y trascendente. Estas, las circunferencias de color rojo se homologan; por otra parte se muestran, a través de las circunferencias de color blanco las lunas, del año mapuche.



La dimensión estética de la obra de arte y su función de visibilización de las problemáticas interculturales, se convierte en un espacio crítico para el proceso de la creación artística, en la medida que es en este punto que se trata de resolver una propuesta con identidad propia y diferenciada en medio de la tensión que provoca a la obra mediar su constitución entre cánones estéticos propios –resignificados y/o transformados de la cultura tradicional– y aquellos acogidos como préstamo cultural –sobre todo devenidos de la cultura occidental.

En este sentido, la búsqueda de nuevos lenguajes que traduzcan en diferentes códigos aquello que se busca representar, conlleva un sistema que atraviesa una etapa fuertemente experimental, situación a la que se suma además la apuesta permanente por la integración de los principios culturales y los referentes histórico-políticos. Esta dinámica compleja, anexa a este

nuevo sistema artístico, normalmente un disímil y heterogéneo conjunto de obras y proyectos atravesados por una perspectiva personal del imaginario cultural tradicional que se pretende recuperar, lo que tiene su origen en los procesos de mestizaje y/o transculturación. La perspectiva consiste en que cada artista vivencie de una manera distinta su identidad étnico-cultural y con ello el modo de establecer todas estas relaciones en la representación.

Sin embargo, el centro de los proyectos artísticos pasa por recuperar un sistema de belleza vinculado a una expresión de lo armónico, como equilibrio de los opuestos; cuya complejidad radica en que entre los puntos equidistantes se encuentra un universo formado por planos diferenciados e intercomunicados, compuesto por múltiples elementos y niveles con subniveles, en los cuales se movilizan energías –seres y fuerzas– según funciones y roles, todo ello bajo la concepción dinámica de una cosmovisión sacralizada, con códigos especializados y muchos de ellos de conocimiento restringido.

La forma de representación tradicional, ante este nivel de complejidad, ha sido en lo visual una expresión simbólica y estática, plana y, en lo narrativo, fuertemente simbólica y condensada en sus significados y significantes, opuesta a la práctica cultural ritual la cual busca dar cuenta de esta complejidad. Desde este punto de vista entender qué es la dimensión estética de la obra es distinguir los criterios de lo bello en la dinámica cultural, donde se conjuga lo religioso con lo pragmático, lo expresivo con lo funcional. Esto también ayuda a explicar la orientación práctica de los proyectos artísticos y del sistema en progresión a la autonomía y su relación con la resistencia y reivindicación cultural.

Yo tendría ocho años. Era un día de cosecha. Se estaba cosechando adonde están ahora los Llanquileos, al otro lado donde vivíamos nosotros.

Allá todos se juntaban en una sola parte, el día que se formó el eclipse, como le dicen ahora: eclipse de sol.

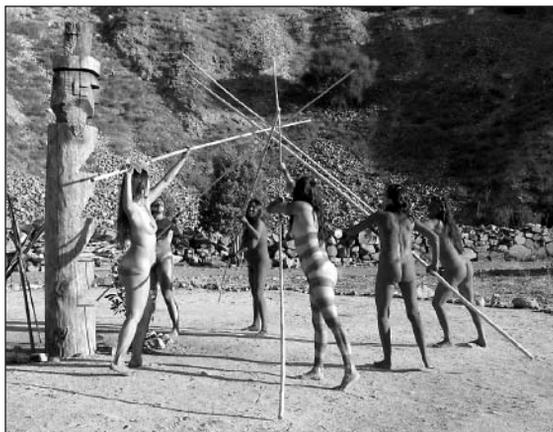
O sea que toda la gente se asustaba en ese tiempo....

En esos tiempos mi abuelita era bien anciana.

Entonces, ellos se juntaban entre hartos vecinos que estaban más cerca y ponían una fuente con agua para mirar el sol, porque para arriba uno no puede mirar el sol cuando está el eclipse, porque chispea mucho y ahí lo miraban en la fuente. Rezaban y ahí miraban el sol.

(“María Elvira Piniao, *Pulotre*, San Juan de la Costa”)

Fue un día de cosecha, allá donde los Llanquileos./ Nos juntamos nosotros los huilliches/ y el sol./ Yo tendría todo el temor alojándose/ en lo húmedo del pulmón izquierdo./ Asistimos a la muerte del sol./ Lo velamos en cuerpo presente./ Rezamos mucho./ Rezamos y vimos su rostro/ reflejado en la fuente/ con agua./ *Antu kushe, Antu fucha wentru.*/ Tres veces nos arrodillamos/ y el canto/ no cayó en el vacío...
("Lan Antu")



Algunas conclusiones parciales.

Este sistema en desarrollo, como proyecto, transparenta mediante el arte una forma de comprensión de sí mismo como pueblo y cultura y su sentido en una circunstancia histórica, traduciendo su vuelta hacia el pasado como el tiempo propio de la cultura tradicional, lo que da sentido a la recuperación de la matriz cultural ancestral, deshaciendo conflictivamente la supremacía de una episteme impuesta para recuperar la propia. Desde este punto de vista, la obra adquiere su articulación a partir del criterio de la diferencia cultural, criterio que permite el repliegue de la representación hacia sí como cultura originaria.

Desde el punto de vista de su función, este sistema se articula como territorialización simbólica del ethos cultural, medio de visibilización de las problemáticas interculturales y mecanismo de reafirmación identitaria.

Desde el punto de vista estético, este sistema en formación da cuenta de la búsqueda de un lenguaje propio y diferenciado. Asimismo, concierne el esfuerzo por recuperar una concepción –real o imaginada– de la expresión artística tradicional. Esto provoca una tensión conceptual en los criterios estéticos ingresados al sistema ya que en el hecho la representación artística se encuentra mediada por la circunstancia intercultural, lo que motiva el desplazamiento al interior de este sistema, consciente o inconscientemente, de códigos y criterios de ambos lados y además de los formados en el espacio intersticial.

Bibliografía

- Ancán, José (1991). “Montado en un caballo azul: reflexiones acerca del arte mapuche”. *Nütram*. Conversación. Palabra. Historia. Año VII. N.º 24. Santiago: Ediciones Rehue.
- Aniñir Quilitraro, David (2005). *Mapurbe. Venganza a raíz*. Santiago: Talleres Gráficos “El Sindicato”.
- Brugnoli, Valeria. (2001). “Trazos urbanos de una identidad” *Revista Chilena de Antropología Visual*. N.º 2. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Santiago. Chile.

- Carrasco, Hugo. (2002). "Rasgos identitarios de la poesía mapuche actual". *Revista Chilena de Literatura*. 61: 83-110, Noviembre de 2002. Departamento de Literatura. Universidad de Chile. Santiago. Chile.
- (1993) "Poesía Mapuche Actual: de la apropiación hacia la innovación cultural". *Revista Chilena de Literatura*. 43: 76-87. Santiago: Universidad de Chile
- (1998). "Interculturalidad y escritura literaria. Nombres cotidianos y ancestrales en poemas de Jaime Huenún" *Pentukun* 8: 51-59. Temuco: Instituto de Estudios Indígenas-Universidad de La Frontera.
- (2006). "Poesía mapuche actual: identidad escindida. Viaje al Osario de Juan Paulo Huirimilla" *Revista Chilena de Literatura*. Universidad de Chile. Santiago. Chile.
- Carrasco, Iván. (1974). "Desarraigo, ajenidad y anhelo en la poesía de Sebastián Queupul" *Revista Stylo*, N.º 14, Pontificia Universidad Católica de Chile, Sede Regional Temuco.
- (1992). "Literatura del contacto interétnico". *Estudios Filológicos* 27: 107-112. Universidad Austral de Chile. Valdivia. Chile.
- (1993). "Metalenguas de poetas mapuches etnoculturales". *Estudios Filológicos* N.º 28. Valdivia: Universidad Austral de Chile.
- (1996). "Tensiones entre la intra y la interculturalidad en la poesía de E. Chihuailaf y L. Lienlaf". *Revista Lengua y Literatura Mapuche*. N.º 7. Temuco: Universidad de La Frontera.
- (2000). "Poetas mapuches en la literatura chilena". *Estudios Filológicos*. 35: 139-149. Valdivia: Universidad Austral de Chile.
- (2002) "Interdisciplinaredad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual" *Estudios Filológicos* 37: 199-210. Valdivia: Universidad Austral de Chile.
- (2003). "La poesía etnocultural en el contexto de la globalización" *Revista de Crítica Literaria latinoamericana*. Año XXIX, 58:175-192. Lima: Hanover.
- (2005). "Literatura Intercultural Chilena: Proyectos Actuales". *Revista Chilena de Literatura*. 66: 63-84. Departamento de Literatura. Santiago: Universidad de Chile.
- Contreras, Verónica (2001). "Discursos verbales mapuches. La expresión lírica: testimonio de una tradición" *Thule. Rivista italiana de studi*

- americanistici*. 10-11, aprile-ottobre. Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano”. Italia: Ediciones Argo.
- Colipán, Bernardo (2005). *Arco de Interrogaciones*. Santiago: Ediciones LOM.
- Chihuilaf, Elicura (1988). *En el país de la memoria*. Temuco: Quechurewe.
- _____ (1991). *El invierno y su imagen y otros poemas azules*. Santiago: Ediciones Literatura Alternativa.
- _____ (2000). *De sueños azules y Contrasueños*. Santiago: Editorial Universitaria- Editorial Cuarto Propio.
- Fierro, Juan Manuel (2000). “La memoria dual en la poética de Jaime Huenún: contralectura de dominación y lectura de dignificación”. En *Pentukun* 10-11: 121-133 Instituto de Estudios Indígenas. Temuco: Universidad de La Frontera.
- Fierro, Juan y Orietta Geeregat (2004). “La memoria de la Madre Tierra: el canto ecológico de los poetas mapuches”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 33: 77-84. Madrid: Universidad Complutense.
- Foerster, Rolf (2000). “La poética mapuche huilliche como procedimiento de memorización”. En *Pentukun* 10-11: 55-70. Instituto de Estudios Indígenas. Temuco: Universidad de La Frontera.
- García, Mabel (1998). “El discurso político en la lírica mapuche”. *Revista Lengua y Literatura Mapuche*. 8: 101-114. Dpto. Lenguas, Literatura y Comunicación. Temuco: Universidad de La Frontera.
- _____ (1999). “El espacio urbano en el discurso mapuche: reflexiones sobre problemas de comunicación intercultural” *Memorias*. Cuartas Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana. JALLA. Cusco.
- _____ (2000). “Poesía Mapuche: Poetas y Críticos. Un diálogo común en el proceso de comunicación intercultural”. *Pentukun* 10-11: 45-54. Instituto de Estudios Indígenas. Temuco: Universidad de La Frontera.
- _____ (2002). “Las actuales expresiones artístico-literarias de la cultura mapuche.” *Revista Lengua y Literatura Mapuche*. N.º 12. Universidad de La Frontera. Temuco.

- _____ (2004). “José Santos Lincomán Inaicheo. La conciencia del ñlkantufe en la poesía escrita huilliche” en *Poesía mapuche. Las raíces azules de los antepasados*. Mabel García y Sylvia Galindo Ed. Universidad de La Frontera. Temuco.
- _____ (2005b). “Lenguaje, traducción y resistencia cultural en el discurso poético mapuche: “Arco de Interrogaciones” de Bernardo Colipán”: 157-177. *Papeles de Trabajo* N.º 13. Universidad Nacional de Rosario. Rosario.
- _____ (2006). “El discurso poético mapuche y su vinculación con los ‘temas de resistencia cultural” *Revista Chilena de Literatura*. 68: 169-197. Dpto. Literatura. Universidad de Chile. Santiago. Chile.
- García, Mabel; Hugo Carrasco y Verónica Contreras (2005). *Crítica Situada. El estado actual del arte y la poesía mapuche*. Mabel García (Ed.). Temuco: Editorial Florencia-Universidad de La Frontera.
- Manquenahuel, Juan Pablo (s/f). “We txipantu, wiñotuy txipan antu, wiñoy txipantu. Mapuche kimun meu”. *Recuperando sabiduría mapuche*. En www.galeon.com/mapuche.
- Mege, Pedro. (1988). “La triada de Turner y los hilos de colores” *Boletín* N.º 4. Museo Mapuche de Cañete. Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos. Cañete: Ministerio de Educación Pública.
- Mege, Pedro (2000). “Actos de Iconicidad. Tácticas de señalización étnica en las organizaciones mapuches”. *Revista Chilena de Antropología Visual* 1: 1-12. Santiago: Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Millahueique, César (2004). *Oratorio al señor de Pucatrihue*. Santiago: Mosquito Comunicaciones Colección La estocada sorpresiva.
- Willson, Angélica. (1993). “Textilería mapuche”. En Ximena Valdés (Et. Al.) *Memoria y Cultura. Femenino y masculino en los oficios artesanales*. Santiago: Centro de Estudios para el Desarrollo de la Mujer CEDEM-FONDEC-Ministerio de Educación.

Traducción y literatura chicana: ¿cuán efectiva puede ser la adaptación?

Judith Hernández-Mora*

Los mexicanos que deciden (por razones ajenas al presente análisis) vivir en los Estados Unidos constituyen un grupo migratorio muy especial, entre otras razones porque mientras la cultura madre de otros grupos étnicos está alejada en la geografía o en el tiempo, la mexicana está muy cerca de aquellos nacionales que deciden cruzar la frontera norte. El lenguaje y su “preservación” constituyen uno de los lazos más fuertes que vinculan estos grupos migrantes con su origen, con sus raíces y con sus tradiciones. Es el vehículo que les permite (re)conocerse en una tierra en la que las intersecciones se cruzan y la cultura se entreteje, convirtiéndolos en sujetos “transgresores” por su uso del lenguaje visiblemente afectado por la semántica y sintaxis del inglés. Constituye un reto traducir textos que apelan a sentimientos que surgen de la misma imaginaria a pesar de ser recreados en otra lengua: nunca extranjera por el fenómeno del bilingüismo, nunca materna en tanto nace de un ser que es bireferencial.

El lenguaje permite nombrar al mundo y condensar el colectivo. Basaré mi análisis en la perspectiva de Lotman, quien entiende la cultura como sistemas de lenguajes (sistemas de comunicación) que sirven de signos organizados de un modo no arbitrario o como “memoria hereditaria expresada en un determinado sistema de obligaciones y prescripciones” que transforman la historia de las sociedades en lo que él describe como “la historia de la lucha por la memoria” (Lotman, 1979: 21 y 2).

* Universidad Metropolitana Caracas.

Esta problemática se ilustrará a través del análisis del conflicto descrito en el imaginario chicano; principalmente, a través de los elementos que su literatura y los medios hacen suyos o desechan de la imaginería norteamericana y mexicana. Así, las dos visiones de mundo (aquella básicamente norteamericana y la otra de influencia mexicana y, en gran medida, latinoamericana que convergen en una misma cultura) se describirán y reconocerán en una tierra en la que las intersecciones se cruzan y la cultura se entreteje, haciendo sujetos transgresores en el uso del lenguaje. Al describir estas intersecciones se realizará un viaje corto a través de la raza, la clase, el género, la sexualidad y los conceptos de comunidad tal y como se aprecian en la experiencia chicana. Así lo vemos reflejado en el siguiente extracto de la obra seleccionada *Peel My Love Like an Onion* de Ana Castillo: “Here we go again, language complicating life for me, as it has from my first day of school. I was born in Chicago but my first language was not English. My first language was Spanish but I am not really Mexican” (Castillo, 1999: 30).

Peel My Love Like an Onion (1999) de la escritora chicana Ana Castillo es una novela que nos adentra en la vida de Carmen “La Coja” Santos: una reconocida bailadora de flamenco en la ciudad de Chicago, quien superó el polio de pequeña (aunque le quedaron secuelas físicas de ello, una pierna afectada) y vive un romance con un hombre casado llamado Agustín, director de una compañía teatral. Con los años, el romance entre Carmen y Agustín comienza a añejarse y Carmen inicia una nueva y apasionada relación con un bailarín de nombre Manolo, ahijado de Agustín. Esto desencadena una furiosa rivalidad entre ambos hombres, a la vez que regresa la enfermedad de Carmen. La novela también nos muestra la enervante relación de Carmen con su madre que toma un giro difícil tras la vuelta de su enfermedad. La trama nos revela la mirada femenina del vivir la vida con intensidad y en este vivir emergen conflictos de valores como la maternidad, de instituciones sociales como la familia, el matrimonio. Así, apreciamos las principales actitudes literarias chicanas, tanto de hombres como de mujeres: la autodeterminación y la autodefinición, junto con un proceso de autoinvención en los intersticios de varias culturas en búsqueda de una identidad. Esta muestra, hasta cierta medida, ilustra la existencia, en la literatura chicana, de una obsesión por la genealogía femenina tanto como por las circunstancias familiares inmediatas.

Escogí dos traducciones autorizadas al idioma castellano de esta obra de Ana Castillo: una realizada por Dolores Prida intitulada *Carmen la Coja* (2000) y la otra por Ricardo Vinós: *Desnuda mi corazón como una cebolla, ¿qué tan fuerte es el poder del amor?* (1999). Al leerlas, desde una perspectiva bilingüe, se observa la dificultad en mantener esa mirada, esa descripción multicultural al necesitar el traductor llevar toda esa rica experiencia bilingüe, bireferencial del texto y cultura origen a una sola forma de nombrar “la realidad”, a un solo idioma.

Organizaré el viaje corto en dos partes. La primera abordará el concepto de imaginario y los mecanismos semióticos de la cultura, lo cual me dará las bases para reflexionar sobre el sentido de la cultura chicana. A través del análisis de los signos de carácter referencial usados en los textos y aquéllos que hacen hincapié sobre el discurso mismo, lograré aproximarme al cómo se articulan los elementos que conforman el imaginario chicano a fin de descifrar lo que realmente nos quiere decir esta ficción. La segunda parte del recorrido se refiere a la ficcionalización del sujeto cultural chicano, en ella describiré algunos de los valores culturales que permiten que la alteridad se construya y genere discursos literarios verosímiles.

Mi intención al abordar el análisis de la frontera interior de los sujetos chicanos a través de la traducción pretende problematizar la noción de significado que cada lengua atribuye al conjunto de signos llamado lenguaje, influenciado por la interpretación que cada cultura ofrece al estructurar la percepción de los individuos, lo cual se hace quizá más evidente en la literatura, y en particular en el caso de la traducción literaria de obras chicanas debido a la obvia conjugación de percepciones en un idioma y en otro.

En este sentido, la traducción debe acceder a las diferentes perspectivas, los diferentes enfoques que puede ofrecer un texto en su lengua origen, a los códigos usados en esta lengua y (re)producir, armoniosamente, una analogía del pretendido mensaje en la lengua término. Pero ¿cómo un lector monolingüe (que habla español) puede “ver” las cosas desde dos perspectivas semióticas distintas, conjugadas en una única lengua término? El punto clave es que no hay una única lengua término: hay dos que conforman una. Entonces, ¿cómo apelar a sentimientos que se derivan de valores compartidos, de una misma imaginaria, pero que son re-creados

en otra lengua con una carga modelizadora mucho más fuerte, precisamente porque busca apelar a una identidad que es dos?

Sobre el imaginario chicano

La imaginación es una facultad inherente al ser humano que, a través de un activador perteneciente al mundo “real” externo, varía con los individuos y las culturas, permitiéndoles abstraerse de ese mundo y crear actos deliberados que *representan* lo “real” o se alejan de él. Esta facultad le concede al individuo la capacidad de imaginarse un mundo posible lo cual a su vez, como señala Starobinski en “Jalones para una historia del concepto de imaginación”, le sirve al individuo de catarsis. El imaginario, por su parte, es lo que Wolfgang Iser (1993: 1-21), en “Fictionalizing Acts”¹, considera parte de una tríada donde participan lo real (entendido como lo factual), lo ficticio (una fantasía) y lo imaginario (aquello que alimenta a las dos categorías anteriores) y que determina el acto de ficcionalización. Carmen Bustillo (1995^a, 41-42) propone, en “Metaficción e imaginario finisecular”², a lo imaginario como una categoría predeterminada desde el inconsciente colectivo que nos es impuesta por la cultura a la que pertenecemos a fin de vincularnos con la “realidad” común a nuestro colectivo. Tanto imaginación como imaginario se concretan (si bien pudieran en determinadas circunstancias separarse) en el discurso ficcional, en el cual la *identidad* cultural cargada de una deliberada imaginación estructura los sujetos.

El problema de la identidad es una constante manifiesta en el proceso de formación y transfiguración de los pueblos. La historia de las sociedades es una sucesión de eventos que organiza, por una parte, la experiencia humana que satisface necesidades individuales y, por la otra, la memoria de una cultura, de un colectivo, que marca las pautas a seguir por un grupo de forma tal que quien no lo haga sea considerado “el otro”. Por esta razón, analizar las estructuras y las funciones de las representaciones

1 Ver *The Fictive and the Imaginary*.

2 Ver *Estudios. Revista de investigaciones literarias*

colectivas en determinadas situaciones históricas, las maneras colectivas de pensar, de creer y de imaginar permite apreciar la fragmentación del discurso histórico. Desde esta perspectiva, el texto histórico (lejos de ser simplemente una forma de discurso que puede ser llenado de diferentes contenidos o formas del imaginario) pareciera ser el encargado de “construir” una “realidad”.

En el mundo social-histórico, señala Cornelius Castoriadis, los actos reales de tipo tanto individual como colectivo están indisolublemente tejidos a lo simbólico aunque no se agoten en ello. Las sociedades y las instituciones que le corresponden, afirma Castoriadis, se han organizado sobre la *funcionalidad*: “la correspondencia estricta entre los rasgos de la institución y las necesidades ‘reales’ de la sociedad considerada, en una palabra, sobre la circulación íntegra e ininterrumpida entre un ‘real’ y un ‘racional-funcional” (Castoriadis, 1983:1999).

Para Castoriadis, la institución social es una red simbólica, socialmente sancionada, en la que se combinan un componente funcional y uno imaginario, en proporción y relación variables. La funcionalidad de las instituciones radica en asegurar necesariamente la supervivencia de la sociedad considerada. En el caso de la novela que analizaré, me interesa abordar el cómo se conforma en la ficción el sujeto cultural chicano a través del uso (y abuso) de ciertos valores culturales como la familia y la religión, los cuales modelizan la cultura chicana y, por ende, su “identidad” como colectivo.

Toda sociedad debe definir su “identidad” intentando dar respuesta a cuestiones fundamentales, tales como: ¿quiénes somos como colectividad?, ¿qué somos los unos para los otros?, ¿dónde y en qué estamos?, ¿qué queremos, qué deseamos, qué nos hace falta? Dar “respuesta” a estas “preguntas”, permite “construir” una cultura, una sociedad, alejándola de lo que sería un caos indiferenciado; toda vez que genera un sistema de modelización para (en palabras de Lotman, en su libro *Semiótica de la cultura*) organizar *estructuralmente* el mundo del hombre. Las significaciones imaginarias que buscan dar una respuesta a estas preguntas proporcionan el dispositivo estereotipador que necesitan los individuos.

De esta forma, la sociedad inventa y define para sí tanto nuevos modos de responder a sus necesidades como a nuevas necesidades. Una sociedad

organiza su vida económica, política, social, religiosa, uniendo símbolos a significados y haciendo de este vínculo resultante (el significante) un nexo más o menos forzado para la sociedad o grupo considerado. Entramos así en un concepto clave dentro de la categoría de lo imaginario, a saber: lo simbólico. Toda cultura, como bien describe la siguiente cita, posee símbolos que asociados a significantes permiten la identificación o no con lo que permite a los individuos ser parte del colectivo, de sus valores, de sus anhelos y esperanzas: “Apá, being from El Paso –El Norte– prefers flour tortillas to the corn. Now my mother is adamant again about turning that task over to me, I guess as punishment for not having married and for not having a son for whom I would have to make tortillas one day” (Castillo, 1999: 33).

Toda sociedad establece ciertas categorías de organización del universo natural y social, lo que hace que el mundo en vez de caos sea una pluralidad ordenada que organiza lo diverso, pauta lo “verdadero” y lo “falso”, lo permitido y lo prohibido. Desde esta perspectiva, hay una especie de “funcionalidad” de lo imaginario efectivo en tanto que es “condición de existencia” de la sociedad como *sociedad humana*.

La categoría del imaginario nos permite apreciar el hecho de que cada sociedad constituye *su* real a partir de un sistema de signos que construye un modelo de mundo. Esta afirmación se muestra particularmente interesante al retomar los planteamientos de Bronislaw Baczcko, quien considera que las sociedades se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones globales, entendidas como ideas-imágenes, a través de las cuales las sociedades se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder, o elaboran modelos formadores para sus ciudadanos.

Para Baczcko lo social designa dos aspectos de la actividad imaginante: por un lado, la producción de representaciones globales de la sociedad y de todo aquello que se relaciona con ella, por ejemplo, el “orden social”, los actores sociales y sus relaciones recíprocas (jerarquía, dominación, conflicto, etc.), las instituciones sociales y en especial las instituciones políticas, entre otras; por otro lado, el mismo adjetivo designa la inserción de la actividad imaginante individual dentro de un fenómeno colectivo.

Visto que cada sociedad desarrolla fenómenos colectivos diferentes debido a las distintas modalidades de imaginar, de reproducir y renovar el

imaginario, los imaginarios sociales le permiten a una colectividad designar su identidad elaborando una representación de sí misma:

Designar su identidad colectiva es, por consiguiente, marcar su “territorio” y las fronteras de éste, definir sus relaciones con los “otros”, formar imágenes de amigos y enemigos, de rivales y aliados; del mismo modo, significa conservar y modelar los recuerdos pasados, así como proyectar hacia el futuro sus temores y esperanzas. Los modos de funcionamiento específicos de este tipo de representaciones en una colectividad se reflejan particularmente en la elaboración de los medios de su protección y difusión, así como de su transmisión de una generación a otra. (Baczcko, 1991: 28)

El imaginario social constituye así una de las fuerzas reguladoras de la vida colectiva que no solamente indica a los individuos su pertenencia a una misma sociedad; sino que, además, define con bastante precisión los medios inteligibles de sus relaciones con esta, con sus divisiones internas, con sus instituciones: “De esta manera, el imaginario social es igualmente una pieza efectiva y eficaz del dispositivo de control de la vida colectiva, y en especial del ejercicio del poder” (Baczcko, 1991: 28). Por consiguiente, la categoría del imaginario constituye el *lugar* de los conflictos sociales y *una de las cuestiones que están en juego* de esos conflictos. Esto es precisamente lo que ilustraré acerca del imaginario chicano tal y como es descrito en los textos seleccionados.

Como ya señalé, los imaginarios sociales, como piezas de ejercicio del poder, se nutren de las representaciones ideológicas que permiten a una clase social determinada expresar sus aspiraciones, justificar sus objetivos, concebir su pasado e imaginar su futuro. Baczcko considera que a lo largo de la historia se puede apreciar cómo las situaciones conflictivas entre los poderes opositores han estimulado la invención de nuevas técnicas competitivas en el ámbito del imaginario y cómo dichas técnicas han buscado formar, por un lado, una imagen desvalorizada del adversario (especialmente invalidar su legitimidad) y por el otro, exaltar el poder y las instituciones cuya causa era defendida por medio de representaciones magnificadas.

Con respecto a las luchas sociales presenta singular interés el caso de los oprimidos, quienes en su lucha contra la división de la sociedad en clases, “de mil maneras permanecen tributarios de lo imaginario que combaten por lo demás en una de sus manifestaciones, y a menudo a lo que apuntan no es más que a una permutación de los papeles en el mismo escenario.” (Castoriadis, 1983: 270). Así, se encuentran y desencuentran imaginarios sociales distintos que luchan por su supervivencia, transformando la “realidad” en un campo de batalla entre hegemónicos y contrahegemónicos. Este es el caso del imaginario chicano y su lucha (a favor y en contra) del imaginario norteamericano e incluso del mexicano.

Resulta obligatorio en este punto definir lo que entendemos por clases subalternas puesto que ellas “representan un campo de lucha en la medida en que son tanto receptoras de una cultura dominante como portadoras de una cultura dominada”³, y las mismas moldean el imaginario. La lucha de poderes que se establece entre hegemónicos (dominantes) y subalternos (dominados) determina los derechos de ambas clases a ser reconocidas y, por ende, a enunciar sus visiones de mundo y a mantener viva su memoria.

Sobre la ficcionalización del sujeto cultural chicano

En esta segunda parte del recorrido me referiré a la ficcionalización del sujeto cultural chicano, donde describiré algunos de los valores culturales que permiten que la alteridad se construya y genere discursos literarios verosímiles. Aquí será clave el análisis del concepto de lenguaje. Vemos cómo se usa simultáneamente el inglés y el español en el texto origen, lo cual le da más fuerza a la percepción de la realidad textual así como a la configuración del otro: el otro latino, el otro mexicano, el chicano.

Cinco: Why are you called Carmen la Coja?
Because I *am* crippled, I tell the fan. She shakes her head as if I have
offended her. You shouldn't say that about yourself!

3 Ver *Cultura popular chicana*

*Maybe it's a cultural misunderstanding, I say. In my culture people get called by their most evident characteristic. I really am a coja! –so it's okay! Lifting up my dress. I put out my bum leg and she takes a peck around the signing table. She really looks bewildered since it isn't clear what culture I'm talking about. We're listed under Latin and International and World/Pop/Reggae. Although I'm not sure why, we're even under Musicals. I won't help clarify things if I say I'm from Chicago [...]*⁴ (Castillo, 1999:188)

Traducción:

Cinco: ¿Por qué te llamas Carmen la Coja?

Porque soy tullida, le digo a la admiradora. Ella menea la cabeza como si la hubiera insultado. ¡No debes decir eso de ti!

Quizá es un malentendido cultural, le digo. En mi cultura a la gente la llaman por su característica más evidente. ¡Soy coja! ¡No pasa nada! Me lazo el vestido, extendiendo la perna mala y ella se asoma a un lado de la mesa. Parece verdaderamente desconcertada, pues no tiene claro de qué cultura hablo. Nos han clasificado como música latina e internacional y mundial y pop/reggae. Incluso como comedia musical, no sé por qué. Sin duda no aclararía nada decir que soy de Chicago [...]

⁵

El lenguaje, entendido como un sistema de signos que cumple una determinada función social, en tanto que signo lingüístico comunica ideas concretas acerca de un referente a través de un código coherente, particular, a un destinatario. Así, toda cultura se estructura, ante todo, en un sistema de comunicación altamente codificado y socializado.

El lenguaje cumple una determinada función comunicativa que permite que el mismo sea estudiado como un sistema que funciona aisladamente, pero en el sistema de la cultura, el lenguaje le proporciona al grupo social lo que Lotman llama una *hipótesis de comunicabilidad*.

El lenguaje actúa entonces como un “constructor de sentido” entre el mundo del texto (mundo representado, imaginado) y el mundo del lector (referente). Pero ¿qué supone hablar de “mundos representados”? ¿Qué implica esto para la “realidad” textual?

4 El énfasis es mío.

5 Traducción de Ricardo Vinós (2001: 275).

Las acepciones de la palabra “representación” muestran dos familias de sentidos aparentemente contradictorios: por un lado, la representación muestra una ausencia, lo que supone una neta distinción entre lo que representa y lo que es representado; por el otro, la representación es la exhibición de una presencia, la presentación pública de una cosa o una persona. En la primera acepción, la representación es el instrumento de un conocimiento mediato que hace ver un objeto ausente al sustituirlo por una “imagen” capaz de volverlo a la memoria y de “pintarlo” tal cual es. (Chartier, 1992: 57-58)

Los “mundos representados” son campos de trabajo donde confluyen el texto y los sujetos sociales, “actores” directos o indirectos de la “realidad” de un referente. En este punto resulta sumamente útil detenernos en las características que definen la ficción dentro de la literatura, de acuerdo a Wolfgang Iser en su ensayo “Representation: A Performative Act”. Iser opina que la literatura refleja la vida bajo condiciones que o bien no están disponibles en el mundo empírico o son negadas por este. Así, el mundo del texto que “existe” (entre comillas) debe ser visto no solo *como si* fuera un mundo real, sino como uno que no existe empíricamente, lo cual conlleva una oscilación constante entre el mundo representado (el de las comillas) y aquél del cual fue separado. La ficción, a través de lo que Iser llama el acto de develación, permite al receptor cruzar las fronteras entre la “realidad” y el referente.

Para Iser, el hecho de seleccionar qué se va a usar y qué se va a desechar con respecto al referente, divide cada campo de referencia, ya que los elementos escogidos solo pueden ser tomados de acuerdo a su significación a través de la exclusión de otros. En otras palabras, existen dos tipos de discurso que están siempre presentes y cuya simultaneidad activa una revelación y un encubrimiento de sus referencias contextuales respectivas. Iser opina que de este juego recíproco emerge una especie de inestabilidad semántica que se exagera por el hecho de que dos discursos son también dos contextos posibles para cada uno; en otras palabras, dos discursos son modelizaciones de los contextos de los cuales éstos emergen.

Esta selección es evidente en el proceso de traducción en el que obligatoriamente aquello que se escoge así como aquello que se “desecha” de la interpretación del texto original influye en la percepción del texto meta: el texto traducido. Así se observa en los siguientes extractos:

The place smelled of something rancid. Probably the girls' spirits. Something in me went putrid too deep inside me at that moment. I don't like this place, I whispered to my little mother who, because she had fed us and clothed us by working on assembly lines, did not seem as horrified by the scene as I was. She didn't respond but she did look a little distressed. Are you okay? I whispered. She put her hand over her heart. Yeah, I'm okay, she said in English. Hearing my mother speak to me in English for the first time startled me and I realized it was her work language. (Castillo, 1999: 124)

El lugar despedía un olor rancio. Probablemente venía de los espíritus de las muchachas. Algo en mí se pudrió en ese momento, algo muy dentro de mí. No me gusta este lugar, le susurré a mi madrecita, a quien habiéndonos alimentado y vestido trabajando en líneas de ensamble, la escena no parecía horrorizar tanto como a mí. No me respondió, pero se veía un poco angustiada. ¿Estás bien? Le pregunté en voz baja. Se puso la mano sobre el corazón. Sí, estoy okay, me dijo en inglés. Al oír por primera vez que mi madre me hablaba en inglés me sobresalté y me di cuenta que era su lenguaje laboral.⁶

El lugar olía rancio. Probablemente emanaba de los espíritus de las muchachas. En ese momento, en el fondo de mí, también sentía algo podrido. No me gusta este lugar, le susurré a mi madrecita, quien, con su trabajo en una cadena de ensamblaje, nos había podido alimentar y vestir, no parecía estar tan horrorizada ante aquel panorama como yo. No me respondió pero miró un poco afligida. ¿Estás bien? Le susurré. Puso su mano sobre su corazón. Sí, estoy bien, dijo en inglés. Al oír a mi madre hablarme en inglés por primera vez me sobresalté y me di cuenta de que utilizó su idioma de trabajo.⁷

Para Lotman: “El lenguaje es comunicación y modelización, pero al mismo tiempo, no solo todo sistema de comunicación puede realizar una función modelizadora sino que también todo sistema modelizador puede desempeñar un papel comunicativo” (Lotman, 1979: 25). Desde esta perspectiva

6 Traducción de Vinós (Castillo, 2001: 188).

7 Traducción de Prida (Castillo, 2000: 128).

—como anotábamos anteriormente— la cultura se encarga de organizar *estructuralmente* el mundo del hombre, para lo cual usa lo que Lotman llama un “dispositivo estereotipizador” estructural que se haya en su interior.

Para Lotman existen dos ópticas posibles a la hora de afrontar una cultura en particular: “Como una determinada información significativa; como un sistema de códigos sociales que permite expresar esa información mediante unos signos determinados para convertirla en patrimonio de una colectividad humana” (Lotman, 1979: 32). Acercarse a la cultura como sistema de códigos sociales nos permite pensar en la misma como una jerarquía de códigos, desde los que Lotman constituye los *finés de la tipología de las culturas*: la descripción de los principales tipos de códigos culturales a partir de los cuales se establecen las “lenguas” de las culturas, con sus caracteres esenciales; la denominación de los universales de la cultura humana; la elaboración en un sistema común de las características tipológicas de los principales códigos culturales y de las propiedades universales de la estructura general que es la cultura humana” (1979: 32).

Todo esto constituye el punto de partida del traductor de textos literarios y de su adaptación del texto origen, con sus códigos y símbolos específicos en los códigos y símbolos entendibles en el texto meta, en su lengua meta. Establecer una jerarquía de los códigos culturales permite determinar un puesto de hegemonía (al que Lotman llama *código dominante*) o subordinación. Es necesario señalar que estos códigos culturales son (y deben serlo específicamente en el caso de culturas “híbridas” como la que es objeto de este estudio) analizados desde una perspectiva de multiculturalidad y sus incidencias en políticas de integración. La hegemonía cultural no es un proceso simple en el que dominadores controlan a dominados, sino que existen mediadores como por ejemplo la familia y el barrio o comunidad, entre otros, que permiten que tanto los emisores como los receptores de mensajes establezcan comunicaciones eficaces.

En este sentido, el puesto que establece una jerarquía de los códigos culturales es determinado por el consumo de bienes culturales: “Consumir es participar en un escenario de disputas por aquello que la sociedad produce y por las maneras de usarlo” (García Canclini, 1990: 44). Quién va a “consumir” un texto es también factor a considerar en la traducción, puesto que de las obras chicanas traducidas resultan diferencias

lingüísticas y semióticas significativas dependiendo del mercado al que la traducción va dirigida: el de los latinos en EEUU o el mercado hispanohablante fuera de EEUU.

Esto nos vuelve a los planteamientos de Lotman, quien afirma que: “La cultura, creando el modelo del mundo que le es propio, se modeliza igualmente por medio de sus sistemas semióticos” (Lotman, 1979: 33). Según esos modelos del mundo –esos códigos culturales dominantes– Lotman establece cuatro esquemas posibles de cultura que determinan el modo de organización de una cultura dada, a saber: únicamente semántico, sintáctico, ambos o asemántico y asintáctico. ¿Dentro de qué esquema posible de cultura podemos catalogar a la cultura chicana? Sería bastante impreciso dar una respuesta tajante a esta interrogante, puesto que ¿acaso la cultura chicana se autodefine a través de un modelo de mundo que considera propio?

Precisamente la constante bireferencialidad en los textos chicanos ilustra modelos semióticos altamente modelizados como se aprecia en los siguientes ejemplos:

“Leave that child alone! “Creature” is actually what she called me in Spanish. That’s okay. In English children are kids” (Castillo, 1999: 99).

“¡Deja tranquila a esa criatura! Así me llamaba en español. Estaba bien. En inglés a los niños se les llama *kids*.” (2000: 101)⁸.

“¡Deja en paz a esa criatura! Amá me llamaba “criatura”. Sonaba un poco raro. En inglés a los niños les dicen *kids*.” (2001: 152)⁹

¿Cómo apelar a sentimientos que se derivan de valores compartidos, de una misma imaginaria, pero que son re-creados en otra lengua con una carga modelizadora mucho más fuerte, precisamente porque busca a pelar a una identidad que es dos? En términos generales, la traducción debe acceder a las diferentes perspectivas, los diferentes enfoques que puede ofrecer un texto en su lengua origen, a los códigos usados en esta lengua, y (re)producir, armoniosamente, una analogía del pretendido mensaje en

8 Traducción Prida.

9 Traducción Vinós.

la lengua término. Pero ¿cómo un lector monolingüe (que en el caso que nos concierne habla solo español) puede “ver” las cosas desde dos perspectivas semióticas distintas, conjugadas en una única lengua término? El punto clave para situarnos en una perspectiva de análisis adecuada es que no hay una única lengua término: hay dos que conforman una.

Una de las cuestiones clave en las consideraciones teóricas sobre la traducción se sitúa en lo que tradicionalmente se ha llamado “adaptación”. Rosa Rabadán propone que:

[...] la supuesta naturaleza diferencial entre un texto traducido y una adaptación no es tal, sino que se trata de distintas funciones o aplicaciones de la traducción en contextos de recepción determinados. El problema no es simplemente terminológico, sino que radica en la división excluyente traducción/adaptación que subyace al planteamiento tradicional. (Rabadán, 1994: 31)

Entonces ¿cuán efectiva puede ser la adaptación? Al intentar responder a esta pregunta vale la pena mencionar los planteamientos de Nord (1997) respecto de cuatro supuestos cruciales de la comunicación literaria entre culturas: 1) la relación entre la intención del emisor y el texto; 2) la relación entre la intención del emisor y la expectativa del receptor; 3) la relación entre el referente y el receptor y 4) la relación entre el receptor y el texto.

Partiendo del primer supuesto, el traductor tiene un conocimiento individual del texto origen y desde ese conocimiento inicia la traducción. Desde esta perspectiva, lo que se traduce realmente no es la intención del emisor sino la interpretación del traductor de la intención del emisor. Cabe destacar que el receptor meta, el lector, puede aceptar la traducción como una expresión de la intención del emisor, sin estar conciente de estar leyendo un texto traducido.

En el segundo supuesto, el receptor meta toma la interpretación del traductor como la intención del emisor. El *gap* cultural entre la cantidad de información presupuesta con respecto a los receptores del texto origen y el conocimiento real de la cultura y del mundo de los receptores meta de ese texto meta puede, a veces, crear un puente mediante información adicional o adaptaciones introducidas por el traductor.

La tercera suposición indica que tanto las situaciones del texto fuente como del texto meta, la comprensión del mundo del texto depende del bagaje cultural y del conocimiento del mundo de los receptores. Desde el punto de vista de la traducción, esto significa que los mismos medios estilísticos sólo pueden lograr el mismo efecto cuando el bagaje literario es también el mismo.

En la cuarta suposición, los elementos del código literario meta solo pueden tener el mismo efecto en sus receptores que los elementos de la literatura fuente tiene sobre los suyos si su relación con la tradición literaria es la misma. Todo esto nos hace entender las variedades de distancias culturales (además de las lingüísticas) que el traductor literario debe salvar para lograr su encargo de traducción.

Bibliografía

Bibliografía directa:

Castillo, Ana (1999). *Peel my Love Like an Onion*. New York: Random House.

————— (2001). *Desnuda mi corazón como una cebolla ¿Qué tan fuerte es el poder del amor?* (Traducción de Ricardo Vinós). México: Alfaguara.

————— (2000). *Carmen la Coja* (Traducción de Dolores Prida). Nueva York: Vintage Español.

Bibliografía de consulta y crítica

Baczko, Bronislaw (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Bustillo, Carmen (1995). *El ente de papel. Un estudio del personaje en la narrativa latinoamericana*. Caracas: Vadell Hermanos.

————— (1995^a). “Metaficción e imaginario finisecular”. En *Estudios. Revista de investigaciones literarias* Año 3, N.º 6: 41-57.

- Chartier, Roger (1992). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.
- Franco, Jean (1989). *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press.
- García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- Castoriadis, Cornelius (1983). *La institución imaginaria de la sociedad I*. Barcelona: Tusquets.
- Iser, Wolfgang (1993). *The Fictive and the Imaginary*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Lotman, Jurij (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.

Bibliografía de traducción:

- Nord, Christiane (1997). *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St Jerome Publishing.
- Rabadán, Rosa (1994). “Traducción, función, adaptación”. En Purificación Fernández Nistal (coord.) *Aspectos de la traducción inglés/ español*. Instituto de Ciencias de la Ecuación (Universidad de Valladolid).
- Sideropoulov, Maria (2004). *Linguistic Identities through Translation*. Amsterdam: Editions Rodopi.

Parte 2

Cine, performatividad y resistencia. Apuntes para la crítica del documental indigenista en Ecuador

Christian León*

Resumen

Sujeción, performatividad e indigenismo

En los años 1970 y 1980 hay un boom de documental indigenista en el Ecuador. En este periodo se produce un conjunto de películas que da cuenta del proyecto de nación al que aspiraban los mestizos como estrategia de modernización y sus tensiones con el naciente movimiento indígena. La filmografía de la época configura un tercer y último momento del discurso indigenista en el cine ecuatoriano. Luego de los trabajos de los pioneros filmados en los años 1920 y de la etapa de producción extranjera de 1950 y 1960, el documental indigenista alcanza su apogeo al amparo de la política nacionalista implementada por el Estado a partir de 1972. Desde entonces los cineastas mestizos, en colaboración con distintas entidades estatales, producen una gran cantidad de películas de temática indígena, emulando lo sucedido con anterioridad en la literatura y pintura del siglo XX. Esta producción surge paradójicamente acompañada de circunstancias que presagian la crisis del filme indigenista. Los rea-

* Licenciado en Sociología y Ciencias Políticas por la Universidad Central del Ecuador (UCE), Magíster en Estudios de la Cultura por Universidad Andina Simón Bolívar y candidato a Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Se ha desempeñado como profesor en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE) y en la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Fue editor de la revista *Cuadernos de Cinemateca* y es autor del libro *Cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. E-mail: c1leon@yahoo.com

lizadores mestizos ven resquebrajarse los fundamentos que legitimaron su obra por efecto de tres factores: el agotamiento del paradigma nacionalista, la irrupción del movimiento indígena y la democratización de tecnología audiovisual a partir de la utilización de formato de video.

En este contexto me propongo investigar, a partir de dos documentales paradigmáticos de la época, las contradicciones sociales y políticas que se plantean al interior del texto fílmico indigenista. Al confrontar la narrativa de denuncia propuesto por el discurso tutor de los filmes con los reclamos indígenas que se dejan escuchar en los intersticios del relato, pretendo explorar los actos preformativos de dominación y resistencia étnica ocultos tras la cortina de la representación. A tono con las estrategias deconstructivas propuestas por la crítica poscolonial¹, intentaré un “análisis de las huellas, torsiones y silencios inscritos en los propios discursos dominantes” con la finalidad de poner en tela de juicio su poder prescriptivo (Rivera Cusicanquí, 1997: 16).

Para lograr esta tarea apelamos a dos grandes discusiones. Por un lado, la crítica de los discursos indigenistas en tanto aparatos de representación y dominación. Por otro, el análisis del poder preformativo que tiene la imagen para modelar la realidad. Investigaciones recientes (Muratorio, 1994; Guerrero, 1994, Figueroa, 2000) han mostrado cómo los discursos indigenistas actualizan categorías coloniales en el siglo XIX y XX a través de distintos aparatos de representación administrados por la intelectualidad ilustrada que asume el papel de abogar por el indio. Partiendo de estos desarrollos, consideramos al documental indigenista como manifestación de una conciencia ilustrada que se halla dirigida al espectador mestizo imbuido en la nueva cultura ciudadana que estaba gestada a partir de las políticas nacionalistas del Estado.

El carácter monológico que se verifica en el documental indigenista surge de un deseo de ordenar la heterogeneidad del registro fílmico den-

1 A pesar de los múltiples cuestionamientos que se han hecho sobre el uso de la teoría poscolonial en el contexto latinoamericano (Coronil, 1998; Lins Riveiro, 2001; Grüner, 2005), sus estrategias deconstructivas me parecen imprescindible para la crítica de las posiciones hegemónicas y subalternas construidas a través de la representación visual. El campo interdisciplinario de análisis discursivo, histórico y político abierto por el poscolonialismo sigue teniendo valor para cuestionar los mecanismos de dominación étnica y cultural que se ejerce desde el discurso eurocéntrico de la modernidad.

tro del relato ilustrado de “la desgraciada raza indígena”. Según este relato, agentes geográficos, biológicos, sociales y políticos han privado al indígena de su capacidad de agencia y discurso. La tarea de los intelectuales ilustrados es la denuncia de esta situación y la consiguiente redención de estos sujetos caídos en desgracia. Por esta razón, Andrés Guerrero sostiene que tras las narrativas blanco-mestizas de la redención indígena se esconden dos efigies heredadas de concepciones coloniales afianzadas en el siglo XIX. Por un lado, la imagen de un indio pasivo desprovisto de voluntad e incapaz de expresarse y asumir su propia defensa. Por otro, el semblante magnánimo del intelectual mestizo condescendiente hacia los inferiores étnicos (Guerrero, 1994: 198). Las imágenes del indio sin capacidad de agencia política y la del intelectual redentor, agente de la cultura occidental, son remozadas en el siglo XX por cierta intelectualidad de izquierda que apadrinó al indígena y denunció su explotación inhumana. Esta actitud, heredada de esa matriz de dominación que Aníbal Quijano denominó como “la colonialidad del poder” (1999), es la que se va a expresar primero en el indigenismo pictórico y literario y posteriormente se va a trasladar al cine. De esta manera, como lo apuntamos en otro lugar, el documental indigenista actualiza un proceso de jerarquización y subordinación de la diferencia proveniente de la forma colonial de dominación (León, 2005: 128).

Sentado esto, es fundamental el análisis, no sólo la significación sino también los actos de poder que el discurso fílmico indigenista produce. Como lo han planteado los teóricos de los actos performativos (Austin, 1990; Derrida, 1998; Butler, 1993), los enunciados no sólo producen mensajes referenciales de carácter constatativo sino que actúan a través de enunciados ilocutivos en donde el poder ejerce como discurso. El documental indigenista, es un caso paradigmático en el cual la imagen opera con una fuerza performativa creando aquello que muestra. Apoyado en la tecnología cinematográfica y su capacidad de crear efectos de realidad, produce un enunciado audiovisual cargado de un poder prescriptivo. Con sus imágenes visibiliza al indígena al mismo tiempo que instaura una serie de imaginarios que tienen efectos en lo social. En ese sentido, no sólo muestra un indígena preexistente sino que lo produce al ponerlo en contacto con una serie de discursos, instituciones y tecnologías. Estamos

frente a ese intento de “saber cómo se han constituido los sujetos a partir de la multiplicidad de los deseos, de las fuerzas, de las energías, de las materialidades, de los pensamientos, etc.” sobre el que insistió Foucault (1991: 151). Los imaginarios producidos por el cine ¿pero también por otros discursos artísticos, científicos, jurídicos? permiten el proceso de sujeción y dominación necesario para el apareamiento del sujeto indígena. El documental indigenista lejos de ser un registro fidedigno de una realidad objetiva es un mecanismo de producción del sujeto indígena en tanto “otro”, inferior y lejano.

A través de la iterabilidad de distintos textos, narrativas, argumentos y tropos, el documental indigenista produce la sujeción del indígena a través de su identificación con una efigie inmóvil que designa un lugar subordinado en la estructura social, política y cultural. Estructura que pretende estar ordenada alrededor de un significante amo que es la conciencia ilustrada del mestizo. Por estas razones, pensamos que el documental indigenista puede ser caracterizado como un aparato semiótico y político de dominación, orientado a la dominación de la diferencia étnica y cultural a través de una acción preformativa de producir sujetos. Su funcionamiento no radica en la verdad o falsedad de sus imágenes, sino en su capacidad de producir efectos de sujeción a través del lenguaje visual.

Denuncia indigenista y ambivalencia narrativa

Los hieleros del Chimborazo (1980) de Gustavo Guayasamín es seguramente el documental más celebrado del cine ecuatoriano. Ampliamente elogiado por la prensa local y galardonado con ocho premios internacionales, ha sido calificado como el “film manifiesto del cine ecuatoriano de los ochenta” (Serrano, 2001: 69). La película, producida por el Centro de Investigación y Cultura de Banco Central del Ecuador e inspirada en el libro *Relaciones interétnicas en Riobamba* de Hugo Burgos, fue filmada en 16 mm. y tiene 27 min. de duración. Relata con un ritmo sosegado y con una fotografía preciosista la actividad de indígenas de la sierra central que ascienden a 5.200 m. para extraer bloques de hielo del Chimborazo y ven-

derlos en los mercados de Riobamba y Guaranda. La obra tiene el mérito de usar sonido directo y prescindir de la voz en *off* explicativa. Sin embargo, en estricto sentido no estamos frente a lo que Nichols (1991) denomina como documental de observación. La elaborada composición de cuadro, el guión socio-antropológico y discurso de denuncia articulados en el filme hacen que todo aquello que registra la cámara tenga ya un sentido establecido de antemano. A pesar de la ausencia de la narración en *off*, el relato se sostiene en un argumento cerrado que intenta reducir la pluralidad de sentidos propios del registro directo. De ahí que en *Los hieleros...* se pueda advertir esa fuerte instancia de autoridad y control discursivo que Barthes llamó “el sentido tutor”. El texto tutor del *Los hieleros...* se inscribe en la tradición de los discursos indigenistas que a lo largo del siglo XX se configuraron como un mecanismo de dominación étnica y de incorporación de la diversidad cultural a la lógica del Estado-nación. Para este tipo de discursos incorporan en su repertorio simbólico a los pueblos indígenas bajo la figura que Armando Muyulema (2001) caracterizó como la del “indio culturalmente vaciado”. Es comprensible entonces que el filme in-tente centralizar la narración en torno a la denuncia de las duras condiciones de vida de una parte de la población en plena época de bonanza petrolera y expansión estatal. Los indios aparecen retratados como un sector po-blacional empobrecido en lo económico, marginado en lo social y despojado en lo cultural. Por medio de la recitación del relato de la desgracia indígena y la repetición de la imagen de un ser impotente ante la opresión se produce performativamente un sujeto indígena incapacitado para representarse a sí mismo. Esta construcción produce un indígena necesitado de la tutela ilustrada, representada aquí por la mirada del cineasta.

Sin embargo, el mismo texto fílmico muestra puntos ciegos que no están vigilados por conciencia del realizador, lugares ambivalentes donde el texto tutor tambalea y el relato de la desgracia indígena se desvía. En ellos es posible realizar una lectura a contrapelo que nos permita discutir los umbrales del discurso indigenista, sus exclusiones y silencios². En el

2 Como sostiene la crítica deconstructiva el “sentido tutor no guarda, no salva, no garantiza nada de forma lo bastante rigurosa” (Derrida, 1996: 112) o, como lo plantean los estudios subalternos, todo discurso dominación alberga un “lugar epistemológico presentado como límite, negación, enigma” (Rodríguez, 1998: 106).

caso particular de *Los hieleros*... salta a la vista uno de esos puntos ciegos con una evidencia tal que incluso mereció múltiples comentarios. En contraste con el tono contemplativo del filme y la argumentación objetivista de Guayasamín, irrumpe abruptamente un plano general de más de dos minutos en el cual un indígena interpela violentamente al equipo de filmación. Mientras los realizadores se encontraban haciendo entrevistas, un hombre que arremete contra ellos y encolerizado dice:

“Yo también he trabajado señor...Vea pensionado, señor carajo. Porque hacer de robar. Trabaja uno, trabaja como quiera, como yo, hombre, muchacho, aquí carajo.

Carajo, ustedes vienen gringos, aparte, a comer...”

Luego de una réplica en *off*, continúa:

“¿Y como sabo?

A mí conmigo no hablan...Haber ya aquí estoy. Aquí estoy... Carajo mi Chimborazo... Carajo la gran puta.

Verá, verá, si ha de matar, máteme...verá caraju... Pongo veneno...verá no.

Carajo, yo a voz te conozco...carajo no...Ahora pregunta. Yo pregunto ahora. ¿Haber de que parte es usted?”

Mientras esto sucede, en un texto informativo sobreimpreso se puede leer:

“Trabajan a 5 mil metros de altura. / Caminan los viernes desde la madrugada hasta la noche. / Llegan todos los sábados a la feria de Guamote. / Les pagan cien sucres a la semana. A veces nada venden porque las fresqueras ya compraron el hielo de la fábrica”.

Las interpretaciones que se dieron de esta escena fueron muy diversas. Hubo comentaristas que calificaron a la escena de “postiza” porque atentaba contra la “notable unidad” de la obra (Rocastel, 1980). Mientras otros sostuvieron que el plano en mención mostraba: “mediante expresivos gestos un hombre de nuestro pueblo que hace patente su enorme

angustia ante la condición económica y social en la que se desenvuelve su vida” (Pedrada zurda, 1981: 110). En una entrevista, el mismo realizador afirma:

“Durante toda la película no existe realmente una participación de los hieleros, no los conocíamos y los mirábamos por encima. Tenía que haber otra parte y es la indignación de esa situación tolerada desde que nacen. (32) [...] De repente me cayó la toma del indígena borracho en una forma casual, mientras filmábamos a una señora y viene lo que exactamente quería, una indignación bestial” (Cinejo, 1980: 34).

Esta construcción de “la angustia” o la “indignación” que opera en la lectura indigenista del registro fílmico resulta tremendamente frágil porque si algo caracteriza al plano en cuestión es su ambivalencia. A pesar de que el cuestionamiento del personaje indígena parte de una concepción esquemática de la otredad encarnada en los cineastas, en la parte final de su alocución plantea un cambio de roles enunciativos entre quien pregunta y quien responde. El gesto colérico indígena lejos de ser un signo de la angustia provocado por las duras condiciones de existencia o un estallido irracional provocado por el alcohol es un acto directo de interpelación lanzado por el sujeto representado hacia el sujeto representante. Ahí donde la mirada mestiza encuentra un grito impotente y desesperado es también legible un acto de enunciación capaz de descentrar el proyecto narrativo que sostiene el filme. La imagen en cuestión ejerce una especie de ruido o distorsión que libera la ambivalencia oculta tras esa “notable unidad” a la que aspira la obra. La línea argumental del guión parece estremercarse ante la presencia de ese extraño sujeto que desvía el sentido general de la narración. Como lo ha señalado Stuart Hall, parecería que estamos frente a ese momento irreductible en que el significado empieza a resbalar y puede ser inflexionado en nuevas direcciones (1997: 270).

La sola presencia de este plano suplementario no previsto en la narración genera una pugna de sentido dentro del texto. Frente al proyecto racional de denuncia social, aparece esa imagen furibunda, no codificable en el lenguaje letrado del texto fílmico. Frente al carácter informativo y científico del relato irrumpe esa voz malsonante e inaudible, la palabra poco castiza, mal hablada. Frente a los encuadres bellamente meditados y

el frío ritmo de la edición, persiste ese plano incierto, poco direccionado de un sujeto indiferenciado entre la multitud que se visibiliza y oculta.

De cara a esta disonancia, el texto tutor inútilmente trata fijar el sentido en busca de reconstruir la línea narrativa. En vano los rótulos sobreimpresos tratan ansiosamente de suturar la brecha abierta en la secuencia lógica del guión, en vano Guayasamín interpreta la exigencia enunciativa del indígena como indignación ante la vida. Inútilmente los comentaristas letrados tratan de desautorizar la voz del indígena, apelando a su embriaguez y atribuyendo su actitud a la “angustia ante la condición económica y social”.

Ese plano que perturbó tanto a Guayasamín, al punto de no haber sido suprimido en el montaje a pesar de estar fuera del relato, marca justamente el límite del discurso indigenista. Muestra un sujeto indígena que habla desde un lugar de enunciación radicalmente distinto al que el narrador mestizo y la cultura occidental le asignaron. En este gesto relevarse contra el rol asignado se reconstruyen las certezas sobre las cuales opera el relato de la desgracia indígena. De ahí que en la colérica interpelación del intruso en cuestión pueda leerse también un empoderamiento indígena que presagia el apareamiento de ese nuevo sujeto de la enunciación que se producirá diez años más tarde con la irrupción del movimiento indígena en la escena nacional.

Agenciamientos subaltermos

Otro filme que permite comprender la ambivalencia del documental indigenista es *Chimborazo. Testimonio campesino de los andes ecuatorianos* (1979). Este documental, de 56 minutos de duración, fue dirigido por Freddy Elhers y coproducido por *Sveriges TV* de Suecia y *Productores Independientes* del Ecuador. Comparte con otros filmes indigenistas de la época una mirada idealizada del pasado ancestral frente a un presente de marginación y pobreza. A diferencia de *Los hieleros del Chimborazo*, usa abiertamente la voz de un narrador omnisciente que conduce el argumento y da la voz a los entrevistados, muestra un indio campesino inserto en relaciones sociales y aborda su lucha comunitaria por mejores condicio-

nes de vida. Sin embargo, el problema se presenta cuando en nombre de la denuncia de la marginación indígena se produce performativamente la figura de un indígena desprovisto de conciencia y discurso e imposibilitado de acción política.

Por varias ocasiones se aborda la capacidad de agenciamiento de las comunidades indígenas en la lucha por la tierra o en las mingas destinadas a la agricultura y a la construcción de caminos. Sin embargo, estos momentos son articulados dentro de una narrativa que vincula la lucha histórica de los pueblos indígenas con el pasado de plenitud mítica. Dentro de este relato, la lucha indígena se transforma en una especie de reflejo o respuesta instintiva frente a los sufrimientos físicos y a la necesidad. Mientras la minga queda reducida a una tradición transmitida de generación en generación por cientos de años que permite solucionar problemas de forma natural. A consecuencia de estos argumentos, el indígena aparece como un sujeto despojado de voluntad propia y capaz de una acción que es exterior a su conciencia. Imposibilitado de un discurso sobre sus propios intereses que le permita la acción política. La argumentación general del filme trabaja para adjudicar performativamente una supuesta impotencia al indígena causada por la falta de protección y amparo estatal. En estos argumentos se puede ver como opera en el documental indigenista lo que Guha llamó una “narrativa de contra-insurgencia” destinada a desautorizar a los sujetos subalternos que son capaces de “poner las cosas al revés” (1997: 47).

En este contexto, resulta de interés la quinta secuencia del filme. En ella se aborda cómo los indígenas son sistemáticamente víctimas del abuso de los comerciantes mestizos a través del mercado. La secuencia inicia con el testimonio de Jesús Manuel Yantalema, un joven de 27 años que vive con su mujer y su hijo en el páramo. Se muestra uno de los viajes semanales que este hombre realiza a la ciudad para vender sus productos en el mercado de Colta. En varias escenas nos dejan ver la manera en que los mestizos fijan los precios a los indígenas reduciéndolos al estatus de niños que no entienden el uso del dinero ni las leyes de la oferta y la demanda. Súbitamente irrumpe el plano de una joven, cuyo nombre no figura en el filme. Esta muchacha inicia un largo discurso sobre la discriminación étnica y cultural a la que están sujetos los indígenas.

“Hay diferentes formas de discriminación para el campesino. La primera es con el idioma, la segunda es la forma de vestir del indígena. En las tiendas en los transpases, porque uno lleva poncho, anaco o lo que sea, aunque esté pagando el mismo pasaje que pagó el mestizo, siempre le dicen ‘al indio atrás, atrás’, ‘vos atrás’. Como que fuéramos de otro mundo, de otro Ecuador. Y en las escuelas nos enseñan a decir ‘mi patria es el Ecuador’. Pero no es cierto, porque el Ecuador es para unos pocos nomás. Para los indios no hay tal. / En el mercado, lo mismo. Una mujer indígena como no puede hablar bien el castellano es arranchada. Desde la entrada al mercado le imponen los precios. [...]”

Al mismo tiempo que la joven habla, son presentadas escenas de indígenas llegando a la ciudad a vender sus productos. Después, una escena donde varios mestizos acosan a un indio y lo obligan a vender sus animales. A continuación, abundantes y diversos planos del mercado y de indígenas negociando sus productos. Mientras esto sucede en pantalla, el testimonio de la joven toma otra dirección:

“El problema cultural en el Ecuador es bastante discriminatorio en el sentido de que se quiere exterminar con el idioma. No se da el valor de origen al idioma vernáculo. ‘Es mi idioma madre’ no se tiene ese sentido. Si no que es para el indio nada más. Es por eso que cuando hablamos en quichua, se piensa que no sabemos el castellano. Nosotros indígenas somos la mayoría en el Ecuador. No se crea que somos poquitos, ni que solo somos dos millones de analfabetos. Podríamos decir que quienes saben leer y escribir también son analfabetos. ¿Por qué? Porque no saben la historia de su mundo, la historia de su vida.”

Tras el mugido de unas vacas, el locutor continúa hablando de la impotencia del indígena en ese mundo extraño de la ciudad en donde su sabiduría de nada le sirve. El argumento del filme sigue su marcha sin hacer ninguna alusión al complejo parlamento de la joven indígena que pone en entredicho los conceptos universalistas de nación, patria e idioma sobre los cuales se sostiene el documental. La narración de la desgracia indígena continúa sin reparar en el agudo señalamiento de que la discriminación al indígena es producida y reproducida por el propio Estado a través de sus aparatos ideológicos. Tal y como sucedía con el plano discordante

de la película de Guayasamín, el testimonio de la joven tiene un estatus paradójico: está y no está dentro del filme. Funciona al margen de la argumentación general del relato, desconectado del resto de elementos del sistema fílmico señala ese “centro silencioso o silenciado” que según Spivak designa el lugar del subalterno (1998: 192). Está presente en el cuerpo del texto fílmico pero sin embargo, solamente es legible a medias y se encuentra parcialmente borrado por ese conjunto de mecanismos del discurso indigenista que desautorizan la voz del subalterno. Sin embargo, a pesar de tales intervenciones, las enunciaciones subalternas producen acciones discursivas y tienen efectos políticos. Como lo formuló, en su momento el Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos “El subalterno también actúa para producir efectos sociales que son visibles, aunque no siempre predecibles y entendibles” (Castro-Gómez y Mendieta, 1998: 87).

Aún cuando el realizador sea incapaz de escuchar el testimonio, la joven indígena y éste permanezca aislado del relato general del filme, su sola presencia da cuenta de su fuerza inquietante e inasimilable. Su paradójica ubicación en el filme se transforma en una marca que señala las omisiones del discurso hegemónico. Cuando la entrevistada considera al quichua como la lengua materna de los ecuatorianos, adjudica al indio una conciencia bilingüe que lejos de ser minoritaria puede transformarse en el fundamento de la Nación. Al mismo tiempo transforma al sujeto letrado que maneja el idioma español en un analfabeto que desconoce su propia historia. Mientras el relato indigenista busca generar la imagen de un indio incapaz de discurso y acción, el testimonio muestra a una joven capaz de una compleja argumentación desde su condición doblemente subalterna de mujer indígena. Frente a la búsqueda del pasado mítico perdido que hacen los realizadores, se impone el presente concreto del testimonio interpelante. Frente a la presunción constante de que el indígena está privado de sabiduría y conciencia, la entrevistada realiza un acto que contradice ese argumento. Esto es lo que la pragmática denomina como una contradicción preformativa: “un acto del habla que en su propia actuación produce un significado que reduce aquél otro acto que intenta realizar” (Butler, 2006). Si el acto preformativo constituye la forma de operación del poder a través del discurso, los agenciamientos subalternos se presentan como acciones discursivas que no se corresponden con el

orden productivo del poder. Se manifiestan como usos perversos del poder performativo que lo vuelven en su propia contra. Un indígena que desde su posición subalterna habla al interior de un contexto discursivo hegemónico no sólo realiza un enunciado constativo, al mismo tiempo ejerce una acción de interpelación del poder performativo que pretende silenciarlo. La acción discursiva de la indígena se levanta contra del poder, ahí donde éste actúa con la capacidad prescriptiva de crear lo que enuncia. Al provocar una contradicción performativa en la enunciación indigenista inscribe un lugar de resistencia al poder del discurso. Con ello no queremos decir que el indígena no realice actos performativos de poder *avant la lettre*³, sino como lo ha señalado Judith Butler (2006) que: “las formas contemporáneas de agencia política, especialmente aquellas desautorizadas por convenciones previas o por prerrogativas de ciudadanía reinantes, tienden a deducir la agencia política de los errores del aparato performativo del poder”.

La performatividad indígena

En las dos películas analizadas podemos advertir un momento de crisis del discurso indigenista. En distinta forma, cada una nos deja ver que el proceso de captura del otro nunca se realiza totalmente. Como lo ha señalado Bhabha (2002: 68): “el sujeto habla y es visto desde donde no está”. Existe un resto del otro que no es procesado por el relato indigenista: significaciones, imágenes y actos que no son nombrados por su repertorio de argumentos y tropos. Frente a ese *resto* la capacidad performativa del discurso para producir sujeción fracasa generando un proceso de desbordamiento del sujeto y desidentificación con el lugar que le fue asignado. La fuerza ilocutiva del sujeto indígena señala una alteridad fuera de control

3 De hecho cuando circularon por televisión las imágenes de Evo Morales, primer presidente indígena de Bolivia, leyendo un decreto ley que nacionalizaba los hidrocarburos en su país. Aún en este caso donde un indígena está investido por el poder performativo del Estado, su discurso y su imagen circulan al interior de regímenes de representación hegemónicos que vehículan concepciones racistas que procuran desautorizarlo. En ese sentido encontramos, a pesar de los diferentes contextos, una similitud entre la acción discursiva de Morales y los agenciamientos discursivos de los indígenas en los filmes analizados.

que hace trastabillar la máquina ventrílocua descrita por Andrés Guerrero (1994). El poder prescriptivo de discurso indigenista, atrapado en el constante juego de la iterabilidad y la resignificación, está en riesgo permanente. Su capacidad de producir sujetos indígenas dominados puede ser desafiada a cada momento por inflexiones no previstas en el discurso o contradicciones preformativas en la enunciación. Cuando esto sucede se produce un tipo de performatividad que no se presenta como actuación del poder sino como su reverso y límite.

La interpelación indígena ejerce una performatividad capaz de resistir a las representaciones coloniales construidas desde la conciencia mestiza y desdibujar el sujeto producido por el régimen de representación indigenista. De esta manera introduce en el escenario armónico y transparente de la representación lo que Laclau y Mouffe denominaron como “el antagonismo” (2004: 168). La heterogeneidad del otro aparece como una pluralidad de sentidos que impide la fijación de identidades y muestra que toda objetivación es parcial. Las certezas del discurso indigenista, articuladas desde la conciencia ilustrada de occidente, encuentran su límite en un discurso frente a la enunciación antagónica articulada desde la posición indígena. Este dislocamiento enunciativo evidencia dos hechos de signo contrario. Por un lado muestra la impotencia del discurso indigenista fundado en la razón ilustrada del Estado-nación. Hace patente la crisis de los conceptos universalistas de nación, sujeto y cultura dando paso al proyecto de desprendimiento epistémico del eurocentrismo anunciado por “el giro decolonial” (Mignolo, 2007). Por otro, registra esa “presencia recalitrante” del subalterno que es capaz de interpelar al discurso dominante al evidenciar sus contradicciones y fracasos.

En virtud de la fuerza performativa se hace visible la acción subalterna, sojuzgada y marginal de un sujeto no simbolizado por el discurso ilustrado del indigenismo. Esta es la batalla preformativa que se esconde tras esos pequeños lapsus fílmicos que hemos descrito. Esos impasses mínimos nos permiten vislumbrar la fuerza que tiene la imagen cinematográfica para producir sujetos sociales dominados pero también espacios de resistencia.

Bibliografía

- Austin, John (1990). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Piados.
- Barthes, Roland (2004). *S/Z*. México: Siglo XXI.
- Bhabha, Homi 1994 (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Butler, Judith, (1993). *Cuerpos que importan, Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith (2006). "Soberanía y actos del habla preformativos" [online] en *Acción Paralela* (Madrid) [consultado en febrero 2006]. Hyper Text Markup Language, disponible en <<http://www.acpar.org/numero4/butler.htm>>.
- Castro-Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo, eds. (1998). *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: University of San Francisco.
- Cinejo (1980). Gustavo Guayasamín, los hieleros y la película. *Cinejo 2*. Quito.
- Derrida, Jacques (1996). *La reconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Piados.
- _____ (1998) [1972]. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- El Comercio (1980). "Los hieleros del Chimborazo". 20 de julio. Quito.
- Figueroa, José Antonio (2000). "Desde la etnografía neocolonial hacia una transdisciplinariedad crítica". En *La restructuración de las Ciencias Sociales en América Latina*, ed. Santiago Castro-Gómez. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Foucault, Michel (1991). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- Guerrero, Andrés (1994). "Una imagen ventrilocua: el discurso liberal de la 'desgraciada raza indígena' a finales del siglo XIX". En *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, ed. Blanca Muratorio. Quito: FLACSO.
- Guha, Ranajit (1997). "La prosa de la contra-insurgencia". En *Debates postcoloniales: una introducción a los estudios de subalternidad*, comps. Silvia Rivera y Rosana Barragán. Bolivia: Sierpe Publicaciones.

- Hall, Stuart (1997). "The spectacle of The 'other'". En: *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE.
- La pedrada zurda (1981). "Cine nacional. Los hieleros del Chimborazo". Mayo, Quito.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe (2004). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires: FCE.
- León, Christian (2005). "Racismo, políticas de la identidad y construcción de 'otredades' en el cine ecuatoriano". En *Imágenes y medios en la investigación social. Una mirada latinoamericana*, comp. Susana Sel. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-UBA.
- Mignolo, Walter (2007). "El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura". En *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. Buenos Aires: Siglo del Hombre Editores.
- Muratorio, Blanca (1994). *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*. Quito: FLACSO Sede Ecuador.
- Muyulema, Armando (2001). "De la 'cuestión indígena' a lo 'indígena' como cuestionamiento. Hacia una crítica del latinoamericanismo, el indigenismo y el mestiz(o)aja". En *Convergencia de tiempos: estudios subalternos/Contextos latinoamericanos, estado, cultura y subalternidad*, ed. Ileana Rodríguez. Ámsterdam-Atlanta: Rodolpi.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Píados.
- Quijano, Aníbal (1999). "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina". En *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Rivera, Silvia y Rosana Barragán, comps. (1997). *Debates postcoloniales: una introducción a los estudios de subalternidad*. La Paz: Sierpe Publicaciones.
- Rocastel (1980). "Los hieleros del Chimborazo". s/e. Quito.
- Rodríguez, Ileana (1998). "Hegemonía y dominio: subalternidad, un significado flotante". En *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, eds. Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta. México: University of San Francisco.

Serrano, Jorge Luis (2001). *El nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano*. Quito: Acuario.

Spivak, Gayatri 1998 [1985]. ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*. III (6). La Plata.

Modernismo brasileiro e mídias audiovisuais: antropofagia globalizada

Sonia Cristina Lino*

Entre as várias vertentes do modernismo brasileiro, a Antropofagia é sem dúvida a mais fértil e que apresenta maior complexidade para o estudo. Isto se deve tanto à pluralidade das reflexões suscitadas pelo grupo de jovens intelectuais que, na década de 1920, se lançaram numa aventura estética e política de ruptura com os saberes herdados do século XIX, quanto e principalmente, à radicalidade do pensamento de seu principal expoente, o escritor Oswald de Andrade.

Inicialmente entendida como um movimento cultural inaugurado em torno de dois manifestos – “Pau-Brasil” (1924) e “Antropófago” (1928)– e da “Revista de Antropofagia”, as questões levantadas pelos intelectuais do grupo “antropófago” acabaram por influenciar diferentes áreas do conhecimento, para além da literatura e das artes plásticas, áreas nas quais seus principais representantes atuavam.

Esta influência se torna definitiva quando, após intensa atuação na militância comunista na década de 1930 e início dos anos 40, Oswald de Andrade, retoma as idéias da juventude e confere a elas um tom mais filosófico. Nesta retomada das idéias que nortearam o movimento antropofágico, os principais textos são “A marcha das utopias”¹, “A crise da filosofia messiânica”²(1950) e “O Antropófago”(1950), textos cuja densidade

* Profa. da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Brasil.

1 Compilação de textos publicados no jornal “O Estado de São Paulo” e publicado pela primeira vez nos “Cadernos de Cultura do MEC” em 1966, doze anos após a morte do autor.

2 Tese apresentada à Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da USP em 1950.

não pode ser melhor trabalhada por Oswald de Andrade que morreu em 1954.

Dentre as várias influências da antropofagia, a história da formação social e cultural brasileira é sua devedora na medida em que a antropofagia se constituiu numa das primeiras tentativas de se pensar positivamente a herança cultural portuguesa pelo viés da mestiçagem.

A antropofagia representou um pensamento renovador, de inspirações múltiplas e fragmentárias, que vão da crítica à genealogia do cristianismo de Nietzsche, às críticas marxistas da sociedade capitalista e à freudiana do racionalismo, passando pelo matriarcalismo de Bachofen³ e o ceticismo de Montaigne.

Na versão antropofágica da história, questões levantadas por modernos pensadores europeus aparecem associadas a uma concepção xamânica da natureza e a uma configuração igualitária da sociedade indígena que se afasta do ideal romântico e acaba por se constituir numa crítica filosófica e política do colonialismo moderno e do sistema político e econômico que dele se serviu, invertendo a interpretação sobre as origens dos valores da modernidade.

Na visão da poética pau-brasil, tópicos do exótico tais como o ócio, a comunhão fraterna, a sociedade dadivosa, a liberdade sexual e a vida edênica, transformam-se em valores prospectivos que ligam a originalidade nativa aos componentes mágicos, instintivos e irracionais da existência humana e ao pensamento letrado moderno.

Em outras palavras, fala da recuperação de traços primitivos idealizados e da sua resignificação à luz da tecnologia e da filosofia modernas. Neste sentido, o Brasil das primeiras décadas do século XX, com suas paisagens geográficas e humanas marcadas pela miscigenação étnica, cultural e física, é visto como o lugar privilegiado do encontro entre as tradições primitivas, o conflito religioso da colonização católica e a modernidade urbana da cidade de São Paulo, berço da vertente antropofágica do

3 Johann Jakob Bachofen (1815-1887) apresenta uma visão radicalmente nova do papel da mulher nas sociedades antigas. Com ampla documentação se propôs a demonstrar que a maternidade é a fonte da sociedade humana, da religião e da moral. E conclui conectando o arcaico direito materno com a veneração à virgem Maria. Seu livro causou reações em várias gerações de pensadores, inclusive Friedrich Engels.

modernismo brasileiro. Já no “Manifesto Pau-Brasil” de 1924, a revisão se propõe:

“Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de ‘dorme nenê que o bicho vem pegá’ e de equações. Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil.”⁴ (Andrade, 1995:44)

Dotado de certa nostalgia do passado que remonta às tradições orais e mitológicas da América, a antropofagia busca recuperar a memória danificada pela lógica da colonização associando-a ao projeto da modernização tecnológica. (Subirats, 2001: 55).

A recuperação de um passado pré-colonial se explicita na formulação de três conceitos chave que inter-relacionados se constituem na base da antropofagia: a utopia, o matriarcado e a síntese do encontro entre os traços do passado pré-colonial e a tecnologia moderna que se expressa na figura do “homem natural tecnizado”.

Em “A crise da filosofia messiânica” (Andrade, 1995) Oswald de Andrade estabelece os três termos do que considera a “formulação essencial do homem como problema e como realidade”, quais sejam, o homem natural, o homem civilizado e o homem natural tecnizado. Busca interpretar a sociedade brasileira das primeiras décadas do século XX, não pela chave do olhar da modernidade européia, mas pela da atualização histórica do regional, do tribal, entendendo-se aí também uma crítica atemporal a todo tipo de colonização e a uma análise linear da história tão ao gosto da racionalidade renascentista e posteriormente iluminista.

A tese básica presente em “A crise da filosofia messiânica”(Andrade, 1995) é a do conflito entre duas organizações sócio-políticas: o Matriarcado entendido como sociedades primitivas pré-históricas e associado a uma cultura antropofágica; e o Patriarcado que a sucedeu e se sustenta com base em uma cultura messiânica. Segundo Oswald, o século

4 ‘dorme nenê que o bicho vem pegá’ Trecho de cantiga de ninar muito popular no Brasil.

XX presenciava a crise da filosofia messiânica que levaria a uma volta ao matriarcado. Porém, um matriarcado de novo tipo, modificado por uma filosofia antropofágica que se prenunciava nas utopias renascentistas e na descoberta de um novo homem das Américas. Neste sentido, a essência da antropofagia não estaria na satisfação de um desejo primitivo e essencial de saciar a fome, mas no trazer o outro para si mesmo, assimilando sua cultura e transformando-a em única.

“A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a transformação do tabu em totem. Do valor oposto em valor favorável. A vida é devoção pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizar o tabu. Que é o tabu, senão o intocável, o limite?” (Andrade, 1995: 101).

A síntese entre o passado pré-colonial (Matriarcado) e o presente pós-colonial (Patriarcado) se expressaria na prospecção de um “homem natural tecnizado”. Nela, Oswald de Andrade aparentemente se rende à constatação de que, no século XX a arte, já tenha “sobrepujado a natureza” pela via da técnica e da mecanização como alertara Montaigne quatro séculos antes, e postula que, “os valores produzidos pela mecanização”, constituem-se numa “nova natureza” tecnizada que teria produzido um outro homem, o homem natural tecnizado. Segundo ele, chegara a hora de revisar os valores da civilização européia e buscar novos horizontes (Andrade, 1995: 165) afinal, “cada fase (histórica) conduz em si sua própria subversão”. (Andrade, 1995: 57).

Com esta paráfrase de Marx, estabelece uma conciliação entre a técnica, a fé e a natureza ao propor uma “revolução perpendicular” dos “países mártires” no sentido de um crescimento da “fé humana”, da “fé social” e da “fé em uma era melhor”. Segundo ele, estaríamos no limiar da História com a era da máquina que “tecnizou de tal maneira o homem em toda a terra que ele pode alcançar, enfim, uma unificação de destino e igualar-se num padrão geral de vida civilizada”.

Os progressos técnicos seriam, por sua vez, veículos que possibilitariam uma relação mais igualitária entre os homens, desde que seu monopólio fosse tirado das mãos da burguesia. Estaríamos no limiar de uma era

de características coletivistas que, no caso do Brasil, deveria ser buscado no passado, no primitivismo matriarcal.

Em “A marcha das utopias” o estudo das utopias modernas é utilizado como pano de fundo para afirmar que o ‘Brasil é a utopia realizada’ uma vez que, para os europeus que aqui aportaram às vésperas do século XVI (1500), o Brasil já era o “novo” e que “as utopias são uma consequência da descoberta do Novo Mundo e, sobretudo, da descoberta do novo homem, do homem diferente encontrado nas terras da América”.

Esta inversão na perspectiva histórica da chegada dos europeus à América revê o papel do nativo americano colocando-o como uma outra possibilidade do humano que, após o contato, teria ampliado os horizontes europeus, possibilitando, inclusive, que estes formulassem suas utopias futuras.

“O fato de ser virtude para os habitantes da Ilha de Utopia de Thomas Morus ‘viver segundo a natureza’ decorre do susto amável e persuasivo que foi para os navegantes do século XVI a descoberta do índio nu nas selvas americanas”. (Andrade, 1995:170)

Ampliação de horizontes que se expressaria esteticamente com a ruptura modernista e a crise da sociedade industrial que culminou com as duas guerras mundiais se apresentou com a recuperação do tema do canibalismo pelo modernismo europeu. Porém, diferentemente do modernismo europeu, a antropofagia inscreveria o tema do canibalismo em outra chave interpretativa, a da síntese utópica.

Diante da impossibilidade de recuperação das origens puras, o intelectual antropófago não devia ignorar a presença estrangeira em prol da busca de um passado perdido no tempo, mas devorá-lo, degluti-lo, carnalizá-lo (Stam, 2006). Em suma, resignificá-lo, sem abdicar de uma posição de igualdade e autoconfiança cultural com relação ao seu passado, abrindo espaço para uma reciclagem crítica da cultura estrangeira que não negava as diferenças locais e a forma de inserção violenta na modernidade por que passou a América Ibérica.

A antropofagia se apresentou, portanto, como o reconhecimento do outro e sua aglutinação ao si mesmo numa perspectiva de produção de

diferenças embasadas em princípios igualitários e na negação de uma hierarquização de saberes.

A mensagem antropofágica que gostaria de assinalar aqui é a de que a modernidade latino-americana e brasileira, em particular, deve ser buscada em nossa própria história e não no modelo civilizador/colonizador europeu como desenvolveu com propriedade o historiador norte-americano Richard Morse em seu clássico texto “O espelho de próspero” mensagem esta, várias vezes retomada por intelectuais latino-americanos nos momentos de crise da racionalidade moderna porque passou o século XX.

No Brasil, tanto a poesia quanto a filosofia antropofágicas influenciaram movimentos de renovação cultural importantes que retomaram a obra de Oswald de Andrade.

Na década de 1960, o movimento político-cultural do “Tropicalismo” colocou novamente em evidência a questão da inserção brasileira na modernidade e uma releitura da antropofagia.

O termo tropicalismo, teve sua origem na obra “Tropicália”, do artista plástico Hélio Oiticica (1937-1980) que compunha a mostra “Nova Objetividade Brasileira” de 1967 e o marco do movimento cultural foi a primeira montagem da peça de teatro, “O rei da Vela”(1937) de Oswald de Andrade no mesmo ano.

“O rei da Vela”(1937) tem como protagonistas Abelardo I e Heloisa, trazidos por Oswald de Andrade da tradição medieval para São Paulo dos anos 1930. Abelardo I é um representante da burguesia ascendente da época e cujo oportunismo para os negócios especulativos lhe dá a irônica alcunha de “Rei da Vela” por ter ele enriquecido fabricando e vendendo velas, pois é costume popular colocar uma vela na mão de cada defunto. Assim, Abelardo I “herda um tostão de cada morto nacional”, numa clara alegoria da persistência de traços culturais “arcaicos” na forma de entrada do Brasil na modernidade.

Heloísa, por sua vez, representa a aristocracia rural decadente. Herdeira de cafeicultores paulistas que dominaram a política econômica brasileira desde meados do século XIX e que, na década de 1930 entra em declínio com a crise da Bolsa de Nova York em 1929. A aliança de Abelardo e Heloísa, fusão de duas classes sociais que buscam sobreviver à expansão do sistema capitalista, é abalada por um terceiro personagem

que completa o quadro social do Brasil da época: Mr Jones, que simboliza o capital norte-americano e revela um país endividado. “Os ingleses e americanos temem por nós. Estamos ligados ao destino deles. Devemos a eles tudo o que temos e o que não temos”⁵.

O conflito econômico e de representação de que fala a peça em 1937 é transposto, trinta anos depois, na montagem do grupo de teatro “Oficina”, para o campo cultural.

Tendo como pano de fundo a tensão entre uma produção cultural local e a que aqui chegava dos países centrais –Europa ocidental e EUA– através da difusão dos meios de comunicação de massa, particularmente o cinema e a televisão, mas também o rádio e as revistas ilustradas; o tropicalismo retomou questões do Movimento Antropofágico na “era da indústria cultural” influenciando além do teatro, a música⁶, as artes plásticas⁷, o cinema⁸ e antes disso, no final dos anos 1950, a poesia concreta dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari.

A despeito das declaradas referências a Oswald de Andrade e à antropofagia feitas por expoentes do tropicalismo das décadas seguintes, o Brasil e o mundo do qual Oswald se despedira em 1954, havia mudado muito. Um elemento externo que apenas se insinuava em “O Rei da Vela”, a influência norte-americana e o início da “Política da Boa Vizinhança” dos Estados Unidos para a América Latina na década de 1930, se tornara, trinta anos depois, uma presença cotidiana. A americanização das cidades brasileiras se fazia sentir não só no consumo de produtos industrializados, mas também nas imagens de modernidade difundidas pela indústria cultural e que muito raramente correspondiam às necessidades da grande maioria da população brasileira.

Some-se a isto o surgimento de uma geração letrada que circulava tanto no mundo da intelectualidade de esquerda, quanto dos bens de consumo inclusive simbólicos, difundidos pela indústria cultural ligada

5 Andrade, O. “O rei da vela” (1937).

6 Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Torquato Neto, Capinan, Mutantes entre outros.

7 Hélio Oiticica, Lygia Clark, Ivan Santana, etc. O nome do movimento é inspirado em instalação do artista plástico Hélio Oiticica.

8 Joaquim Pedro de Andrade, Rogério Sganzerla e, não sem algumas controvérsias historiográficas, algumas alegorias do controverso Glauber Rocha.

ao capital norte-americano. Esta geração, identificada politicamente com o projeto desenvolvimentista e culturalmente com a construção de um projeto “nacional-popular” para o país (Ortiz, 1988); depois do golpe militar de 1964 e do AI-5,⁹ de 1968, se fragmentou em múltiplas lutas e bandeiras.

O tropicalismo é tratado aqui, não como uma ruptura radical com a cultura política daquele momento, calcada na busca de rompimento com o subdesenvolvimento nacional e com a redefinição da nação do ponto de vista do popular e do “ser brasileiro”, mas como um movimento surgido dentro do “ensaio geral de socialização da cultura”¹⁰ que marcou os primeiros anos da década de 1960 e teria sido abortado pelos desdobramentos políticos do golpe militar (Ridenti, 2000). Propunha a fusão do nacionalismo político com o internacionalismo estético, aí se situando sua leitura da antropofagia da década de 1920. O resultado foi uma mistura de folclore e indústria numa colagem carregada de tons agressivos e elementos de contracultura que se voltavam contra seus próprios pares como declara Caetano Veloso, um dos principais mentores do tropicalismo no campo musical:

“O nacionalismo dos intelectuais de esquerda, sendo uma mera reação ao imperialismo norte-mericano, pouco ou nada tinha a ver com gostar das coisas do Brasil ou –o que mais me interessava– com propor, a partir do **nosso jeito próprio**, soluções para os problemas do homem e do mundo” (Veloso, 1997:87).

A questão estava na definição do que os tropicalistas entendiam como “nosso jeito próprio.” Tudo leva a crer que Caetano se referia à antropofagia oswaldiana, mas a uma interpretação muito própria desta como se afigura em outro trecho:

“Oswald de Andrade foi um profeta da nova esquerda e da arte pop: ele não poderia deixar de interessar aos criadores que eram jovens nos anos

9 AI-5. Ato Institucional n.5. Decreto-lei de 1968 que revogava os direitos políticos e civis dos cidadãos suspeitos de subversão ou oposição ao regime vigente e institucionalizava a censura às manifestações político-culturais.

10 Expressão usada por Walnice Nogueira Galvão no texto “As falas e o silêncio” (1994).

60. Esse ‘antropófago indigesto’, que a cultura brasileira rejeitou por décadas, e que criou a utopia brasileira de superação do messianismo patriarcal por um matriarcado primal e moderno, tornou-se para nós o grande pai” (Veloso,1997:257).

Para além da polêmica atribuição de paternidade e do papel de “profeta” conferido a um personagem cuja utopia residia na “superação do messianismo patriarcal”, chama a atenção a associação feita por Caetano entre a antropofagia e a arte pop, sobretudo quando se pensa no sentido que o termo “pop” adquiriu nas décadas seguintes. Com o acirramento da repressão política e da censura cultural pós-1968, as bandeiras de modernização e nacionalismo passaram para as mãos do Estado ditatorial que não só lhes deu configuração industrial como as difundiu através dos meios de comunicação audiovisuais, destacando-se a televisão (Napolitano, 2001).

O papel do tropicalismo na história cultural recente do Brasil é um debate em aberto que, quatro décadas depois, ainda gera polêmicas na grande imprensa ou quando da publicação de memórias dos personagens envolvidos. Porém, no centro do debate tanto na época do seu surgimento quanto agora está a questão da relação entre o regional e o universal, o local e o global, a utilização da antropofagia oswaldiana para fundamentar a idéia de nacionalidade defendida por eles na década de 1960 e principalmente o uso que foi feito de suas idéias nas décadas seguintes pelos meios de comunicação de massa.

No ano 2000, quinze anos após o início da abertura política, dois marcos ocuparam os meios acadêmicos e populares: os 500 anos da chegada dos portugueses às terras brasileiras e os 50 anos de televisão no Brasil.

Entre as várias publicações que refletiam sobre o cinquentenário da primeira transmissão de televisão no Brasil¹¹, o ensaio do jornalista Eugênio Bucci (2000) sob o sugestivo título de “Antropofagia Patriarcal” chama a atenção para o tema deste texto. Nele, Bucci atribui aos meios de comunicação contemporâneos e à televisão brasileira em particular, o poder de neutralizar a proposta de libertação formulada por Oswald de Andrade no

11 A primeira transmissão televisiva no Brasil ocorreu em setembro de 1950.

movimento antropofágico, convertendo sua vitalidade revolucionária em favor do poder político e econômico do capitalismo tardio.

Parte de uma aproximação entre o movimento antropofágico e o surrealismo europeu no que diz respeito à volta ao primitivo e ao sentido de libertação de uma memória recalcada pela civilização moderna. Lança mão para isso, do texto de Hal Foster –*The compulsive beauty*– (1993 Cit. Bucci, Eugenio, 2000: 118) e do conceito freudiano de “unheimlich” para a análise do surrealismo.

No entanto, cremos que o diferencial entre os dois movimentos modernistas residiria também neste ponto. Enquanto para o surrealismo esta memória de um primitivo social recalcado se cruza com uma memória pessoal e se deixa ver no estranhamento e desconforto de um passado primitivo e familiar (*heimlich/unheimlich*) presente na obra; a antropofagia, por sua vez, faz deste estranhamento componente central para a idealização do futuro, a utopia modernizada (Andrade, 1995).

Este componente libertário da antropofagia teria, segundo Bucci, sido usurpado pelo capitalismo na segunda metade do século XX, quando este entrava em sua fase de globalização, sendo traduzido em “identidade cultural” pelos meios de comunicação de massa brasileiros, convertendo o simbólico em imaginário.

“ . . . teria a instancia do poder migrado para o interior dos meios de comunicação? Se a resposta for sim, nem que seja um “sim em termos,” não há como escapar à hipótese de que as aparências antropofágicas, assim como as aparências surrealistas dispersas pela indústria do entretenimento planetário, não mais subvertem o simbólico mas, ao contrário o consolidam” (Bucci, 2000: 130).

Desta forma, na sociedade globalizada, os meios de comunicação passam a exercer um papel não apenas de mediadores das relações entre os sujeitos, mas também de constituinte do próprio sujeito em relação ao outro, deixando de ser veículo para ser lugar.

Neste sentido, a pergunta que se faz aqui é de que forma elementos do pensamento antropofágico se dão a ver pela televisão brasileira de forma a que possam ser incorporados pelo público como constitutivos de sua identidade.

Desde a década de 1930, a questão da miscigenação étnico-cultural tem sido associada à identidade nacional brasileira. Dos primeiros filmes musicais que se apoiavam em canções e artistas popularizados pelo rádio, passando pelas imagens carnavalescas das chanchadas da *Atlântida*¹² até a integração da representação do nacional realizada pela televisão, as imagens sempre reafirmaram o caráter miscigenado de nossa formação étnico-cultural através de uma estética carnalizada.

O entendimento do potencial subversivo do carnaval, não a partir de uma configuração fixa, mas como lugar de práticas simbólicas historicamente mutáveis cujo potencial criativo dependente de quem carnaliza quem, em que condições e com que propósitos; nos ajuda a compreender as transmutações desta “identidade miscigenada carnalizada” desde a década de 1930. Num rápido olhar, observa-se que raramente as representações audiovisuais no Brasil, sobretudo no que diz respeito à televisão questionaram a hierarquia imposta pelo eurocentrismo. Ao contrário, sempre se conformaram com papéis coadjuvantes no cenário estético internacional.

Reflexo disso é o fato das idéias antropofágicas nunca terem sido reconhecidas como reflexão filosófica de alcance global, mas tão somente figurarem como uma vertente regional do modernismo literário. Assim como Oswald de Andrade figurar apenas como poeta “enfant terrible” do modernismo latino-americano, e não como pensador criativo que produziu textos filosóficos que anteciparam em muitas décadas questões “pós-modernas” como a da descentralização da narrativa da modernidade.

Apesar do cinema dos anos 1960 e 1970 ter proporcionado momentos preciosos de revisão do pensamento antropofágico transposto para a linguagem cinematográfica e cujo principal nome foi sem dúvida Joaquim Pedro de Andrade com sua versão muito própria do romance “Macunaíma, o herói sem nenhum caráter” do também modernista Mário de Andrade; o lugar periférico da antropofagia predominou nas representações audiovisuais.

12 Filmes populares que parodiavam situações do cotidiano social e político pelo viés da circularidade cultural.

Em geral, a antropofagia foi canibalizada pelos meios de comunicação de massa, perdendo sua função criadora de atrair e se apropriar dos símbolos do colonizador para reinventá-los, passando a uma posição de homólogo símbolos de dominação banalizados pelo consumo indiscriminado de sujeitos ávidos por identidades imaginárias e descartáveis.

Na televisão brasileira, os exemplos da banalização da idéia de deglutição criativa da antropofagia são inúmeros e não se limitam a gêneros ou a personagens específicos. Das telenovelas aos departamentos de jornalismo, exemplos discursivos e imagens podem ser encontrados com frequência. Porém, é nos programas de auditório que a presença do público (ainda que selecionado previamente para participar da realização do programa) em contato direto com a produção e o meio, possibilita uma percepção mais clara deste esvaziamento do potencial criativo da herança antropofágica na constituição da subjetividade contemporânea e uma inversão que nos leva a pensar na questão de quem canibaliza e carnavaaliza quem no Brasil de hoje?

Um dos maiores comunicólogos brasileiros, estudado em teses acadêmicas no Brasil e no exterior foi um apresentador de programa de auditório que popularizou a identidade miscigenada para consumo –Abelardo Barbosa, o *Chacrinha*. Citado como um exemplo da capacidade de produção na área televisiva e um produto legítimo da indústria cultural popular brasileira. Em que consistia o programa que lhe deu reconhecimento popular e acadêmico? Um programa onde, basicamente, todos os “tropos do império” (Stam, 2006) estavam presentes de forma invertida e carnavaalizada. Mas será que criativa?

Num cenário multicolorido, como a tonalidade da pele das pessoas que lotavam os indefinidos limites entre a platéia e o palco do teatro onde o programa era gravado; a inversão era total. Tratava-se de um programa de calouros que pretendiam se tornar cantores ou “artistas” de televisão. Semanalmente um grupo de “juizes” escolhia os candidatos que tinham mais chances de seguir carreira artística. A primeira inversão era o fato de os “juizes” não precisarem de nenhum conhecimento musical específico para exercer suas funções, apenas representar personagens estereotipados que os dividia entre bons, maus, técnicos, “clowns” etc.

O lugar que os “juízes” ocupavam no cenário ficava num patamar inferior ao do candidato a cantor(a), segunda inversão, e, apesar de sua condição aparentemente privilegiada, só podiam se manifestar com a autorização do apresentador. Além disso, por se sentarem entre o público e palco, ficavam expostos à ira do público quando este não concordava com as opiniões expostas.

O apresentador, trajando um fraque de tecido brilhante e multicolorido e uma cartola com plumas não menos exuberantes, uma “subversão” do traje europeu civilizado, ostentava uma buzina que apertava no ouvido do candidato que cantasse mal antes mesmo de dar a palavra aos “juízes”. Portanto, ele era autoridade máxima em cena. É interessante observar que, apesar da subversão do vestuário, a “autoridade” presente (comandante) se diferenciava dos outros presentes pelo uso do fraque,

No palco, misturadas ao público, dançarinas com fantasias de vedete exibiam seus corpos para as câmeras em poses sedutoras convidando os telespectadores a participar da festa. A música só baixava o volume durante a fala do apresentador, dos juízes ou dos convidados mas mesmo nestes momentos nem as dançarinas nem o público paravam de se movimentar diante da câmera. O ritmo da movimentação em cena era frenético e as pausas eram comandadas pelo próprio apresentador que ora cantava refrões que indicavam uma mudança de ritmo, ora apertava a buzina para pedir atenção.

O ponto alto na quebra do ritmo do programa eram os intervalos nas atuações de convidados e aspirantes a cantores quando o apresentador jogava para a platéia presentes oferecidos pelos patrocinadores. Como o principal anunciante do programa era um supermercado, –*Casas da Banha*– os presentes mais freqüentes que eram jogados para a platéia eram alimentos. Mas não sem antes o apresentador gritar: “Vocês querem bacalhau?”; “Vocês querem abacaxi?” e arremessar para a platéia a mercadoria. Grotesco? Estranho? Primitivo? Mas sem dúvida, muito familiar. Os programas comandados por *Chacrinha* sobreviveram a várias redes de televisão diferentes e permaneceram várias décadas no ar.

Quando os últimos programas do *Chacrinha* foram ao ar em fins da década de 80, esta fórmula já havia sido exaustivamente repetida. E ela se consistia basicamente na aparência de ausência de regras se tornando a principal regra. O texto debochado lido por um senhor grisalho em tom

de seriedade e fantasiado com roupas espalhafatosas era sem dúvida a maior das inversões. Aparência de pura desordem ... Desordem gravada em vídeo e editada com tecnologia de última geração, seria o “bárbaro tecnizado”? Não, apenas espontaneidade para consumo que passava a habitar o imaginário da identidade brasileira. O imprevisto torna-se norma, a técnica corrige o grotesco, o primitivo, torna-se menos “estranho” (*unheimlich*), mas também mais estéril. Esta é a identidade forjada pela televisão.

O exotismo, o primitivismo, a sexualidade, a fantasia da conquista que antes atraía o colonizador e alimentara seu discurso de superioridade são oferecidos ao público que a televisão busca conquistar, proporcionando a este a ilusão momentânea de uma inversão hierárquica. De conquistado a conquistador, que precisa ser seduzido pelo bárbaro estilizado que simula o bárbaro que um dia foi reprimido. Mas será que sobrou algo para ser deglutido nesta antropofagia industrializada?

Referencias bibliográficas

- Andrade, Oswald de (1995). *A utopia*
- Bucci, Eugenio, org. (2000). *A TV aos 50*. São Paulo: Perseu Abramo.
- Foster, Hal (1993). *The compulsive beauty*. Cambridge, Massachussets: MIT Press.
- Napolitano, Marcos (2001). *Cultura brasileira. Utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto.
- Nogueira Galvão, Walnice (1994). “As falas e o silêncio”. In: *Brasil: o transito da memória*, orgs. S. Sosnowski e J. Schwarz. São Paulo: Edusp.
- Ridenti, Marcelo (2000). *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record.
- Stam, Robert e Shohat, Ella (2006). *Crítica da imagem eurocentrica*. São Paulo: Cosac&Naify.
- Subirats, Eduardo (2001). *A penúltima visão do paraíso*. São Paulo: Nobel.
- Veloso, Caetano (1997). *Verdade Tropical*. São Paulo. Companhia das Letras.

¿Recuerdas Juan?: el rastro del olvido en una película de Juan Carlos Rulfo

Sua Dabeida Baquero*

I.

¿Quién diablos haría este llano tan grande?; Para qué sirve, eh?
Juan Rulfo. *Nos han dado la tierra*

“Nos pasó hace poco, se quería hacer un número en la revista literaria dedicada al Llano en llamas entonces se quería fotografiar la zona, la región, nunca se encontró el paisaje. Se querían fotografiar los rostros de los personajes, porque no tienen rostro, quizás usted haya observado eso también, y no, pues la gente es común y corriente como en todas partes, no había nada especial... Para mí lo ideal no es reflejar la realidad, tal como es, porque sobre todo la realidad actual la estamos viviendo, leyendo en los periódicos, la estamos viendo por la televisión. Vivimos el mundo día a día, entonces, no podemos, al menos, repetir lo que está diciéndose. Creo en eso, (...) que al autor, al escritor, hay que dejarle el mundo de los sueños, ya que no puede tomar el mundo de la realidad, tiene que crear otra realidad(...) Entonces el proceso de creación que sigo en estas cosas no es propiamente tomando las cosas de la realidad. Sino es imaginándolas”
*Juan Rulfo*¹

* Polítóloga Universidad de los Andes, Colombia. Estudiante de Maestría. Laboratorio de estudios audiovisuales -OLHO-. Facultad de Educación. Universidade Estadual de Campinas -UNICAMP-Brasil.

1 Soler Serrano, Joaquín. *Entrevista con Juan Rulfo*, en el programa A Fondo, RTV, 2da cadena, 17 de abril de 1977 (45 minutos de duración). Transcripción nuestra.



Sobre la pantalla negra se escucha la primera voz...

Hey... hey ¿Quién eres tú?

Aparece un primer personaje un poco a contra luz, cielo azul y nubes blancas, árboles secos y tierra amarilla... más cortes con los créditos, sonido de piano y de voces distorsionadas... conservando el mismo tipo de plano, en un jardín una mujer anciana con un pañolón en la cabeza nos dice

Yo no sé... en las noches las canto... en el sueño

Más créditos y sonidos de guitarra y voces distorsionadas un corte abrupto y dos viejos en absoluto silencio.

“Quería una película atmosférica. Tenía a personajes que contaban cosas maravillosas y que me mandaron a lugares que no me imaginaba. Era como un costal de frases y cuentos. Era un deleite, (...) Necesitaba un hilo

conductor. Entonces, como una estrategia formal, aparece la historia de mi padre y mi madre y sus cuentos de amor (...)Sin embargo la historia no es ésta, se trata de un mecanismo de cohesión de los otros personajes para que sobresalga, en particular, la atmósfera, la sensación del olvido, de ese trabajo que se hace con la memoria, de cuando intentas recordar y no sabes a dónde te lleva ese proceso.”²

Del olvido al no me acuerdo es una película que llega entre sueños o acaso con la incompletud de los recuerdos, como algo aparentemente interrumpido, discontinuo. Nos habla poéticamente de muchas cosas, del desierto de Jalisco y sus viejos, de la historia de amor entre Clara Aparicio y Juan Rulfo, pero también del silencio, de la memoria y del olvido.

Nos platica de algo inabordable en su totalidad por la simple voluntad o la inteligencia: el pasado. Siempre en conflicto, siempre con algo del todo inabordable, el pasado “continúa allí, lejos y cerca, acechando el presente como el recuerdo que irrumpe en el momento en que menos se espera o como a nube insidiosa que ronda un hecho del cual no se quiere o no se pudo recordar” (Sarlo, 2007)...(traducción nuestra).

“Yo no buscaba un reportaje, no buscaba hacer una biografía muy armada que diera un vaciado de información nueva sobre fulano de tal, eso no es, desde mi punto de vista, muy atractivo como búsqueda personal. Yo buscaba saber y practicar lo que es un lenguaje; ese lenguaje me lo dieron esos lugares. La propuesta de lenguaje que tiene la película es específicamente para ese espacio y con esa gente por cómo dicen las cosas, porque no se acuerdan. Si tratáramos de hablar del ¿te acuerdas?, no sería ese lenguaje, no sería ese discurso. Yo le preguntaba a la gente sabiendo que no se iba a acordar, porque además ya le estaba fallando la memoria y ya no se acordaba ni del que tenía enfrente, con eso estoy feliz, eso me gusta; es más, si me empezaban a decir que sí, ya no sabía igual; encontrar a mi padre no era lo rico. Es un punto de vista diferente.”(Sarlo, 2007) (traducción nuestra).

2 Entrevista al director Juan Carlos Rulfo por Mónica Mateos el 8 de junio del 2000 publicada en <http://www.jornada.unam.mx/2000/06/08/cul1.html>

Dos sillas de madera refinadas se encuentran en medio del desierto: una en primer plano a la izquierda y la otra al fondo reforzando la sensación de profundidad, de un horizonte que casi se confunde con las nubes. Inmensidad. ¿Qué tipo de lugar es ese? ¿Dónde se encuentra? ¿A quiénes esperan aquellas sillas? (si acaso es posible hacer esta pregunta) ¿Cuál es ese mundo y que nos dice? ¿Dónde buscar esas respuestas sin retirarnos de la sala de proyecciones, del momento mágico en que ocurre, donde recordamos e (re) imaginamos al mismo tiempo en que es proyectada la película?

Partimos de considerar que el filme de Juan Carlos Rulfo no se limita a contar una historia; creemos que sirve para pensar lo señalado por el director iraní, Abbas Kiarostami, al referirse por su deseo de que el cine sea considerado un arte mayor cuando no se pauta en la narrativa, y a la vez, de cómo esto nos permite pensar en otras formas de producir conocimiento.

Para tales efectos, hemos dividido este acercamiento inicial en tres partes: la primera se detiene en algunos de los aspectos formales del filme, degusta, para, escucha y observa. La segunda parte, anota algunas ideas sobre la interpretación como un arte transitorio de producción de conocimiento, para finalmente y no a manera de conclusión de lo que hasta ahora es un camino posible por recorrer con y a través de las imágenes del filme *Del olvido al no me acuerdo*.

II.

Decíamos que para Kiarostami, el cine no debería limitarse a contar historias ya que el cine no es sustituto de la literatura, tampoco debe encargarse de exaltar o subestimar al espectador, ya que para este director en el cine debe haber música, sueño, historia y poesía (Kiarostami, 2004).



“Me cuestiono, por ejemplo, por que motivo leer una poesía excita nuestra imaginación y nos invita a participar de su realización. Sin duda, la poesía, no obstante su carácter de incompletud, es creada para alcanzar una unidad. Cuando mi imaginación se mezcla con ella, la poesía se torna mía. **La poesía nunca cuenta historias. Ofrece una serie de imágenes. Representándolas en mi memoria, apoderándome de su código, puedo elevarme a su misterio.** Raramente encontré alguien que, al leer una poesía, dijese: ‘No la comprendí’ (...) Pienso que, si queremos que el cinema sea considerado una forma de arte mayor, es **preciso garantizarle la posibilidad de no ser entendido.**” (Kiarostami, 2004: 10-14) (La traducción y el subrayado es nuestro).

Este no entendimiento hace referencia a la estructura de los filmes narrativos que al querer ser “sólida” e “impecable” impiden la presencia activa y constructiva de los espectadores, no se trata entonces de hacer un cine incomprensible que haga que las salas queden vacías. No. Para este director se trata lograr que la estructura sea a tal punto incompleta, de modo que el espectador intervenga para llenar los vacíos con lo que piensa y quiere.³

¿Cuánto se puede hacer ver sin mostrar? es la inquietud de Kirarostami. Impedir que la curiosidad y la imaginación habitual de las personas terminen cuando ingresan a las salas de cine, y de este modo conservar aquello que nos lleva cotidianamente a tener curiosidad e imaginación por aquello que está más allá de nuestro campo de visión; es esta *mirada* la que infunde vida a aquello que pese a que se ve en la tela, ya está muerto (Kiarostami, 2004:12).

¿Qué tanto nos dejó ver sin mostrar Juan Carlos Rulfo, en *Del olvido al no me acuerdo*? Y de qué manera nuestra curiosidad e imaginación nos permiten construir un cierto conocimiento a partir de aquello que no es proyectado sobre la tela. Se trata de pensar sin dejar de sentir⁴.

“Una cuestión que colocan varios analistas, últimamente con más insistencia, es qué actitud del analista es una actitud falsa en relación al espectador. El analista cuando entra en un cinema, entra más o menos como un espectador. O sea, él ve un determinado filme, en el ritmo que este filme es proyectado, pero esa proyección no le permite en muchos niveles una actitud analítica. No puede percibir todo el plano, al tener su atención sobre determinado punto, pierde otros. No puede hacer determinadas correlaciones porque no hay tiempo, o porque algunas correlaciones van a aparecer solamente al final del filme, lo que exigiría una retomada desde el inicio etc. Por tanto, la actitud del analista no es la misma actitud del espectador.

3 Por ejemplo, esto puede ocurrir, cuando se tienen secuencias más largas que las acostumbradas en la mayoría de los filmes de acción de Hollywood, dejando tiempo y espacio para que el espectador imagine.

4 Tal vez esta sea una diferencia falsa, o al menos una dicotomía que pretende distinguir dos acciones humanas aparentemente antagónicas...

Esto es una opción que usted debe hacer claramente: o bien usted se queda con aquello que es aprensible al nivel del espectador, o sea en la proyección y genera en una proyección única, o en una actitud de analista que no considera la situación del espectador como operacional para sus fines.”⁵

Tal vez es esta una primera diferencia que es importante señalar. Escogimos este filme porque desde el inicio nos emocionó, pero hemos necesitado verlo varias veces, detenernos, editarlo. Esto no ha significado la pérdida de la emoción, no hemos dejado de ser “espectadores” para convertirnos en “analistas” o viceversa; por el contrario, entre más caminos encontramos al detenernos en una secuencia en particular, en un detalle técnico, en una sugerencia temática, en un personaje, se hace más intensa la relación afectiva con lo que se está viendo y a la vez nos es revelado una serie de pensamientos e ideas.

“La cantidad de lecturas que puede tener la película es algo que me encanta. Podías estar con un personaje que en sí representaba tiempo, era un anciano de 100 años. Por otro lado, tenía que ver con su memoria, porque el preguntarle algo sobre mi padre era ejercer su mecanismo del recuerdo, lo que era lanzarte hasta los tiempos más pasados **donde quién sabe qué estaba imaginándose** sobre cómo eran esos tiempos y a lo mejor se imaginaba a mi padre de chiquito y, eso, es fascinante. Pero todo eso se representaba en él físicamente. Son personajes que en sí son todo el recuerdo, y es el recuerdo el que me conecta con mi padre y con toda su época y su tiempo.”⁶

El amor, la muerte, la memoria, el olvido... un cuento cuya estructura básica, casi imperceptible, es la búsqueda universal del padre⁷, el Llano

5 Entrevista de Jean-Claude Bernardet sobre A questão sonora nos filmes de Arthur Omar. São Paulo 23/1/1995 publicada en: <http://www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/5Entrevista de Jean-Claude Bernardet sobre A questão sonora nos filmes de Arthur Omar. São Paulo 23/1/1995 publicada en: http://www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/arthuromar/languages/portuguese/html/index.html>. Traducción nuestra.

6 Entrevista al director Juan Carlos Rulfo por Mónica Mateos el 8 de junio del 2000 publicada en: <http://www.jornada.unam.mx/2000/06/08/cul1.html>

7 En <http://www.terra.com.mx/entretenimiento/articulo/037870/> “Cuando hablamos de temas básicos como la vida, el amor y la muerte. En *Del olvido al no me acuerdo* lo único que hice es

Grande de Jalisco, un homenaje a uno de los más importantes escritores latinoamericanos, todo junto... albergando inclusive muchas más posibilidades.

Para efectos de este artículo queremos referirnos a una entre las muchas capas⁸ o entradas interpretativas: el sonido, o cómo algunos han denominado más técnicamente como régimen de organización sonora⁹ debido a que consideramos que gran parte de la “atmósfera” –como en varias ocasiones se ha referido el director- o a nuestro entender, de la construcción poética, ha sido alcanzada mediante una ingeniosa edición, no sólo de las imágenes sino a la vez del recurso sonoro (lenguaje?) utilizado para hacer ver sin mostrar...

Frases inconclusas, silencios, cantos, cuentos se entrecruzan, música de piano, un conjunto de cuerdas con violín y arpa, el volumen de los testimonios es alterado, palabras que dan continuidad al siguiente bloque de imágenes e ideas, voces de archivo (fragmentos de Pedro Páramo y Luvina que a su vez son editados) se entretajan y aunque tienen unidad, incompletas invitan a ser habitadas.

explicarlos a la antigüita. Tenemos descripciones muy originales de esas ideas porque cada quien habla de cómo las vivió, de cómo construyeron sus amores y esperanzas, de cómo viven la muerte. En cualquier película lo que nunca funciona es cuando el autor quiere imponer su subjetividad, es decir, en este filme no está mi versión de la vida, del amor y de la muerte ni una pretensión de hacerla muy profunda. Es fresca y ligera como los personajes que conocí. Es un cuento cuya estructura básica, casi imperceptible, es la búsqueda universal del padre. No de *mi* padre, ni del escritor Juan Rulfo”.

8 Algunas de las cuales ya han sido sugeridas en este mismo texto.

9 Esta categoría nos parece útil, ya que hace referencia al sonido del filme como una franja filmica tan importante como cualquier otro elemento de la imagen adquiriendo inclusive una función importante a la hora de dar ritmo y poética a los fotogramas. En el caso del documentalista brasilero, Artur Omar han afirmado otros autores: “Otra área que talvez le interese, para contextualizar el trabajo de Omar, es abordar la vanguardia francesa de los años 20. Idealmente para algunos de estos cineastas, el cine debería librarse de sus impurezas. Estas impurezas eran básicamente literarias. El enredo tendría un origen literario y el cine debería librarse de esto. En este sentido, ellos consideraban al cine y su música, constituidos de ritmos, de composiciones visuales las cuales no estarían al servicio de un enredo, sino que serían la propia expresión. En ese sentido hay una aproximación que me parece muy metafórica, pero que es una aproximación en relación a la música”. En entrevista de Jean-Claude Bernardet sobre A questão sonora nos filmes de Arthur Omar. São Paulo 23/1/1995 publicada en: <http://www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/arthuromar/languages/portuguese/html/index.html>. (Traducción nuestra).

A diferencia del tratamiento que se le ha dado a los testimonios en los documentales¹⁰ tradicionales, en donde la sincronía entre imagen y sonido, en particular, entre la voz del testimonio y el personaje, con la que estamos acostumbrados debido al fuerte uso que se hace del testimonio directo en géneros como el reportaje o los documentales para televisión y telenoticias, en los que supuestamente es presentada/documentada la vida real o -algo a su vez complejo e inventado como la actualidad-, en *Del olvido al no me acuerdo* palabras, sonidos y silencios se unen no sólo por su sentido o significado, sino a la vez por su ritmo o musicalidad, la sonoridad contenida en las palabras de las personas, escuchar y sentir su ritmo, es otra forma plástica de tratar la realidad y a la vez de presentar y reflexionar sobre ella.

III.

“Sólo recuerda quién está vivo. También sólo olvida quien todavía respira”.¹¹

“Filmar el olvido, puede ser una forma de recordar... Recordar en imágenes olvidar en fotogramas”.

Nadie puede vivir con todas sus memorias por lo que se hace necesario el olvido¹².

10 Quisiéramos señalar que no nos interesa clasificar por género el filme del cual se ocupa este escrito, al menos este tipo de discusión no se coloca en el centro, preferimos por el contrario entenderlo como un filme en general, ya que tanto los documentales o la “ficción” se acercan de una manera plástica al mundo.

11 Estas ideas son notas de clase de los profesores Milton José de Almeida y Wenceslao Machado de Oliveira Jr. director y profesor respectivamente del Laboratorio de estudios audiovisuales –OLHO– Unicamp; la organización, y en algunos casos los comentarios son nuestros.

12 “Irineo empezó por enumerar, en latín y español, los casos de memoria prodigiosa registrados por la *Naturais Historia*: Ciro, rey de los persas, que sabía llamar por su nombre a todos los soldados de sus ejércitos (...) Me dijo que antes de esa tarde lluviosa en que lo volteó el azulejo, él había sido lo que son todos los cristianos: un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado (...) Diez y nueve años había vivido como quien sueña: miraba sin ver, oía sin oír, se olvidaba de todo, de casi todo. Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido,, y también las memorias más antiguas y más triviales (...)”
Me dijo: “Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo. Y también mis sueños son como la vigilia de ustedes. Y también, hacia el alba: Mi memoria, señor, es como un vaciadero de basuras” en *Funes el memorioso*. Borges (1997:127-128).

Al filmar el mundo real sólo se filma lo real en una de sus múltiples posibilidades, y paradójicamente en esa misma imagen existen diferentes interpretaciones, por tanto, su sentido verdadero está en transición, tiene movimiento, va y viene, está en construcción transitoria¹³.

Este recorrido, esta búsqueda, establece una relación particular con la forma de producir conocimiento; se piensa porque existe una falta, porque lo que se sabe es incompleto y a la vez múltiple, por tanto se hace necesario el desplazamiento a través de los muchos reales de los que está compuesto el mundo que para los seres humanos es cultural y político. Difícilmente natural, porque de ser natural el mundo, para el hombre sólo quedaría la supervivencia.

Si bien las imágenes carecen de un único sentido verdadero, ya que éste se encuentra en constante transición, no se debe considerar que éste es relativo o neutral. Por el contrario, si bien la interpretación es un proceso de toma y retoma de posición, ésta no se hace desde la imparcialidad, quien observa no carece de posición, de modo que interpretar acarrea necesariamente a una responsabilidad política¹⁴.

Interpretar no es hablar con la verdad, cuando se interpreta una imagen se hace porque al ser una ilusión (del paso de la luz sobre un soporte) no puede tener un solo sentido verdadero contenido en sí misma, muy por el contrario, cuando se interpreta es el lector el que se interpreta a sí mismo en esa actualidad. Lo que no se encuentra en la imagen pero que sin embargo es producido en quien mira, depende de cada uno.

La materia es plástica, la palabra también. Ambas aceptan. Hablar/escribir es hacer que el mundo exista, porque el mundo existe y no existe.

La academia, en un sentido amplio, intenta establecer, fijar, legitimar el conocimiento que se encuentra o es coherente con el orden o poder que la posibilitan en ese momento; -sin ignorar ingenuamente que este proceso está en constante tensión-, éste va en sentido opuesto al movimiento

13 La interpretación ha sido entendida como un intento de encontrar sentido, interpretar no es hablar con la verdad, por tanto quien interpreta está siempre en búsqueda.

14 De manera textual el profesor Almeida señalará: “la comprensión no es solamente una actitud **reproductiva**, también representa siempre una actitud **productiva**”. Apuntes para clase sobre interpretación, texto del autor. (traducción y subrayado nuestros).

implícito del conocimiento como un arte transitorio, un arte de la interpretación.

No existe teoría sin posición política, cuando se usa a un “autor” se está realizando el deseo del autor. Nuestra educación no es para buscar sino para ir por ciertos caminos, de modo que siempre somos conducidos.

La realidad está siempre incompleta, aceptar esta incompletud abre paso a la investigación, a la imaginación, al sueño. El mundo se abre como una posibilidad.¹⁵

IV.



“No hubo ninguna pretensión de adaptación cinematográfica de Pedro Páramo o de la vida de mi padre. Lo que filmé es tal cual es, así que busqué captar la atmósfera. Es decir, los paisajes y los rostros de Llano Grande tienen tal fuerza que empujan a contemplarlos de esa manera”

Juan Carlos Rulfo

15 “El sentido está siempre desplazándose, muchos sentidos, polisemia, diseminándose”, dice Almeida.

Una de las cualidades del viento es que pasa, como el tiempo. A diferencia del testimonio que recuerda, que intenta fijar, aclarar, dar cuenta, inscribir en una temporalidad lo acontecido (Sarlo, 2077: 24), mediante la narración escrita u oral de la siempre irrepetible experiencia, en el filme *Del olvido al no me acuerdo*, el olvido transcurre.

Luego de la dedicatoria que finaliza los créditos al inicio de la película, y sobre la pantalla en negro se escucha:

-¿Qué es?, me dijo-

-¿Qué es qué?, le dije.-

Eso, el ruido ese.

Es el silencio; duérmete, descansa aunque sea un poquito que ya va a amanecer.¹⁶

Sonido de cigarras, viento que sopla pantalla noche. La voz que invita al descanso convoca al ensueño. Imagen exacta de lo que se ve cuando se cierra los ojos...

La cámara queda estática en un solo lugar, en primer plano la silueta de unas rocas en forma de puerta, al fondo el cielo se transforma en cámara rápida conforme el tiempo transcurre. La música acompaña el recorrido de las nubes... el llano inmenso, el llano seco...

De repente la cámara describe un vuelo, abajo, la tierra a retazos de colores mientras escuchamos un fragmento de Pedro Páramo que se refiere al paso por entre trigales y flores de jazmín del viento...de sus juegos...luego en la propia voz de Rulfo

¿Recuerdas?

Primerísimo plano: ojos entreabiertos de Clara, se abren

¿Recuerdas Juan, cuando nos íbamos al campo y me llevabas camine y camine (...)?

16 Transcripción nuestra de uno de los diálogos del filme que suponemos sea la voz del Juan Rulfo en off, mientras aparecen paisajes donde el firmamento se modifica rápidamente con el pasar del tiempo.

De esta forma y en apenas a unos pocos minutos de haber comenzado, la presencia del viento es marcada mediante diferentes recursos: paso de nubes, cámara panorámica desde la altura del llano, y, quizás la más fuerte pero la más sutil, del paso por entre las bocas de los personajes que pronuncian palabras que aparecen y se desvanecen, construyendo un sentido que no está puesto en la terminación de frases completas sino por el contrario en la dispersión de fragmentos, que al final son un todo que es ese olvido de recordar.

Seguimos ahora la voz mientras ciudad de México, o al menos un paisaje claramente urbano, aparece por primera vez ante nosotros, varios cortes rápidos del personaje en diferentes momentos que pese a las diferencias de plano y vestuario consiguen ser presentados con delicadeza, de repente, cielo muy claro, casi deja la pantalla totalmente blanca, cuando de nuevo la cámara se desplaza siguiendo una nube hasta pasar por entre lo que parece ser las ruinas de la fachada de un edificio en piedra... atravesamos de nueva otra puerta...

*Como que me acuerdo
Entonces de qué me sirve el que tú me quieras*

Y aparece por primera vez el canto... el olvido, las historias, personajes y paisajes, que no guardan una coherencia literal con la ciudad antes mostrada, pero que la alcanza, cuando al cruzar cada una de las puertas, ingresamos, nos sumergimos, en un nuevo nivel de ese mundo.

“Yo le agradezco mucho sus conceptos, pero yo le digo que cualquier persona que tratara de encontrar esos paisajes, encontrar esos motivos que han dado origen a esas descripciones no las encontraría” (Soler Serrano,1977).

Real que quiere hablar de otro paisaje, nos lleva a un mundo hecho con fotos que no lo retratan, y es en esta búsqueda donde se entraña su valor, porque es en este intento que nos es posible verlo. Ver el olvido. Como pasa dejando apenas si un rastro, unas pocas palabras al aire, en la boca de algunos viejos que no recuerdan a Juan

“Entonces estos personajes se me han grabado y los he tenido que recrear, no pintar como ellos eran, sino he tenido que revivirlos de algu-

na forma, imaginándolos como yo hubiera querido que fueran. Entonces, el proceso de creación que sigo en estas cosas no es propiamente tomando las cosas de la realidad. Sino es imaginándolas. (Soler Serrano,1977)

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis (1977). *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kiarostami, Abbas (2004). A Arte da inatadeuação. *Revista MAIS!* Folha de São Paulo.
- _____ (2004). *O real, cara e coroa*. Editorial Cosac Naif. São Paulo. 2004
- Rulfo, Juan (1977). *Obra Completa*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- _____ (1989). *Pedro Páramo*. Madrid: Editorial Cátedra, Letras Hispánicas.
- _____ (2000). *Aire de las colinas. Cartas a Clara*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, S.A.
- _____ (2005). *El gallo de oro y otros textos para cine*. México: Ediciones Era.
- Sarlo, Beatriz (2007). *Tempo Passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo- Belo Horizonte: Companhia das Letras- Editora UFMG.

Filmografía

- Soler Serrano, Joaquín. *Entrevista con Juan Rulfo*, en el programa A Fondo, RTV, 2da cadena, 17 de abril de 1977 (45 minutos de duración).

Páginas Web

- <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/caminos.html>
- <http://www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/arrthuomar/languages/portuguese/html/index.html>
- <http://www.jornada.unam.mx/2000/06/08/cul1.html>
- <http://www.terra.com.mx/entretenimiento/articulo/037870/>

Energúmenos, best-sellers y cintas de vídeo: mal y subdesarrollo en *El exorcista* y *Satanás*

Emilio José Gallardo Saborido*

Introducción o hundiéndonos¹

Afirmaba Baudelaire que la mayor astucia del Diablo consiste en hacernos creer que no existe. Aunque no pretendo posicionarme ante la existencia o no del Demonio, sí que me parece innegable el hecho de que se trata de una figura que ha fascinado al género humano a lo largo de los siglos. De hecho, hoy en día lo sigue haciendo por más que se difunda la idea de que lo sagrado está en decadencia. Es más, numerosos sociólogos están de acuerdo con que en los últimos cincuenta o sesenta años hemos asistido a un resurgir de lo irracional: desde las distintas propuestas *New Age* hasta la revitalización y/o remodelación de antiquísimas ideas y doctrinas religiosas, algunas de corte satánico. En este sentido, parecen bastante significativas las declaraciones del padre Lambey, quien fuera elegido presidente de la Asociación Francesa de Exorcistas en 1977. Según él, “lo irracional había hecho una progresión espectacular desde sus comienzos en la función en 1955. Afirmaba recibir hasta tres poseídos por semana contra una veintena de los que había recibido por año, al principio de su gestión” (Muchembled, 2004: 286).

Añadamos otro dato por si lo dicho hasta ahora no pareciera suficiente: “A partir de enero de 1999, la cantidad de exorcistas franceses se incrementó de un modo espectacular, de 15 a 120, como una respuesta al gran

* Escuela de Estudios Hispanoamericanos-CSIC. Sevilla, España.

1 Agradezco al profesor José Manuel Camacho Delgado (Universidad de Sevilla) por su certero y claro magisterio, que se halla en el germen de este trabajo.

aumento de angustia de la sociedad y el desafío planteado a la Iglesia, tanto por la declinación de la práctica como por la proliferación de las sectas” (Muehbled, 2004: 287).

Aunque a la amplia mayoría de los occidentales –al menos de los españoles– el ritual del exorcismo nos parezca muy alejado de nuestra realidad cotidiana y lo relacionemos más con la ficción fílmica que con la realidad histórica, hace tres o cuatro siglos para el español de la época constituía una práctica familiar. De hecho, el número de endemoniados se disparó de tal forma que se llegaron a escribir sátiras contra estos y contra los mismos exorcistas, quienes, junto con los primeros, eran fingidos en no pocas ocasiones. Tanta era la exageración con la que aparecían estos personajes que llegó a ser motivo de chanza. Como muestra sirva una lindeza atribuida a Quevedo, y que tomo del romance “El exorcista calabrés” (completo en Flores Arroyuelo, 1985:180):

“¿Adónde estás, Satanás?
Dice el clerizante al paso.
Y en la trasera de un viejo
Sonó un ruido sordo y malo”.

En cuanto a los energúmenos fingidos, podemos traer a colación un ataque de Feijoo que nos permite hacernos una idea de la magnitud del problema:

“Los hombres de más advertencia reconocen que son muchos los fingidos, pero quedando en persuasión de que no son muy pocos los verdaderos. Pero mi sentir es que el número de estos es tan estrecho, tan limitado, que apenas, por lo común, entre quinientos que hacen papel de energúmenos, se hallarán veinte o treinta que verdaderamente lo sean” (Flores Arroyuelo, 1985: 173).

Aunque la evolución de la psicología, de la medicina, de la misma teología cristiana, etc., haya conducido a un progresivo descenso de estas figuras en las modernas sociedades occidentales, no obstante, aún podemos encontrar algunas refluoraciones de este fenómeno, que un buen día nos impactan sobremanera al descubrirlas en una hoja del periódico. Diario *El Mundo*, 28 de junio de 2005:

Exorcista mata a monja

“Irina Maricica Cornici tenía 23 años. [...] Un día, hace tres meses, acudió al Monasterio de la Santísima Trinidad a visitar a una amiga. Una hora de charla con el enigmático Daniel Petru Corogeanu, pope de un convento al que ya llaman el Monasterio del Diablo Rojo, y decidió tomar los hábitos negros de la congregación. Nadie sabe muy bien cómo ni por qué. Todo lo que saben es que hoy está muerta en medio de un sórdido suceso en que se mezclan exorcismos, fanatismo y, según la familia de Irina, 4000 euros que no aparecen. [...]

Aquel día [10 de junio de 2005], el padre Corogeanu y cuatro monjas entraron en la habitación de Irina convencidos, según aducen, de que estaba poseída por el Diablo. La ataron y la amordazaron con cuerdas de lino e iniciaron un peculiar exorcismo.

El tormento continuó tres días, al cabo de los cuales, la encadenaron por los brazos, las piernas y la cintura a una vieja cruz de madera. Irina siguió amordazada con una toalla. No le dieron de comer y apenas le dejaron humedecerse los labios.

En la noche del 15 de junio, Irina murió por ‘hambre, sed y estrangulamiento’, según el informe forense”.

Quizás muchos tacharían esta noticia de terrible anécdota fruto de la ambición que pudieron causar esos 4000 euros o de la paranoia de un pope que se define a sí mismo como “el Justiciero”. Sin embargo, una reflexión más profunda nos puede conducir a cuestionarnos sobre el intrigante problema de la existencia del Mal. De hecho, es esta misma preocupación la que planea sobre las obras aquí estudiadas, que son: *Satanás* (2002), del colombiano Mario Mendoza, y *El exorcista* (1971), del estadounidense William Peter Blatty.

- Ahora bien, hemos de ser conscientes de algunas premisas que separan a ambas novelas. De hecho, a lo largo del presente artículo intentaré desarrollar las siguientes hipótesis:
- *El exorcista* es una de las grandes novelas modernas en cuanto a lo que la descripción del ritual del exorcismo se refiere. Lo desarrolla minuciosamente, a la par que se muestra exitosa a la hora de relacionarlo

con la trama. El autor, basándose en reconocidas autoridades sobre el tema,² logra hacer una especie de manual ficcionalizado que permite al lego en la materia adquirir una serie de conocimientos que le acercan a las cuestiones de la posesión y el exorcismo. En cambio, en *Satanás*, Mendoza no parece tan interesado en desgranar estos detalles, sino en insertar en la línea argumental un caso de posesión demoníaca pergeñado a grandes pinceladas, pero que interactúa con las otras peripecias novelísticas que conforman el volumen.

- *El exorcista* cuenta con una serie de características técnicas que la alejan de *Satanás*: la escasa complejidad del argumento, cierto maniqueísmo en la presentación de varios personajes, conclusión estilo *cuasi-happy ending*, etc. Por otro lado, el volumen de ventas y la popularidad alcanzada por la obra hacen posible ubicarla dentro de la categoría de los *best-sellers*. *Satanás*, en cambio, no sólo complica la estructura al entrecruzar varias líneas argumentales, sino que desarrolla una visión del mundo mucho más completa, donde interactúan fuerzas de distintos órdenes: simbólico, político, literario, sociológico, teológico, psicológico, etc. De este modo consigue abrirnos una ventana al horror, retransmitido en vivo.
- El contexto espacio-temporal donde se mueven los personajes de una y otra obra y sus respectivos roles sociales acaban influyendo en la visión del Mal y la relación de éste con la humanidad que se nos presenta.

2 Se puede hacer el siguiente ejercicio para comprobar hasta qué punto esto es cierto: cotejar lo dicho por un clásico del tema, como es el volumen de Benito Remigio Noydens, *Práctica de exorcistas, y ministros de la Iglesia en que con mucha erudición, y singular claridad, se trata de la instrucción de los exorcismos, para lanzar, y abuyentar los demonios y curar espiritualmente todo género de afecciones y hechizos* (Barcelona, 1675), con determinados pasajes de la novela de Blatty. De este modo, observaremos cómo desarrolla temas centrales de la obra de Noydens como pueden ser las condiciones personales y el estado en que debe encontrarse el exorcista o las causas e indicios de posesión. Asimismo, en la novela se trabajan otros leitmotivos demoníacos como la relación entre el Mal y el género femenino, o la afirmación “yo soy legión”, que alude al carácter múltiple y colectivo del Demonio, y que, por otra parte, dará título a la secuela *Legión* (1983).

Bogotá Pandemonium vs. los intocables de Washington D. C.

Dos son las aseveraciones sobre las que pivotará la siguiente disertación:

- *Satanás* es una novela que se ve empapada de la realidad social colombiana, que lleva a cabo una despiadada crítica de varios de los sectores que la componen. En ella, el Mal se filtra por los regueros de una sociedad que lucha contra la bestialización, de modo que toca a personajes de estratos sociales muy distintos.

Sin embargo, *El exorcista* muestra una visión social sin tensiones, donde los problemas no sobrenaturales casi no aparecen reflejados. De hecho, los personajes seleccionados pertenecen a órbitas sociales “no problemáticas”.

- En la novela de Blatty las fuerzas del Bien se acaban imponiendo, transmitiendo al lector una sensación de comodidad y optimismo que es extraña a la conclusión de la obra de Mendoza. En esta última, la agitación del Mal logra conmocionarnos y preocuparnos, colocándonos en una terrible incertidumbre. De hecho, en una el exorcismo se realiza con éxito y en la otra no. Esto que digo se aprecia en los mismos títulos de las obras: mientras que en la novela colombiana el protagonista es el adversario; en la del estadounidense lo es el salvador.

Bogotá, ciudad apestada

En primer lugar, revisemos a vuela pluma algunos acontecimientos de la historia reciente de Colombia. De entrada, tengamos en cuenta que la actualidad de este país conecta con un proceso histórico denominado la violencia, algo que de por sí ya es bastante significativo. Morales Benítez arguye que, a pesar de tomarse como punto de inicio la emblemática fecha del 9 de abril de 1948, día en que asesinaron al popular líder Jorge Eliécer Gaitán, “ya había más de cien mil muertos en el país” (1989: 206). Recordemos tan sólo el episodio de la matanza de las bananeras. Montoya asevera que “entre los años 1938 y 1951 hubo aproximadamente un

éxodo de un millón de personas; y entre 1951 y 1964, periodo en el que estalla la guerra civil, lo hicieron dos millones doscientas mil” (1999: 107). Cantidades ingentes de seres humanos que huyeron a las grandes ciudades para acabar asentándose, en su mayoría, en los núcleos chabolistas periféricos que irían constituyendo enormes cinturones de miseria, perfectos caldos de cultivo que engendrarían aún más violencia.

De hecho, uno de los problemas de la violencia colombiana es su diversidad. Saltémonos algunos hechos históricos (la dictadura de Rojas Pinilla; el pacto entre conservadores y liberales que dejaba fuera del poder a otros grupos políticos, algunos de los cuales optarían por la lucha armada para defender sus intereses, etc.). Llegamos a las décadas más cercanas: los años ochenta, el terrible decenio de los años noventa, los últimos años. En ellos conviven varios tipos de violencia: la de los capos de las mafias, la que llevan a cabo grupos como el M-19, el ELN, el EPL, las FARC, los paramilitares, la de la delincuencia común, el auge de los delitos de cuello blanco, las corruptelas políticas, etc. Narcotráfico, sicariato, luchas políticas, este es el maremagno hacia el que se ve precipitada la sociedad colombiana actual.

Es en este contexto donde Mendoza nos sirve de Virgilio en este descenso a los infiernos. Entramos en los distintos círculos del Bogotá-Pandemonium y escudriñamos la vida y azares de gentes variopintas. Analicemos algunos casos:

Los pordioseros y la misma figura del hambre se elevan a la categoría de personaje colectivo, cuya sombra planea sobre los movimientos de los demás actores de la novela. Se trata de una sociedad construida, no sobre la idea de la libre voluntad individual, típica del *American way of thinking*, sino de un modo holístico, donde todos cuentan para todos. Esta es la lección que aprende Andrés en una de las conversaciones con su tío: “- Tú no eres sólo tú. Tú eres tu gente, tu pueblo. Te llamas Juan, Ignacio y Beatriz, tienes cinco años, veinte y setenta, eres ama de casa, abogada, secretaria, lechero y mecánico. Tú eres un continente” (p. 244).³

3 La versión perversa de este compromiso la expresará Campo Elías al espetarle a la madre de su alumna: “- Se equivoca, señora. Todos somos responsables de lo que nos sucede a todos” (p. 268).

Un aspecto que hace que la maldad sea aún más horrible es que, en ocasiones, parece venir impuesta por las condiciones sociales a personas que en principio, en otro ambiente, actuarían como ciudadanos honrados y de vidas equilibradas. Respecto a esto oímos decir al padre Ernesto: “Pero son contadas las ocasiones en las cuales tenemos la oportunidad de ver gente realmente buena poseída contra su voluntad. Desde el primer momento supe que ese hombre estaba atrapado en un remolino que lo superaba, que nadaba contra una corriente muy superior a él” (p. 59). Se está refiriendo al padre de familia que toma la decisión de asesinar a su mujer e hijos porque es incapaz de seguir viéndolos padecer el mal del hambre física, de la desnutrición lenta y agónica.⁴

Ahora detengámonos un momento en la figura del *ángel exterminador*, de Campo Elías: a grandes rasgos, dos son los leitmotivs que le otorgan coherencia como personaje:

- Por un lado, tenemos el tema del doble: el rol de universitario y profesor de inglés sería su haz; la faceta de psicópata tarado por la guerra de Vietnam y obsesionado con la idea de la muerte y el sufrimiento humanos, sería su envés.⁵ Con él, Mendoza hace una relectura del mito del *Dr. Jeckyll y Mr. Hyde*, libro favorito del asesino, por demás.

- En segundo lugar, se acaba erigiendo como el nexo en el que se encuentran el resto de personajes de la obra. Esto se debe a ser, junto con la niña poseída, los dos emblemas del Mal más poderosos que aparecen en la novela.⁶ Sabemos que Satanás construye a través de la contradicción, y así lo comprobamos al analizar la figura de Campo Elías: en él se oponen la ac-

4 Otro ejemplo de esto que venimos diciendo podrían ser estas palabras que María dirige al padre Ernesto: “Yo no soy Mala, usted lo sabe, lo que pasa es que la vida es así, la calle es una guerra donde hay que sobrevivir” (p. 198).

5 Ignacio Ramonet dedica un capítulo, “Hollywood y la guerra de Vietnam”, de su libro *Propagandas silenciosas: masas, televisión y cine* a examinar el tratamiento que de esta guerra se hizo desde la industria del cine y la TV de los Estados Unidos. Allí se recogen una serie de títulos (*Taxi Driver*, *Rambo (First Blood)*, *Le Maître de guerre*, *Los desaparecidos*, *Who'll stop the rain?*, *Wolf Lake*, *The Choirboys*, etc.). que abundan en el arquetipo del soldado tarado, incapaz de adaptarse a la vida civil norteamericana a su vuelta del conflicto.

6 Ambos concluyen sus intervenciones en la novela escribiendo con la sangre de sus víctimas el conocido: “Yo soy Legión” (pp. 281 y 283).

tividad estática y reflexiva del raciocinio (Campo Elías-estudiante y profesor) y la dinámica sanguinolenta de la violencia. Esa lucha acabará inclinándose en favor de la brutalidad, dando lugar a la aparición de una antítesis aún mayor: su conversión en el *ángel exterminador*.

Tras haber negado la existencia del dios del Bien,⁷ Campo Elías se lanza a cumplir su misión, que consiste en traer un *Apocalypse now* a los habitantes de Bogotá que se topa en su camino. Finalmente, su caza del ser humano concluye en el restaurante italiano donde lleva a cabo otra parodia, en este caso la de la última cena: “Tengo derecho a una última cena. Luego el ángel anunciará el *Apocalipsis*” (p. 278). De hecho, el nombre de este local donde sucede la matanza final no puede ser más apropiado y esto tanto por su capacidad simbólica como paródica: el *pozzetto*, o sea, el *pocito*. Como en el cabalístico juego de la oca, evoca la muerte. Se trata de un elemento de simbología ambivalente: en un primer momento, representaría el agua, la vida a la que aparecen acceder de nuevo la pareja de enamorados Ernesto-Irene (de hecho, él se acaba de afianzar como elemento generador de vida al abandonar sus hábitos, ya no será más un agente estéril biológicamente); la nueva María, que recién había entrevistado un rayo de esperanza en una relación lésbica; y, finalmente, el pintor, a quien su tío Andrés le había abierto los ojos al hacerle ver que, como privilegiado, debe concentrar sus esfuerzos en servir a la colectividad, dejando de lado preocupaciones egoístas.

Pero el símbolo del pozo aparece en la novela contaminado de la esquizofrenia que sufren muchos de los personajes de la obra; se nos presenta como un elemento complejo, poblado por varias voces. Su cara oculta evocaría la muerte, las simas de perdición donde se hundan los intentos que el Bien estaba haciendo para salir a flote en medio de la podredumbre de Bogotá. Así pues, la relectura simbólica de la escena de la masacre final nos depara una estampa desoladora: el Mal termina por derrotar al incipiente Bien y, aunque lo maléfico encarnado por Campo Elías decida suicidarse, una vez realizado su cometido, se perpetúa ya que las últimas páginas de la obra se centran en la niña energúmena. Asesina, es más,

7 “- [...] No hay un bien supremo, Maribel. [...] Somos el experimento de un Dios cuya Malevolencia y vileza se llama Satanás” (p. 264)

parricida, huida de la policía, sin rumbo conocido, cuyos crímenes han pasado desapercibidos para los lectores de los periódicos (“ningún lector se percató de que en las páginas finales de los diarios [...] aparecía una noticia que hablaba de una niña poseída por el Demonio”, p. 283). Se trata de una nueva encarnación del Mal que se presenta más terrible aún porque aún su capacidad destructora a la fertilidad propia de una joven en plena pubertad.

Para cerrar lo dicho sobre Campo Elías, quisiera llamar la atención sobre un hecho fundamental, que refuerza el horror que lo rodea. Su historia se basa en una persona real; de hecho, Mendoza tuvo la oportunidad de conversar con él. Asimismo, la historia de María también está inspirada, en muchos aspectos, en la vida de una mujer de carne y hueso (la feliz relación lésbica es un punto que Mendoza introdujo para otorgarle, aunque fuera literariamente, un momento de felicidad a este ser tan desdichado).

Aunque el Mal se encuentra recogido en *Satanás* bajo otras muchas facetas como pueden ser la de la plaga del SIDA,⁸ la ejercida por María al ser violada (acto profundamente simbólico que recrea la destrucción del mito de María la Virgen y su consiguiente perversión al convertirse en María la Vengadora), la profecía que anuncia la destrucción de Bogotá al entrar en erupción el Guadalupe y el Monserrate, la fuerza irracional que empuja a Andrés a pintar autorretratos ominosos o los celos compulsivos y retrospectivos de este mismo personaje, querría cerrar esta reflexión en torno a la obra del colombiano centrándome en dos sectores contra los que se ensaña Mendoza: el alto clero y el mundo de la política en términos muy generales.

Frente a la religiosidad cercana a la teología de la liberación de la que hacen gala los padres Ernesto y Enrique, en la novela se retrata a una élite clerical caracterizada por las pompas y la ostentación, a la par que por la dejadez en cuanto a sus funciones. Esto se ve perfectamente en fragmentos como los siguientes: en un momento de la novela el padre Ernesto se

8 No deja de ser curioso que el único personaje del que sabemos a ciencia cierta que padece la enfermedad, a causa de su promiscuidad y su dejadez en la toma de precauciones, lleve al nombre de Angélica.

entrevista con el alto prelado, el padre De Brigard. A él se le pinta en los siguientes términos: “un hombre de estatura media y ojos hundidos, gordiflón, con una calvicie desértica y una papada perruna colgándole por fuera del cuello de la camisa” (p. 206). Su oficina era tal que así: “Los muebles de cuero, la biblioteca de madera de cedro y el tapete dan una atmósfera de lujo y opulencia a la oficina” (p. 206). Si sumamos a estas descripciones, el hecho de que la Iglesia parece desentenderse del caso de la niña posesa, notamos que la estampa que se nos ofrece no resulta muy favorable para la alta jerarquía eclesial. Derrochadora, oronda, egoísta, enclaustrada en su castillo de marfil, etc., así la ve Mendoza.

Pero quizás la acusación más grave provenga, no de un modo directo, sino a través de un juego simbólico. Al padre De Brigard se le compara, como hemos visto con un perro, pero enseguida se rectifica para hacerlo con “una enorme serpiente luego de haberse engullido un ternero entero” (p. 207). A pocos se les escapará que la serpiente, según la tradición bíblica, es un animal demoníaco. De hecho en *El exorcista*, Reagan, en un momento dado, persigue a Sharon, la secretaria, “deslizándose como una serpiente” (p. 136). A fin de cuentas, Mendoza está siguiendo el mismo mecanismo del que se ayudó para construir a Campo Elías: define a un personaje basándose en un juego de contradicciones. Los mismos emisarios de Cristo parece que se han emparentado con el Demonio en esa Bogotá donde el Mal va calando a los individuos como una fina lluvia.¹⁰

En una entrevista el actual primer mandatario de Colombia, Álvaro Uribe Vélez, afirmaba lo siguiente:

“La situación ha mejorado en Colombia; así lo dicen los empresarios. Falta mucho, pero hemos avanzado. Cuando este Gobierno empezó, aquí asesinaban a 28000 personas al año. Terminamos el primer semestre de este año con 8477. Todavía es mucho, pero se va presentando una reduc-

9 Dice la madre de la niña, Esther, a Ernesto: “No me gusta para nada la manera como están eludiendo sus responsabilidades. Se están lavando las manos, y usted lo sabe, padre. La están dejando sola, a la deriva, y eso me parece que demuestra un comportamiento cruel e injusto” (p. 234).

10 Notemos además que esta crítica se extiende diacrónicamente. Sólo tenemos que ver algunas de las palabras de Ernesto: “Incluso pensando en los mismos jefes de la Iglesia [...] la hipótesis de una Maldad creciente se confirmaba. Por qué la Inquisición y el Santo Oficio, ¿qué habían sido sino organismos criminales y asesinos?” (p. 205).

ción importante. Cuando este Gobierno empezó, en Colombia había 3050 secuestros. Este año llevamos 345, de los cuales 168 han sido por extorsión” (Edición digital del diario *El País*, 7 de julio de 2005).

En un país donde datos como los que acabo de ofrecer se consideran halagüeños, donde la violencia se halla enquistada de tal manera que los secuestros, matanzas, balceras, etc., se han convertido en un fenómeno que raya con lo cotidiano, ¿qué pintura podemos esperar que nos haga una pluma crítica y decidida como es la de Mendoza de los distintos agentes políticos? Empecemos por la guerrilla: ella es la culpable de la matanza en donde muere la madre de María. Pero es que las expectativas de vida que se le presentan a este personaje, una vez que está en manos de sus “salvadores”, el ejército, no son mucho mejores. De hecho, se queda apartada en una guarnición del ejército donde acabaron “por emplearlas y esclavizarlas” (a María y a su hermana) (p. 86).

Efectivamente, la visión idílica de un ejército de “buenos” enfrentado a un conjunto de fuerzas destructivas y malvadas no encaja en absoluto con la idea que Mendoza nos da. Bajo su mirada, todos son culpables. Así se encarga de certificarlo al evocar, por medio del padre Ernesto, el asalto al Palacio de Justicia, que había sido tomado antes por los guerrilleros del M-19: “Los tanques disparando a la fachada principal, los batallones entrando a sangre y fuego, la masacre de los jueces y de los más altos juristas del país, la carnicería, la cantidad de desaparecidos [...], que nunca regresaron para dar testimonio de las brutales torturas a las que fueron sometidos. ¿Dónde estaba entonces el Presidente?” (pp. 182-183).

Así pues, Mendoza considera que no es de extrañar que una parte de la población se identifique con el ciudadano que, en un acto desesperado, se enfrenta al *status quo* político cara a cara. En la novela hay un episodio en el que se nos narra cómo un individuo entra en el Senado y amenaza con matar a todos los congresistas. La gente que se arremolina alrededor del edificio hace comentarios de este calibre:

—Seguro tiene rehenes en el Senado y los va a ir quebrando uno por uno.

—Eso sí es limpieza social.” (p. 240)

“La multitud, identificándose con el criminal, silba, abuchea y grita obscenidades a los militares.” (p. 240)

Finalmente, la crítica política sobrepasará las fronteras colombianas. Ernesto posee una carpeta donde guarda recortes de periódicos con noticias especialmente violentas e inquietantes. De entre ellas elijamos una: “los agentes de la Agencia Central de Inteligencia (CIA) han entrenado a las fuerzas de policía de diversos países sudamericanos, suministrándoles instrumentos de tortura, especialmente material destinado a producir electroshocks en los testículos. [...] La CIA acaba de ofrecer miles de dólares por el manual de tortura de los dominicos” (p. 200).

Y es que las palabras que antes citábamos del padre Ernesto: “— Tú no eres sólo tú. Tú eres tu gente, tu pueblo. Te llamas Juan, Ignacio y Beatriz, tienes cinco años, veinte y setenta, eres ama de casa, abogada, secretaria, lechero y mecánico. Tú eres un continente”; tienen una doble lectura reversible. La maldad también se extiende y se hace colectiva; yendo más allá de la acción de un asesino que actúa individualmente como Campo Elías. El Mal se globaliza y se organiza en asociaciones que pueden ser de signo bien distinto (político, religioso, agencias de inteligencia, etc.), pero que parece que están logrando derrotar a las fuerzas del Bien, a las que han traicionado en no pocas ocasiones: “—La batalla la perdimos hace rato [dice Ernesto]. [...]. El triunfo del Mal. ¿Por qué no?” (p. 204).

El Washington de Blatty o de la ciudad que no es

En *El exorcista*, Washington simplemente no es. Es decir, no aparece reflejada ni propia, ni impropriamente, más allá de la descripción de algunos de sus edificios, calles, lugares emblemáticos, etc. Que la acción se hubiera desarrollado en cualquier otra ciudad de Estados Unidos o de Europa poco habría alterado la trama. En Blatty, el Mal se encuentra enclaustrado (aunque eventualmente extienda sus límites, por ejemplo, al profanar una iglesia cercana), mejor dicho, tiene un epicentro bastante localizado y su radio de acción es terrible, pero no de mucho alcance. En contra de lo que hiciera Mendoza, en cuya novela lo demoníaco echa raíces, y cala hondo, mostrando varias caras ante la sociedad bogotana; en Blatty, el problema del Mal se asemeja más a un caso clínico individual, que a una plaga de dimensiones bíblicas.

Hagamos un recorrido por varios de las cuestiones importantes que marcaron el mandato de Nixon de 1968-1972 (recordemos que la obra se publica en este último año). El objetivo de este recordatorio es el de poder observar con mayor nitidez cómo ninguno de estos asuntos candentes en el momento se entremezclan con la trama argumental (todo lo contrario de lo que, como hemos visto, hace Mendoza).

Creo que bastará con extraer algunos fragmentos de la obra de Tyler, *De Truman a Nixon* (1981) para hacernos una idea de a qué asuntos nos estamos refiriendo:

- Realmente los impactos de la anticultura estaban desapareciendo. Bob Dylan aceptó un grado honorario de la Universidad de Princeton y Abbie Hoffman se fue a la peluquería. Las drogas se estaban revelando como un elemento peligroso y se asociaban con la violencia del crimen. Sin embargo, la mejor cura para todos aquellos que extrañaban los tiempos viejos tan buenos, fue el éxito del alunizaje del Apolo 11. [...] También había disgustos por la lentitud en resolver la guerra de Vietnam y además hubo una reacción muy violenta cuando se supo que Nixon había autorizado incursiones militares en Camboya y Laos, y un bombardeo de saturación en Vietnam del Norte en 1972 (p. 107).
- Sin embargo, los estudiantes negros estaban menos que contentos con la política de Nixon (p. 108).
- Sin embargo, dirigiría su política hacia la “América Media”, una frase que significaba tres cosas: geográficamente, la parte media y oeste de los Estados Unidos que tradicionalmente tienen tendencias conservadoras; el grupo de clase de ingresos medios, que creían tener una oportunidad de ascender en la escala económica; y aquellos, de todas las clases, que estaban ya cansados del fervor revolucionario de los años sesenta. Propuso una segunda revolución americana, que tuvo éxito; obtuvo el voto para los ciudadanos a los 18 años de edad, prohibió también la publicidad del tabaco en la radio y la televisión, y limitó la cantidad de dinero gastada en las campañas políticas (p. 109).

- Su profunda admiración para el mesianismo global de Wilson y su determinación de que los Estados Unidos deberían continuar siendo la nación más poderosa del mundo. Para esto, era necesario usar el ocultamiento. El secreto era necesario para conducir la política exterior, pero esto también significaba que el gobierno tenía el poder de mentir y de retener información al público (p. 113).

Entre estas líneas no destacamos el sonado escándalo del Watergate porque se dará a conocer al gran público un año después de que la novela aparezca, o sea, en 1973. Por lo que vemos, se trató de un mandato complicado, achacándosele al presidente haber optado por una política de ignorar a las minorías, haber cometido errores en la guerra de Vietnam, o verse imbuido por un cierto sentimiento mesiánico, etc. Todo ello habría conducido a un descenso en la credibilidad de Nixon. De hecho, se acuñó una frase que sostenía que en la política americana se había pasado de un hombre como Washington, quien no podía decir una mentira, a otro como Nixon, quien no era capaz de decir una verdad.

En cuanto a lo que aquí interesa, la cuestión es la siguiente: ¿en qué modo refleja el Washington de Blatty todo este ajetreo político y social? Pues, considero que de ninguna forma.¹¹ Sí, quizás el único punto del listado anterior del que Blatty se hace eco es el del aumento de la drogadicción al que se refiere Tyler y que puede encontrar una representación literaria en la figura de Elvira, la hija drogadicta del criado de Chris, Karl. Pero no será por este cauce por el que el Mal se infiltre, puesto que este problema se acaba solucionando fácilmente con una simple frase del policía Kinderman en las páginas finales: “Elvira se halla en una clínica: está bien” (p. 359). Además se presupone que todos los crímenes de la novela fueron cometidos, no se sabe muy bien cómo, por la niña poseída.

Sinceramente, con todo esto no quiero decir que todo escritor que trate el problema del Mal lo tenga que hacer de un modo social. Es perfectamente legítima la opción de Blatty: la de optar por un Mal más teo-

11 En este sentido, es interesante señalar que los protagonistas de *El exorcista* poseen profesiones más o menos acomodadas (sobre todo, la madre de Rags), en distinto grado, pero en ningún caso se trata de desahuciados, parias sociales como puede ser la María de Mendoza, y el submundo del hampa que la rodea en su etapa como chica de la burundanga.

lógico que social, más restringido. Claro está que haber elegido el modelo ciudad-infierno a lo Mendoza hubiera complicado llegar al *cuasi-happy ending*. Los argumentos que nos mueven a defender esta concepción del final de la novela comienzan con el hecho de que, aunque Karras muere, consigue salvar a la niña y expulsar al Demonio de su cuerpo. Añadamos que Karras muere una vez ha sido confesado por el padre Dyer, lo cual supone la salvación eterna, y qué mejor destino para un católico como él. Por si esto fuera poco, el “epílogo” de la novela se halla cargado de mensajes tranquilizadores, que devuelven la calma al zarandeado lector. Veamos algunos:

- Dyer conversa con Chris sobre el Mal y el Bien como fuerzas que gobiernan el mundo. La conclusión de esta charla, en la que en principio Chris había afirmado que, a pesar de ser atea, podía admitir la existencia del Diablo, la dan las siguientes palabras de Dyer: “- Pero si todo el mal del mundo le hace pensar que puede existir el Demonio, ¿cómo explica usted todo el bien que hay en el mundo”. A lo cual responde Chris: “—Sí... sí —murmuró—. Eso es importante” (p. 374).
- En segundo lugar tenemos la referencia al hecho de que cuando muere un jesuita se celebra una fiesta en su honor, dado que el fin de la vida terrenal no es para ellos sino el comienzo de una vida superior.
- No deja de ser significativo que la ciudad a la que se trasladan Chris y Rags sea “Los Ángeles”.¹²

12 Otros *nombres parlantes* o *label-names* que aparecen en la novela son los siguientes: Lankester (Merrin) y Demian (Karras). En cuanto al primero, leemos que se lo pusieron al padre Merrin por un barco de carga, aunque luego rectifica y dice que por un puente. En efecto, sobre él pesará en principio la carga del exorcismo, y su acción y enseñanzas le servirán de puente a Karras para que pueda cruzar a la otra orilla, la de la victoria sobre el Demonio. En cuanto a Demian: “Era el nombre de pila de un sacerdote que dedicó su vida al cuidado de leprosos en la isla de Molokai. Finalmente, contrajo la enfermedad” (p. 327). Así Karras se sacrificará al dejarse poseer, en un acto de suprema generosidad. Finalmente, tenemos el hipocorístico de Reagan, esto es, *rags*, que en inglés puede significar *harapos*. De este modo, se identifica a la niña posesa con aquellos pordioseros que causan ese sentimiento ambivalente de repulsión y compasión. El exorcismo y la superación de la aversión que Karras siente hacia los mendigos vendrán de la mano del gesto de entrega a los demás que supone el suicidio del jesuita.

- Las últimas líneas del libro se corresponden con una distendida charla entre el policía Kinderman y el padre Dyer, donde se bromea relacionando la situación con el famoso diálogo final de *Casablanca* y con el parecido que, según Kinderman, tiene Dyer con Humphrey Bogart. Se trata de dos representantes de los poderes fácticos que caminan codo con codo hacia un futuro esperanzado, donde las aguas han vuelto a su cauce una vez que el Mal ha sido expulsado. Ese Mal se nos muestra como algo ajeno a la sociedad misma, como un invasor que perturba la quietud cotidiana.

De igual modo, quizás sea más cómodo concebir al Demonio como el Otro, el extraño, el elemento perturbador y no como parte integrante de la comunidad en la que se vive, incluso, como una porción de nuestra identidad. Mientras que en *Satanás* la maldad coquetea con la humanidad, que se instituye como manipuladora de la misma, en ejecutora, ofreciéndose así una visión más subjetiva, más cercana de lo maligno; en cambio, en *El exorcista*, el Mal se concibe como algo objetivo, ajeno a los individuos y que es preciso arrancar de cuajo. En este sentido, el Diabolo representa a un enemigo singular al que se enfrenta con denuedo el colectivo social.

El Demonio como fenómeno de masas: conclusiones

Parece ser que la visión de Blatty del Mal localizado, puntualizado en un caso concreto, es la que ha disfrutado y disfruta de una mayor difusión por parte de la industria de la cultura, en general. Sin duda, es una opción más fácil de adaptar a lo requerido por la *masscult*, de la que hablaba Dwight McDonald al explicitar su clásica, aunque criticada, división entre *high culture*, *midcult* y *masscult*. Cuando el espectador se imbuje desde su butaca de un multicines en el visionado de *El exorcista* o de cualquiera de sus secuelas puede llegar a sentirse conmocionado por lo desconocido sobrenatural, por la inseguridad metafísica que rodea nuestra existencia, y esto en el caso de que realmente se pare a pensar de un modo trascendente en las implicaciones del conflicto que ofrece la cinta, y no

asuma lo acontecido como mera fantasía.¹³ Pero, de cualquier forma, no se establecen lazos simbólicos con la situación de subdesarrollo que vive la mayor parte de la humanidad, tal y como lo hace Mendoza.

El caso demoníaco pasa a ser así un caso policíaco, que juega con los elementos básicos de la novela negra, como la resolución del misterio y el desenmascaramiento del culpable. Así lo vemos en la novela de Blatty, donde la intervención del Demonio es equiparable a la de cualquier sádico humano, en el sentido de que puede ser derrotado, conjurado, expulsado de una sociedad que se siente capaz de volver a la rutina una vez derrotado el intruso. Se expresa así una confianza antropocéntrica, respaldada a su vez por la paz teológica que otorga saber que, después de todo, las fuerzas del Mal sobrenatural se ven irremisiblemente superadas por su equivalente benigno.

Bibliografía

Obras literarias:

Blatty, W. Peter (2000). *El exorcista*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Mendoza, M.(2002). *Satanás*. Barcelona: Seix Barral.

Estudios:

Flores Arroyuelo, F. J. (1985). *El diablo en España*. Madrid: Alianza.

Montoya, P. (1999). La representación de la violencia en la reciente literatura colombiana. *Estudios de Literatura Colombiana* 4 (107-115), enero-junio. Medellín: Universidad de Antioquia

13 Comenta Muchembled (2004: 299) que “en 1973 se estrenó la película de William Friedin, *The Exorcist* (*El exorcista*), interpretada por Ellen Burstyn y Max von Sydow. Si bien tuvo un gran éxito en el mundo entero, fue un acontecimiento fenomenal en los Estados Unidos, con más de 30 millones de espectadores. La obra de la cual se había extraído había vendido cerca de 6 millones de ejemplares en el mismo país”. A esta primera adaptación cinematográfica siguieron una serie de secuelas entre las que destacan: *The Exorcist II: The Heretic* (1977), dirigida por John Boorman; la adaptación de la novela *Legión: The Exorcist III* (1990), filmada por el propio Blatty; producciones más recientes como *Exorcist: The Beginning* (2004) o *Dominion: Prequel to The Exorcist* (2005); pasando por parodias como la italiana *L'Esorciccio* (1975), de Ciccio Ingrassia.

- Morales Benítez, O. (1989). "El proceso de la paz en Colombia: la lucha contra la violencia". En *Violencia y literatura en Colombia*, ed. J. Tittler, 197-222. Madrid: Orígenes.
- Muchembled, R. (2004). *Historia del diablo*. Madrid: Cátedra.
- Ramonet, I. (2006). *Propagandas silenciosas: masa, televisión y cine*. La Habana: Fondo Cultural del ALBA.
- Tyler, D. (1981). *Uso y abuso del poder presidencial*. México D.F.: Ediciones El Caballito.

Prensa:

El Mundo, 28 de junio de 2005.

Internet:

Sobre historia de los Estados Unidos: <http://usinfo.state.gov/espanol/eua/hist.htm#Decadas%20de%20cambio>

Entrevista con Álvaro Uribe: www.elpais.com (edición del 7 de julio de 2005).

Internet Movie Database: www.imdb.com

Parte 3

Entre la ira y la esperanza (1967-2007): una escritura y lectura desde la interdisciplinariedad

Michael Handelsman*

“La cultura no podrá totalizarse mientras la totalidad del pueblo no se haya adueñado de la totalidad de su historia.”

Agustín Cueva, *Entre la ira y la esperanza* (1967)

Acotaciones preliminares

Pretender analizar un texto desde la interdisciplinariedad puede ser un ejercicio fútil puesto que no hay, realmente, ningún acuerdo sobre lo que constituye, o lo que debe constituir, ese cruce de saberes académicos¹. Pese a su posible futilidad –tal vez más aparente que real–, son legión las advertencias y las afirmaciones de la necesidad de trascender las tradicionales demarcaciones disciplinarias dentro y fuera de las instituciones académicas. Las múltiples complejidades y colisiones que definen un planeta cada día más globalizado y conectado exige nuevos esquemas de pensar y de imaginar, los que muchos han identificado en términos de una interculturalidad que, también, se presta a divergentes interpretaciones, especial-

* University of Tennessee, Knoxville.

1 Los estudios culturales y sus múltiples interpretaciones son otra dimensión de los debates acerca de la interdisciplinariedad. Dos colecciones de ensayos que ilustran la amplia gama de definiciones y planteamientos pertinentes a lo interdisciplinario son *Indisciplinar las ciencias sociales* (2002) de Catherine Walsh, Freya Shiwy y Santiago Castro-Gómez y *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales* (2000) editada por Mabel Moraña (ambos textos constan en la bibliografía del presente estudio).

mente cuando se mueve entre diferentes culturas cuyas agendas sociales y políticas pueden ser antagónicas².

Dentro de esta misma línea de preocupaciones e inquietudes, y desde la antropología, concretamente, Clifford Geertz ha comentado que:

“[...] si los estudios etnográficos tendrán una función significativa en el futuro, será en la medida en que posibilitan conversaciones a través de espacios sociales- de etnicidad, religión, clase, género, lenguas, raza- los cuales se han vuelto progresivamente más matizados, más inmediatos y más irregulares. Lo que hace falta ahora no es la construcción de una cultura universal donde se habla el esperanto –o sea, la cultura de los aeropuertos– ni la invención de vastas tecnologías de gestión humana”. (1973).

Más bien, según Geertz,

“urge expandir las posibilidades de discursos inteligibles entre seres profundamente diversos y distintos respecto a sus intereses, sus perspectivas, sus recursos económicos y su acceso a los centros del poder y, al mismo tiempo, situados en un mundo donde, revueltos en encuentros interminables, se hace más y más difícil abrirse el paso libre los unos a los otros” (1988 147. Traducción mía).

Por su parte, el filósofo y sociólogo argentino, Ricardo Forster, ha contribuido al debate sobre la elusiva interdisciplinariedad al señalar que:

“el modo como decimos el mundo es el modo como lo habitamos. Desde esa perspectiva, el discurso del especialista empobrece la realidad y lo humano. La universidad no debe ser un espacio para construir saberes técnicos, sino para formar el carácter, para construir espíritus capaces de hacer un uso crítico del mundo de la información que nos habita” (2005: 2).

2 El programa de doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad Andina Simón Bolívar en Quito, que dirige Catherine Walsh, está elaborando importantes propuestas sobre la interculturalidad y la decolonialidad, las mismas que han influido mi manera de comprender la interdisciplinariedad.

De acuerdo a mi condición de docente en una universidad de EE.UU. donde imparto clases sobre literatura y cultura latinoamericana en castellano, que es una segunda lengua para mí, pero que, con los años, se ha convertido en mi lengua principal para ejercer mi profesión, ese continuo vaivén entre culturas, lenguas y hasta disciplinas me ha convencido que lo interdisciplinario –llamémoslo como lo llamemos– no es solamente necesario, sino plenamente viable. A riesgo de caer en simplificaciones o en planteamientos impresionistas, quisiera indicar que comprendo la interdisciplinariedad, y muchos de los enlaces que esto pueda implicar³, en términos parecidos a los de Geertz y Forster, ya citados. Es decir, en vez de la erradicación de las disciplinas como tales, pienso, más bien, en una suerte de interculturalización entre dichas disciplinas. Este proceso no ha de sugerir, sin embargo, lo que muchos actualmente practican bajo la rúbrica de estudios interdisciplinarios: o sea, personas de diferentes disciplinas académicas que se reúnen para intercambiar ideas, pero sin poner en tela de juicio las bases mismas de sus tradicionales modos de pensar. De manera que, si se entiende por interdisciplinariedad un fenómeno que no produzca profundas transformaciones en nuestra manera de pensar y actuar desde, y a través de, nuestras respectivas áreas académicas de especialización, pues seguiremos habitando el mundo –y nuestros espacios académicos– a manera de exclusiones y distanciamientos, tanto sociales como intelectuales⁴.

Tal vez una comparación entre la interdisciplinariedad y el bilingüismo ayude a aclarar los conceptos y propósitos que darán cuerpo a las reflexiones que siguen a continuación. Básicamente, hay dos niveles desde los que se maneja una segunda lengua con cierta soltura. En primer lugar, hay el nivel donde los hablantes pueden adquirir e impartir información, pero siempre regresan a su lengua nativa a procesar e interpretar lo adquirido. Luego, hay el nivel donde los hablantes se dejan atravesar por la nueva lengua, lo cual implica toda una transformación vivencial. Es decir, la persona verdaderamente bilingüe jamás hablará –es decir, jamás pensará– con una sola gramática. Sin abandonar su lengua nativa, el hablante

3 Por enlaces se entiende aquí los estudios culturales, los estudios de género, lo poscolonial, los estudios de raza y etnicidad y lo subalterno, entre otros campos de reflexión e investigación.

4 Véase, Walsh (2005).

bilingüe se vuelve fronterizo y, esta fluidez, en vez de crear confusiones e imprecisiones, produce lo que Doris Sommer ha llamado una estética bilingüe⁵. Hasta qué punto esta estética representa una ruptura y no una mera “nueva” adaptación a la lengua dominante que sigue debatiéndose. No estará de más anotar que esta misma pregunta incide en muchas de las discusiones que versan sobre la interdisciplinariedad.

Reflexiones sobre la interdisciplinariedad y *Entre la ira y la esperanza*

El 2007 se recordará en algún momento del futuro como el año en que se celebraron, con mucho júbilo, los cuarenta años desde que se publicó por primera vez *Cien años de soledad*- una celebración cuyas múltiples festividades realizadas siguen constituyendo en su conjunto un verdadero acontecimiento cultural y social, tanto en el sentido estético como en el ético, ya que esta creación de Gabriel García Márquez confirmaba (y confirma), una vez más, que las artes y las ciencias sociales se encuentran desde hace mucho en un perpetuo diálogo que a veces ha desentonado mientras que, en otras ocasiones, se ha caracterizado por una fluidez de criterios y perspectivas.

Otro libro seminal que se publicó en 1967 –pero sin el boom que sigue despertando a lectores de todas partes del globo– ha sido *Entre la ira y la esperanza* del ecuatoriano Agustín Cueva. A pesar de no haber trascendido mayormente las fronteras nacionales del Ecuador, esta colección de ensayos de Cueva merece nuevas lecturas a sus cuarenta años de haber salido por primera vez precisamente porque, también, participa lúcida-mente en aquel diálogo, ya mentado, que se alimenta de lo estético y de lo ético. Vale evocar aquí a Alfonso Reyes, el mismo que había señalado en su “Notas sobre la inteligencia americana”: “[. . .] entre nosotros no hay, no puede haber torres de marfil. Esta nueva disyuntiva de ventajas y desventajas admite también una síntesis, un equilibrio que se resuelve en una peculiar manera de entender el trabajo intelectual como servidor público y como deber civilizador” (1981:136).

5 Véase, Sommer (2004).

La responsabilidad cívica del intelectual que Reyes había resaltado al pensar en el caso concreto de América Latina se ha convertido, con el paso del tiempo, en una voz de alerta cuya resonancia actual se escucha dolorosamente al recordar que, según el Banco Mundial,

“[. . .] más de dos billones de personas en todo el mundo actualmente viven con menos de \$2 por día. Más de un billón de personas carecen de fuentes saludables de agua potable, y el 42% de la población mundial, o 2.6 billones de personas no tienen acceso a sistemas sanitarios, según la Organización Mundial de Salud. Aproximadamente 146 millones de niños en los países en desarrollo sufren de la desnutrición, según UNICEF, y más de 10 millones de niños menores de cinco años mueren cada año, muchos de causas que se podrían prevenir si hubiera mejor alimentación y más acceso a un sistema básico de salud. Tales condiciones deplorables representan una crisis humanitaria de primer orden y —mientras nuestro mundo se hace más pequeño y más conectado— una amenaza a la estabilidad, a la comprensión intercultural y a la paz” (Citado por Skorton, 2007: B28; traducción mía).

Con estas lamentables condiciones sociales de trasfondo —u otras parecidas, cuando no las mismas, que seguramente movían a Cueva a poner de relieve la ira que sentía al escribir su *Entre la ira y la esperanza* hace cuarenta años— de nuevo viene al caso Ricardo Forster, que ha completado recientemente el cuadro social de nuestros tiempos, redondeándolo con un pensamiento todavía en ciernes. Es decir, con un pensamiento que oscila desde los años 1980 entre un conformismo amarrado a las promesas de riqueza y las proclamas de “la muerte de las ideologías que venía acompañada por la consagración del pragmatismo liberal y su inevitable consumación,” por un lado, y aquellas voces de resistencia que se pueden escuchar “en la periferia de ese mundo de opulencia, en las zonas destinadas a ser vertederos de los desperdicios de Occidente”, las mismas que

“[...] se fueron gestando diversas formas del rechazo, de la resistencia o, simplemente [...] reclamaban un retorno fantasmagórico y muchas veces alucinado a las genuinas tradiciones repudiadas por las elites gobernantes que en su afán modernizador se deshicieron de lo esencial. En la huella

dejada por el fracaso de esos procesos históricos debe buscarse la actualidad de los retornos integristas” (Forster, 2007:14-15).

Para Forster, un aspecto fundamental de la recuperación de lo íntegro se ha de encontrar en “ese diálogo necesario, ronco y muchas veces conflictivo” (2007:16) que sostienen las ciencias sociales y las humanidades. Es así que Forster ha recordado que Castoriadis había señalado en su “ensayo programático de los años ochenta –Transformación social y creación cultural– [. . .] la sequía creativa que hoy invade al mundo cultural y científico completamente disociado, en su mirada crítica, de los ideales emancipatorios.” Más concretamente, Forster insiste:

“Discursos autorreferenciales, dominio de una metafísica del instante y la fugacidad, despliegue de nuevas formas de analfabetismo que, entre otras consecuencias, deshacen los vínculos esenciales de los lenguajes estéticos y filosóficos, dejando a las ciencias del hombre mudas ante las preguntas imprescindibles que, como bien lo supieron los pensadores de principios de siglo que acaba de cerrarse, [. . .] encuentran en el arte su núcleo irradiador decisivo. Preguntar por el estado de las almas implica, necesariamente, auscultar la profundidad de esa falla, asumir las carencias de nuestros lenguajes y la banalidad autosuficiente con la que las disciplinas universitarias han abandonado esas querellas indispensables, esas contaminaciones sin las cuales ninguna pregunta alcanza a interrogar nada significativo de las actuales condiciones de existencia” (2007:17).

Traigo a colación estas breves referencias preliminares porque entiendo que uno de los objetivos principales del eje temático, “Ciencias sociales, cultura, arte y literatura,” de este congreso en conmemoración de los 50 años de FLACSO, es “crear un espacio para diálogo en torno a esta compleja relación y sus desafíos” (carta de Carlos Arcos Cabrera, coordinador del eje temático). En la misma manera, considero que Agustín Cueva y su *Entre la ira y la esperanza* son paradigmáticos si se espera recuperar aquel diálogo entre las ciencias sociales y las humanidades, junto con aquella conciencia de la medida en que lo ético y lo estético han de alimentarse. Además, Cueva y su texto marcan un camino por el cual será posible reinventar el papel que nosotros –investigadores y docentes– hemos de jugar

en la construcción de nuevas modalidades de pensar desde nuestras respectivas disciplinas, las mismas que, a menudo, desarticulan toda fluidez entre saberes diversos y otros.

Cueva siempre buscaba la totalidad de los saberes, pero no en un sentido cerrado o definitivo ya que comprendía que “su sed de totalización” (1987: 11) pertenecía a un proceso continuo de integración de diferentes teorías y conceptos capaz de generar efectivas propuestas ancladas en ideas todavía secuestradas en disciplinas separadas (Geertz, 1973: 44). Al releer su libro veinte años después de su publicación original, Cueva comentó que “me parece temerario el proyecto de repensar en apenas 200 páginas todo el devenir histórico-cultural del Ecuador, incursionando en campos tan diversos como la literatura, la pintura, la arquitectura, las relaciones interétnicas, la vida cotidiana” (1987: 10). Consciente de las expectativas formales de las disciplinas académicas oficiales, Cueva no pudo evitar, sin embargo, cierta ambivalencia ante el fruto de sus esfuerzos analíticos: “No sé hasta qué punto *Entre la ira y la esperanza* pueda ser considerada como una obra verdaderamente marxista [. . .]. Tampoco estoy seguro de que sea, en rigor, un trabajo de sociología” (1987: 9).

En este mismo espíritu de apertura interdisciplinaria –o actitud iconoclasta, si se prefiere–, se ha señalado que Cueva “nunca abandonó la crítica literaria, y quizás en ello resida uno de sus rasgos más destacados frente a otros sociólogos latinoamericanos, puesto que advertir la centralidad del papel de la cultura en nuestras formaciones sociales constituye un avanzado aporte” (Beigel, 1995: 43).

Se recordará que en *Entre la ira y la esperanza*, Cueva recurrió a la literatura y las artes plásticas para denunciar la condición colonial de la cultura ecuatoriana. De hecho, muchos de sus planteamientos críticos vistos desde la actualidad revelan la medida en que este libro seminal constituye un repositorio de ideas y conceptos que parece haber anticipado lo que algunos conocen ahora como la colonialidad del saber, la colonialidad del poder y la colonialidad del ser⁶. Por eso, Fernanda Beigel se ha referido a

6 Catherine Walsh, Walter Dignolo, Aníbal Quijano, Arturo Escobar, Edgardo Lander, Javier Sanjinés, Fernando Coronil y Freya Schiwiy son algunos intelectuales que han aportado mucho al tema de la colonialidad.

la “dimensión continental” (1995: 26) de *Entre la ira y la esperanza*, ya que el enfoque en lo ecuatoriano se fundamentó en “la lucha contra la apropiación de la identidad nacional por parte de los sectores hegemónicos” (1995: 26). Es decir, Cueva se había interesado en deconstruir “la raíz histórica y social de toda expresión humana, y [había encontrado] en la crítica a la literatura de su país, el espacio para combatir las sistematizaciones de la cultura nacional hechas por las clases dominantes” (Beigel, 1995: 27).

Aunque algunos habrán acusado a Cueva de un supuesto dogmatismo debido a su adhesión al materialismo histórico como modo de pensar, su análisis acerca de las expresiones artísticas ecuatorianas, dentro del contexto de lo colonial, más bien apuntaba a una preocupación por dejar al descubierto el proceso mismo de la creación artística, y no a las interpretaciones de las obras artísticas, de por sí, como productos definitivos. En este sentido, viene al caso aquí una reflexión de Wolfgang Iser que enseñó que la función de un intérprete no debe ser únicamente la de explicar una obra de arte, sino la de revelar las condiciones que producen sus posibles efectos (Iser, 1978: 18). Tal vez, por eso, el mismo Cueva había destacado el carácter “exploratorio” de *Entre la ira y la esperanza*, señalando que si bien seguía convencido de los “principales perfiles ideológicos” de su ensayo –los mismos que dieron cuerpo a su denuncia de la apropiación de las artes por la clase dominante–, “hay algunos juicios que merecerían revisarse o por lo menos matizarse” (Cueva, 1987: 13) en cuanto a su valoración de determinadas obras como productos estéticos.

Es significativo que Cueva, el sociólogo, haya puesto de relieve su formación interdisciplinaria al definirse en términos de su oficio profesional. En vez de referirse a textos imprescindibles de su disciplina académica, Cueva identificó como sus libros de base: *¿Qué es la literatura?* de Sartre, *Teoría de la novela* de Lukács, *El grado cero de la escritura* y *Mitologías* de Barthes, y el *El pensamiento salvaje* y *Tristes trópicos* de Lévi-Strauss. Según constató el mismo Cueva:

“Lecturas de base muy poco ortodoxas para un autor al que algunos consideran (caricaturalmente) como la encarnación de cierto pensamiento ‘dogmático’; y, si se quiere redondear la paradoja, textos muy poco socio-

lógicos para ser los favoritos de alguien que se supone es un sociólogo profesional” (1987: 8).

Más que un pensamiento ecléctico caracterizado por una acumulación desordenada de ideas enriquecedoras de algún aficionado, Cueva se perfiló desde su condición de investigador y docente académico y, por lo tanto, no perdió de vista los parámetros disciplinarios de los saberes que él manejaba. De hecho, la presencia ineludible de las disciplinas formativas asomó hasta en una remembranza nostálgica que él expresó al comparar el ambiente cultural de la ciudad de Quito de los años 1980 con el de los sesenta del siglo pasado. Según señaló Cueva,

“Quito no posee más los medios de comunicación cultural tradicionales: cafés, grupos de escritores con y sin comillas que nos frecuentábamos diariamente, cercanía física que permitía asistir a prácticamente todos los eventos de interés, enriquecimiento ‘interdisciplinario’ casi forzoso dada la pequeñez de los círculos de escritores, artistas, gente de ciencias sociales, etc.” (1987: 23).

El haber escrito “interdisciplinario” entre comillas al compartir el anterior recuerdo en el prólogo que había preparado para la quinta edición de *Entre la ira y la esperanza*, publicada en 1987, puede leerse como una referencia indirecta e irónica a las sospechas que la interdisciplinariedad todavía despierta entre muchos académicos acostumbrados a desempeñarse profesionalmente desde espacios bien delimitados en nombre de sus respectivas especializaciones. En efecto, es esa misma delimitación de los saberes que Cueva había combatido incesantemente debido a sus resultados fragmentarios que impedían aquella totalización que él defendía enérgicamente desde las páginas de *Entre la ira y la esperanza*. Es así que se lee:

“La cultura no podrá totalizarse mientras la totalidad del pueblo no se haya adueñado de la totalidad de su historia. Pero tal apropiación no se producirá sino cuando del fondo de esa misma historia surjan las fuerzas conscientes de esa común misión. Por consiguiente, lo que necesitamos llevar a cabo es una labor encaminada a hacer que el hombre tome conciencia de su situación real y actúe en consecuencia. Pues no hay que olvi-

dar que si bien es cierto que la verdad ecuatoriana no aparecerá entera sino en el momento de una transformación total, no lo es menos que para ésta se produzca es necesario que previamente se haya llegado a un punto alto de toma de conciencia de nuestros problemas. A ello pueden y deben contribuir los intelectuales del Ecuador” (163-164).

Hay que comprender que parte de su motivación por insistir en alcanzar aquella “totalidad del hombre y de su historia” se debía a su convicción de que hacía falta combatir diversas tendencias pos-estructuralistas y posmodernas que anunciaban el fin de la historia y, en general, la posibilidad de haber alternativas a ciertos esquemas neoliberales que muchos habían aceptado como “la nueva condición de vida –algo inevitable, como tener que beber agua y comer” (Beverly, 1996: 469-470).

Por lo tanto, Cueva no se cansó de denunciar lo que él había percibido como una complicidad de muchos académicos que se habían encerrado en sus espacios de especialistas para así, aislarse en sus discursos altamente técnicos y socialmente miopes. Fernanda Beigel, que ha analizado el pensamiento de Cueva, lo puso en contexto al observar: “Frente a la tan mentada ‘crisis de los grandes paradigmas’ [...] parecemos no tener respuestas. Nos refugiamos en los análisis ‘micro’ y abandonamos esa mirada totalizante que caracterizó a la producción intelectual de otras épocas” (1995: 19).

Tal vez, fue por su fascinación con el pensamiento estructuralista del antropólogo, Lévi-Strauss, que Cueva comprendió que si bien los elementos individuales de la cultura que podemos distinguir no tienen ningún significado de por sí, reciben su significado del sistema de signos en que funcionan, por una parte, y de las diferencias con otros signos, por otra parte. Es decir, como la relación entre el signo lingüístico y su referente concreto, la relación entre un fenómeno cultural específico y lo que expresa –su significado– es arbitrario en el sentido de que es determinado por los convencionalismos (Bertens, 2001: 61-62). A diferencia de los que habían interpretado lo arbitrario de los significados como un pretexto para abandonar toda posibilidad de encontrar algún significado determinante, en lo que se refiere a *Entre la ira y la esperanza*, su “sed de totalización” movió a Cueva a analizar el sistema de significados a partir de la literatu-

ra ecuatoriana, la misma que él había reconocido como un elemento clave dentro de un sistema de relaciones sociales de poder. De modo que, antes de la emergencia del nuevo historicismo norteamericano y el materialismo cultural británico de los años 1980, que enseñaban que todo texto es una construcción verbal anclada en un tiempo y en un espacio, y que es siempre, de una manera u otra, político, Cueva ya había señalado en 1967 lo que Hans Bertens expresará 34 años más tarde:

“la literatura no refleja simplemente las relaciones de poder, sino que participa activamente en la consolidación y/o construcción de discursos e ideologías como, también, funciona como un instrumento en la construcción de identidades, no solamente en el nivel individual –el del sujeto– sino, también, en el nivel del grupo, o hasta en el del Estado-nación. La literatura no es simplemente un producto de la historia, sino que también la produce” (2001: 177).

No será ninguna novedad señalar que la literatura es una institución social que emplea el lenguaje como su medio de comunicación, el mismo que es una creación social. René Wellek y Austin Warren, en su clásico estudio titulado *Theory of Literature*, ya habían insistido en la función social de la literatura, constatando que muchas de las cuestiones que conciernen la crítica literaria son, en última instancia, o por implicación, sociales: es decir, cuestiones de la tradición y los convencionalismos, las normas y los géneros, los símbolos y los mitos (1956: 94).

Por su parte, Clifford Geertz ha puesto de relieve la medida en que los escritos antropológicos son interpretaciones parecidas a los textos de la ficción, “en el sentido de ser algo creado, algo moldeado”, pero no necesariamente falsos o sin fundamentos (1973: 15). Hayden White, en su *Tropics of Discourse* (1978) ha hecho similares comparaciones al comentar lo entrelazadas que son la historia y la literatura, especialmente en lo que se refiere a los tropos y recursos discursivos empleados por ambas disciplinas. Agustín Cueva comprendía este carácter fronterizo de los saberes; por eso, fue un sociólogo que ejercía su profesión moviéndose entre campos de estudio que, según los parámetros oficiales de la Academia, son distintos y deben ser valorados por sus respectivos especialistas.

Conclusión

Quisiera dejar con ustedes la idea de que una nueva lectura de *Entre la ira y la esperanza* revelará un pensamiento centrado en una interdisciplinariedad que apunta a mucho más que a una colección de monólogos dispersos entre diversas disciplinas. Por eso, ante la estrechez de los discursos especializados que han acaparado muchos espacios universitarios, a lo largo del Norte y del Sur y, en el proceso, han contribuido a lo que Ricardo Forster ha identificado como el “empobrecimiento del lenguaje,” surge la necesidad de recuperar “la tradición de las irradiaciones, los cruces, las contaminaciones.” Para Forster (2005:2), esta recuperación no trata del

“multidisciplinarismo, que es la suma –que nunca suma– de distintas disciplinas que siguen siendo autorreferenciales. Hablo de otra cosa –dice este filósofo argentino– de entrelazamiento, de una visión que logre mezclar una poética con el discurso de un geógrafo, la perspectiva de un pintor y el modo de pensar de un matemático. Una intervención crítica que logre dinamitar las fronteras”.

Sin duda alguna, un sociólogo que pensaba desde Sartre, Lévi-Strauss, Barthes y Lukács encontraría una plaza dentro del módulo académico que Forster sigue reclamando.

Si bien es cierto que hay muchos malentendidos y mucho escepticismo respecto a lo que significa la interdisciplinariedad, especialmente cuando los múltiples conceptos y sus respectivas prácticas se encuentran en una vorágine de objetivos y expectativas que sólo parecen tener en común su disonancia, conviene recordar con Catherine Walsh, Freya Shiwy y Santiago Castro-Gómez, que

“Los académicos necesitamos encontrar posibilidades de desarrollar imaginarios alternativos que implican cuestionar las genealogías establecidas, de encontrar maneras de entrar en discusiones respetuosas y críticas con los conocimientos fronterizos aunque no se expresen a través de los regímenes discursivos académicos y/u occidentales” (2002: 128).

Pero tales “imaginarios alternativos” requieren, entre otras necesidades, aquella “sed de totalización” continuamente destacada por Agustín Cueva. Tal vez, en eso radica la esperanza que había anunciado en el título de su obra seminal acerca de la cultura nacional ecuatoriana.

Así que terminemos estas reflexiones sobre la interdisciplinariedad con un fragmento de un poema de William Carlos Williams. No hay duda de que Agustín Cueva, sociólogo y latinoamericano, comprendió y vivió lo que este poeta norteamericano quiso comunicar:

“It is difficult
to get the news from poems
yet men die miserably every day
for lack
of what is found there”.

(Asphodel, that Greeny Flower; citado en una carta de Christian Wiman, Director de la revista, Poetry; octubre de 2007)

Bibliografía

- Beigel, Fernanda (1995). *Agustín Cueva: estado, sociedad y política en América Latina*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Bertens, Hans (2001). *Literary Theory (The Basics)*. London: Routledge.
- Beverly, John (1996). “Sobre la situación actual de los Estudios Culturales”. *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*, coords. José Antonio Mazzotti y U. Juan Cevallos Aguilar. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas.
- Cueva, Agustín (1987). “Veinte años después (Introducción a la 5ª edición de Entre la ira y la esperanza),” en *Entre la ira y la esperanza*. Quito: Editorial Planeta.
- Forster, Ricardo (2005). “La muerte de la palabra en el mundo universitario” (entrevista con Javier Lorca). www.pagina12.com.ar
- _____ (2007). “Entre la ruina y la espera: viaje al mundo de las almas,” inédito.

- Geertz, Clifford (1973). *The Interpretation of Cultures*. York: Basic Books.
- _____ (1988). *Works and Lives, The Anthropologist as Autor*. California: Standford University Press.
- Iser, Wolfgang (1978). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Moraña, Mabel, ed. (2000). *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Reyes, Alfonso (1981). "Notas sobre la inteligencia Americana". En *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, comp. John Skirius. México: Fondo de Cultura Económica.
- Skorton, David J. (2007). A Global Outreach Plan for Colleges. *The Chronicle Review*, B28. 21 September .
- Sommer, Doris (2004). *Bilingual Aesthetics. A New Sentimental Education*. Durham: Duke University Press.
- Walsh, Catherine, ed. (2003). *Estudios culturales latinoamericanos: retos desde y sobre la Región Andina*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar y Ediciones Abya Yala.
- Walsh, Catherine, ed. (2005). *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial: reflexiones latinoamericanos*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar y Ediciones Abya Yala.
- Walsh, Catherine, Freya Shiwy y Santiago Castro-Gómez, eds. (2002). *Indisciplinar las ciencias sociales*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar y Ediciones Abya Yala.
- Wellek, René and Austin Warren (1956). *Theory of Literature*, New York: Harcourt, Brace and World, Inc. 3° ed.

La polémica periodística y la formación de la inteligencia en Colombia en la segunda mitad del siglo XIX

Germán Alexander Porras Vanegas*

A Juan Guillermo Gómez, con quien he construido con los años esta pregunta.

Introducción

Esta ponencia contiene en breve los elementos de una pregunta investigativa que he tratado de construir en los años recientes. Se trata del papel de los intelectuales decimonónicos cuya pista hemos prácticamente perdido en la actualidad.

Debe parecer una rareza para muchos investigadores de la cultura, si se juzgan sus más llamativos representantes de las décadas pasadas y presente (Brunner, García Canclini, Ortiz), acudir a estas fuentes intelectuales. Pero si miramos el proceso histórico latinoamericano en el sentido de la larga duración, nuestra distancia con el siglo XIX no es tan notable como en ellos aparece.

Para verlo, conviene preguntarse con Rafael Gutiérrez Girardot sobre el problema de la formación del intelectual hispanoamericano (Gutiérrez, 1992). Él lo hace esclarecedoramente en el ámbito del siglo XIX; es necesario continuarla hacia atrás y hacia delante.

* Estudiante de Maestría en Sociología, Becario de la Vicerrectoría Académica, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.

Se verá que no es eso exactamente lo que se encuentra aquí: continúa en el siglo XIX, pero enmarcada en el caso colombiano, que en la sociología latinoamericana se salta del renglón. Resolver la pregunta casera puede ser el punto de articulación del conjunto vecinal al que pertenece.

Lo que pretende hacerse para prevenir con cierta fortaleza los ataques a la presunción de anacronismo radica en la concepción de las instituciones: el lugar de la discusión pública en las sociedades en cambio. La polémica disfruta de la extrañeza en la época de los cambios de los medios de producción discursiva en todo el mundo hispanoamericano. ¿Qué permitió la riqueza expresiva y el atronador alcance de la prosa decimonónica de Sarmiento, Montalvo, Bilbao, González Prada o Martí en el ámbito de la difusión de la prensa periódica?

La situación socio-histórica: el caso colombiano

Si nos situamos en el periodo que ha sido modelado históricamente por el régimen de la Regeneración y nos preguntamos por la ideología que comandó las definiciones de la política, de la economía, de la integración nacional y de la cultura, coincidiremos con los especialistas en denominar esta ideología como tradicional, o para utilizar el vocablo que acuñó su principal ideólogo, tradicionalista (Miguel Antonio Caro). Consolidar ideológicamente el tradicionalismo tomó varias décadas: debemos remontarnos a los años cuando se definieron las bases del “partido conservador” (en la década de 1840) y continuar observando la acción intelectual decidida que durante el régimen liberal radical mantuvieron las mismas personalidades que establecieron el hispano-catolicismo como la cultura oficial de la Regeneración y el fundamento pretendidamente invariable de la nacionalidad.

Sin embargo, esta ideología sólo pudo legitimarse ante la evidencia de un distanciamiento real del pasado, al ritmo de una época de cambios. Los cambios del segundo medio siglo XIX fueron los del tipo de la sociedad industrial sin decir con esto que la consecuencia inmediata fue la constitución de una sociedad industrial. Se produjeron cambios demográficos, se modificó la estratificación de la sociedad, hubo liberación de fuerza de trabajo, proletarización, migración del campo a la ciudad. Si fue

necesario restablecer “Libertad y Orden” fue imperativo redefinir qué es libertad y qué es orden.

Ideologías seculares nutrieron los argumentos de los dirigentes comprometidos con el cambio. Jeremy Bentham y Destutt de Tracy constituyen dos símbolos en la historia de las ideas seculares de aquel periodo. Estas ideas fueron las contrincantes en el poder de las tradicionistas en la oposición, el otro lado de la necesaria ecuación polémica ¿Qué sucedió con tales dirigentes y sus ideologías cuando la ecuación polémica fue invertida?

Sabemos que en ambos casos hubo relevos. Algunos dirigentes del anterior radicalismo se vincularon con el nuevo régimen, pactaron con él o modificaron radicalmente su modo de acción. Vinculados con el comercio exterior, y ya establecidos como exportadores-importadores (Charles Bergquist, 1981), no tenían las mismas fuerzas y convicciones para afrontar la época que abría lentamente la agroindustria cafetera. Una nueva generación de dirigentes se formó entre esa tradición legada por la generación radical y las exigencias del nuevo reto. Y si Bentham y Tracy operaron como fuente ideológica para aquellos, Herbert Spencer aportó los nuevos nutrientes intelectuales de algunos grupos de la generación finisecular. Mucho había en Spencer para su legitimación y operancia ideológica: la promesa civilizatoria de la sociedad industrial, el advenimiento de la tolerancia doctrinaria, la afirmación de la acción práctica, la justificación del cambio a ritmo lento pero afirmativamente evolutivo, el lazo cultural con el mundo inglés. Así recuerda Carlos Arturo Torres en su notable ensayo de 1909, *Los ídolos del foro*, la importancia del positivismo evolucionista de Spencer para su generación: “Los *Primeros principios* fueron tomados literalmente como el Evangelio de las ideas modernas” (Torres, 2001: 142). Aquella vertiente del positivismo formó estos grupos de nuevos importadores-exportadores, como lo recuerda Torres, y de hecho se importaron sus obras para formarlos en instituciones como el Externo o la Universidad Republicana. Además, Spencer consideraba a la opinión pública la matriz de las instituciones políticas, la fuente de poder de la sociedad civil (Spencer, 1894: 134 Vol. 1).

La ideología modernizadora y cosmopolita se desenvuelve en polémica con la ideología tradicionista y nacional-católica que nutre los grupos

sostenedores del régimen. Una sociedad ideologizada es una sociedad en cambio de cierto ritmo, una sociedad que no se cohesionaba por la sola tradición, por la estructura de viejos equilibrios conmovidos. Los partidos clásicos experimentaron durante este fin de siglo reveladoras reagrupaciones, como la que constituye el régimen bajo la denominación de Partido Nacional (alianza entre liberales independientes y conservadores) o el sector de oposición civil que alindaron conservadores históricos y liberales hacia finales del siglo con el propósito de redistribuir el poder en las elecciones de 1898, proyecto vacilante por la composición interna del Partido Liberal, escindido en dos grupos imprecisos desde la Convención de 1890, panorama que constituye el preludio de la sangrienta y prolongada Guerra de los Mil Días (1899-1902).

Interesados por la polémica, el terreno sociológico pertinente para observarla es la prensa. Aparecieron los formadores de opinión, cosa imposible bajo la administración colonial habsburgo y muy precaria en la borbónica. Luego de las dificultades de las primeras empresas periodísticas en el preludio de la Independencia –como las que vivieron Tadeo Lozano con el *Correo Curioso* o Caldas con el *Semanario de la Nueva Granada* (Betancur, 2002)– y del incremento de periódicos en el segundo cuarto del siglo XIX, en la segunda mitad hubo imprentas, librerías, periódicos y suscriptores, novelas por entregas y revistas, y ya no sólo catecismos, novenas y septenarios (Cacua, 1968; Otero, 1936). La imaginación de la sociedad se recreaba ahora en lugar diferente al de las cuitas domésticas y la fantasía celestial. El componente moderno de la prensa es la posibilidad de expresar libremente los pensamientos. La educación los ha formado, la discusión los realiza. La polémica es de suyo tensión y creación de las ideas, y las condiciones sociológicas en que se desarrolla la polémica son tensas durante la Regeneración: la ley 61 de 1888, conocida como “ley de los caballos” preparó el decreto de limitación a la expresión de la prensa. Duplica nuestro interés en esta situación social cuando recordamos que fue justamente en el marco de una prensa libre como se consolidó el tradicionalismo durante el régimen liberal radical.

Polémica periodística y formación intelectual

La formación de una inteligencia conservadora debe mucho al papel que la prensa jugó en la consolidación de su interpretación de la realidad. Esta inteligencia se formó en un periodo de cambios sociales que borran lentamente la imagen de su sociedad establecida sustituyéndola por otra donde no observaban otros elementos diferentes al desorden, la desobediencia, la anarquía y, en suma, el predominio de valores propios de una sociedad en un proceso de enriquecimiento que, si bien aún precario, era lo suficientemente evidente. Una obra como *La miseria de Bogotá* (1867) del conservador Miguel Samper no hacía sino documentar lo evidenciable ante los ojos de las elites patricias.

Los elementos doctrinarios de su formación provinieron de Europa, y esto marca un rasgo distintivo de este grupo. Joseph De Maistre, Bonald, Chateaubriand desde Francia y Jaime Balmes o Donoso Cortés desde España, junto con las encíclicas papales constituyeron las fuentes principales donde abrevaron la estructura y los motivos de sus argumentos. Y si bien esto es bastante conocido, lo interesante proviene al tratarse de la importación de los bienes de lujo —pues ese es el caso de los libros— que caracterizaban el modo de acción de los grupos modernizantes. Es decir, estos conservadores en formación jugaban ahora con las reglas del cambio, se adaptaban a ellas para permearlas. No habían perdido control real sobre el mundo en el que ejercían un lugar privilegiado por la herencia, pero fue un impulso de formación intelectual lo que ejerció el ajuste provechoso a la nueva situación. Distanciados de las esferas del poder que ejercían sus antagonistas modernizadores, se colocaron en el ámbito opuesto, el de la oposición, favorecido por los grupos modernizadores a través de la libertad de conciencia y su manifestación efectiva en el desarrollo de la libertad de imprenta. Utilizarían la imprenta para el desarrollo de sus objeciones a la pretendida libertad de conciencia, libre albedrío, búsqueda de la felicidad y satisfacción del interés que estimularon en los sectores del cambio el beneplácito por el desarrollo de la prensa.

La construcción de este ámbito de la discusión pública tiene, evidentemente, sus antecedentes en los acontecimientos previos a las declaraciones de Independencia. Desde ella se manifiestan las ideas que progresiva-

mente se definirán como de uno u otro bando; en el caso colombiano, en la constitución de los partidos liberal y conservador. Pero, lo que ha sido entendido como la fisonomía propia de la formación de la nación colombiana, a saber, que los partidos tramitaron el vínculo con lo general (la *Patria*), diluye una serie de procesos concretos a través de los cuales se realizan esas ideas que se integran a las costumbres para movilizarlas a favor del cambio o de la resistencia a él. Es decir, el desarrollo de los medios de impresión, la difusión de la lectura individual y colectiva, la importación de los libros, periódicos y revistas donde pudiesen *participar* de las discusiones europeas, norteamericanas y continentales, constituye un nuevo marco, una nueva situación en el desarrollo de ese ámbito de la discusión pública.

Un investigador francés recientemente ha identificado con una tesis sugerente este proceso denominándolo como “nacionalismo cosmopolita” (Martínez). El nuevo flujo del contacto con Europa y los Estados Unidos, promovido por la inserción en el mercado mundial en la situación que todos conocemos, como productores de bienes agrícolas, estimuló diversas lecturas de los acontecimientos europeos y norteamericanos, de la forma que tomaba nuestra relación con ellos, de los efectos de la desigual colocación en la situación de la división internacional de trabajo, y esto estimuló una nueva conciencia de la realidad propia de cada uno de nuestros países. De allí el “nacionalismo”: producto del contacto “cosmopolita”.

El problema radica en la disposición acertada de los factores. Lo que un realismo sociológico debe ayudarnos a ver es el grado de correspondencia entre los procesos de integración externa e interna. Los procesos de integración interna no tenían que esperar al contacto con Europa de los agentes comerciales, convertidos en cónsules y cancilleres, y luego en promotores de toda una estela de viajeros de diverso tipo hacia Europa y Norteamérica (por ejemplo estudiantes, escritores, exilados). En la conformación de los nuevos estados toda una experiencia nueva se acreditaba en la necesidad de responder a las múltiples necesidades de la realidad, a las dificultades, y este proceso tiene un escenario especial en el ámbito de la prensa, que conjuga muchos de esos factores que queremos disponer con acierto.

El dinamismo que reclamaba de las elites patricias identificadas con la tradición combatir el alcance de los cambios era fundamentalmente un proceso de integración interna¹. En el caso colombiano, contaron con los nuevos materiales y movilizaron todos los elementos propios de su dominio. Su situación como grupos fuera del poder, les permitió entrenarse o, para decirlo con el concepto adecuado, intelectualizarse. La prensa conservadora tuvo sus décadas de gloria desde los años cuarenta hasta los setenta, cuando la dinámica del proceso histórico viró en su favor. Pero ellos habían trabajado durante todo ese tiempo en ese sentido. No necesitaron de un adiestramiento especial para percibir los cambios, pues eso es lo que define bien a un conservador: su capacidad para identificar a leguas todo lo que huele a transformación de lo establecido. Más bien, se adaptaron a los nuevos recursos para mantener lo establecido. Importaron las doctrinas necesarias para construir sus argumentos: se nutrieron tanto de las fuentes del tradicionalismo europeo como las del liberalismo, positivismo, radicalismo, que de todos modos conocían por la difusión oficial (p. ej. el utilitarismo de Bentham o la lógica de Tracy). Se apropiaron de los recursos técnicos de la imprenta, introducido por innovadores (la litografía, la ilustración). Realizaron a través de estos medios el cultivo de aquellos valores que sostendrían culturalmente a los conservadores: la conservación de la lengua contra la inflamación de los extranjerismos, la exaltación de la vida pastoril, la afirmación de las costumbres más conservadas en la vida doméstica, cotidiana y comunitaria, y tuvieron su discurso de un tono polémico contra todos los intentos de desnaturalización que los modernizadores promovían con el desarrollo del comercio, la infraestructura, la promoción del ascenso social (producción de arribismo, resentimiento, etc.), móviles aquellos convincentes para sectores sociales altos, medios y populares que respetaban la religión católica como fuente de la moral efectiva de la sociedad. Crearon toda una publicidad tradicionalista fundada en la vieja experiencia del púlpito y en el cultivo de la nueva

1 Sería mucho tratar de precisar aquí ampliamente el uso de este concepto de integración. Con él no se quiere introducir ideológicamente la presuposición según la cual aquella realiza un proceso positivo, que al denominar integración el proceso denotamos su realización armónica o conflictiva. Margaret Archer ha estudiado con profundidad este "mito" de la teoría social. No desprendemos del término integración su inversión: desintegración.

a través de la prensa, o mejor, de su fusión. Pudieron, pues, conseguir la movilización de aquellos sectores a través de instituciones de cuño confesional (grupos de oración, de caridad o beneficencia, de instrucción cívica o de oficios elementales necesarios) y construir un consenso que debilitó, con viejas y nuevas armas, a los grupos modernizadores en el poder.

Llegaron al poder, y nutrieron de fundamentos al nuevo régimen. No fue un régimen exclusivo de tradicionalistas: fue, como lo denominó apropiadamente un investigador injustamente olvidado en nuestros días, la primera experiencia de Frente Nacional (Guillén, 1975). Justamente se constituyó un Partido Nacional, brazo político del régimen de la Regeneración, constituido por liberales prósperos establecidos y conservadores tradicionalistas. Los hombres representativos (para utilizar esa fórmula decimonónica) del nuevo partido eran justamente dos reconocidos intelectuales de la política: Rafael Núñez y Miguel Antonio Caro. Si el primero fue el estadista, el segundo –su fórmula vicepresidencial– fue el arquitecto. Creó el periódico más incisivo, prolífico (*El Tradicionista* 1871-1876), respetado y sostenible (poseía su propia imprenta) del ideario tradicionalista, y en él formó su carácter de polemista y con él orientó sus cuadros; él resolvió el problema del Estado y su legitimidad al construirla sobre la base de una república católica que no negaba la herencia española ni desconocía la Independencia; dirigió la redacción de la nueva constitución (1886, cuya transformación radical tuvo que esperar hasta 1991), promovió las instituciones culturales de la nacionalidad colombiana hispano-católica y permaneció en el poder ejecutivo hasta 1898.

Pero ahora este era el poder efectivo y otros la oposición. Esta oposición no contó con el beneplácito de la libertad de prensa de dos décadas atrás. Este aspecto es muy importante para comprender y tratar de responder muchas preguntas sobre la situación de la inteligencia colombiana finisecular. Se destaca en la historia intelectual colombiana del periodo, la carencia de una figura polémica descollante del bando promotor del cambio en amplio sentido. Si hubo figuras llamativas en el periodo radical (1863-1876), pocas de éstas se conservan en la mente colectiva o en la historias de las ideas continentales y casi ninguna del periodo posterior, es decir, no existe una figura como Manuel González Prada en el Perú o Ricardo Flórez

Magón en México o José Martí en Cuba. Estos fueron notables periodistas. Existen valoraciones vagas o débiles de escritores como José María Vargas Vila o Rafael Uribe Uribe; casi ninguna de Carlos Arturo Torres, acaso el más notable escritor de prensa de fin de siglo XIX aunque de pobre alcance polémico y menor riqueza expresiva respecto de los vecinos mencionados. Esta es la pregunta que establece los ejes de la investigación que realizo y de la cual esta ponencia representa su planteamiento.

Bibliografía

- Bergquist, Charles (1981). *Café y conflicto en Colombia, 1886-1910. La Guerra de los Mil días: sus antecedentes y sus consecuencias*. Medellín: FAES.
- Betancur, Maria Cristina (2002). Curiosidades eruditas del correo. *Utopía Siglo XXI, Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas*. Medellín: Universidad de Antioquia, (Ene-Dic) Nro. 8.
- Cacua Prada, Antonio (1968). *Historia del periodismo colombiano*. Bogotá: Fondo Rotatorio de la Policía Nacional.
- Guillén Martínez, Fernando (1974). "La estructura y la función de los partidos políticos en Colombia. Los Frentes Nacionales: la Regeneración, un estudio de caso". Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, CID, mimeógrafo.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1992). *La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX*. University of Maryland College Park, Latin American Studies Center Series No. 3.
- Martínez, Frédéric (2001). *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional de Colombia, 1845-1900*. Bogotá: Banco de la República/Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Otero Muñoz, Gustavo (1936). *Historia del periodismo en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Aldeana de Colombia.
- Spencer, Herbert (1894). *Instituciones políticas*. Madrid: Editorial La España moderna.
- Torres, Carlos Arturo (2001). *Obras*. Tomo I: *Idola Fori y Escritos Políticos*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Tradição e Modernidade no Brasil Rural de Maria Isaura Pereira de Queiroz

Aline Marinho Lopes*

As Ciências Sociais se desenvolvem e se consolidam no período em que a industrialização toma seu rumo definitivo no Brasil. As transformações associadas à expansão do setor industrial geram expectativas relativas às possibilidades de modernização efetiva do país, suscitando debates e iniciativas importantes no meio intelectual, contribuindo para a criação de novas instituições e para a produção e divulgação do conhecimento. A problemática levantada pela transição e uma sociedade agrária para uma sociedade industrial constituiu o fio condutor da produção sociológica do período. A temática da mudança social vinha, desta forma, para a linha de frente dos debates. A perspectiva geral era a de superação dos obstáculos ao desenvolvimento e de redução das disparidades regionais.

Reunindo pesquisas sobre o messianismo, o coronelismo, as crenças e os estilos de vida das populações rurais, a obra de Maria Isaura Pereira de Queiroz permite-lhe assegurar uma posição peculiar no quadro da produção sociológica de sua geração. O trabalho tem por objetivo examinar e discutir de que forma ela tratava o tema da mudança social no Brasil. Está dividido em duas partes. A primeira analisa o contexto sócio-econômico da década de 1950, procurando verificar de que forma as mudanças associadas à industrialização se refletiam nos trabalhos produzidos no período. A segunda toma três de suas principais obras – *Bairros Rurais Paulistas*; *O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios*; e *O messia-*

* Universidade Federal do Rio de Janeiro.

nismo no Brasil e no mundo— para destacar conceitos e análises em que sua concepção de mudança social revela a sua singularidade.

A mudança social na sociologia da década de 1950

A década de 1950 é marcada pelas transformações associadas à consolidação do capitalismo industrial no Brasil. O processo de industrialização, em ritmo acelerado, teve efeitos importantes em diversos setores da sociedade, constituindo-se “em um núcleo dinâmico que possibilitava uma constelação de mudanças, seja no perfil demográfico, seja na estratificação social, seja nas instituições políticas, seja nos hábitos e modos de pensar de grupos sociais” (Villas Bôas, 1992:185).

No decênio de 1940 a 1950, o número de habitantes aumentou em 25,96% e, no período seguinte, o acréscimo foi de 34,90%. Até os anos 60 a maioria da população ainda habitava o meio rural e a maior parte dos indivíduos economicamente ativos se dedicava a atividades agrícolas. No entanto, uma importante mudança se operava, sobretudo a partir dos anos 50, no sentido do crescimento da população urbana e do aumento das ocupações não-agrícolas. O desenvolvimento industrial constituiu, deste modo, um importante fator de mobilidade espacial, atraindo grandes contingentes da população para as áreas que concentravam seus núcleos mais dinâmicos.

Os rumos tomados pela industrialização estão fortemente associados à intervenção governamental no setor econômico, que tomou vulto nesses anos. A forte presença do Estado e a intensificação do processo de burocratização civil e militar constituíram, com efeito, uma característica marcante do período, contribuindo para gerar “uma classe de funcionários ‘técnicos’, qualificados especificamente para o exercício de novas funções voltadas para a modernização (...), que adquiria nova posição nos processos decisórios dos meios político-administrativos” (Villas Bôas, 1992:206).

A expansão do setor industrial contribuiu para o surgimento de um leque de novas profissões que possibilitaram a redistribuição dos indivíduos na escala social, gerando mudanças substanciais na estrutura social do país. O empresariado industrial, as camadas médias e o operariado

passaram a ocupar posições de maior importância na ordem social, econômica e política.

O número de universidades e de centros de pesquisa cresceu muito durante o período. A formação de um público jovem, interessado na produção científica e em problemas sociais e políticos específicos da experiência que viviam, coincide com a consolidação da indústria do livro no país, possibilitando a difusão dos conhecimentos. A partir de meados da década de 50, com efeito, o número de livros em Ciências Sociais praticamente duplica.

A década de 1950 delimita, portanto, um período de grande efervescência na vida social, econômica e política brasileira, criando condições propícias para a expansão das Ciências Sociais. As transformações associadas à industrialização criavam um novo horizonte de expectativas com relação aos destinos do país, suscitando novos problemas para pesquisa, análise e discussão.

Uma parte notável dos intelectuais brasileiros voltava-se para o projeto de mudança social dirigida, trazendo para o cerne dos debates a construção de uma sociedade de classes, secularizada, democrática, sujeita a uma ordem burocrática, impessoal, legal. Embora discordassem quanto à maneira de integrar o Brasil ao conjunto das sociedades modernas, aceitavam este desafio como uma exigência histórica, política e intelectual. A sociologia era, deste modo, definida “enquanto um saber racional, equivalente a uma forma de consciência superior que contribuiria para a realização, no Brasil, de nova etapa do processo civilizador” (Villas Bôas, 2006: 65).

A perspectiva dominante nos estudos sobre modernização e desenvolvimento afirmava a existência de um desequilíbrio entre as duas partes que compõem o mundo brasileiro. A primeira, que se refere à dimensão da modernidade, é litorânea, civilizada, racional. A segunda, que corresponde ao interior, é atrasada, tradicional, primitiva e pré-racional. As populações rurais são vistas, deste modo, como partícipes de um modo de vida pré-capitalista e de um universo cultural comum.

A tese dualista, formulada pela primeira vez de modo elaborado por Euclides da Cunha, exerceu, portanto, um papel marcante nos textos produzidos durante o período. Nísia Lima chama a atenção, dessa forma,

para a “continuidade e reelaboração do tema dos contrastes entre litoral e interior: a idéia de simultaneidade de tempos históricos – regiões do território brasileiro distantes entre si séculos em termos culturais e de inserção no mundo ocidental” (Lima, 1998:156). A solução deste desequilíbrio, pregavam estas análises, passava pela absorção ou pela liquidação do pólo reconhecido como atrasado.

A penetração de elementos urbanos no campo era, portanto, considerada como um avanço benéfico para este. Admitia-se que, aumentando cada vez mais a penetração, se perderiam as características peculiares à sociedade rural, que tenderia a se confundir cada vez mais com a sociedade urbana e, portanto, a desaparecer. “Desta forma, tanto a urbanização do meio rural quanto os processos de (...) desenvolvimento formariam um conjunto orientado para a homogeneização cada vez maior de todas as sociedades humanas ocidentais, convergindo para uma forma social semelhante” (Queiroz, 1979: 26).

O olhar de Maria Isaura sobre o mundo rural: tradição e modernidade

Maria Isaura Pereira de Queiroz nasceu em São Paulo. Em 1949, licenciou-se em Ciências Sociais na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Doutorou-se na École Pratique des Hautes Études, na Universidade de Paris, em 1954, sob a orientação do professor Roger Bastide, de quem foi assistente. Foi professora adjunta da Universidade de São Paulo, além de ter ministrado cursos no Institut des hautes Études de l’Amérique Latine e na Universidade Laval, no Canadá. Entre suas obras publicadas destacam-se: *A dança de São Gonçalo num povoado baiano*; *O messianismo no Brasil e no mundo*; *Os cangaceiros*; *O mandonismo local na vida política brasileira*; *Bairros rurais paulistas*; e *O campesinato brasileiro*. Em seus trabalhos, procurou afastar-se dos caminhos usuais, percorrendo novas vias de pesquisa e abrindo perspectivas originais. A partir de temas variados, analisou a organização e a dinâmica da sociedade rural, propondo uma visão distinta da modernidade no Brasil.

Em *Bairros Rurais Paulistas* Maria Isaura apresenta os resultados de pesquisas realizadas sob sua coordenação em quatro localidades diferentes do Estado de São Paulo. O bairro rural é caracterizado por certa base territorial, ocupada de forma mais ou menos dispersa por famílias unidas pelo “sentimento de localidade” e pelas práticas de auxílio mútuo. Maria Isaura chama a atenção para o fato de não haver estratificação social interna à sua estrutura, na medida em que todos compartilhavam os mesmos modos de vida, costumes, crenças, etc.

Maria Isaura aponta para a existência de dois tipos de bairros, propondo dessa forma uma definição antes cultural do que econômica. “Efetivamente, há os bairros formados de camponeses (isto é, cujos cultivadores estão presos a uma agricultura de subsistência, completada por uma atividade subsidiária que aumenta os recursos da família) e há os bairros de agricultores ou pecuaristas (composto de roceiros entrosados já numa economia comercializada, mas conservando como atividade subsidiária a roça, de que tiram seu passado cotidiano)” (Queiroz, 1973:123).

Além de investigar a estrutura interna dos bairros estudados, a pesquisa coordenada pela autora privilegiou as relações estabelecidas com as sedes dos municípios a que pertencem e com as regiões correspondentes. Maria Isaura se opõe, desta forma, à tese do isolamento dos bairros rurais, sublinhando o contato persistente com a sociedade abrangente, através de fatores variados, mas principalmente pela economia:

“Camponeses e agricultores plantam para si e para negociar; seus negócios levam-nos à sede do município, a outras zonas, à cidades grandes, e tais viagens têm periodicidade e regularidade. Quando todos os outros fatores que arrancam o sitante à sua vida no bairro estão praticamente inexistentes, isto é, quando o sitante não registra seus filhos nem casa legalmente; quando não frequenta a escola; quando não vota por ser analfabeto; quando se contenta em comparecer às festas religiosas do núcleo de seu bairro, a economia ainda o força a sair do círculo restrito deste, quando mais não seja para vender rapadura na sede municipal” (Queiroz, 1973:130).

A sobrevivência do caipira depende, portanto, da relação que estabelece com a sociedade global. Maria Isaura aponta para uma gama de diferentes possibilidades, a partir do contato com a cidade.

Reportando-se, por exemplo, ao estudo de Lia Furkui sobre o sertão de Itapeperica, ela observa que, até aproximadamente 1930, a economia de pequenas lavouras dos sítiantes da localidade era complementar à economia urbana. Eles participavam, dessa forma, de um mercado que foi se restringindo à medida que crescia a metrópole. Os antigos sítiantes passaram progressivamente a ter como atividade básica a extração de carvão, vendido a intermediários dos quais passam a comprar gêneros básicos para sua subsistência.

A desorganização do bairro ocorreu, portanto, após a quebra de relações comerciais com a cidade de São Paulo. Maria Isaura chama a atenção, desta forma, para o fato de que o contato com o meio urbano poderia, em determinadas situações, favorecer a manutenção dos padrões tradicionais de sociabilidade das comunidades rústicas.

Assim, a análise de Maria Isaura permite afirmar a existência de dois universos distintos (cidade e bairro rural), mas sempre relacionados. As transformações intensas ocorridas de um lado afetam necessariamente o outro. As diferentes modalidades de encontro provocam, no entanto, respostas variadas. Ela ressalta, desta forma, a complexidade do processo de transformação do modo de vida dos pequenos produtores em função do processo de urbanização, apontando para diferentes possibilidades de participação na economia e na vida social modernas.

Outra conclusão importante diz respeito ao dinamismo da cultura caipira. Maria Isaura mostra, com efeito, que é possível haver mudança sem alteração substancial da estrutura, como indicaria o exemplo da assimilação da pecuária como atividade econômica: “sem influências exteriores, o camponês tradicional brasileiro pode passar a pecuarista, sem abalo na sua maneira de ser”.

Dentre os estudos que Maria Isaura realizou sobre o Brasil rural sobressaem os trabalhos sobre o messianismo. A pesquisadora classifica os movimentos messiânicos enquanto categoria sociológica, discriminando seus tipos diferenciados. O critério de classificação utilizado se refere à relação com a sociedade em que surge. Assim, para Maria Isaura os movimentos messiânicos aparecem sempre associados a sociedades regidas pelo sistema de parentesco ou de linhagens. Sociedades tradicionais em mudança, em que o sistema econômico passava a coexistir e a competir

com o sistema de linhagens, constituíam terreno preferencial para a irrupção de movimentos messiânicos. Isolado ou coexistindo com o econômico, o sistema de linhagens enquanto elemento ordenador das relações sociais constitui, portanto, uma condição necessária para a emergência de tais manifestações.

Para que irrompessem, os movimentos messiânicos requeriam ainda que aquelas sociedades estivessem passando por momentos de crise capazes de colocar em risco a existência tradicional. Os períodos críticos podem estar associados a situações de anomia ou de mudança social. As crises anômicas estão ligadas à configuração interna das sociedades, desorganizadas em decorrência da ruptura entre os valores e normas e as práticas efetivas. As crises de mudança corresponderiam à emergência de novos arranjos estruturais, exógenos à sociedade tradicional, e dela comprometedores.

No primeiro caso, a reação messiânica seria conservadora, na medida em que procurava resgatar os valores tradicionais ou, no máximo, reformista, pois acabava sempre por propor uma nova organização dos arranjos tradicionais. No segundo caso, seriam movimentos de transformação social, confrontando a ordem social vista como opressora e, no limite, movimentos revolucionários. Assim, trata-se, no primeiro caso, de uma crise ao plano da organização social, já que a estrutura não estaria em questão, enquanto, no segundo, a crise se configuraria enquanto estrutural.

Para Maria Isaura, os movimentos messiânicos expressam o dinamismo das sociedades tradicionais, demonstrando, com efeito, que as populações rurais são capazes de reagir aos seus problemas, procurando soluções compatíveis com sua visão de mundo. Maria Isaura se contrapõe, desta forma, às análises que estereotipam os sertanejos como conformistas ou fatalistas, chamando a atenção para o fato de que as religiões primitivas encerram mitos capazes de motivar a ação concreta e direcioná-la em sentido inovador.

Assim, a sociedade rústica não seria necessariamente estagnada. Os movimentos messiânicos são vistos, com efeito, como reações a processos dinâmicos que ocorrem em seu interior, e não como reações diretas a pressões externas. Ela se opõe, portanto, à tese, consagrada sob a inspiração de Euclides da Cunha, de que tais movimentos constituem uma rea-

ção dos grupos sertanejos à imposição dos valores de progresso originários do litoral.

Para Maria Isaura, a visão dos messias como refratários ao progresso decorria em grande parte da imagem que se cristalizou de Antônio Conselheiro e de suas atividades no povoado de Canudos. Em muitos casos (do que seria exemplar a atuação do Padre Cícero em Juazeiro), a ação dos líderes religiosos poderia, na verdade, promover surtos de progresso econômico.

Tais considerações dizem respeito, contudo, à atividade econômica, pois, no que se refere aos padrões de comportamento social, os movimentos messiânicos seriam fundamentalmente conservadores. “O fato de, ao mesmo tempo, terem os movimentos messiânicos promovido o progresso econômico e a restauração tradicional de valores e padrões, está a indicar que os dois setores são passíveis de dissociação e de seguirem, pelo menos até certo ponto, desenvolvimentos divergentes” (Queiroz, 1965: 327).

Maria Isaura também chama a atenção para a ambigüidade inerente às comunidades messiânicas. Com efeito, movimentos messiânicos nascidos como uma reação à mudança podem, ao acomodar-se, contribuir para o processo transformador. Por outro lado, os movimentos que reagem contra a desorganização anômica, buscando o restabelecimento da ordem tradicional, não deixam de introduzir inovações na organização social.

Maria Isaura analisa as implicações desta ambigüidade no que se refere à concepção de tempo nas sociedades tradicionais, visto como cíclico e repetitivo, em contraposição ao tempo linear e irreversível do homem moderno. As duas concepções estão presentes nos movimentos messiânicos. Por um lado, seu ritmo de desenvolvimento evidencia o seu caráter cíclico, com a formação da lenda e expectativa messiânica, a vinda do messias e a organização de sua comunidade, a dissolução da mesma, seguida por nova espera e reinício. Por outro, seu objetivo é justamente o de evoluir na direção de um final definitivo, rompendo-se as cadeias dos ciclos infundáveis com a constituição da cidade santa, prenúncio do reino do messias. Os movimentos messiânicos são, desta forma, ao mesmo tempo cíclicos e lineares, conservadores e inovadores. Suas ambigüidades os situam concomitantemente no tradicional e no moderno.

Em *O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios*, Maria Isaura procura desvendar a lógica da dominação política no Brasil, enfatizando os seus fundamentos sociais e econômicos. Para Maria Isaura, o coronelismo se estrutura a partir dos grupos de parentela. As parentelas constituem tipos *sui generis* de família, que se formam não só por laços consangüíneos como por alianças e pelos laços sobrenaturais que legitimavam o compadrio. Os seus membros podiam ocupar posições distintas, de acordo com os seus bens de fortuna.

As sociedades de parentelas caracterizavam-se por fortes laços de dependência entre seus membros, revelando notável solidariedade vertical, necessariamente hierarquizada e fundada em relações pessoais. Para Maria Isaura, o coronelismo é deste modo definido pela relação de posse que os homens tinham uns com outros. O coronel constituía, com efeito, uma “espécie de elemento sócio-econômico polarizador, que servia de ponto de referência para se conhecer a distribuição dos indivíduos no espaço social”. “A pergunta: Quem é você? Recebia invariavelmente a resposta: Sou gente do coronel Fulano”. A expressão revela toda a trama social que subjaz ao coronelismo, delimitando posições e formas de participação na estrutura econômica, social e política.

Maria Isaura chama a atenção, no entanto, para o fato de que nas sociedades de parentelas o voto fazia parte de um sistema complexo de trocas recíprocas em que a barganha política tornava-se possível. Os indivíduos não procuravam eleger o mais capacitado para exercer funções de mando, mas desejavam trocar o voto por um benefício. Assim, o eleitorado não ficava inteiramente submisso às relações pessoais, de caráter autoritário, nem às ameaças de coerção, que também existiam, mas estava integrado em um sistema de dom e contradom, cabendo-lhes avaliar as vantagens e desvantagens da troca que realizava e fazer uma escolha. Maria Isaura assinala que a barganha ocorria de forma diferenciada, de acordo com os graus de hierarquia, a relação com os cabos eleitorais e o poder dos coronéis. Ela distingue, deste modo, diversas situações. Nas regiões onde havia vários coronéis disputando o poder, por exemplo, as possibilidades de barganha eram maiores.

Os estudos sobre dominação política se concentravam, em geral, nas áreas litorâneas de monocultura de exportação, limitando-se a analisar os

grandes proprietários e os seus subordinados. Valorizando a “experiência vivida” dos grupos particulares, Maria Isaura chama a atenção para a diversidade de comportamentos políticos de acordo com distinções econômicas e sociais. Assim, nas zonas de monocultura de exportação ou de grandes criadores, caracterizadas por uma estratificação social mais diferenciada e rígida, a dominação política do coronel era mais direta e violenta. Nas zonas de sitiantes, a estrutura social tendia, contudo, para uma configuração mais igualitária.

Maria Isaura chama a atenção, desta forma, para o fato de que “o entendimento do sistema moderno de representação política dependia de análise fina da multiplicidade das relações sociais, grupos e estilos de vida, não sendo possível generalizar a existência do voto de cabresto com base em uma concepção ‘binária’ da sociedade, que pressupunha incapacidade de discernimento de eleitores pobres, ignorantes e submissos” (Villas Bôas, 2006: 147).

A análise de Maria Isaura contribui, desta forma, para desmistificar a imagem mais corriqueira do coronel e de seu eleitorado, baseada na idéia de um sistema imposto exclusivamente pela autoridade e pelo poder econômico do chefe. Sem deixar de lado as condicionantes e variáveis estruturais, Maria Isaura chama a atenção para as possibilidades e limites da ação individual no coronelismo. Ela introduz, desta forma, a dimensão da agência, enfatizando o caráter ativo da conduta humana. O uso do voto como “posse”, permitindo uma barganha política, mostra de que modo as relações de dominação política podem dar margem a diferentes respostas por parte dos indivíduos e grupos sociais e não apenas restringir e controlar o escopo de suas ações. Maria Isaura contrapõe-se, desta forma, à visão de que as relações sociais se impõem como forças estranhas aos atores, escapando-lhes à compreensão e ao controle.

Uma das contribuições mais significativas da obra de Maria Isaura é a revisão de inúmeros argumentos reiterados no estudo das populações do interior do Brasil. Seus trabalhos indicam, de fato, a necessidade de visão mais matizada a respeito da oposição entre um país moderno no litoral e um país refratário à modernização no sertão. Tendo por base ampla pesquisa histórica, Maria Isaura critica, desta forma, as interpretações dualistas sobre a estrutura agrária no Brasil, mostrando que elementos tradicio-

nais e modernos não se opunham necessariamente. Ela chama a atenção, com efeito, para uma associação constante entre continuidade e mudança.

Para Maria Isaura, as transformações resultantes dos processos globais não se traduzem por uma uniformização da sociedade, pondo fim às particularidades dos diferentes espaços e grupos sociais. Assim, sua análise dos camponeses, das relações de poder e dos movimentos messiânicos não se deixou influenciar por uma teleologia que proclamava de antemão o desaparecimento de condutas, estilos de vida e visões do mundo. Ela questiona, desta forma, a universalidade dos processos de industrialização, racionalização e padronização do mundo, demonstrando, nas suas pesquisas, que esses processos não anulam diferenças históricas e culturais.

Um dos traços mais marcantes de sua obra consiste no privilégio atribuído à busca de uma individualidade cultural própria da sociedade brasileira, rejeitando a adoção *a priori* de um modelo ideal de modernidade como referência obrigatória para o seu exame. Gláucia Villas Bôas chama a atenção para o fato de que Maria Isaura “não condenava as instituições sociais modernas, mas discordava do conhecimento que se produzia sobre seu ‘transplante’ para o Brasil, criticando-o, sem pena, com base em uma sociologia cética quanto à primazia dos modelos, paradigmas e padrões teóricos sobre a experiência humana” (Villas Bôas, 2006: 149). Maria Isaura se contrapõe, desta forma, a uma concepção evolucionista de história, ressaltando que a mudança não caminhava na linha reta do progresso. Tal ponto de vista lhe permite analisar o desaparecimento, a continuidade e a transformação de um grande número de práticas sociais, sem que sejam consideradas resquícios ou sobrevivências.

Referências bibliográficas

- Lima, Nísia Trindade (1998). *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Revan: IUPERJ, UCAM.
- Queiroz, Maria Isaura Pereira de (1965). *O Messianismo no Brasil e no Mundo*. São Paulo: Dominus

- _____ (1973). *Bairros rurais paulistas: dinâmica das relações bairro rural-cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- _____ (1979). “Dialética do rural e do urbano: exemplos brasileiros”. In: *A luta pelo espaço: textos de sociologia urbana*, org. Eva Alterman Blay. Petrópolis: Vozes.
- Villas Bôas, Gláucia (1992). *A vocação das Ciências Sociais (1945/1964): um estudo da sua produção em livro*. Tese de doutoramento em Sociologia Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- _____ (2006). *Mudança provocada: passado e futuro no pensamento sociológico brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV.

El barroco y la modernidad latinoamericana. Una lectura a la obra de Bolívar Echeverría

Gustavo Morello*

Introducción

Es un diagnóstico compartido por la mayoría de los intelectuales contemporáneos, hablar de una crisis de la modernidad occidental. Bolívar Echeverría se ubica entre los que plantean la crisis como el resultado de la frustración de las promesas modernas. La modernidad, que asumió la inagotabilidad de los recursos naturales, el sometimiento del azar por la ciencia y la desacralización del orden social re-creado por la política burguesa, entró en crisis al constatar el fracaso del poder de la ciencia sobre el mundo y de la política sobre la sociedad (Echeverría, 1996:1,5; 1998:49; 2000:14).

El problema que agrava esta crisis es la convicción que el capitalismo debe ser el soporte indispensable de la vida civilizada, y que a pesar de sus deficiencias, se adaptará lo suficiente como para imponerse como el único modo de construir civilización. Pero si una modernidad no capitalista es impensable, la continuidad de esta modernidad es inviable: su dinámica nos victimiza a todos (Echeverría, 2001b, 2003: 113).

Mediante paráfrasis a diversas afirmaciones de Echeverría, tomadas de distintas partes de una obra plural (y que en cada caso señalaremos como fuente) se intentará presentar, de un modo orgánico, el derrotero de su pensamiento sobre el barroco en tanto que modernidad alternativa. Este análisis nos puede ayudar a pensar caminos que critiquen y asuman algunos elementos de la modernidad occidental a la hora de recrear una modernidad propia.

* Universidad Católica de Córdoba.

La modernidad

La modernidad, que fue una opción puntual de la civilización humana, se ha transformado en esencial. Sin ella nuestra civilización se vuelve inconsistente (Echeverría, 2000: 34). La modernidad es ineludible, indiscutida. El debate sobre si es *alternativa, híbrida, pos*, es sobre adjetivos; lo sustantivo es siempre la modernidad.

Echeverría afirma que el hecho dramático que estructuró y motorizó la historia de la humanidad es la escasez. El intento de dominar y “racionalizar” la naturaleza estaba motivado en la necesidad de alimentar a Europa. El descubrimiento de América puso en tela de juicio el hecho maldito de la escasez, planteando la posibilidad de un modo de relacionarse con lo otro que no sea luchar por recursos. La civilización europea enfrentó un estado de cosas inédito: el de la abundancia y la emancipación posibles (Echeverría, 2000: 146).

La modernidad fue una configuración histórica que dominó a la sociedad europea en el siglo XVI y se caracterizó por proyectos históricos variados. La más operativa de todas sus variantes fue la de las sociedades industriales de la Europa noroccidental: el proceso capitalista de producción y consumo de la riqueza social (Echeverría, 2000: 144-147).

El capitalismo

El encuentro entre modernidad (la posibilidad inédita de abundancia y emancipación) y capitalismo (como mediación real para su concreción) es lo que marca la vida moderna. Animada por una radical transformación de las fuerzas productivas, la Modernidad promete abundancia, emancipación y laicismo. Pero esa promesa se cumple a medias, porque el capitalismo la desvirtúa sistemáticamente. Cuando hablamos de crisis de modernidad nos referimos, en realidad, a la de esta versión capitalista, nor-europea y puritana, en tanto que su propuesta civilizatoria sólo puede desarrollarse destruyendo lo que la fundó (el trabajo humano que busca la abundancia de bienes mediante el tratamiento técnico de la naturaleza) y exacerbando un destino destructivo que le hará perder su razón de ser (Echeverría, 2000: 34-35, 149, 155).

Abundancia

Esta versión de modernidad, con la tríada del trabajo-consumo-acumulación, lleva en sí una contradicción que no se puede resolver: la conquista de la abundancia sólo es posible mediante la organización de la vida económica de tal manera que impida ese fundamento; la abundancia que promete se apoya en la construcción permanente de nuevas necesidades. La tarea primordial de la economía capitalista es perpetuar, a como dé lugar, la insatisfacción y la escasez. El capitalismo promueve en la sociedad europea un proyecto diseñado para potenciar las oportunidades de libertad, pero sólo le da “libertad de consumo” (Echeverría, 2000: 141,147-148,168).

El encuentro del “espíritu del capitalismo” (entendido como un comportamiento humano ambicioso, racionalizador y emprendedor), con la ética del puritanismo (vista como una mera ascética individual de trabajo duro y placer sublimado) es una condición necesaria de la organización de la vida civilizada en torno a la acumulación de capital. Echeverría sostiene que la relectura puritana de la religión cristiana traduce las demandas de la productividad capitalista en autodisciplina individual, insistiendo en el “ahorrar ahora para disfrutar después”.

La asociación entre ética protestante y capitalismo, más la convicción de que es imposible una modernidad no capitalista, han hecho que se piense que la única forma de ordenar las fuerzas de producción en la sociedad humana es la dada por esta ética del trabajo y la sublimación del disfrute. Es contra este modo de ordenar la vida que reaccionará el barroco (Echeverría, 2000: 36,109,172).

Emancipación

La respuesta capitalista a la economía europea lleva consigo una transformación política. El capitalismo transformó la antigua sociedad rural. La socialización que implementa la modernidad trata a los individuos como productores/consumidores de la riqueza social que, a su vez, es entendida como aquello que en última instancia puede representarse en dinero (Echeverría, 1996: 3-4). El individualismo es el modelo de socialización

de la modernidad capitalista. El individuo social es el propietario privado que no puede identificarse como miembro de una comunidad concreta, que se encuentra en una situación básica de a-socialidad. Las relaciones que se establecen son reflejos del comportamiento que las mercancías tienen en el mercado; la socialidad se constituye bajo el modelo del intercambio y la enajenación. La membresía en la sociedad mercantil no es natural como en las comunidades arcaicas, sino artificial: es la membresía que da la propiedad privada. Sólo es tolerado en la comunidad quien genera con su trabajo algo valorado por el mercado. Todos somos culpables mientras no nos redimamos por el trabajo productivo (Echeverría, 2000: 154; 2001a: 156; 2002a).

Esta carencia de una comunidad de referencia es uno de los rasgos distintivos de la condición del hombre moderno. El desarraigo remite a una experiencia de ausencia de la fuente última del sentido de la vida. La necesidad social de poner algo en lugar de la comunidad destruida se satisface con una re-sintetización de la identidad comunitaria en una organización meramente funcional: son con-ciudadanos los co-propietarios asociados en la “empresa estatal”. El individualismo capitalista tiene su complemento en el nacionalismo moderno. El cultivo de la identidad de cada comunidad llega a convertirse en una re-invencción de la misma. Nunca antes, afirma Echeverría, las comunidades se preocuparon tanto por su singularidad (2000:154-158).

Laicismo

La promesa moderna de abundancia y emancipación era laica porque suponía que la política reemplazaría a la religión. El capitalismo no sólo no cumplió su promesa de laicismo sino que, por el contrario, interiorizó una forma depurada de lo eclesiástico. La sociedad capitalista, para reproducirse como ‘asamblea de individuos’, necesita la intervención de ‘objetos sobre naturales’. La ‘mercancía’ es un fetiche sin el carácter sagrado que lo haría genuino (Echeverría, 2002a). Estos nuevos dioses están dotados del poder de: crear relaciones humanas allí donde no las hay, los individuos aislados se transforman en productores y consumidores; y poner

orden en la sociedad a través de la mano oculta del mercado, que posee una perspectiva ‘más profunda’ y tiene ‘la última palabra’. El capitalismo profesa su fe en la acumulación del capital y postula que el mercado religará a todos los propietarios formando una sociedad que buscará el bienestar a través del progreso.

Para el individuo burgués la mejor manera de velar por el bien común, de ‘hacer política’, es que cada uno cuide sus propios intereses y deje que la mano oculta del mercado se encargue de transformar el egoísmo privado en bien público. Lo que supone el discurso capitalista es que la puesta en práctica de lo político¹ es monopolio de la política ‘pura’ ejercida por ‘técnicos’, y que el mercado es la providencia autárquica y autónoma de las religiones que detenta la capacidad de guiarlos por la historia, evitando las debilidades humanas. La religiosidad primitiva, con un dios evidente para todos y personificado, se transformó en la modernidad capitalista en una religiosidad ilustrada, críptica, centrada en un dios que sólo se percibe en sintonía con la marcha de los negocios (Echeverría, 1996: 1-3; 2002a).

¿Por qué el barroco?

¿Puede haber una versión de modernidad, una “promesa de abundancia y emancipación”, que no sea *dicha* de manera capitalista? Para buscar una respuesta, Echeverría recurre al barroco pero no como quien busca las raíces de una identidad amenazada. Su apelación al siglo XVII americano tiene que ver con un intento de indagar en el fenómeno de “transición suspendida” entre un mundo cultural y otro. Un momento en el que se hace difícil elegir un determinado universo de sentido porque todo aparece válido. Nada es tan bueno como para ser tomado, ni tan malo como para ser desechado. Hay una guerra sorda entre universos de sentido, que pone en disputa todos los contenidos cualitativos del mundo, y priva de un criterio de elección *hic et nunc*. Todo es igualmente válido e igualmen-

1 Lo político es la capacidad de decidir sobre los asuntos de la vida en sociedad; y está presente tanto en la acción de las instituciones políticas como en la vida cotidiana, en lo lúdico, lo festivo y lo estético (Echeverría, 1996: 1).

te insostenible. Este “empate radical” entre universos de sentidos hace que la ambivalencia sea fundante, ontológica; toda consistencia puede ser evanescente (Echeverría, 2000: 126, 174-175). Es precisamente esta ambivalencia ontológica, o transición suspendida, lo que hace a nuestro siglo cercano al barroco.

La clave hermenéutica de Echeverría es estética. El barroco es para él, el resultado de la tensión entre la imposibilidad de superar el canon clásico y la incapacidad de resignarse. Es una “voluntad de forma” específica, una determinada manera de comportarse ante la necesidad de organizar cualquier realidad. Esta voluntad de forma está atrapada entre dos tendencias opuestas: la del desencanto respecto de las posibilidades clásicas, y la afirmación de ese desencanto del canon clásico, como insuperable. La técnica barroca parte del respeto de lo clásico, pero desencantada por la insuficiencia del mismo frente a la nueva sustancia vital, apuesta a la influencia que la sustancia nueva pueda tener sobre el antiguo principio; que lo nuevo sea lo que restaure la vigencia de lo antiguo, y que lo antiguo se reencuentre justamente en su contrario, en lo moderno.

El barroco esconde la tensión entre la convivencia del tradicionalismo y lo novedoso, de conservadurismo y rebelión. Afirma la trasgresión como síntesis del rechazo y la fidelidad al modelo tradicional, haciendo del rechazo instrumento de fidelidad (Echeverría, 2000: 44, 110-111).

La estética barroca diluye los límites entre el mundo real y el de la ilusión. Es diferente porque pretende serlo: su forma es una estrategia propia de construcción del mundo como teatro, un lugar en el que toda acción para ser tal tiene que ser una escenificación, ponerse a sí misma como una simulación de lo que realmente podría ser. El hombre de la modernidad barroca toma distancia respecto de sí mismo; vive creándose como personaje (Echeverría, 2000: 195-196).

El ethos barroco

Un *ethos histórico* es un comportamiento social que responde a contradicciones propias de un momento en el cual una sociedad afirma su singularidad, un conflicto histórico y las respuestas que éste recibe. Según

Echeverría, esa respuesta está conformada tanto por los usos y costumbres objetivos que protegen a la existencia humana de esa contradicción, como por las identidades subjetivas que la protegen individualmente. El *ethos* surge cuando las contradicciones se convierten en un drama histórico en el que se produce un empate de posturas antagónicas: una postura progresista y ofensiva, que domina sobre otra, conservadora y defensiva, a la que sin embargo no puede eliminar, y en la que debe buscar ayuda para enfrentar la vida que la desborda. Es un estado de desfallecimiento de la forma vencedora, de triunfo y debilidad, por un lado; y de resistencia de la forma vencida, de derrota y fuerza, por otro. La respuesta a esa guerra de sentidos por estructurar el conjunto de la vida y del mundo origina el *ethos* que guiará a la comunidad durante un tiempo, estableciendo pautas para la organización de la vida social y la construcción del mundo de la vida. El *ethos* no es algo fijo o sustancializado (como el concepto de nación o raza) sino una historia de acontecimientos concretos, abiertos, ajenos a todo intento de acotarlos (Echeverría, 2000: 37,47,89,91,162).

En tanto que estrategia de construcción del mundo de la vida que enfrenta y resuelve la carencia de sentido, el *ethos* moderno tendría varias modalidades de sí mismo, una de las cuales es el barroco, con un paradigma formal específico. La actualidad de lo barroco reside, para Echeverría, en la fuerza con que manifiesta en el plano profundo de la vida cultural, tanto la incongruencia de la modernidad capitalista cuanto la posibilidad y la urgencia de una modernidad alternativa (Echeverría, 2000:12-13,106,118).

Este *ethos* nace entre los perdedores, como una forma de vivir la realidad de pobreza y desesperación sin resignarse; construyendo un mundo imaginario en el que se reconstruye el valor destruido. Como no puede contra la devastación capitalista, la intenta superar teatralizando la existencia. Al instalarse en lo imaginario surge esa 'magia' que convierte al mundo en 'maravilloso'. Es un mundo rico, creador de formas, pero desde un vacío que reconoce ineludible y desde una existencia que sabe precaria (Echeverría, 2003: 107-109).

Este *ethos*, al no estar comprometido con el proyecto civilizatorio capitalista, se mantiene al margen del productivismo exagerado que ese proyecto implica. La toma de distancia se logra al enfatizar lo estético, y no

las fuerzas de producción, como energía fundamental de construcción del mundo; la belleza se transforma en un elemento catalizador de todos los otros valores positivos del mundo. El barroco rechaza la austeridad implícita en el proyecto capitalista de acumular para lograr emancipación y abundancia. Es una “voluntad de forma”, un modo de organizar el mundo de la vida que resiste sin oponerse al modo capitalista de comportarse (Echeverría, 2000: 48,58,108,186). Lo propio del *ethos* barroco es su capacidad de desafiar y parodiar la economía burguesa en su característica fundacional: la administración tacaña de los bienes (Echeverría, 2000: 15-16). Pero su actitud no es nostálgica: sabe que es imposible regresar más atrás de la transformación moderna y su liberación de las formas. La integración de lo imaginario en la vida prevalece sobre la huida fuera de la vida hacia lo imaginario. Pone entre paréntesis lo irreconciliable de la contradicción moderna del mundo con el fin de superarlo y soportarlo (Echeverría, 2000: 13,107,214,219).

La hipótesis de Echeverría es que si el barroco dio forma a otra modernidad histórica, se puede imaginar como realizable una modernidad que no se estructure en torno a la tríada capitalista de producción-circulación-consumo (Echeverría, 2000: 36).

La modernidad en América Latina

Echeverría establece que nuestra modernidad barroca es mestiza, una creación de nuevas formas a partir de formas anteriores. El análisis de los fenómenos de mestizaje es complicado porque tiene que ver más con el ‘reverso’ o la ‘corrupción’ de lo abiertamente sostenido (Echeverría, 2000: 81; 2001b; 2003: 104). La modernidad latinoamericana aparece en la deformación de la trasgresión: a la vez que acepta el modelo impuesto (y en ese sentido es aparentemente fiel) se opone a él rechazándolo (y aquí es aparentemente revolucionario). Comprender la singularidad de la civilización latinoamericana depende en gran parte del estudio de las de-construcciones que sufren las identidades y la fidelidad creativa a esas de-construcciones.

El mestizaje, como civilización americana propia, se dio desde el XVII hasta mediados del XVIII. En el siglo barroco, la vida social americana otorgó una importancia desproporcionada al desplazamiento imaginario de un orden que no podía transformar; desafiando la escala de valores modernos en un plano secular y estético (Echeverría, 2000: 185).

El predominio del *ethos barroco* en este momento cultural de la España americana en esas sociedades construidas sobre la destrucción y la conquista de las culturas indígenas, inspiró la creación amplia y profunda de nuevas formas. La respuesta barroca al reclamo moderno de abundancia y emancipación se produjo, entre otros ámbitos, en lo que Echeverría llamará el “proyecto tácito criollo”. Si bien este intento fue doblegado por el proyecto del despotismo ilustrado siguió, siempre inacabado, en la parte baja de la sociedad latinoamericana, en la cual el mestizaje cultural y el criollismo popular generan nuevas formas para el mundo de la vida, sin perder la matriz civilizatoria europea (Echeverría, 2000: 48,58,75-77; 2001b).

Una modernidad mestiza

Los europeos que llegan a México en 1520 sólo concebían la relación con el otro como la negación absoluta de su identidad. La idea de dar forma al mundo de las culturas amerindias no era sólo diferente a la europea, implicaba una elección de sentido distinta que subrayaba la continuidad entre lo humano y lo otro. La mentalidad americana consideraba absurda la idea europea de la naturaleza como diferente del sujeto, como un objeto inerte y pasivo, moldeable por la actividad humana. Había un abismo entre estos dos modos de concebir el mundo y de dar forma a la vida. La extrañeza de españoles e indios era radical (Echeverría, 2000: 29-30, 52).

El ‘encuentro’ se dio mediante un proceso de sometimiento del otro y el intento de suplantar una cultura por la imposición de otra. Este proceso, que debió terminarse con la destrucción formal del derrotado, tendrá obstáculos insuperables en la historia latinoamericana. El límite a este proyecto de conquista absoluta surgió por los cambios en la geopolítica europea. La derrota de la Gran Armada (1588) clausuró la posibilidad in-

tentada en el siglo XVI de que la España americana se construyera como una prolongación de la europea. Durante el siglo XVII los españoles americanos debieron aceptar la idea del abandono de la metrópoli. Vencedores sobre la civilización nativa, el enclave americano de civilización europea amenazaba con extinguirse, exhausto por una tarea que no podía cumplir solo. Las civilizaciones originales estaban en una situación peor. Su presencia como cosmovisiones político religiosas que regían el mundo de la vida había terminado; quedaron restos de culturas destrozadas que dependían de las instituciones europeas para seguir con vida. Unos y otros se juntaron para enfrentar la estrategia del *apartheid*²: los unía la voluntad de civilización en medio del peligro de la barbarie. Desgastado e inadecuado, el esquema civilizatorio europeo era el que sobrevivía organizando el mundo de la vida. El esquema nativo no había sido sustituido ni estaba aniquilado, pero tampoco estaba en condiciones de disputarle la primacía (Echeverría, 2000: 53-54; 2001b).

El otro obstáculo, característico de la modernidad latinoamericana, fue la influencia de ciertos evangelizadores europeos en América, que fueron una instancia crítica a la conquista al afirmar la humanidad de los indios. Al plantear la posibilidad de un mínimo respeto a la otra cultura se abrió un proceso de mestizaje que frenó o desvió el proceso de conquista. El siglo XVI está marcado por la ambigüedad del conquistador y el evangelizador, el de la anulación de la historia ‘americana’ y la presencia de la utopía renacentista. La ambigüedad terminó cuando se impusieron los conquistadores desatando un proceso de destrucción que venció a la voluntad utópica de los reformadores católicos que veían en América la tierra de cultivo de una nueva humanidad llamada a reengendrar a Europa. El mestizaje se dio, a partir del fracaso de los esquemas técnicos de la civilización occidental provenientes de la península, en la vida práctica del trabajo y del disfrute cotidiano (Echeverría, 2001a: 153; 2001b).

A partir del siglo XVII aparecerán en la América colonial indios ‘integrados’ a las ciudades, quienes serán los agentes del mestizaje cultural,

2 En la situación de apartheid, la mejor relación a que aspira el ‘dueño’ con el ‘nativo’ es la no relación, el pacto de no agresión. El subordinado está compelido a la aquiescencia frente al dominador: no puede decir ‘no’. Pero el ‘dueño’ tampoco puede acceder a la significación del ‘sí’ del dominado, a ser reconocido por su asentimiento (Echeverría, 2000: 55).a

generando un modo de convivencia moderno, plural, principalmente informal que crece contra la política de *apartheid* sostenida por el *establishment* colonial. Convencidos de la imposibilidad de reconstruir su mundo pre-hispánico, sabían que lo único que podían hacer para mantenerse con vida era construir, con los que los habían conquistado, una vida más o menos civilizada, seudo europea que les permitiera, tanto a indios como a españoles abandonados, escapar de la barbarie. Los indios integrados, junto con los criollos mestizos, son quienes construyen una modernidad de dinámica barroca intentando restaurar la civilización posible, despertando y reproduciendo su viabilidad original, pero construyendo algo diferente: Latinoamérica. La única salida fue reinventarse ‘a lo europeo’, teniendo en cuenta esa realidad que era lo prehispánico. Frente a una situación histórica catastrófica (la destrucción de su civilización y la imposibilidad de reconstruirla; y la incapacidad de los españoles para completar la modernidad prometida) se dio una respuesta que afirmaba los dos términos de la dicotomía: la modernidad y las ruinas. La solución fue representar teatralmente la vida europea, inventar un mundo en el que, según Echeverría, todavía estamos (2001a: 154; 2003: 105; 2004: 126). La sociedad mestiza, incapaz de derrotar las formas institucionales del legado colonial y sustituirlas por algo nuevo, elige la estrategia de usar las formas institucionales establecidas, pero dándoles un *telos* distinto, ajeno al que tenían. El código del conquistador tiene que refuncionalizarse para poder integrar efectivamente determinados elementos insustituibles del código sometido y destruido.

Surge así un ‘proyecto’ espontáneo de construcción civilizatoria, de representación de la civilización europea en América, sobre la base del mestizaje de las formas propias con los esbozos de forma de las civilizaciones naturales. Allí, razona Echeverría, la estrategia del mestizaje cultural es barroca. El ‘no’ para expresarse debe seguir un camino rebuscado, se construye indirectamente y por inversión. Transforma aquello que concebía como un reino de “contra-valores”, en algo “re-valorizado” (Echeverría, 2000: 50-56,61,82,96,181).

Para Echeverría la contradicción del capitalismo está en el cruce de dos lógicas distintas: la del consumo y la del ahorro; y es frente a este problema que él despliega el ethos barroco. El barroco no afirma ni asume este

planteo, resiste definirse. No es que se abstenga, sino que toma partido por los dos contrarios a la vez, por el tercero excluido. Elegir esta posibilidad, que es imposible, significa vivir otro mundo dentro de este mundo, poner al mundo tal como es entre paréntesis. El hombre del barroco intentará vivir su vida en esa construcción. Acepta las leyes de la circulación mercantil, pero lo hace al mismo tiempo que las impugna con su transgresión, de tal modo que las refuncionaliza. Con esta estrategia, el ethos barroco cerró el paso a la concepción “puritana” (Echeverría, 2000: 46,176-177,194).

Esta modernidad latinoamericana

Lo que hallaremos en las formulaciones políticas o filosóficas será la aparente aceptación de las ‘formas’ ajenas. La efectividad del proyecto criollo se ve, en cambio, en la corrupción de esas formas. La estrategia de ir más allá de la alternativa sumisión/rebeldía está en la base de las realidades históricas más importantes del siglo XVII americano; en la puesta en vigencia de una legalidad sustitutiva, en una institucionalidad paralela, en una economía informal sobrepuesta a la oficial. La proclividad a “legalidades paralelas”, a reglas que “no existen” pero que son efectivas y regulan nuestra vida se explican por esta forma de construir la vida social (Echeverría, 2000: 49,182).

Los fenómenos demográficos del XVII son significativos: la población americana pasó a ser mayoritariamente mestiza, de todo tipo y color. La tendencia en baja es la de los “puros” ya sean estos indios, africanos o peninsulares, mientras que crecen las poblaciones cholos, criollas y mulatas. A nivel doméstico, se reconfiguran las relaciones de parentesco. La relación marital no se cuestionaba, pero ocultaba una ‘normalidad de penumbra’ permisiva respecto al género, la edad, la raza o la clase social de los cónyuges, mucho más ‘moderna’ que la legalidad impuesta (Echeverría, 2000: 51,63-64,105; 2001b).

La actividad económica, que a fines del XVI estaba en un ciclo regresivo, se diversifica y expande a comienzos del XVII, con producción de manufacturas, productos agrícolas, y una intensa relación comercial a lo

largo de todo el continente. Era una economía clandestina que se conectaba casi totalmente de contrabando con el mercado mundial, una economía informal, detectable en general con facilidad, pero difícil de punir en lo cotidiano. Ante las arcaicas regulaciones comerciales impuestas por la corona, el único modo posible de funcionamiento era el de la distorsión de la legalidad del mercado a la vez que se aceptaban las normas mandadas. La economía encontró su espacio en esa ‘catástrofe de legalidad’. Esa plenitud económica en medio de la nada legal es barroca. No hay economía en América Latina si no tenemos en cuenta el proceso ‘informal’ de producción y consumo, condenado por el ‘sistema’ pero funcional a él (Echeverría, 2003: 106,109).

En lo político la modernidad barroca se mostró como combinación conflictiva de conservadurismo e inconformidad. En la práctica cotidiana se ve un comportamiento peculiar frente a las normas: no someterse ni tampoco rebelarse; o someterse y rebelarse al mismo tiempo. La elección del tercero excluido era un recurso a la prefiguración de un futuro posible: por un lado la aceptación de las formas civilizatorias y el cumplimiento de las leyes; por el otro la resistencia, la reivindicación de la particularidad americana. El modo de la política barroca, diferente del modo puritano pero igualmente genuino, sería la *dissimulazione*. Surge en un contexto de despotismo estatal, de corrupción, de inestabilidad legal en el que cualquier toma de partido directa lleva implícita la muerte. El ethos barroco evita una derrota heroica para la lección histórica pero inútil para la transformación. Se inventa una república virtual, con leyes “informales” que le sirven para disfrazar las que son impuestas. El planteo de la disimulación aconseja hacer concesiones en un plano bajo y evidente, como maniobra para ocultar la conquista en el plano superior e invisible, como un modo de hacer oposición efectiva en un contexto de dictadura y represión (Echeverría, 2000: 111,181).

Las elites latinoamericanas pretendieron crear nuevas identidades tomando distancia de la síntesis que resultó del mestizaje. Para eso imitaron lo europeo, tratando de que la actuación los convirtiera en lo que querían ser. Al negar la única identidad conformada en América Latina, se conciben como ‘antibarrocas’. Pero la creación de esas ‘repúblicas de ficción’ es en sí mismo un hecho barroco. Pretendieron ser estados nacio-

nales sabiendo que carecían de lo principal: una acumulación de capital nacional autosuficiente y competitivo con el mercado mundial. Estos estados nacionales, sin sustento histórico o económico, llenaron el vacío de poder real con caudillos militarizados. Cuando la política pretendió ignorar al poder real, por considerarlo “impuro” para los cánones “modernos” generó legalidades paralelas y monstruosas (Echeverría, 1996: 5; 2003: 112).

El resultado es un ejercicio periférico de lo político que no se deja reducir en ‘la política’, que mantiene su autonomía y se hace presente en el plano formal como impureza y clandestinidad; pero que obliga a la política a establecer tratos con ella, a veces ilegales y corruptos. La corrupción es una legalidad parasitaria necesaria para mantener la pretensión de ‘estados modernos’³ (Echeverría, 1996: 5; 2003: 108).

Hacia otra modernidad latinoamericana

En el barroco se dio el ascenso y el fracaso de un mundo histórico particular alternativo a la modernidad individualista, estructurado en torno a la vitalidad del capital, que dejó de existir cuando ese intento se transformó en una utopía irrealizable.

Como la propuesta capitalista es imposible en esta pobreza, nos quedó la estrategia barroca: exaltar el vacío, mantener la simulación. Disimulamos democracia, identidad nacional, sistema republicano, modernidad. Nos quedan modos que hacen referencia a una legalidad paralela; un capitalismo simulado, que niega lo que necesita: quiere ser moderno pero recurre ‘estructuralmente’ a lo parasitario. La trasgresión es funcional a la generación de riquezas exageradas, al interés de ciertos grupos que defienden sus patrones de acumulación.

3 Echeverría señala lo sucedido con Pablo Escobar como ejemplo de este sistema paralelo. Idolatrado en las poblaciones que controlaba porque les construía un mundo artificial de riquezas; nunca promovió una transformación social. Esta ‘seudo-institucionalidad’ parasitaria es funcional al capitalismo. Está ahí cuando se la necesita para calmar la miseria; y como lo hacen en términos autoritarios, tienen un funcionamiento más o menos ordenado (Echeverría, 2003: 108).

Este capitalismo mantiene la tensión con el proyecto mestizo, el cual ahora disimula su aceptación de las normas de mercado. Las formas modernas que nos quedan, pasadas por la escuela de la miseria, se deciden por las dos opciones, el modo del capitalismo liberal y la realidad latinoamericana. Esta dinámica da origen a un sistema que intenta ocultar las miserias del continente y a instituciones inadecuadas para resolverlas. La dificultad para ordenar (al modo capitalista) la economía informal con la que subsiste la mayoría del continente, puede ser entendida como la forma barroca de resistir a un ordenamiento institucional que es fundamentalmente ajeno.

Esta pervivencia del barroco nos hace plantearnos la posibilidad de que ese *ethos* inspire otra modernidad. La alternativa a esta modernidad no es resucitar una 'identidad' tal como la concibe cierto nacionalismo hispanista, sino revisar nuestras tensiones, confrontando la idea de identidad con la de *ethos*.

Si asumimos la identidad como algo abierto, si de-sustancializamos la idea de propietario privado y de nación, cuestionando estos rasgos identitarios propuestos por la modernidad capitalista, nos abrimos al campo más flexible y comprensivo del *ethos*. Un *ethos*, en tanto que principio desde el cual se resuelve la vida y la muerte, replanea las racionalidades posibles, dejando abierta una salida diferente a la propuesta por la Ilustración (Echeverría, 2002b: 54).

El problema que agrava la crisis de la modernidad es la convicción interiorizada de que el capitalismo es un soporte indispensable de la vida civilizada. Si un elemento de la modernidad es la concepción del sujeto como propietario privado, y este modo de modernidad se hace 'esencial', un pensamiento que intente explicar el mundo de la vida tiene que habérselas con la 'naturalidad' que la propiedad privada tiene en la construcción de nuestro 'mundo de la vida'. El problema es que la ilimitación de la propiedad privada en un mundo limitado, priva a la mayoría de la posibilidad de propiedad. La continuidad de esta modernidad hace de todos potenciales víctimas ¿Puede haber un sistema que nos dé abundancia y emancipación sin esta estructura de propiedad?

Una alternativa, a la que Echeverría llama socialista, postula la posibilidad de transformar las relaciones de producción y ponerlas en armonía con

las capacidades técnicas para reconstruir el sueño de la modernidad. Esto será posible con un cambio cualitativo en los esquemas de vida social, con la afirmación de esa vida social ante la naturaleza (lo otro) pero con una nueva relación frente a la naturaleza; un nuevo 'sistema civilizatorio' que tome nota de las 'zonas de fracaso' del capitalismo (Echeverría, 1998: 49).

La resistencia contra la modernidad capitalista no siempre tiene que darse en el ámbito político, sostiene Echeverría. La política podría reconstruirse desde la confianza y la solidaridad íntimas, de la reconstrucción de ciertos vínculos comunitarios que dicen 'no' a la modernidad establecida (Echeverría, 2001b; 2003: 113).

Bibliografía

- Echeverría, Bolívar (1996). Lo político y la política. *Revista Chiapas*, n. 3. Tomado el 30 de agosto de 2005 de <http://www.ezln.org/revistachiapas>
- _____ (1998). Carlos Pereyra y los tiempos del 'desencanto'. *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México* 573-574: 47-49. Oct-nov. Universidad de México.
- _____ (2000). *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones Era (2).
- _____ (2001a). Una ambigüedad histórica. *Theoría* 11-12, 2001:151-156.
- _____ (2001b). Chiapas y la conquista inconclusa. Entrevista con Carlos Antonio Aguirre Rojas. *Revista Chiapas* 11, 2001. Tomado de <http://www.ezln.org/revistachiapas> el 18- 01-2006.
- _____ (2002a). La religión de los modernos. *Revista Fractal* jul-sep 2002, a. VII, n. VII. Tomado de <http://www.fractal.com.mx/F26echeverria.html> el 18-01-2006.
- _____ (2002b). El olmo y las peras. *Revista de la Universidad Autónoma de México* 610:52-55, abril. *Universidad de México*.
- _____ (2003). Barroco y modernidad alternativa. *Iconos* 17: 102-113, mayo.
- _____ (2004). ¿Un socialismo barroco? *Diánoia* XLIX (53): 125-127, noviembre.

Pensamento crítico latino-americano e os projetos de sociedade na visão dos uruguaio Rodó e Vaz Ferreira e do peruano Mariátegui

Sonia Ranincheski*

Introdução

Neste começo do século XXI evidencia-se um incremento nas discussões relacionadas à temática da questão social tanto nos países considerados ricos como nos países pobres. Alguns dos mais importantes estudiosos sobre o tema da questão social, como Robert Castel, têm suscitado interrogações sobre como as sociedades devem se movimentar diante dessa nova realidade social, dessa metamorfose da questão social. Para este autor, a sociedade salarial é o alicerce sociológico em que se baseia uma democracia de tipo ocidental, com seus méritos e suas lacunas e há uma herança em termos de montagem de uma sociedade não igualada entre trabalho e proteção social. O trabalho assalariado continua sendo o principal fundamento da cidadania enquanto esta comporta, até que prove o contrário, uma dimensão econômica e uma dimensão social (Castel, 1998: 580).

Se atualmente a questão social está sendo considerada como item da agenda política e intelectual, parece relevante recuperar, no caso da América Latina, como o tema foi inserido como um debate importante, nas primeiras décadas do século XX. Um dos objetivos deste artigo é, ao recuar quase cem anos, analisar como o tema da questão social foi enten-

* Sonia Ranincheski é diretora do CEPPAC/UnB (Centro de Pesquisa e pós-graduação sobre as Américas) e pesquisadora associada ao DATA/UnB – Centro de Pesquisas em opinião pública. soniaran@unb.br

dido por alguns intelectuais latino-americanos, especificamente os autores uruguaios Enrique Rodó e Vaz Ferreira e o peruano Mariátegui¹.

Considera-se que as indagações do presente podem ser entendidas se forem conhecidos e recuperados os argumentos produzidos já há um século. Com esse procedimento não se está, no entanto, advogando a perspectiva de um tempo imutável, mas de que certas noções podem ser percebidas se seu histórico for desvelado. Esta perspectiva acompanha inúmeras pesquisas desenvolvidas nos últimos anos relativas a formação do pensamento social e político na América Latina (Pinedo C., 1999: 15-34).

Embora no terreno da história, as indagações sociológicas é que se traduzem na análise da produção textual destes autores pautada pela noção de que a linguagem não reflete a sociedade, como numa figura do espelho, de mero reflexo. Nesse espelho há vários ângulos em que algumas perguntas surgem quase que naturalmente: o trabalho do autor é um diálogo dele com seu tempo? Ele escreve para si ou para uma circulação? Seus escritos são expressão de sua consciência? É possível recuperar as intenções presentes no momento da escrita?

O que está em questão aqui é a relação entre texto e contexto e que é possível, como assinala Quentin Skinner, ao ler determinada literatura e recuperar a leitura destes textos investigar uma questão histórica e as preocupações do homem e do seu tempo. Além da investigação sobre o que estes autores estavam fazendo, a leitura proporciona um quadro sobre as tradições teóricas em que estes autores se basearam (Skinner, 1997: 1-21). O propósito deste texto é, portanto, informar sobre a argumentação e o imaginário de homens das letras no Uruguai e no Peru. Homens que estão inseridos na categoria arendtiana de intelectuais (Arendt, 1991: 209).

1 Optou-se por deixá-lo de fora por razões metodológicas: contrastar autores de dois diferentes países em situação distinta quanto ao destino do Estado. Um futuro trabalho será contrastar estes autores aqui estudados com outro autor igualmente importante no Uruguai: Emilio Frugoni. Ele foi o primeiro deputado socialista eleito, em 1911. Escreveu inúmeras obras. No entanto, não se pode considerá-lo homem das letras, na categoria arendtiana.

O Uruguai e o Peru, contrastes entre países

No Uruguai, a presença de uma elite política modernizadora, lideranças do Partido Colorado, influenciou a transformação do país e impôs uma discussão forte sobre o Estado e suas funções de proteção social. Em termos de cenário político, é nesta época que se consolida o sistema partidário uruguaio bipartidário em torno dos dois principais partidos: Partido Colorado e Partido Nacional. Ambos partidos organizavam-se por grupos internos representando diferentes visões de sociedade. O grupo mais progressista desta época, liderado por Batlle y Ordoñez, domina o Uruguai entre os anos de 1904 a 1917, impondo ao país, uma série de alterações constitucionais importantes. Trata-se do que alguns chamam de implantação do *Welfare State criollo*.

Notam-se no discurso do presidente colorado alguns elementos que podem ser encontrados nos anos posteriores nas discussões das elites parlamentares: trabalho como atividade nobre e produção de riqueza, defesa dos imigrantes, implementação das regras de trabalho e direitos sociais como forma de incentivar a industrialização os colorados iriam propor junto ao Congresso Nacional projetos de reformas para o país.

Esse impulso reformista e renovador nota-se mais claramente no segundo governo Batlle y Ordoñez (1911-1914): nacionalizações, legislação social, o problema da população vinculada à terra, tudo isso foi tratado e, sobretudo, discutido (Barran, 1990). Estas discussões se encontram nos jornais e principalmente no interior do Congresso uruguaio. O progresso do Uruguai estava na possibilidade de contar com a presença do Estado, não mais regulador, mas interventor, provedor.

Durante o primeiro governo de Batlle y Ordoñez 1904-1907, o Congresso uruguaio recebeu inúmeros projetos enviados pelo executivo colorado. Cabe destacar que Batlle y Ordoñez é considerado uma importante liderança colorada e nacional, nas duas primeiras décadas do século XX. Em relação a questões civis e políticas, Batlle y Ordoñez, destaca-se a sua proposta de lei de divórcio (maio de 1905), criação da Alta Corte de Justiça (outubro de 1906), abolição da pena de morte (junho de 1905), reforma de lei eleitoral estabelecendo a lei de um terço para representação parlamentar (novembro de 1906). O Congresso recebe também projetos

relacionados à legislação trabalhista: regulamentação da jornada de oito horas de trabalho; limites mínimos de salários (para salários de menos de seiscentos pesos), proibição de trabalho de menores de 13 anos, descanso de um mês para a mulher depois do parto, descanso semanal com turno rotativo (Nahum, 2000: 43). Em abril de 1911, o presidente envia ao Congresso um projeto de monopólio de seguros; em novembro do mesmo ano, apresenta proposta de monopólio da eletricidade; e no mesmo ano, em junho, reapresenta projeto de redução de horas de trabalho para oito horas diárias e descanso obrigatório a cada cinco dias de trabalho.

Os discursos colorados fazem recordar os quatro mitos uruguaios que foram consolidados em meados dos anos 50 e forjaram a imagem do Uruguai como a Suíça da América Latina: o primeiro era “conseguir seguridade social; o segundo é o da diferença, o espírito de orgulho de se considerarem uruguaios diferenciando-se do restante do continente; o terceiro, o mito do consenso, baseado na igualdade perante a lei, como sustentação do regime democrático; e o quarto, o mito do país de cidadão culto” (Serna 1999: 60).

O Peru da época de Mariátegui era um país que se “modernizava” rapidamente com uma rápida reestruturação da composição econômica nacional. A partir das partir do início do século XX, as companhias dos Estados Unidos, entre elas a Cerro de Pasco Corporation e a International Petroleum Corporation, começam a monopolizar a produção de alguns setores exportadores como a indústria mineira e a do petróleo. O açúcar e o algodão também foram produtos que interessavam às empresas do Velho Mundo ou do “Colosso do Norte”, ainda que boa parte das haciendas “modernizadas” estivesse nas mãos da elite agrária peruana ou de filhos de imigrantes que, não obstante, recebiam financiamentos de casas de comércio estrangeiras (Pericás, 2006).

Para a modernização das haciendas camponeses foram expulsos de suas terras, se *proletarizando* nos centros urbanos, e a *burguesia* peruana se manteve dependente ou sócios da burguesia industrial dos países de capitalismo avançado. O Estado oligárquico que se consolida nesse período, de caráter semicolonial e defensor das classes privilegiadas ainda irá manter as características *gamonalistas* das elites rurais aristocráticas, continuando sua dependência dos interesses estrangeiros (Pericás, 2006).

A população, composta de *criollos*, de migrantes do interior, camponeses, imigrantes estrangeiros (entre eles, muitos italianos e chineses), funcionários públicos e operários, cresceria em 1908 -1920, de 141.000 para 224.000 habitantes, tornando Lima o principal centro financeiro e administrativo do país. A primeira “favela” limenha começaria a surgir em seus arredores em 1903, ainda que a infra-estrutura da cidade, de forma geral, claramente melhorasse, com o incremento do saneamento e dos serviços de saúde.

Diferentemente do Uruguai, que possuía uma elite disposta a incrementar a industrialização e fracassa, no Peru, a indústria cresce mesmo que sob as mãos de estrangeiros: Dos 24.000 operários em 1908, a cifra chegará a 44.000 em 1920, só na capital. A classe operária se consolidava. Com a melhor organização dos trabalhadores surgirão federações *obreras*, sociedades de socorro mútuo, grêmios anarquistas e anarco-sindicalistas e jornais proletários.

A realidade peruana se mostrava contrastante com a uruguaia. Enquanto esta discutia o papel do Estado e implementação de direitos sociais no parlamento (embora isso não significasse ausência de movimento operário e manifestações fora do parlamento), aquela ainda se mantinha conservadora. A grande greve geral de 1919 no Peru, quando os trabalhadores exigiram a jornada de trabalho de oito horas e o barateamento dos preços dos alimentos, foi o ápice das tensões entre governo e proletariado, e representou o desgaste definitivo do modelo defendido pelos civilistas (Donghi, 1983). Os últimos 50 anos da história política peruana foram marcados pela fragilidade das instituições democráticas, por violações dos direitos humanos e pela incapacidade de lidar com os conflitos característicos de uma sociedade marcada pela exclusão social (Herz, 2004).

É em meio a este cenário histórico, tendo sido influenciado pelas correntes teóricas mais fortes –positivismo e liberalismo– que Rodó vai escrever a sua mais importante obra, *Ariel*, e Vaz Ferreira se destacará como o filósofo da nação. Cada um a seu modo participou e influenciou internamente o partido colorado e a sociedade uruguaia. O primeiro, será mantido na memória uruguaia como progressista, embora tenha se mantido firme nas suas idéias liberais, como mostraremos logo a seguir. E o segun-

do, mais radical que Rodó, no entanto, será lembrado como um filósofo e incentivador da educação, apenas.

Nestes dois contextos bastante distintos encontramos a produção de intelectuais importantes para além de suas fronteiras nacionais. Mas quem foram eles?

Mariátegui, Rodó e Vaz Ferreira: expoentes e contrastes do pensamento social

José Carlos Mariátegui (1894 -1930), peruano, nascido em Lima, filho de pais *criollos*, iniciou sua carreira profissional como jornalista, ensaísta e cronista de literatura em um jornal importante limenho –em 1914, aos 19 anos. Seus primeiros escritos revelam, inicialmente, inclinação para a literatura modernista e comentários sobre educação, festas religiosas. Segundo alguns autores, ao assinar com pseudônimos (“el cronista criollo”) estava tentando entrar em um círculo aristocrático que jamais permitiriam um mestiço (Baines, 1968: 56). Amplia sua área de atuação para o campo da política, incentivando a campanha de renovação política no Peru, seguindo de perto o principal líder peruano popular e da oposição, Haya de la Torre. Neste período, Mariátegui seu pensamento ainda é exclusivamente vinculado a preocupação nacional.

José Enrique Rodó, intelectual e ativista político uruguaio empolgou toda uma geração de ativistas, militantes e pensadores da América Latina, principalmente os jovens, originando a chamada corrente do arielismo (Azúa, 1985). Foi escritor e Senador da República pelo Partido Colorado, escreve dentre outros livros, *Ariel, Liberalismo y jacobinismo, Motivos de Proteo, El mirador del Próspero, El camino de Paros*. Seu livro mais importante é livro Ariel de repercussão continental, sendo alvo de atenção por parte de pesquisadores brasileiros nos últimos anos (Ianni, 1991: 7-13; Ranincheski, 2002).

Vaz Ferreira de formação em Direito, exerce pouco sua profissão dedicando-se a Universidade da República como professor e reitor. Reconhecido, ainda em vida, como o filósofo do país. Diferentemente de Rodó, Ferreira não ingressa na carreira política, preferindo os bastidores, embo-

ra fizesse parte do círculo mais próximo a Batlle y Ordoñez. Os seus livros, antes de serem publicados, foram expostos em suas aulas na Faculdade. A produção literária que ele deixou é imensa, mas algumas obras são mais destacadas como “Os problemas da Liberdade” (1907), “Moral para Intelectuales” (1909), “Lógica Viva” (1910), Sobre a propriedade da terra (1918), “Sobre os problemas sociales” (1922), “Sobre el feminismo” (1933).

Tanto Vaz Ferreira quanto Rodó tiveram intensa atuação político partidária. Eles foram integrantes do partido Colorado, mas acreditavam na produção intelectual como forma de difusão de idéias. Vaz Ferreira em um dos seus livros mais importantes, *Moral para Intelectuales*, ele justifica a publicação do livro sem revisão alegando que este livro influenciaria diretamente os jovens. Mariátegui foi igualmente intelectual e ativista político: publicou inúmeros ensaios, criou a Revista Amauta e contribuiu para a organização camponesa e operária peruana.

Uma característica marcante da obra de Mariátegui, e que destoa principalmente daqueles que radicalizaram a análise indo-americano, é a inclusão da América Latina no contexto mundial, em especial o europeu.

Para Mariátegui a América seria o resultado da inter-relação de suas particularidades com as influências européias, tanto as herdadas e as adquiridas. Não é por acaso que o autor inicia sua obra com as seguintes palavras: “Y creo que no hay salvación para Indo-América sin la ciencia y el pensamiento europeos u occidentales. Sarmiento, que es todavía uno de los creadores de la argentinidad, fue en su época un europeizante” (Mariátegui).

Mariátegui propõe a união da luta revolucionária entre camponeses e trabalhadores urbanos, sendo que os grupos indígenas detinham a originalidade da América Latina. No livro os 7 Ensaios, é possível perceber alguma indicação do foco agrário-rural de Mariátegui (sobretudo nos capítulos 2 e 3) com a junção e um certo espontaneísmo na sua escrita (Vanden, 1978: 20). Os camponeses indígenas tinham, segundo ele, uma forte disposição para o socialismo por causa de sua herança comunal do Império Inca (que Mariátegui acreditava ser um tipo primitivo de comunismo). Não sem razão, portanto, que muitos atribuem as idéias dele uma certa origem do maísmo.

Para Rodó, a dimensão do homem social latino-americano é a sua herança colonial, são as suas raízes heróicas, tão necessárias a um povo. Mesmo considerando os americanos o resultado de uma luta pela liberdade, sua origem histórica não seria tão completa, uma vez que não herdou a tradição helênica. O que o autor parece ponderar é justamente a presença de outros requisitos de civilização moderna, como a própria relação do Estado e das minorias e maiorias. Essa é, aliás, uma discussão que avança no século XX, ou seja, como tornar o princípio da democracia processual um valor universal. Rodó –liberal, mas positivista– procurou encontrar na educação um dos valores que, bem conduzidos, proporcionaria à juventude latino-americana todas as condições para superar os chamados governos autoritários e oligárquicos existentes nos países da América Latina, ainda na virada para o século XX.

O Estado era pensado nos marcos do liberalismo mais original, diferentemente de Mariátegui. A função do Estado deveria ser limitada à promoção dos meios necessários para o desenvolvimento da inteligência e para a solução pela competição. O medo da falta de controle, porém, denuncia que esse liberalismo sucumbe à menor referência à necessidade de certos procedimentos hierárquicos para bem conduzir a ordem social. Tal como se observa na afirmação de Rodó

“(...) el papel reservado en la historia a la superioridad individual, el positivismo de Comte, desconociendo a la igualdad democrática otro carácter que el de ‘un disolvente transitorio de las desigualdades antiguas’ y negando con igual convicción la eficacia definitiva de la soberanía popular, buscaba en los principios de las clasificaciones naturales el fundamento de la clasificación social que habría de sustituir a las jerarquías recientemente destruidas” (1985: 32).

As preocupações com o Estado (e mais ainda com o controle de maiorias e minorias) também estão presentes na sua visão de ciência. Para ele, “la ciencia nueva habla de selección como de una necesidad de todo progreso” (Rodó, 1985:33), gerando sua aquiescência a idéias de estratos superiores e inferiores.

Baseado no tripé positivismo, liberalismo e racionalidade iluminista, Rodó, quando pensa sobre a América Latina, conclui que há uma supe-

rioridade moral e humana dos latino-americanos em contraste com os norte-americanos. Rodó, já no início do século, anunciava que a América Latina continha uma mensagem para o mundo moderno, desde que soubesse devidamente desenvolver sua tradição latina. Semelhante visão, salvaguardando as diferenças teóricas, encontra-se em Richard Morse, na década de 60 do século XX (Morse, 1988). Rodó desenhou, em síntese, um quadro analítico e propositivo, sob duas grandes âncoras: a educação e a juventude, em que não havia espaços para o pessimismo e tampouco para a idéia negativa de colonização. Os heróis latino-americanos, ainda marcados pela idéia positivista de grandes homens, não deveriam ser esquecidos, pois “una sociedad de alma heróica no permanece largo tiempo sin héroe grande” (Rodó, 1985: 133).

Para Rodó, a questão social ou a igualdade de condições materiais estava sendo associada, de maneira negativa, com a questão política da democracia. Para ele, o crescimento populacional, o fluxo imigratório pressionava a uma definição de qual regime social a América Latina deveria optar, exigindo um nivelamento e igualdade que para ele não deveria estar situada na multidão, mas na esfera da vida privada. Em Ariel, ele faz a crítica a democracia como sinônimo das vontades da multidão. Ele teme que o indivíduo venha a ser diluído na multidão e, com isso, fragilizar a sociedade. Para que isto não ocorra defende para a resolução dos problemas sociais a idéia de mínimos necessários. Assim, a igualdade não pode significar nada mais do que apenas o mesmo ponto de partida para todos. O medo da multidão, essa massa anônima que não é nada em si mesma, (nas suas palavras) se expressa na afirmação de que se ela não for bem conduzida, pode levar a sociedade à barbárie.

Ora quem deve conduzir essa multidão? Aqui Rodó revela sua crença liberal imbricada com a noção hierárquica da sociedade. É de se questionar, neste sentido, sua atuação política e mais ainda seu rompimento com Batlle y Ordoñez a certa altura do governo deste, pois para muitos o projeto de Batlle y Ordoñez teria sido responsável pela cultura política hiperrintegradora na esfera do social, do público, o sujeito se encontraria politicamente na sua relação com o Estado: o pacto social fundante se instituiu sobre a base de sujeito cidadão sem prestar atenção às diferenças próprias da esfera privada.

Em outras palavras, como afirma Gerardo Caetano, o Uruguai deste período se destaca pela característica de que os atores centrais são os partidos e que a expansão da cidadania política se dá pela implantação de um determinado modelo de integração social. O medo da maioria, para Rodó, se expressa na seguinte fala:

“(...) nossa democracia, ao instituir a universalidade e a igualdade de direitos, sancionaria o predomínio do ignóbil, do número, caso não cuidasse de manter em altíssimo posto a noção das legítimas superioridade humanas e de fazer da autoridade vinculada ao voto popular não a expressão do sofisma da igualdade absoluta e, sim, a consagração da hierarquia, emanando da liberdade” (Rodó, 1985: 55)

O medo da igualdade das condições sociais está no desaparecimento das individualidades, do sujeito para a multidão. Ele chega a falar em ferocidade igualitária.

Para Rodó se a democracia e a ciência seriam os dois pilares dessa modernidade, a única forma de evitar que a subsunção na multidão é reconhecer as desigualdades legítimas, principalmente de espírito, oferecendo como ponto de partida igual para todos e que seria a educação. O verdadeiro conceito de igualdade repousa na idéia de que todos têm o direito de aspirar ao futuro, e caberia ao Estado oferecer aos membros da sociedade condições equitativas para que cada possa buscar seu aperfeiçoamento. Uma igualdade inicial corresponderia uma desigualdade posterior, mas resultado das escolhas da Natureza ou o esforço meritório da vontade. Caberia uma pergunta: Rodó se distancia da concepção de que o indivíduo é o único responsável pela suas mazelas sociais?

Igualmente em Vaz Ferreira a idéia força é o ponto de partida igual para todos. Mas, diferentemente de Rodó, que defende a educação como esse mínimo necessário, Vaz Ferreira agrega outros elementos e se aproxima das iniciativas de Batlle y Ordoñez. Vaz Ferreira, intelectual do partido colorado, sob influências de Spencer e Stuart Mill, ao projetar na questão social o *locus* para pensar na possibilidade de realizar o acordo societário ele não se rende à questão da necessidade. Para ele, o que está em jogo é igualdade de oportunidades e o da promoção social.

A ordem social de seu tempo, para ele, não satisfaz seu desejo de vida ideal, fundamentalmente porque limita às condições de criatividade humana (de *fermentalidad*, nas suas palavras). Um das razões desse impedimento do avanço da criatividade é a dificuldade da existência humana material. Ele está respondendo a novas situações que se apresentam no seu país, principalmente aquelas derivadas da complexidade da vida urbana, bem como às idéias veiculadas pelo socialismo. A modernidade para este autor traz dificuldades, mas que deveriam ser contornadas dentre outras maneiras. Seu interesse era o pleno direito ao indivíduo ao desenvolvimento total de todos os seus dons, e dessa maneira manifesta sua sensibilidade a injustiça de não haver condições de desenvolver os talentos de cada um.

A dualidade tradicional do liberalismo aparece em suas idéias. Para estes intelectuais do começo do século XX, em países como Uruguai, a polêmica entre igualdade e liberdade foi colocada como essencial na tarefa de construir um ideal prévio. A inspiração liberal aparece quando o defende em última instância na satisfação interior, no mundo dos sentimentos privados, portanto distante das imposições do mundo exterior.

Diante da questão social, Vaz Ferreira se perguntava: primeiro: o problema social se resolve? Segundo: Em que sentido?

Vaz Ferreira não é benevolente com seus leitores ou ouvintes a ponto de devolver uma resposta direta. A resposta é encontrada nas entrelinhas e principalmente com base na sua visão de organização social.

E a resposta para ele é uma incerteza. E porque incerteza? Porque para ele, a solução possui dois elementos indissociáveis: primeiro é fundamentalmente uma questão de escolha, com base em situações de casos simples e de casos complexos. Aqui, nota-se uma noção de conflito entre interesses divergentes na sociedade e que para Vaz Ferreira deve ser sempre subsumido na vontade maior de qualquer nação: o progresso. O segundo elemento é que as soluções jamais são perfeitas, o que garante a cada geração, inserido num contexto evolutivo, possibilidades de buscar alternativas às suas vontades. A sociedade seria, portanto, definida, pelo progresso, desejo primeiro e último, permeado pelas vontades individuais. O sujeito individual é a unidade de análise primeira de Vaz Ferreira. Aqui notamos o encontro de suas idéias com as de Spencer, por exemplo, quan-

do ele explicita a densidade dos acontecimentos e os efeitos involuntários, na indeterminação dos acontecimentos, mesmo que num ambiente de evolução. É preciso ter certas condições e sob estas condições que Vaz Ferreira desenvolveu seu esquema interpretativo do mundo e das questões sociais e equacionou o que para ele eram os problemas sociais.

O conflito entre indivíduos exige acordos práticos para que mantida a ordem social, seja possível viabilizar o progresso. Tais acordos práticos se dariam com base no que ele mesmo denomina de fórmula. Haveria uma fórmula que cada geração deveria aplicar, no seu tempo, para refazerem o acordo social. Numa espécie de contrato social renovável a cada geração.

Vaz Ferreira acentua que os conflitos societários não estariam baseados na polaridade do liberalismo e do socialismo, que para ele é ocultar a real divergência. Estes conflitos deveriam ser localizados nos interesses individuais e na idéia de liberdade por um lado e de igualdade por outro.

Em outras palavras, Vaz Ferreira conceitua problema social como situação de déficit de condições materiais com um déficit de liberdades individuais, aqui diferente de Mariátegui. Se Vaz Ferreira busca inspiração em literatura marxista, é Mariátegui que vai mais longe, utilizando-se dessa literatura para produzir idéias realmente transformadoras.

Para Ferreira, o acordo deveria se estabelecer entre estas duas bases, mediante uma igualdade de mínima que asseguraria um mínimo de satisfação das necessidades básicas, e nestes sentido evita que a liberdade seja refém da necessidade. Pois para ele, a verdadeira felicidade é, sem dúvida, a criatividade humana que deriva da liberdade e jamais da necessidade. É explícito sua oposição ao socialismo e principalmente ao comunista. Em um dos seus livros (*Los problemas sociales*) ele fala à juventude que esta não deve em hipótese alguma sucumbir ao comunismo (Vaz Ferreira, 1939).

Este mínimo, este ponto de partida, que para Rodó é a educação, para Ferreira deveria haver um conjunto de elementos situados como mínimo que seria a educação em termos de sociabilidade, instrução em termos de conhecimentos, saúde, habitação que ele diz ser um direito de estar no mundo e alimentação. Estes elementos dariam os suportes necessários para o sujeito desenvolver sua capacidade de criatividade e de vida na sociedade. O seu fracasso ou sucesso, dependeria, portanto do grau de liberdade existente no seu ambiente social.

Os obstáculos a estes mínimos, para o autor, estariam localizados primeiro na noção de propriedade da terra produtiva ou de habitação e no direito a herança. Vaz Ferreira está discutindo e se utilizando aqui, e ele explicita, das idéias de Stuart Mill.

Quando ele localiza o problema na propriedade da terra, ele está problematizando a questão da terra no seu país. A contradição que surge em seu pensamento é justamente na defesa da propriedade. Se ele defende que todos têm direitos a alimentação, por exemplo, não seria justo que todos tivessem terra para plantar? Ao se perguntar isso, nota-se que a defesa da propriedade é um daqueles graus não negociáveis e afirma, neste caso, que nem todos deveriam ou tem aptidões para serem agricultores. A sociedade já está demasiada complexa e diversificada, além de implicar em desejos e possibilidades.

É neste momento que ele recorre ao outro obstáculo para a implantação do mínimo necessário: a herança. A herança permite a desigualdade. Mas acabar com ela não seria atingir o direito individual? Ele se interroga sobre estes direitos com base na idéia de gerações passadas e presentes. A solução viria com o acordo geracional. O equilíbrio, a partir deste acordo (sempre instável) se consegue pela mediação da presença do trabalho produtivo. Seja ele manual ou intelectual. O trabalho é o elemento de posição de cada um na sociedade. Tanto assim que não deveria existira a dualidade liberalismo e capitalismo, mas trabalhadores e não trabalhadores. Onde trabalhadores poderiam estar na categoria de trabalho puro (manual e intelectual), e trabalho impuro, seriam os comerciantes, industriais, todos aqueles que trabalham, mas estão ligados diretamente com capital. E os não trabalhadores serão, desde os herdeiros até o sujeito que, por circunstâncias não exerce nenhum papel produtivo.

Na sua análise sobre trabalho corporal ele destaca sua característica de esforço físico, mas que poderia ser atenuado. O trabalho é penoso por razões sociais: má regulamentação, excesso de horas de trabalho, má remuneração. Ou pode ser penoso por razões materiais: falta de máquinas que auxiliem o esforço humano. A solução seria uma espécie de compensação, direitos para atenuar as dificuldades.

Destaca-se que esta questão de grau de mínimos é importante também politicamente. Até quanto cada um pode receber? Ou até quanto cada um

pode deixar de receber? Para Vaz Ferreira, apesar da sociedade ser formada pelos desejos e vontades dos indivíduos. Estes desejos não deveriam ser deixados a mercê da própria vontade individual. Surge, no escopo de suas idéias a necessidade da força, entendida como força social (talvez no melhor estilo de Durkheim). Em outras palavras, o acordo entre os indivíduos, que ele defende, pressupõe de um lado cumprimento do indivíduo e de outro o Estado. Como o indivíduo demonstra que aceita e cumpre o acordo? Seguindo as regras estabelecidas na geração de riqueza, ou seja, priorizando o trabalho. E para ele trabalho não é só produção de necessidade, mas fonte de criatividade.

Algumas das críticas que se fazem a ambos seriam homens indiferentes e alheios ante os compromissos de sua época, resultando no esteticismo de Rodó e na lógica formal de Ferreira, não procede. O que se verifica na obra destes dois autores é a escassez de fatos concretos da época, não eles não escrevem sobre determinado evento, mas eles em sua ação prática e seu pensamento estão conectados e influenciando no projeto de sociedade.

Considerações finais

A América Latina tem sido, igualmente, palco de grande tensão entre assimilação de modelos de desenvolvimento importados de outras realidades européia e norte-americana e o esforço pela construção independente de idéias genuinamente latino-americana. Tanto uma quanto a outra incorrem em erro, pois é preciso reconhecer a impossibilidade de um pensamento hermeticamente isolado de tudo o que já se produziu teoricamente.

Diferentemente de Mariátegui que apresenta a questão do índio e o mito fundador e a questão da terra como problemas fundamentais, Rodó e Vaz Ferreira apresentam três eixos distintos: i) dicotomia entre liberdade e igualdade; ii) a questão social como privação de capacidades básicas. A pobreza não seria a falta de ingressos, senão a privação de condições que geram as capacidades de desenvolvimento. As diferenças entre os dois autores estão justamente neste ponto de partida. Para Rodó basta à educação, para Ferreira era preciso um conjunto de mínimos necessários. Por

fim, iii) a preocupação em destacar a presença do Estado de bem estar e dos mínimos necessários, pois na ausência de condições básicas, abre-se espaço para a desordem ou mesmo para sistemas político alternativos, como os socialistas os quais eles não compartilhavam.

Bibliografia

- Arendt, Hannah (1991). *Homens em tempos sombrios*. Lisboa: Antropos.
- Azúa, Carlos Real de (1985). *Prólogo a Ariel*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2 ed.
- Barrán, José P. e Benjamin Nahum (1990). “Batlle, los estancieros y el imperio británico”. Tomo I: *El Uruguay del novecientos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental. 2 ed. *da questão social: uma crônica do salário*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Ianni, Octavio (1991). “Apresentação”. In *Ariel*, Enrique Rodó. José Campinas: Editora da Unicamp.
- Herz, Mônica (2004). *Política e Relações Internacionais no Peru*. In *Os países da comunidade andina*. Brasília: FUNAG, v. 2.
- Morse, Richard (1988). *O espelho do próspero*. São Paulo: Cia das Letras.
- Nahum, Benjamín (2000). *Manual de História del Uruguay - 1903 a 1990*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Pinedo, Javier C. (1999). “Identidad y método: aproximaciones a la historia de las ideas en América Latina”. En *Nuevas perspectivas teóricas y metodológicas de la Historia intelectual de América Latina*, eds. Hugo C. Troncoso, Susanne Klengel y Nancy Leonzo. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Pericás, Luiz Bernardo (2006). Mariátegui e a questão da educação no Peru. *Revista Lua Nova* 68. São Paulo.
- Ranincheski, Sonia (2002). O pensamento latino-americano no século XIX: alguns apontamentos sobre o uruguaio Enrique Rodó. *Revista de Filosofia UNISINOS* 3(5): 165-179. Centro de Ciências Humanas, Universidade do Vale do Rio dos Sinos - São Leopoldo: Editora UNISINOS, jul/dez.

- Rodó, José Enrique (1985). *Ariel*. Caracas: Fundación Biblioteca Yachuco, 2 ed.
- Serna, Miguel (1999). “Rupturas e fissuras na cultura política democrática uruguaia”. In *Desafios da democratização na América Latina*, org. Marcello Baquero, 47-72. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS.
- Skinner, Quentin (1997). *The return of grand theory in the human sciences*. Cambridge: University of Cambridge.
- Vanden, Harry E. (1978). The Peasants as a Revolutionary Class: An Early Latin American View. *Journal of Interamerican Studies and World Affairs* 20 (2): 191-209.
- Vaz Ferreira, Carlos (1939). *Sobre los problemas sociales*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Sociologia, literatura e fome: um retrato da intolerância

Tânia Elias Magno da Silva*

O tema da fome permeia várias obras artísticas e literárias, tanto nacionais como mundiais. Inúmeras são as representações artísticas deste flagelo que campeia no mundo, quadros, poemas, romances, filmes, canções foram e continuam sendo construídos sobre o imaginário da fome. Há, como afirmou Glauber Rocha (1965), uma estética da fome que encanta e horroriza ao mesmo tempo. São obras de um realismo que impressiona e que comovem, ao mesmo tempo em que podem ser consideradas obras de denúncia de nossa tolerância com o intolerável, muitas são verdadeiras obras de sociologia da fome.

Ao falarmos de intolerância e de fome nosso imaginário tende a nos conduzir aos terríveis quadros de destruição e barbárie resultantes das guerras e conflitos que marcaram e ainda marcam a nossa história sobre a face do planeta. Ódios materializados em guerras, perseguições, banimentos, retaliações, torturas, desprezo, mortes, exprimem a linguagem da intolerância. E o que dizer dos quadros de miséria e fome que assolam o mundo moderno e que resultam não apenas de guerras ou de períodos de calamidades climáticas, mas da perversidade de um modelo econômico que mata em tempos de paz (?), mata em surdina, aniquila povos inteiros, condena-os a morte lenta, asfixia suas mentes em nome do progresso, da modernidade?

Quando falamos de intolerância, estamos falando também de tolerância, do intolerável e do tolerável, do nosso sentimento e do sentimento do Outro.

* Universidad Federal de Sergipe taniamagno@uol.com.br

A fome não é imagem do passado, mas um desafio do presente que ameaça o futuro. Grassa em todo o planeta, passeia pelas ruas do mundo, espia gulosa pelas vitrines dos restaurantes, dos supermercados, mendiga nas feiras livres, resulta do desperdício, do descaso para com o outro e denuncia um sistema econômico e político perverso, bem como a nossa tolerância para com o intolerável.

Imagens de famintos povoam o nosso cotidiano, convivem conosco, mas parecem ser invisíveis aos nossos olhos. Eis mais uma faceta do tolerável/intolerável. Os quadros da fome nos fazem agradecer o nosso prato cheio e esgueirarmo-nos o mais possível dos famintos. Esta é sem sombras de dúvida uma forma de aniquilamento do Outro e retrata um sentimento quase xifópago: a tolerância da intolerância.

Paradoxalmente, somos cada vez mais intolerantes em nome da tolerância. Fechamo-nos em círculos pequenos e ignoramos o destino do Outro em nome do respeito à diferença, à individualidade, a alteridade e acabamos tolerando o intolerável. Somos como afirma Alain Touraine (1998) cada vez mais tribais numa sociedade cada vez mais globalizada, de fronteiras tênues, pois “quando estamos todos juntos, não temos quase nada em comum; e quando partilhamos crenças e uma história, rejeitamos os que são diferentes de nós”.

Tolerar o intolerável é o alerta que Susan George faz ao escrever O Relatório Lugano (2002), pois uma parte considerável do mundo habitada pelos mais pobres, parece não mais fazer parte dos planos de ajuda para o desenvolvimento, bem como suas populações vem sendo dizimadas pela fome, doenças e guerras, sem que nos preocupemos com o fato. É uma lógica perversa que exclui os desvalidos como se eles fossem os responsáveis por sua miséria.

Ao contrário do que muitos pensam a pobreza e a miséria não se constituem em uma necessidade ou fatalidade, são produtos de um modelo econômico que reparte desigualmente a riqueza produzida e condena milhares de pessoas em todo o mundo a condições de miserabilidade extremas.

A intolerância é uma temível parceira do totalitarismo, seja ele nacional, religioso ou étnico, cuja recusa ao outro chega a ponto de aniquilá-lo. E suas exteriorizações se concretizam através da estigmatização do

estrangeiro, da xenofobia e do racismo. Mas o que é o intolerável? Concordo com Perrot (2000: 111) que:

“Intolerável? É o sofrimento dos fracos, joguetes e vítimas dos poderes públicos e privados: crianças, estrangeiros, deficientes, pobres de pobreza extrema, prisioneiros cujo encarceramento cria uma zona de não - direito, reduzidos, portanto, à abjeção, quando não sujeitos à tortura; todas essas vítimas corriqueiras da dominação cotidiana, ou vítimas excepcionais das guerras, das deportações e limpezas étnicas, mais que nunca na ordem do dia...”

Intolerável é fingir que não temos conhecimento do que se passa ao nosso redor quando estamos conectados ao mundo, quando dispomos de todo o tipo de informação: jornais, revistas, rádio, televisão, internet, e, portanto, vemos e convivemos diariamente com a dor dos deserdados da terra: os desempregados, os famintos, os doentes, os torturados, os perseguidos, os exilados e banidos.

È sobre a fome e seu imenso caleidoscópio de representações e interpretações, que o presente artigo se debruça. O texto está dividido em duas partes: A primeira trata do tema no âmbito das ciências sociais tendo como referência a sociologia da fome contida nos escritos de Josué de Castro, em especial nas obras *Geografia da Fome* (1946) onde a análise recai sobre os nichos de fome no Brasil; *Geopolítica da Fome* (1951): a fome no mundo e *O Livro Negro da Fome* (1957), lançado na fundação da Associação Mundial de Luta Contra a Fome - ASCOFAM, como um libelo de denúncia e conscientização do problema e, a segunda apresenta um texto literário construído a partir de um caleidoscópio de imagens extraídas da literatura nacional e mundial e do cancionero popular, evidenciando que o drama dos famintos, independente de época ou lugar é um só.

Josué de Castro e a Sociologia da Fome

Josué de Castro (1908-1973) é um dos pioneiros na elaboração de uma sociologia da fome. Médico de formação, com especialização em doenças da alimentação, cedo enveredou no campo das ciências sociais, iniciando pela geografia humana, e depois pela antropologia, sociologia e política

no intuito de melhor compreender o fenômeno que estudava: a fome. Autodidata, sem amarras a escolas sociológicas, contrário a ortodoxismos e dogmatismos, buscou cada vez mais ampliar o seu universo interpretativo do fenômeno da fome, de forma a apreendê-lo em sua totalidade e complexidade.

O inquérito *As condições de vida das operárias no Recife* (1935) marca o início de seus estudos sociológicos. Neste estudo conclui ser a fome e não as questões de raça ou clima a razão da baixa produtividade do operariado recifense. Denuncia a deficiência de o regime alimentar como causa da aparente apatia dos operários, é a desnutrição resultante da subalimentação que em surdina destrói continuamente uma população, sem chamar a atenção, nem despertar piedade a responsável pela baixa produtividade e precariedade das condições de saúde dos operários. Correlaciona as altas taxas de mortalidade ao estado de pobreza que condiciona a fome coletiva, para concluir que só havia uma maneira pior para se alimentar: era não comer nada.

Geografia da Fome (1946) e *Geopolítica da Fome* (1952) são obras que consolidam sua sociologia da fome (Silva, 1998). Agregam-se a essas duas, *O Livro Negro da Fome* (1960) e *Sete Palmas de Terra e um Caixão* (1967), além de inúmeros estudos e artigos publicados. Josué foi um extremado militante no combate ao que denominava de “o pior flagelo”: a fome.

Um pilar básico de sua análise teórica sobre a fome e que se consolida em *Geografia da Fome* é compreender e analisar a fome como um fenômeno social, vinculando-a ao subdesenvolvimento. Para ele fome e subdesenvolvimento são a mesma coisa. Em seus estudos analisa não só as causas estruturais da fome, evidenciando os seus condicionantes históricos, políticos e econômicos, mas também o viés sócio-cultural dos regimes alimentares, bem como as conseqüências da fome nas populações.

Em *Geografia da Fome* toma como premissa de análise os regimes alimentares e divide o país em cinco regiões alimentares e, revela os nichos da fome através da elaboração do Mapa da Fome no Brasil. Esta obra representou um marco no estudo da realidade brasileira, tanto por mapear a fome revelando os seus nichos, como por correlacionar fome e subdesenvolvimento, ou seja, por inserir o tema no campo de estudos das ciências sociais ao considerar a fome uma questão política.

São cinco as áreas culturais da fome no Brasil apontadas no Mapa: a Amazônia, a área da Mata do Nordeste, Sertão do Nordeste, Centro-Oeste e Extremo-Sul, sendo que as três primeiras são consideradas como áreas críticas da fome no país.

Tendo como premissa os hábitos alimentares com ênfase nos condicionantes históricos, econômicos, culturais e geográficos, busca demonstrar como as condições climáticas, econômicas e culturais influenciaram e influenciam esses hábitos, muitas vezes empobrecendo-os e trazendo como conseqüências uma série de doenças da fome, como é o caso do beribéri, da pelagra, do escorbuto e da tuberculose, entre outras.

Castro aponta o subdesenvolvimento como o principal fator de fome no Nordeste, seja no Nordeste açucareiro, seja nas áreas do sertão, a luta contra a fome precisaria ser encarada como uma luta contra o subdesenvolvimento em todo o seu complexo regional. Para o autor todas as medidas e iniciativas não passariam de paliativos enquanto não se procedesse a uma reforma agrária racional que libertasse as populações da servidão da terra, pondo-a a serviço de suas necessidades.

Sem uma verdadeira reforma agrária seria impossível se combater a fome e a miséria. Desenvolvimento e reforma agrária não poderiam ser pensados separadamente, pois são elos de uma mesma corrente. Só através de uma reforma agrária seria possível inocular na economia rural os germes de progresso e desenvolvimento representados pelos instrumentos técnicos de produção, pelos recursos financeiros, e pela garantia de um justo rendimento das atividades agrárias.

Ao final conclui que a fome como uma expressão do subdesenvolvimento econômico só desapareceria quando este fosse varrido do país, juntamente com o pauperismo generalizado que este condiciona. Diante do que considerava “um falso desenvolvimento!”, alertava para o aumento do desemprego, o inchaço das grandes cidades e o crescimento do pauperismo generalizado, o desequilíbrio entre a cidade e o campo e o perigo de se justificar sempre “o custo do progresso”.

O estudo feito no final da década de 1940, em que pese ter ocorrido algumas mudanças no cenário nacional, continua válido para o Brasil de hoje. A fome, longe de ser um problema solucionado ou sob controle, apesar das inúmeras campanhas, projetos, programas e políticas públicas

desenvolvidos com esta finalidade, está longe de ser um problema resolvido.

A reforma agrária continua a ser o “calcanhar de Aquiles” da política brasileira, como muito bem asseverou Josué de Castro ao tratar da questão, já na primeira edição de sua obra em 1946. Ao contrário do que apregoam os arautos governamentais, o pouco que tem sido feito nessa área deve-se à luta empreendida pelos trabalhadores sem-terra, através de suas organizações e das entidades que os representam ou apóiam, como é o caso do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra - MST, e de setores da Igreja Católica, como a CPT e outras pastorais, intolerantes com a perversa tolerância governamental.

O resultado da inoperância governamental tem se traduzido nas inúmeras mortes no campo decorrentes da luta pela terra e que deve ser entendida como uma luta pelo alimento, contra a fome e em defesa da vida. É um espelho que reflete os quadros da intolerância/tolerância.

As marcas geográficas da fome assinaladas por Josué de Castro e consideradas na época, por muitos críticos, como um desserviço ao país, foram e continuam sendo um desafio a ser superado. São marcas de uma dívida social acumulada ao longo de séculos. O livro é um alerta para o intolerável: a fome, ao mesmo tempo em que denuncia o crime da tolerância para com o intolerável. Um retrato traçado há mais de cinquenta anos e que continua válido para o Brasil do século XXI, conforme denuncia o excelente trabalho realizado por Xico Sá e U. Dettmar, *A nova Geografia da Fome* (2003).

Em *Geopolítica da Fome* (1953) Castro alerta os leitores para o fato de que a fome foi sempre um assunto considerado delicado e perigoso, tão delicado e perigoso por suas implicações políticas e sociais que havia permanecido, assim como o sexo, quase até aqueles dias como um dos tabus da nossa civilização. O método utilizado é o mesmo de *Geografia da Fome* (1946), e trás à tona não só as raízes históricas do problema, como seus condicionantes econômicos, sociais e culturais, os fatores geográficos e biológicos que interferem, as explicações fisiológicas e as conseqüências físico-bio-psicológicas da fome, bem como a dimensão ecológica da questão e, sobretudo, a dimensão política do problema.¹

Segundo Josué de Castro a literatura ocidental, com algumas exceções, era cúmplice desta ocultação do fenômeno: “cúmplice do silêncio, que ocultou aos olhos do mundo a verdadeira situação de enormes massas humanas debatendo-se dentro do círculo de ferro da fome” (1953: 41). Buscando as verdadeiras causas da fome no mundo, denuncia a economia colonial pela “feia tragédia da fome, produto, em grande parte, desse colonialismo desumanizado”, ao tempo que se contrapõe veementemente às teses neomalthusianas, denominadas por ele de “o espantinho malthusiano”:

“(…) não fazem mais que atribuir à culpa da fome aos próprios famintos. (….) esses povos famintos não passam, a seu ver, de povos criminosos, criminosos culpados desse feio e tremendo crime: passar fome A teoria neomalthusiana é, em última análise, uma teoria do faminto-nato” (1953: 54).

As absurdas projeções demográficas apresentadas pelos neomalthusianos como ameaça a vida no planeta,² careciam, segundo Josué de qualquer fundamento científico, além de serem ideologicamente reacionárias. Na defesa de sua tese, esclarece:

“Não concordamos inteiramente com Marx, quando afirma que a produção pode ser indefinidamente aumentada; mas, acreditamos que ainda estamos infinitamente longe do seu limite máximo. E, por isso não nos assusta o espectro de Malthus ou, como nos vem sempre vontade de dizer, o espantinho de Malthus” (1953: 57).

Esta obra foi escrita e publicada pouco depois de terminada a Segunda Guerra Mundial e o conflito entre os Estados Unidos e o Japão, quando as trágicas conseqüências destes dois acontecimentos que abalaram o mundo, ainda estavam bem presentes na memória de boa parte da popu-

1 *Geografia da Fome* é apresentado como o primeiro de uma série de cinco livros a serem escritos sobre a fome no mundo.

2 Este é ainda um tema controverso nas discussões sobre as perspectivas futuras das condições de vida no planeta.

Ver a respeito entre outros: Sasson, Albert (1993). Em especial: Produção e Comércio dos Produtos Agroalimentícios e Realizações e Promessas: Cooperação Internacional e Perspectivas.

lação mundial. Os quadros resultantes da intolerância estavam bem presentes na mente das pessoas, e o livro busca dar ênfase as situações calamitosas que o mundo enfrentava e despertar os leitores de uma possível apatia e descaso para com o destino de mais de três quintos da população mundial vitimadas pela fome. É contra a tolerância do intolerável que o autor se volta, e escreve com veemência:

“(...) em alguns trechos deste livro o leitor poderá sentir certa paixão nas palavras do autor, mas é a paixão pela verdade, que é a poesia da ciência. Paixão pelos problemas humanos em sua totalidade e em sua universalidade. O fato de o autor fazer uso, em alguns trechos, de tintas um tanto negras deve ser considerado pelo leitor uma conseqüência inevitável de ter sido este livro - documentário de uma era de calamidades - pensado e escrito sob a influência psicológica da pesada atmosfera que o mundo vem respirando nos últimos dez anos. Atmosfera contaminada pela corrupção, pela frustração e pelo medo e abafada pela fumaceira das bombas e dos canhões, pela pressão das censuras de toda ordem, pelos gritos e clamores das vítimas da guerra e pelos gemidos surdos dos aniquilados pela fome” (1953: 62-63).

Nas duas primeiras partes do livro o mundo da fome é analisado em sua expressão universal e em suas peculiaridades regionais, na terceira parte apresenta uma saída para um mundo sem fome e sem a necessidade de se apelar para as propostas dos neomalthusianos. É a fome oculta que lhe preocupa e que busca denunciar em seu estudo. O quadro mais preocupante e perigoso, segundo o autor, é o representado pelas fomes qualitativas específicas a que grande parte da população está permanentemente submetida: “fomes de proteína, de sais minerais e de vitaminas. A fome de proteínas é extremamente generalizada, desde que as fontes de proteína completa, como a carne, os ovos, e o leite quase não participam da dieta” (1952: 212).

Escrita há mais de cinqüenta anos, esta obra, assim como Geografia da Fome, sofreu várias atualizações em suas diversas edições, sendo sempre mantido o teor das análises, apenas atualizados os dados estatísticos demográficos e geopolíticos da fome no mundo, uma vez que as raízes do problema, bem como suas conseqüências, permaneciam as mesmas.

A fome continua a fazer cada vez mais vítimas em todo o planeta, corroborando a assertiva de que “toda a Terra é terra de fome”, embora uns padeçam mais que outros na luta pela sobrevivência. Afinal, este não é um flagelo natural, nem uma praga divina enviada para castigar os homens e sim o resultado de um modelo econômico e político perverso que precisa fabricar miseráveis para que uma minoria privilegiada possa usufruir da riqueza produzida pela maioria.

O estudo feito em 1951 sobre a fome no mundo, encontrou eco na campanha mundial que a FAO lançou em 1960 contra a fome e que previa que em um decênio o problema estaria amenizado. Em 1996, a ONU diante do fracasso da campanha anterior, viu-se obrigada a repetir a mesma façanha em campanha similar, diante do imenso número de famintos e desnutridos do planeta: mais de 800 milhões de pessoas! Sendo que o maior índice está concentrado na faixa etária de 0 a 5 anos de idade.

Em 1957, por ocasião da fundação da Associação Mundial de Luta Contra a Fome –ASCOFAM, Josué de Castro publica *O Livro Negro da Fome*, como um manifesto de denúncia da situação de fome no mundo e de suas causas e conseqüências³. O objetivo principal desta obra era o de demonstrar que a fome e o subdesenvolvimento são uma coisa só, não havendo outro caminho para lutar contra a fome senão o da emancipação econômica e da elevação dos níveis de produtividade das massas de famintos, que constituíam (e ainda constituem) cerca de dois terços da população mundial (Castro, 1968).

Como afirma o autor no Prefácio do livro, “é a fome –a fome crônica e endêmica em escala universal– o traço mais típico da miséria reinante em nosso mundo, e a sua revelação constituiu sem dúvida a grande descoberta da ciência e da cultura do século XX”. O livro buscava comover os leitores e leva-los não só a tomada de consciência do problema, mas aumentar o número de aliados na luta contra a fome, ou seja, tira-los da inércia, da indiferença.

3 A ASCOFAM foi criada por Josué e mais um grupo de personalidades de renome internacional, interessadas pela sorte da humanidade, entre as quais se destacavam os nomes do Padre Joseph Lebrecht, Abbé Pierre, Albert Schweitzer, Raymond Schein, Louis Maire, Kuo-Mo-Jo, Paul Martin, Lord Boyd Orr, Tibor Mende, René Dumont e de Max Habicht, homens preocupados com a tolerância do intolerável e intolerantes diante do drama da fome.

O “patriocentrismo” é condenado como uma das causas mais graves do desequilíbrio em que vivemos e conclui ser a luta contra a fome, concebida em termos objetivos, o único caminho para a sobrevivência de nossa civilização, “ameaçada em sua substância vital por seus próprios excessos, pelos abusos do poder econômico, por sua orgulhosa cegueira – numa palavra, por seu egocentrismo político, sua superada visão ptolomaica do mundo” (Silva, 1998: 285).

Mais do que convencer, quer o autor despertar a chama de humanidade que parecia estar adormecida na consciência dos homens, diante de uma estranha tolerância para com a intolerável calamidade da fome no mundo. Josué apela para uma nova visão de humanidade, muito próxima daquela que nos propõe Morin (1994), apela para uma consciência planetária, uma responsabilidade para com o planeta e esta mudança radical só poderia começar na irmandade dos homens contra a mais terrível situação de miséria humana: a fome. Este é sem dúvida um libelo contra a intolerância tirânica de um sistema econômico e político que bane do direito de vida cerca de dois terços da população do planeta, matando-os lentamente.

Adentramos o novo século com guerras fratricidas, guerras econômicas, perseguições étnicas, intolerância para com o Outro. A miséria e a fome continuam a campear por extensos territórios dizimando milhares de pessoas por ano, mas parece que cada vez mais nos acostumamos com a desgraça alheia e toleramos o intolerável, como se não tivéssemos nenhuma responsabilidade sobre o destino do planeta.

A fome, um problema humano, político e social, um flagelo produzido pelos homens em suas opções políticas e econômicas, deve ser encarada como um instrumento de dominação e poder, talvez seja como afirma Minayo (1992), a expressão mais dolorosa e cruel da violência social. A fome, conforme afirmou Herbert de Souza (Silva, 1998.) é o banimento da Terra.

A literatura da fome

O tema da fome está presente em várias obras literárias, tanto nacionais como mundiais, algumas, como foi o caso de “Fome” de Knut Hamsun, ganhador em 1920, de um Nobel de Literatura, tornaram-se clássicas. No Brasil, vários são os romances que tratam do tema, obras que apesar de escritas há quase um século, como é o caso do romance de Rodolfo Theófilo, “A Fome. Scenas da Secca no Ceará”, publicado em 1922, continuam atuais e desafiadoras, pois os problemas da fome, da miséria, da exclusão social, da injustiça social retratadas nessas e em outras obras estão a desafiar o tempo.

Como denunciava Josué de Castro, a fome é um tema universal, em todos os cantos do planeta há sempre e infelizmente uma área de fome, até mesmo nos ditos nichos de riqueza e abundância como é o caso dos Estados Unidos, existem ilhas de miséria e uma procissão de famintos.

Inúmeras são as representações artísticas deste flagelo que campeia no mundo, quadros, poemas, romances, filmes, foram e continuam sendo construídos sobre o imaginário da fome, há como afirmou Glauber Rocha (1965), um estética da fome que encanta e horroriza ao mesmo tempo. Victor Hugo ao escrever *Os Miseráveis*, obra prima da literatura francesa, escreve sobre a fome e o universo dos famintos, sua trágica trajetória e, embora trate do período da revolução francesa, é uma obra atual, sempre lembrada quando nos vemos diante de cenas que parecem saídas de seu romance.

Uma bricolagem de trechos de varias obras que tratam da temática, como pequenos fragmentos unidos formando um grande mosaico, revelam-nos como a fome é um tema sem pátria e sem época, um tema atual, bem como as imagens literárias das obras aqui utilizadas parecem ser as mesmas, independente de época ou de autoria.

Trechos de obras de Raquel de Queiroz, Pearl Buck, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Josué de Castro, Francisco Dantas, Knut Hamsun, Luis Romano, Ítalo Calvino, Cora Coralina, J.G. de Araújo Jorge, Carolina de Jesus entre outros, coladas umas as outras nos dão uma dimensão sócio-literária da fome, do intolerável. De propósito não assinalo de quem é cada fala, este é um desafio, uma espécie de quebra-cabeças que deixo para o leitor decifrar.

Um caleidoscópio de imagens

“Pouco, mas o suficiente para dar ao livro o gosto e o cheiro fortes do drama da fome que é, no fundo, a carne desta obra”.

Vocês já viram que não foi por ambição que a gente abandonou a terra do sertão. Não foi em busca de riqueza. Foi em busca de vida. Foi para salvar a vida dos meus que desci para a costa. Vínhamos em busca de vida, mas o que a gente topava a cada instante era com a morte e não com a vida.

–Para onde está indo toda essa gente?

–O homem respondeu:

–Somos famintos e vamos apanhar o vagão de fogo que segue para o sul. Sai lá daquela casa. Há carros para gente como nós, por um preço menor que uma pratinha. (...) –É preciso comer– tagarelava ele, muito camarada dos que se apertavam em torno dele no vagão de fogo que avançava aos trancos e solavancos. – Não me incomoda que meu estúpido estomago se tenha tornado preguiçoso depois de tantos dias de ociosidade.

E através da caatinga, cortando-a de todos os lados, viaja uma inumerável multidão de camponeses. São homens jogados fora da terra pelo latifúndio e pela seca, expulsos de suas casas, sem trabalho nas fazendas, que descem em busca de São Paulo, Eldorado daquelas imaginações... Cortam a caatinga abrindo passo pelos espinhos, vencendo as cobras traçoeriras, vencendo a sede e a fome, os pés calçados nas alpargatas de couro, as mãos rasgadas, os rostos feridos, os corações em desespero.

(...) É a fome e a doença, os cadáveres vão ficando pelo caminho, estrumando a terra da caatinga e mais viçosos nascem os mandacarus, maiores os espinhos para rasgar novas carnes dos sertanejos fugidos.

Criança pobre

De pé no chão.

Suja, rasgada, despenteada.

Desmazelada.

Criada à toa, de roldão.

Cria de casebre,

Enxerto de galpão.

Não faz anos.
Não tem bolo de velinhas.
Não tem Natal.
Não tem escola.
Não tem banheiro.
Não tem cuidados.
Não tem carinho.
Só tem milhões de vermes
De amarelão.
Assim, vive um pedaço de tempo.
Depois, morre.
No cemitério da cidade,
a quadra de crianças
se enche logo
de comorozinhos
iguais, iguaizinhos-
de crianças pobres, desnutridas
(pasto de vermes na vida)
que vão morrendo
de desnutrição.

De súbito, senti que faltava o terreno; a cabeça começou a andar a roda e estava quase a perder os sentidos; procurei continuar o caminho sem fazer caso, mas cada vez me sentia pior; por fim não agüentei mais e, metendo-me na primeira porta que encontrei, sentei-me na escada. Todo o meu ser sofria uma transformação completa, como se o meu interior se toldasse com um espesso véu e o cérebro se desconjuntasse.

A que atribuir àquela profunda prostração que me afligia? Seria devida à umidade e ao frio da noite? Ou seria porque havia já dois dias que nem sequer quebrava o jejum?

Os meninos choramingavam, pedindo de comer.

E Chico Bento pensava: - Por que, em menino, a inquietação, o calor, o cansaço, sempre aparecem com o nome de fome?

- Mãe, eu queria comer...Me dá um taquinho de rapadura!

- Cordulina assustou-se:

- Chico, que é que se come amanhã?

Era a primeira vez que tinham carne para comer desde que haviam matado o boi (...)

- Com certeza pediste esmola hoje a algum estrangeiro - disse ele a

O-Ian. Mas ela, como de costume, não disse nada. Então o mais moço dos meninos, demasiado pequeno para se conter e orgulhoso de sua esperança, exclamou:

–Fui eu quem arranjou...é minha essa carne. Quando o açougueiro se voltou, depois que a cortou dum pedaço grande de cima do balcão, corri por baixo do braço duma velha, que viera comprá-la, agarrei-a e escapuli-me para um beco, escondendo-me num tonel vazio, que havia atrás duma porta, à espera do mano.

–Pois não comerei esta carne! Exclamou Wang Lung, colericamente. – Comeremos a carne que pudermos comprar ou pedir, mas não carne roubada. Mendigos podemos ser, mas ladrões, nunca.

Lúcio fechou o livro do ponto e mandou dispersar, que nessa tarde não havia vales, que o fim da semana estava longe, que não havia milho para toda a gente antes da chegada do Falucho.

Da multidão elevou-se um clamor de desconsolo, de súplicas, cada um rezando sua história a justificar sua razão de vida, que os meninos estavam sem comer, que a casa não tinha um simples grão de milho para entreter a boca.

No dia seguinte mais nome ficaria riscado na folha do capataz. As valas da estrada guardariam um outro debilitado que não pode mais avançar, boca aberta, corpo e olhos a falar para além da morte. No fundo das ancas laivos de sangue.

A fome voltava a fazer sentir os seus efeitos. Encontrava-me com uma indisposição fantástica. Via o pequeno rolo de papel branco e parecia-me um cartucho cheio de pequenas moedas de prata; e por fim já julgava aquilo uma realidade.

Bem diz o povo que quem ensina é a vida, e quem bota cara feia sem nunca desenvergar é o diabo da fome.

Coriolano comprime a barriga com as mãos e se enrodilha de lado, procurando minorar a lancetada das entranhas roídas que sente como um oco azedado. Bota a candeia no prego, aviva as brasas apagadas e prepara o chá de capim-santo que vai tomar daqui a pouco com raspas de rapadura.

(...) Com os solavancos do cavalo pela estrada dura, a barriga roncava como um porco e era de fazer medo seu barulho nas tripas vazias. Com o calor do sol começou a subir da carga um cheiro forte das mercadorias. Do lado direito vinha um cheiro bom de queijo que me fazia cócegas nas ventas(...) A fome foi crescendo a minha barriga vazia. A boca foi

ficando cheia de uma saliva impertinente...

“Você vomitou, de vergonha, toda sua fome, Zé Luis. Pois eu, com licença da palavra, caguei a minha fome toda, do sertão até aqui.”

Só larguei o sertão quando não pude mais me agüentar. Comi todas as minhas reservas de milho e de farinha. Depois, virei raizeiro. Durante um mês inteiro cavei o chão duro e rachado da seca, em busca de raiz de planta braba. Comi xiquexique, macambira e raiz de mucunã, e continuaria comendo até hoje essas plantas brabas pra não largar minha terra, se não fosse a sede desesperada. Foi a sede que me botou pra fora do sertão, mais do que a fome.

- Ainda na véspera eram seis viventes, contando com o papagaio. Coitado morrera na areia do rio, onde haviam descansado, à beira de uma poça: a fome apertara demais os retirantes e por ali não existia sinal de comida.

- Manguê, navio encalhado
- já sem destino nem porto,
 - encalhado num “mar morto”
- com penachos de palmeiras
- que são círios ou bandeiras
- em festas ou funerais...
- Desaguadouro da sífilis
- cano de esgoto da raça
- vergonha da juventude
- por ti quanta gente passa
- e diz que não lembra mais,
- pedaço sujo de praia
- no fundo de uma enseada
- onde as ondas levam restos
- que os próprios peixes não comem,
- (e que, entretanto, são restos
- que alimentam muito homem...)

- Nas favelas, as jovens de quinze anos permanecem até a hora que elas querem. Mescla-se com as meretrizes, contam suas aventuras (...) Há os que trabalham. E há os que levam a vida a torto e a direito. As pessoas de mais idade trabalham, os jovens é que renegam o trabalho. Tem as mães, que catam frutas e legumes nas feiras. Tem as igrejas que dá pão. Tem o São Francisco que todos os meses dá mantimentos, café, sabão etc.

– ...Elas vai na feira, cata cabeça de peixe, tudo que pode aproveitar. Come qualquer coisa. Tem estomago de cimento armado (...)

– Os prazeres daquele recipiente redondo e achatado conhecido como “marmita” consistem antes de mais nada no fato de ele ser desataraxável... Os primeiros golpes do garfo servem para despertar um pouco aquelas comidas entorpecidas, dar relevância e a atração de um prato recém-servido na mesa àqueles alimentos que ficaram ali amontoados tantas horas. Então se começa a ver que a comida é pouca, e pensa: “É melhor comer devagar”, mas foram levadas à boca, velozes e famélicas, as primeiras garfadas.

– Enquanto come, pensa: “Por que me dá prazer reencontrar aqui o sabor da comida de minha mulher, mas em casa, entre brigas, choros, dívidas que surgem a cada conversa, não consigo apreciá-la?” e depois pensa: “Agora me lembro, isso é o que sobrou da janta de ontem”.

Perguntei para os moços: “Que levam aí embrulhado nesta rede, irmãos?”, e os moços responderam:

“Levamos um morto, irmão”.

“De onde vem este morto, irmãos?”, perguntei.

“Vem de bem longe. Em vida, vivia nos ombros da serra e agora, defunto, há horas que viaja pra sua ultima morada no fundo do vale. Mas vai sem pressa, sem impaciência, como em vida, irmão.

“E de que morreu ele? Foi de morte morrida ou de morte matada?”

“Difícil de responder, irmão. Parece mais ter sido morte matada.”

“Com que mataram o homem? Com faca ou com bala, irmãos?” perguntei.

“Nem de faca nem de bala, foi um crime bem mais bem feito. Crime que não deixa marca”.

“De que mataram então este morto?” indaguei, e eles, bem calmos, responderam:

“Este morto foi matado de fome, irmão”.

Uma última frase.

Bebida é água

Comida é pasto.

Você tem sede de quê?

Você tem fome de quê?⁴

Você tolera o quê?

4 Letra da composição “Comida”, do Grupo Titãs.

Bibliografia

- Amado, Jorge (1963). *Seara Vermelha*. São Paulo: Martins Editora. 9ª ed.
- Buck, Pearl (1981). *A Boa Terra*. São Paulo: Abril Cultural.
- Calvino, Ítalo (1984). *Marcivaldo ou As Estações na Cidade*. São Paulo: Cia. das Letras.
- Castro, Josué de (1935). *As Condições de Vida das Classes Operárias no Recife. Estudo Econômico de sua Alimentação*. Rio de Janeiro: Departamento de Estatística e Publicidade/Ministério do Trabalho indústria e Comércio.
- _____ (1953). *Geopolítica da Fome*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil. 2ª. Ed.
- _____ (1967). *Homens e Caranguejos*. São Paulo: Brasiliense.
- _____ (1968). *O Livro Negro da Fome*. São Paulo: Brasiliense. 3ª.Ed.
- _____ (1982). *Geografia da Fome (O dilema Brasileiro: Pão ou Açúcar)*. Rio de Janeiro: Antares: Achiamé. 10ª Ed. (Clássicos das Ciências Sociais no Brasil).
- _____ (1996). *Fome: Um tema proibido*. Recife: CONDEPE/CEPE. 3ª.Ed.
- Cora, Coralina (2001). *Meu Livro de Cordel*. São Paulo: Global. (Obras de Cora Coralina).
- Dantas, Francisco J. C. (1993). *Os Desvalidos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- George, Susan. (2002). *O relatório Lugano*. São Paulo: BoiTempo.
- Hamsun, Knut (1955). *Fome*. São Paulo: Clube do Livro.
- Jorge, J.G. de Araújo (1981). *Antologia Poética - Volume I*. Rio de Janeiro: Novo Tempo. 2ª ed.
- Jesus, Carolina Maria de (1963). *Quarto de Despejo. Diário de uma Favelada*. São Paulo: Francisco Alves. 9ª. Ed.
- Minayo, Maria Cecília de Souza (1992). *Fome: O Desafio Radical. Revista Tempo e Presença*. CEDI: São Paulo, Novembro/Dezembro, Ano 14 - No. 266.
- Morin, Edgar & Brigitte Kern (1993). *Terre Patrie*. Paris: Seuil.

- Perrot, Michelle (2000). “O Arquipélago da Intolerância”. En *A Intolerância Foro Internacional sobre a Intolerância*. Unesco, Academia Universal das Culturas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Queiroz, Raquel (1991). *O Quinze*. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio. 46ª.
- Ramos, Graciliano (1995). *Vidas Secas*. São Paulo: Record. 70ª.
- Rocha, Glauber (1965). Uma estética da fome. *Revista Civilização Brasileira* 4 (165-187).
- Romano, Luis (1983). *Famintos*. Lisboa: Ulmeiro.
- Sá, Xico e U. Dettmar (2003). *Nova Geografia da Fome*. Fortaleza, CE: Tempo d’Imagem.
- Sasson, Albert (1993). *Alimentando o mundo de amanhã*. Rio de Janeiro: Imago, Paris: UNESCO.
- Silva, Tânia E.M. da (1998). “Josué de Castro: Para uma poética da fome” São Paulo. Tese de Doutorado, PUC/SP.
- Touraine, Alain (1998). *Poderemos Viver Juntos? Iguais e diferentes*. Rio de Janeiro: Petrópolis: Vozes.

Este libro se terminó de
imprimir en junio de 2009
en la imprenta Rispergraf.
Quito, Ecuador