

KIPUS

REVISTA ANDINA
DE LETRAS



31 I SEMESTRE
2012

DOSSIER

Literaturas de la integración: el Sur y su diversidad

Zulma **SACCA**

Roberto Arlt, la nación y su angustiosa trayectoria

Ramiro **HUANCA**

El entretendido de una literatura boliviana andina desde las novelas *Felipe Delgado* de Jaime Saenz y *Cuando Sara Chura despierte* de Juan Pablo Piñeiro

Carlos **BONFIM**

Portuñol salvaje: arte licuafronteras y tensiones contemporáneas

James **RODRÍGUEZ CALLE**

Sobre la evanescencia del regreso a casa, en la obra poética de Aurelio Arturo

Olga **OSTRIA REINOSO**

La escritura desterritorializada: dos insufribles discursos de Roberto Bolaño

Humberto E. **ROBLES**

Entre la nostalgia y la melancolía (Glosas sobre un pasillo y su alcance en la construcción simbólica de una comunidad)

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS

DIRECTOR: Raúl Vallejo Corral

EDITOR: Raúl Serrano Sánchez, raul.serrano@uasb.edu.ec

COMITÉ EDITORIAL: Cecilia Ansaldo Briones (Universidad Católica Santiago de Guayaquil), Carlos Carrión (Universidad Nacional de Loja), Santiago Cevallos (UASB), Ariruma Kowii (UASB), Alejandro Moreano (UASB), Alicia Ortega Caicedo (UASB), Alberto Pereira (Universidad Central del Ecuador), Vicente Robalino (Pontificia Universidad Católica del Ecuador), Édgar Vega Suriaga (UASB).

COMITÉ ASESOR INTERNACIONAL: Jorge Aguilar Mora (University of Maryland, EUA), Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla, España), Regina Harrison (University of Maryland, EUA), Pierre Lopez (Université de Perpignan Via Domitia, Francia), Celina Manzoni (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Julio Ortega (Brown University, EUA), Nelson Osorio (Universidad de Santiago, Chile), Julio Ramos (University of California, Berkeley, EUA), Humberto E. Robles (Northwestern University, EUA), Alberto Rodríguez Carucci (Universidad de los Andes, Venezuela), Hugo J. Verani (University of Notre Dame, EUA).

CUBIERTA: DISEÑO, Édgar Vega S. ARTE, Raúl Yépez

DIAGRAMACIÓN: Jorge Ortega

CORRECCIÓN: Fernando Balseca

IMPRESIÓN: Editorial Ecuador, Santiago Oe2-131 y Versalles, Quito

INFORMACIÓN Y ENVÍO DE ARTÍCULOS: raul.serrano@uasb.edu.ec / alexandra.leon@uasb.edu.ec

SOLICITUD DE CANJES: biblioteca@uasb.edu.ec

SUSCRIPCIONES Y DISTRIBUCIÓN: ventas@cenlibrosecuador.org

KIPUS: REVISTA ANDINA DE LETRAS

NÚMERO 31, I SEMESTRE DE 2012

ISSN: 1390-0102

Kipus: revista andina de letras, fundada en septiembre de 1993, es una publicación del Área de Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, editada conjuntamente con la Corporación Editora Nacional. Está dedicada a la subregión andina y orientada a un público latinoamericanista. *Kipus* quiere ser una respuesta concreta a la integración de nuestra conciencia latinoamericana, por ello destaca y profundiza en las nuevas valoraciones y discusiones que suscita la literatura ecuatoriana, andina y latinoamericana. La revista destina varias secciones a homenajes, estudios, crítica, comentarios y reseñas de libros. Se publica dos veces al año en los meses de mayo y noviembre.

Kipus consta en los índices de *LATINDEX*, *Sistema Integral de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, España y Portugal* (base de datos de la Universidad Nacional Autónoma de México), y en *PRISMA*, *Índice de Revistas Sociales y Humanísticas de Latinoamérica e Hispanoamérica*.

Para la selección de ensayos se utiliza un arbitraje bajo el sistema de doble ciego (*peer review*).

Los artículos contenidos en *Kipus* son de exclusiva responsabilidad de sus autores; no necesariamente reflejan el pensamiento de la revista. Se autoriza la reproducción total o parcial de los mismos siempre que se cite como fuente a *Kipus: revista andina de letras*.

Kipus, versión digital, se puede consultar en el Repositorio Institucional:

<http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/133>

CDD 860. 5 / CDU 8 / LC: PQ 7081

Kipus: revista andina de letras.

Quito, UASB-Ecuador, 1993

vol.: 21 cm

Jul.-dic. 1993

Semestral-mayo-noviembre

ISSN: 1390-0102

1. Literatura

2. Literatura-Latinoamericana I. Área de Letras,
Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador)



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador

20 años



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

KIPUS

REVISTA ANDINA
DE LETRAS

31

I SEMESTRE
2012, QUITO

ISSN: 1390-0102

HOMENAJE

MICHAEL HANDELSMAN 5

Nelson Estupiñán Bass:
escritor de dos orillas

IN MEMORIAM

CATALINA LEÓN PESÁNTEZ 19

Arturo Andrés Roig
y el legado de la filosofía "auroral"

DOSSIER

Literaturas de la integración: el Sur y su diversidad

Presentación 35

ZULMA SACCA 39

Roberto Arlt, la nación y su angustiosa trayectoria

RAMIRO HUANCA 51

El entretejido de una literatura boliviana andina
desde las novelas *Felipe Delgado* de Jaime Saenz
y *Cuando Sara Chura despierte* de Juan Pablo Piñeiro

CARLOS BONFIM	69
Portuñol salvaje: arte licuafronteras y tensiones contemporáneas	
JAMES RODRÍGUEZ CALLE	87
Sobre la evanescencia del regreso a casa, en la obra poética de Aurelio Arturo	
OLGA OSTRIA REINOSO	97
La escritura desterritorializada: dos insufribles discursos de Roberto Bolaño	
HUMBERTO E. ROBLES	111
Entre la nostalgia y la melancolía (Glosas sobre un pasillo y su alcance en la construcción simbólica de una comunidad)	
RICARDO CASTELLANI	127
Surrealismo en el Paraguay	
MIRKO LAUER	143
César Vallejo y la vanguardia en las fronteras del idioma	
MILTON FORNARO	157
Los militares profanadores de la ciudad	
MIRLA ALCIBÍADES	165
Un manual de urbanidad para los hispanoamericanos	
COLABORADORES	187
I BIENAL INTERNACIONAL DE ENSAYO REVISTA KIPUS, VEREDICTO	191

KIPUS

REVISTA ANDÍNA
DE LETRAS

31

1 SEMESTER
2012, QUITO

ISSN: 1390-0102

HOMAGE

MICHAEL HANDELSMAN 5

Nelson Estupiñán Bass:
a writer of two shores

IN MEMORIAM

CATALINA LEÓN PESÁNTEZ 19

Arturo Andrés Roig and his legacy
of "auroral" philosophy

DOSSIER

Integration literatures: The South and its diversity

Presentation 35

ZULMA SACCA 39

Roberto Arlt, the nation, and its distressing journey

RAMIRO HUANCA 51

The intertwinement of an Andean literature of Bolivia,
from the novels *Felipe Delgado*, by Jaime Saenz,
and *Cuando Sara Chura despierte*, by Juan Pablo Piñeiro

CARLOS BONFIM	69
Wild Portuñol: frontier-melting art and contemporary tensions	
JAMES RODRÍGUEZ CALLE	87
About the evanescence of returning home in the poetic works of Aurelio Arturo	
OLGA OSTRIA REINOSO	97
Unterritorialized writing: two insufferable discourses of Roberto Bolaño	
HUMBERTO ROBLES	111
Between nostalgia and melancholy: notes about a <i>pasillo</i> and its significance in the symbolic construction of a community	
RICARDO CASTELLANI	127
Surrealism in Paraguay	
MIRKO LAUER	143
César Vallejo and the vanguard in the frontiers of language	
MILTON FORNARO	157
The military as defilers of the city	
MIRLA ALCIBÍADES	165
An urbanity manual for Hispano-Americans	
CONTRIBUTORS	187
I INTERNATIONAL BIENNIAL OF ESSAY REVISTA KIPUS, VEREDICT	191

H O M E N A J E

Nelson Estupiñán Bass: escritor de dos orillas*

MICHAEL HANDELSMAN

University of Tennessee, USA

RESUMEN

Este ensayo examina el significado y la función de la literatura escrita y leída desde la experiencia de la negritud en Ecuador, especialmente en lo que se refiere al ejemplo de Nelson Estupiñán Bass (1912-2002), a quien se considera uno de los principales escritores afroecuatorianos. Parte del problema que se analiza tiene que ver con cómo identificar el contexto social en el cual se lee la producción literaria de Estupiñán. De ahí, el análisis se mueve entre la llamada ciudad letrada y las áreas rurales del norte de Esmeraldas donde varias comunidades luchan por tomar control de sus propias representaciones. Por lo tanto, la pregunta que emerge tiene que ver con el rol conflictivo de un escritor afroesmeraldeño que pretende articular e interpretar las necesidades, los intereses y las historias que definen a los habitantes de la provincia de Esmeraldas mientras asume una posición jerárquica de un intelectual socialmente comprometido que, inconsciente y paradójicamente, deja sin voz a aquellas comunidades que, durante siglos, han hablado por medio de sus mayores y ancestros.

PALABRAS CLAVE: literatura ecuatoriana, literatura afroecuatoriana, Nelson Estupiñán Bass, Esmeraldas, representación, poesía afro.

SUMMARY

This essay examines the meaning and function of literature written and read from the experience of blackness in Ecuador, especially with regard to the example of Nelson Estupiñán Bass (1912-2002) who is considered one of Ecuador's principal Afro Ecuatorian writers. Part

* Con este ensayo del crítico Michael Handelsman, *Kipus* rinde tributo a uno de los narradores y poetas afroecuatorianos vitales de nuestra tradición, Nelson Estupiñán Bass, de quien se cumple, en el presente año, el centenario de su natalicio. (N del E).

of the problem analyzed here is how to identify the social context in which we read Estupiñán's literary production. To that end, the analysis moves between the so-called "lettered city" and the rural areas of the northern region of Esmeraldas province where numerous communities are struggling to take control of their own representations. Consequently, the question that emerges has to do with the conflicting role of an Afro Esmeraldan writer who purports to articulate and interpret the needs, interests, and histories that define the province's inhabitants while assuming an hierarchical position of a socially engaged intellectual who unwittingly and paradoxically renders voiceless those Afro communities that have for centuries spoken through their elders and ancestors.

KEY WORDS: Ecuadorian literature, Afro-Ecuadorian literature, Nelson Estupiñán Bass, Esmeraldas, representation, "Afro" poetry.

[...] siento que aquí duele la patria.

–Nelson Estupiñán Bass

Los pueblos negros del norte de Esmeraldas siempre soñamos con dejar a nuestros herederos un territorio para que vivan en paz como nosotros hemos vivido por tanto años, ahora que se nos quita el derecho sobre ese territorio, tendremos que dejarles como herencia los testimonios de esa injusticia, para que en las nuevas generaciones no muera el motivo para la resistencia.

–el Abuelo Zenón

LOS DOS EPÍGRAFES que inician este ensayo son una invitación a reflexionar sobre el sentido y la función de la literatura escrita y pensada desde la experiencia de ser negro/a en el Ecuador y, concretamente, a partir del ejemplo de Nelson Estupiñán Bass (Esmeraldas, 1912-Quito, 2002) que nunca se olvidó de su tierra natal de Esmeraldas. De hecho, el mismo Estupiñán había constatado que "Esmeraldas es la fuente primaria de mi obra literaria, el lugar de origen de todo lo que escribo".¹ Este reconocimiento de origen adquiere especial importancia al leerlo en diálogo con las palabras del Abuelo Zenón, que pone de relieve la centralidad existencial que debe ocupar el territorio en el imaginario de las comunidades que habitan la zona norte de la provincia.²

1. Nelson Estupiñán Bass, *Este largo camino*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1994, p. 221.

2. El Abuelo Zenón fue el abuelo materno de Juan García Salazar; García ha dedicado la mayor parte de su vida a recoger las tradiciones orales de Esmeraldas y a luchar por preservar la memoria ancestral de su provincia. Con el tiempo, y gracias a la labor constante de reivindicación y recuperación histórica y cultural realizada por él, se reconoce

Es de notar que el sentido de pertenencia que estos dos afroesmeraldeños comparten es sumamente complicado y, a veces, la complementariedad de su pensamiento resulta elusiva cuando no contradictoria. Esta tensión viene en parte del hecho de que Estupiñán habla desde la escritura mientras que Zenón personifica la oralidad. En cierta manera, las múltiples distancias y proximidades inherentes a la relación entre la escritura y la oralidad marcan el contexto desde el cual pretendo leer a Estupiñán Bass y problematizar el sentido complejo de lo que constituye la literatura afro en el Ecuador y, por extensión, de gran parte de la diáspora afrolatinoamericana.³

TIMARÁN Y CUABÚ: DUELO DE DOS GIGANTES

A pesar de su reticencia en ciertas ocasiones de enmarcar las necesidades y las aspiraciones de la provincia dentro de lo racial, hemos de señalar que él dedicó gran parte de su narrativa y poesía a la recreación de Esmeraldas a partir de su condición de afrodescendiente. De hecho, como escritor, uno de los recursos empleados para acercarse a lo afroesmeraldeño y, así, expresar su identidad afro, ha sido la oralidad que “transmite los conocimientos propios que el afroesmeraldeño tiene del hombre, la naturaleza y lo divino/mágico”.⁴ Precisamente porque la tradición oral “cumple las funciones sociales de insinuar, moralizar, criticar y divertir al grupo”, también “expresa una cosmogonía distinta, una historia otra, una vida marginal contada desde la misma voz subalterna” (Miranda 33).⁵

al Abuelo Zenón como figura representativa de las tradiciones y los saberes ancestrales afros en el Ecuador.

3. Richard L. Jackson ha resaltado el carácter insurgente de las literaturas orales que, dentro de la colonialidad, lograron preservar y cultivar los aspectos subversivos de las tradiciones populares [véase *Black Literature and Humanism in Latin America* (Athens, The University of Georgia Press, 1988), pp. 56-57]. Hemos de suplementar esta observación con otra que evoca la problemática de la escritura como producto de un mundo letrado que, según Ángel Rama, se debate entre el orden jerárquico y la resistencia descolonizadora [véase *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984].
4. Franklin Miranda Robles, “Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán Bass, hacia una narrativa afroecuatoriana”, tesis de magister, Universidad de Chile, 2004, p. 33.
5. Lo acertada de esta explicación de Miranda se desprende de la labor de más de tres décadas de Juan García, quien ha recopilado y publicado numerosos libros de décimas

Un buen ejemplo de cómo Estupiñán recurrió a la poesía oral para reconstruir esa larga y vital tradición de saberes y conocimientos desde la literatura han sido sus dos poemas largos titulados “Timarán y Cuabú” (1956) y “El desempate” (1980). Por ser el segundo poema una continuación del primero, que también lo completó como historia cerrada, fue un acierto de la Casa de la Cultura Ecuatoriana de publicarlos juntos en 1998 con el título de “Duelo de gigantes”. De esta manera, los lectores pudieron captar la medida en que ambos poemas constituían una propuesta cultural orgánica con la cual Estupiñán asumió el desafío de posicionarse como afroesmeraldeño ante un mundo cambiante que se debatía entre las tradiciones del pasado y las incertidumbres del futuro. Como se verá a continuación, este posicionamiento conllevaba una fuerte conflictividad de actitudes y perspectivas que, en el fondo, reproducía algunas de las mismas tensiones y contradicciones que marcaron la trayectoria de Estupiñán como un intelectual afroesmeraldeño en un país todavía no dispuesto a reconocerse en el pasado y futuro de Esmeraldas.

Básicamente, *El duelo de gigantes* se refiere a Pedro Timarán y Alberto Cuabú, dos esmeraldeños famosos por su ingenio y capacidad de debatir cualquier tema mediante la espontaneidad, el ingenio y siempre en versos populares como las décimas esmeraldeñas. En el primer poema de 1956, Timarán y Cuabú inician una competencia para ver quién es el más ingenioso. Después de disertar sobre un sinnúmero de temas económicos, políticos y sociales, el jurado anuncia que todo había resultado en un empate. Será veinticuatro años más tarde, en 1980, cuando Estupiñán de nuevo convoca a los dos para el desempate. En cierta manera, esta contienda de ingeniosos provoca mucho interés entre el público porque los dos cantores pertenecen a generaciones y razas diferentes. Timarán es el venerable viejo mulato mientras que Cuabú se perfila como el audaz joven negro. En el primer poema, la confrontación poética resalta las diferencias generacionales y se comprende que la finalidad es la de determinar si los mayores o los jóvenes son los más aptos para responder a los desafíos de la vida. Al declarar un empate, Estupiñán parece sugerir que ambas generaciones se complementan y no conviene romper el orden y el equilibrio que las unen.⁶

y muchas otras manifestaciones de lo popular y oralidad de Esmeraldas. Laura Hidalgo y Jean Rahier también han llevado a cabo importantes aportes de investigación y recopilación de las décimas.

6. Para entender la historia y dinámica de esta tradición popular que, también, evoca la de

Ya para 1980, sin embargo, Estupiñán aparentemente sentía la necesidad de no dejar las cosas así; hubo la necesidad de declarar un ganador y, efectivamente, ese desempate marca un importante cambio de actitud en Estupiñán. A diferencia del primer poema en que se insistía en las diferencias generacionales de Timarán y Cuabú, en “El desempate” el enfoque gira hacia la raza, y es el negro que gana la competencia precisamente por ser negro. Según explica el juez:

Mi voto determinante/ es, pues, pa'l componedor/ que se apoya en su color/
pa cantar hacia adelante./ Nuevo Mandinga gigante,/ pregón de la multitud/
que dará a la negritú/ la juerza del huracán,/la Gran Flor del Guayacán/ es
suya, Alberto Cuabú. (123)⁷

Pero no simplifiquemos las implicaciones del dictamen del juez, ni la complejidad que define la identidad racial. Es decir, la resolución que produce el desempate del poema no ha de ofuscar la lucha interior de Timarán que, en muchos sentidos, simboliza la de cada sociedad pluricultural y multirracial que busca construir la unidad desde las diferencias y no desde los míticos mestizajes que generalmente convierten promesas integracionistas en proyectos de homogeneización y exclusión. Por lo tanto, el autorretrato de Timarán resulta profundamente instructivo porque su conflictividad y vigencia como lucha existencial en un mundo que se debate entre el pasado y el futuro no desaparece con el triunfo de Cuabú. Según reza el poema, Timarán se define como “[...] choque pacífico de dos ríos distintos,/la unión equivocada de vientos encontrados,/ [...] el abrazo aparente/de odios enterrados” (119). Y, luego, Timarán explica:

muchos otros lugares, incluyendo Argentina con sus payadas gauchescas, recordemos que estos dos poemas de Estupiñán pertenecen al género de los Argumentos que “son poemas que se recitan en competencias entre poetas populares durante reuniones públicas. También la forma es una apropiación y resemantización de expresiones españolas. Tiene la misma estructura formal y cosmogonía afroecuatorialiana de la Décima, pero sus temas y contenidos son inquisitorios y agresivos, pues la idea es derrotar al contrincante. Se trata de un duelo de conocimientos, ingenio e improvisación. La importancia del mejor de los competidores radica en que se le reconoce que guarda de manera más fiel el sentido vital de la comunidad” (Miranda 138-39).

7. Richard L. Jackson también ha comentado la importancia de la raza en este poema; véase su *Black Literature and Humanism in Latin America* (Athens, University of Georgia Press, 1988), 50-67.

Bien sé/ que no soy negro/ ni blanco,/ ni soy indio/ ni extraño,/ soy como la penumbra/ que naufraga en la noche. (120)

Es esta confesión de sentirse a la deriva y producto de aquella “unión equivocada de vientos encontrados” y “odios enterrados” que mueve al juez a declarar: “pero su cruce racial/lo vuelve un tentenelaire” (123).

Está claro que la condición híbrida de Timarán es una debilidad precisamente por su incapacidad de situarse dentro de una historia particular y concreta. Se entiende que, más que un deseo por una inexistente pureza racial, el fallo del juez reconoce la necesidad de estar arraigado en una tradición o, como diría el Abuelo Zenón, en un territorio ya que “Cuando un pueblo pierde el control, el uso y sobre todo el manejo de sus territorios ancestrales, los que más pierden son las nuevas generaciones; porque no tienen los espacios territoriales para aprender sobre lo propio y poner en práctica su diferencia cultural” (citado en García Salazar, edit., *Territorios ...*, 107).

Obviamente el concepto de raza que se maneja aquí trasciende categorías meramente “pigmentales”, y Estupiñán creó al personaje de Timarán para captar esa complejidad. Es así que el viejo cantor advierte:

En la paz creo/ que me parezco al blanco,/ que atravesé feliz/ la línea de fuego y la trinchera,/ dejando atrás, muy lejos,/ mi hermandad con el negro. (120)

Aunque la referencia al mestizaje en estos versos parece celebrar la integración como una deseada superación de las diferencias raciales, Timarán confiesa su desengaño:

Pero llega la guerra,/ y allá en mi lejanía/ tomo un rifle escondido/ mil años en mis huesos,/ vuelvo decidido/ a pelear esta vez/ a muerte contra el blanco. (120)

Indudablemente, la alusión a “mi lejanía” y al “rifle escondido mil años en mis huesos” saca a la luz la larga historia de ser negro en América, la misma que hace falta entender desde el cimarronaje que continúa en el presente. Y, luego, Timarán lamenta:

Hermano negro,/ hermano indio,/ discúlpeme que a veces/ con una voz/ que quiere salir pero se atasca/ me diga para adentro/ que el destino me hizo/ la mejor materia prima/ de la América nueva./ Pero otras/ Asimismo/

pienso que inevitablemente/ el tiempo borrará para siempre/ mi huella en el camino. (120)

En efecto, el sentido de culpabilidad que Timarán siente frente a los hermanos negros e indios constituye una profunda herida existencial ya que hay plena conciencia de haber sucumbido a las falsas promesas de la asimilación como meta final en sociedades democráticas e igualitarias. Es decir, renunciar a la identidad propia, a las diferencias, pues, fatalmente conducirá a la anulación del ser tan patente en aquella “huella en el camino” destinada a perderse en el olvido.

Por consiguiente, hemos de comprender el triunfo de Cuabú como una apuesta por la reivindicación y la afirmación de lo afro desde la historia misma del cimarronaje y como un proyecto de vida descolonizador. Declarar al joven negro de “El desempate” como el “Nuevo Mandinga gigante” (123) marca una ruta de acción y de pensamiento que no confundirá jamás la diferencia entre asimilar y ser asimilado. En efecto, a diferencia del “tentenelaire” que evoca la inestabilidad que caracteriza las relaciones sociales del poder propias de un sistema colonial en que la lógica de la dominación se complementa con su retórica de progreso y desarrollo (o sea, la modernidad), el “Nuevo Mandinga gigante” subvertirá tales esquemas asimilacionistas porque ya había anticipado aquellas palabras recientes de otro joven afroecuatoriano consciente de que lo afro como cultura e historia es constitutivo de un nuevo Ecuador todavía en construcción que aspira a ser plurinacional e intercultural. Según ha advertido:

Una de nuestras principales debilidades como pueblo Afroecuatoriano está en lo que hemos aprendido del otro. Es verdad que en la vida actual casi todo lo aprendemos del otro. Pero tenemos que saber que somos mucho más débiles cuando queremos ser como el otro, ver el mundo y el bienestar como el otro. Tenemos que saber que ser diferentes es una fortaleza. (citado en García Salazar, edit., *Territorios ...*, 122).

Yuxtaponer la actitud constante y firme de estos dos jóvenes de diferentes épocas y leerla como una expresión de continuidad histórica entre las generaciones nos hace pensar que Estupiñán habrá tenido un concepto parecido cuando terminó el primer poema, “Timarán y Cuabú”, con el empate. Pues, a pesar de las obvias discrepancias entre el cantor mayor y su contraparte más joven, prevalece un profundo sentido de convivencia y de comunidad. Así se expresa Cuabú al puntualizar:

Timarán es experiencia,/ sentimiento y tradición,/ es la voz del corazón/
que, en plenitud de conciencia,/ yo recojo como herencia/ para poder res-
taurar/ la Patria que hemos de alzar/ de su ruina transitoria/ para cubrirla de
gloria,/ y regresarla a su altar. (53)

Estos mismos sentimientos acerca de la relación entre la herencia y la posibilidad de reconstruir la Patria nos remiten al pensamiento del Abuelo Zenón, vocero de los ancestros, que enseña:

El “ayer” tiene que ser visto y entendido por las nuevas generaciones no solo como un pasado que perteneció a los mayores. El ayer es el tiempo donde todo estaba ordenado por la tradición de un pueblo que tiene conciencia de su particularidad étnica. Es en esa particularidad donde se fundamenta su derecho para tener un espacio territorial donde continuar su proyecto de vida. (citado en García Salazar, edit., *Territorios ...*, 60)

De modo que lo afro como fortaleza, historia, memoria, territorio y derecho conforma el contexto desde el cual estamos comentando el aporte literario de Estupiñán. Indudablemente él se había identificado con las tradiciones articuladas por el Abuelo Zenón y con muchos de los testimonios citados aquí que vienen de las comunidades populares de la región norte de Esmeraldas. Sin embargo, hemos tratado de demostrar que el contexto de Estupiñán es problemático por las ambivalencias y contradicciones que permean todo su proyecto literario. Este reparo no ha de sugerir, sin embargo, un rechazo o desconocimiento del importante aporte cultural de Estupiñán. Más bien, percibimos una tensión dentro de su representación de lo afro y la consideramos una clave esencial para valorar realmente la profundidad y complejidad que definen su obra literaria como producto de un escritor entregado a su condición simultáneamente afro/ecuatoriana/latinoamericana y, en última instancia, universalmente humana.

Pero esta simultaneidad no venía sin tropiezos ni deslices que evocan a Timarán, el tentenaire, más que a Cuabú o, en la vida real, al Abuelo Zenón. Hasta cierto punto, concordamos con el crítico Richard Jackson quien ha celebrado una supuesta autenticidad en la expresión literaria de Estupiñán precisamente porque sus libros nacieron de la experiencia afro como el mismo Estupiñán había constatado y que hemos citado varias veces ya.⁸ Sin embargo,

8. Hemos de aclarar que Jackson en ningún momento confundió lo que identificaba como

hay que reconocer que las condiciones en que Estupiñán había armado su mundo literario han cambiado, y la emergencia de los pueblos afro que están asumiendo la responsabilidad de sus propias representaciones pone en jaque tanto el papel tradicional del escritor afro como las interpretaciones que este genere entre nosotros, los lectores de la actualidad. Es decir, el esfuerzo por representar a los demás afro desde la llamada Ciudad Letrada (o, si se prefiere, desde la escritura) contiene cierta artificialidad que recuerda aquel verso que decía: “pero su cruce racial/ lo vuelve un tentenelaire”. Tal vez todo intento de escribir al mismo tiempo “casa adentro” y “casa afuera” esté destinado a reproducir el mismo cruce conflictivo que aquejaba a Timarán, pero sin reducirse únicamente a lo racial.

Así entendemos, por lo menos, ciertas declaraciones de Estupiñán que él habrá concebido principalmente para públicos letrados y urbanos. Por ejemplo, en *Este largo camino* se lee: “Toda obra literaria –y la poesía es logro cusp-ideal de la literatura– es un reintegro que el creador hace al medio social que simultáneamente moldea y lo moldea: de la colectividad recibe la materia prima que, depurada, él le devuelve” (183); y en *Desde un balcón volado* Estupiñán planteaba: “Todo artista ecuatoriano es voz y reflejo, pensamiento y palabra, pincel y cancel, esquinca y nota de algún sector de nuestra Patria, o de toda ella si alcanza una cobertura total, pues todos estos elementos, por esa especie de vasos comunicantes de la sociedad, llegan a él en forma de gotas o torrentes” (113). De nuevo, a estas alturas de la historia, posicionarse (o ser leído) desde la literatura como intérprete por excelencia de las mayorías resulta problemático en vista de la capacidad expresiva de estas, la misma que es tan

“autenticidad” con un supuesto esencialismo racial. Su interés, más bien, fue el de hacer una clara distinción entre la imitación artificial de los escritores del *negrismo* y las representaciones más auténticas de los del movimiento de la *negritud* (véase *Black Literature and Humanism in Latin America*, 50-57).

9. Juan García emplea estas frases para diferenciar la actuación que se cultiva dentro de las comunidades y la de afuera. Según enseña el maestro, hasta que las comunidades no elaboren sus propios proyectos internamente y a partir de los saberes ancestrales, toda participación afuera resultará en la misma dominación e invisibilización de siempre. Así pensaba, también, el Abuelo Zenón: “Cuando los políticos nos hablan sobre lo que tenemos que hacer para mejorar nuestras vidas, insisten que debemos abrir nuestra casa y nuestra comunidad, para que los que vienen de afuera entren y nos muestren el camino del bien-estar. Eso es pura dominación, puro control social” (citado en García Salazar, edit., *Territorios...*, 130).

evidente en las recopilaciones e investigaciones que Juan García ha realizado durante más de cuarenta años.¹⁰

EN CONTEXTO

En 1993 Nelson Estupiñán Bass recibió el Premio Espejo que, en el Ecuador, es el máximo reconocimiento que se otorga por una larga y distinguida trayectoria de excelencia en las áreas científicas y culturales. Esta aparente aceptación, sin embargo, no viene sin contradicciones ya que el crítico antillano, Henry Richards, ha observado que Estupiñán ha recibido más atención crítica fuera del país que adentro; y, además, el poeta afroecuatoriano Julio Micolta ha comentado que “hay un racismo disimulado detrás de este ‘descuido’” (citado en Miranda, 85). Al mismo tiempo, se escucha desde las comunidades de la región norte de Esmeraldas que “Los hermanos del norte sienten desconfianza de los intelectuales”.¹¹ Y, más recientemente en 2010, el novelista argentino Andrés Neuman que ganó el Premio Alfaguara en 2009, declaró en una entrevista publicada en *El País* que a los escritores ecuatorianos “no les queda más remedio que ser cosmopolitas, porque escribir en clave nacional es colocarse en una tradición postergada. Nacional es, sí, una palabra del pasado. De ahí que las generaciones hayan ‘desterritorializado’ sus obras –ambientándolas en el pasado o en un aeropuerto– y reformulado [sic] la vieja obsesión por la identidad”.¹²

10. El ejemplo más reciente del aporte de Juan García que corrobora nuestra última observación es el texto que hemos citado varias veces en este ensayo, *Territorios, territorialidades y desterritorialización...* De hecho, la intensidad y urgencia que caracterizan la lucha por ser dueños de las representaciones propias resuenan en todo este libro, como por ejemplo en el siguiente comentario que aparece en la Introducción: “Son temas que deben ser debatidos entre los actores directos de toda esta situación y las comunidades afroecuatorianas. Todo otro tipo de análisis, o estudio sobre lo que está pasando en la región, hecho por gente de afuera, servirá más para quienes lo realizan, que para los actores que están viviendo los efectos negativos de la siembra de palma” (10).

11. Citado en Michael Handelsman, *Lo afro y la plurinacionalidad. El caso ecuatoriano visto desde su literatura*, Quito, Abya-Yala, 2001, 2a. ed., p. 125.

12. Véase: [<http://www.elpais.com/artículo/cultura/hay/literatura/latinoamericana>]. El texto fue publicado por Javier Rodríguez Marcos el 21 de marzo de 2010 con el título “No hay una literatura latinoamericana sino 20”. A propósito de este llamado al cosmopolitismo, vale recordar a Octavio Paz que puntualizó en su discurso al recibir el Premio Nobel: “volví a mi origen y descubrí que la modernidad no está fuera sino adentro de nosotros”.

En cierta manera, estos tres comentarios enmarcan el contexto en que hemos de leer a Nelson Estupiñán Bass: la prevalencia de lo racial, la desconfianza que las comunidades sienten por los de afuera y las expectativas “cosmopolitas” que definen un importante sector de la intelectualidad actual de la llamada Ciudad Letrada dentro y fuera del Ecuador. Como ya hemos señalado a lo largo de este ensayo, Estupiñán pasó toda su carrera literaria navegando estas mismas aguas turbulentas mientras se esforzaba por establecerse como una voz de reconciliación entre las diferencias: “Estimo y aplaudo la obra estética, venga de donde viniere”, escribía, “aunque quisiera que, por lo menos, en el subfondo o entre líneas, palpitará el anhelo de una transformación social” (*Este largo camino* 194).

De nuevo surge la imagen del tentenelaire que no logró superar realmente aquel “cruce” de acercamientos y distanciamientos, ora como escritor ora como afroecuatoriano en una sociedad mestiza que tampoco ha aceptado todavía su conflictiva pluralidad. ¿Casa adentro o casa afuera? Aquí está, entonces, el proverbial nudo gordiano de Estupiñán –y el de otros escritores con parecidos cometidos literario-sociales.

De modo que haberse postulado como vocero e intérprete de los afroecuatorianos fue, cuando poco, un desliz de parte de Estupiñán, especialmente si tomamos en cuenta a la mayoría de sus lectores que no conoce a los afrodescendientes más allá de las marimbas. Luego, su declaración de que las luchas de los afro habían superado lo racial pecaba de simplista y, pese a una respetable intención integracionista, dejaba intacta una larga historia nacional de silenciamiento e invisibilización respecto de los afrodescendientes del país. Es así que el investigador Franklin Miranda tuvo razón al destacar que desde la Revolución de Mayo de 1944, Estupiñán se había entregado por completo a “mostrar, desde dentro de su cultura afrodescendiente, la realidad del pueblo esmeraldeño al país entero” para, así, “cambiar el estado de marginalidad y discriminación en que se encontraba Esmeraldas” (82). Sin embargo, la siguiente observación de Juan García nos recuerda por qué fue Cuabú y no Timarán quien había ganado aquella famosa contienda imaginada por Estupiñán:

Mientras los esfuerzos de organismos estatales, no-gubernamentales e internacionales en la parte norte de la provincia se dedican primordialmente a los problemas y necesidades de infraestructura, las comunidades negras ejercen una lucha de y para la vida arraigada al territorio y derecho ancestrales, y a la sobrevivencia física, cultural, espiritual de ayer, hoy y mañana. Tal lucha no aparece en los medios cuyo reportaje esporádico

sobre la situación de violencia que vive la provincia, es con la perspectiva de incidencias aisladas, así encubriendo la real crisis cada vez más generalizada en la que el Estado y sus instituciones están prácticamente ausentes. Tampoco tiene mayor cabida dentro de los marcos nacionales e internacionales de “derechos humanos”. (García Salazar y Walsh, 1)

Por supuesto, no es nuestra intención responsabilizar a Estupiñán por aquellas transformaciones sociales que tanto deseaba, ni tampoco pretendemos leer su obra literaria fuera de la literatura. Sin embargo, comprendemos que toda expresión artística es referencial. Por lo tanto, leer a Estupiñán Bass en contexto nos obliga a confrontar sus fisuras y contradicciones textuales y extratextuales no como defectos sino como señales de lo complejo que ha sido asumir plenamente su doble condición de escritor y afroecuatoriano, por un lado, y producto de la zona norte de Esmeraldas y de la Ciudad Letrada, por otro. Desde nuestra condición de lector, creemos que la mejor manera de descubrir la verdadera calidad y envergadura de la obra literaria de Estupiñán Bass es poniéndola en diálogo con otras voces afroecuatorianas en vez de leerla aisladamente en una Ciudad Letrada que difícilmente se libera de su propio encierro epistémico tan arraigado en la colonialidad del poder.

Como último comentario, quisiéramos sugerir que si bien es cierto que los acercamientos y distanciamientos que marcan el contexto de Nelson Estupiñán Bass como escritor afroecuatoriano no llegarán a una definitiva y feliz resolución en el futuro inmediato, sí pueden convocarnos, en el mejor de los casos, a nuevos duelos de gigantes como, por ejemplo, el de Estupiñán y el Abuelo Zenón, las dos voces rectoras de nuestra modesta aproximación a lo afroecuatoriano como centro de reflexión y resignificación de las relaciones sociales del poder. 🌀

Fecha de recepción: 6 febrero 2012

Fecha de aprobación: 9 marzo 2012

Bibliografía

- Estupiñán Bass, Nelson, *Desde un balcón volado*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1992.
- *Este largo camino*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1994.
- *Duelo de gigantes*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1998.
- García Salazar, Juan, edit., *Territorios, territorialidades y desterritorialización. Un ejer-*

- cicio pedagógico para reflexionar sobre los territorios ancestrales*, Esmeraldas, Fundación ALTROPICO, 2010.
- García Salazar, Juan, y Catherine Walsh, “Derechos, territorio ancestral y el pueblo afroesmeraldeño” (manuscrito original de entrevista, 11 páginas).
- Handelsman, Michael, *Lo afro y la plurinacionalidad. El caso ecuatoriano visto desde su literatura*, Quito, Abya-Yala, 2001, 2a. ed.
- Jackson, Richard L., *Black Literature and Humanism in Latin America*, Athens, The University of Georgia Press, 1988.
- Miranda Robles, Franklin, “Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán Bass, hacia una narrativa afroecuatoriana”, tesis de magíster, Universidad de Chile, 2004.
- Quijano, Aníbal, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en [<http://www.scribd.com/doc/32995347/Anibal-Quijano-Colonialidad-Del-Poder-Eurocentrismo-y-America-Latina>].
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.
- Walsh, Catherine, *Interculturalidad, Estado, sociedad. Luchas (de) coloniales de nuestra época*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/Abya-Yala, 2009.

I N M E M O R I A M

**Arturo Andrés Roig y el legado
de la filosofía “auroral”**

CATALINA LEÓN PESÁNTEZ

Universidad de Cuenca, Ecuador

RESUMEN

Consideramos que la historización del *a priori* antropológico y el deíctico “nosotros” como expresión de la pluralidad y diversidad de los sujetos en las Américas, son dos categorías filosóficas que abren la tarea de otra manera de filosofar, desde el otro lado del Atlántico. Estos dos caminos teóricos e históricos –por citar dos ejemplos– constituyen el legado del maestro argentino Arturo Andrés Roig, que permitió recuperar el estudio del pensamiento filosófico ecuatoriano y construir una propuesta metodológica para su periodización.

PALABRAS CLAVE: “*a priori* antropológico”, “nosotros”, filosofía “auroral”.

SUMMARY

We consider that the historicization of the anthropological *a priori* and the deictic “we” as the expression of plurality and diversity of the people in America are two philosophical categories that inaugurate a new way of philosophizing. These historical and theoretical paths –to give only two examples– are the legacy of Argentinean Arturo Andrés Roig, which allowed to recover the study of the Ecuadorian philosophical thought and to make a methodological proposal for its periodization.

KEY WORDS: anthropological *a priori*, “we” “auroral” philosophy.

LA VIDA DE Arturo Andrés Roig discurre entre el 16 de septiembre de 1922 y el 30 de abril de 2012. Nace en Mendoza, Argentina; sin embargo, su vivir en la reflexión filosófica sobre los acuciantes problemas de una reali-

dad, su denuncia ante el padecimiento de la escasez –producida– de los seres humanos, hicieron que el pensador argentino transite por la geografía de América Latina, como Caracas, México y Ecuador, este último elegido para su exilio.

La producción intelectual de Arturo Andrés Roig es muy extensa y compleja porque su quehacer filosófico interioriza no solo categorías y conceptos que devienen en su propia lógica; al contrario, son las condiciones histórico-culturales, filosófico-políticas y económico-sociales las que se enraízan y se subjetivizan en un sistema categorial que apunta a la denuncia de una geopolítica del conocimiento. Este es el punto de partida desde donde se establecerá un diálogo crítico con los filósofos europeos.

De otro modo, no se entenderían categorías como: “*A priori* antropológico”, el “nosotros”, “filosofía auroral”, “filosofía de la historia”, “utopía”, “universo discursivo”, “interculturalidad”, “etnofilosofía”, entre otros conceptos, que se desplazan en obras como: *Andrés Bello y los orígenes de la semiótica en América Latina* (1980), *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano* (1981), *Bolivarismo y filosofía latinoamericano* (1984), *Historia de las ideas, teoría del discurso y pensamiento latinoamericano* (1993), *Rostro y filosofía de América Latina* (1993), *La Argentina del 80 al 80: balance social y cultural de un siglo* (1993), *El pensamiento latinoamericano y su aventura*, t. I-II (1994), *Proceso civilizatorio y ejercicio utópico en nuestra América* (1995), *La universidad hacia la democracia* (1998), *El pensamiento social y político iberoamericano del siglo XIX* (2000), *Caminos de la filosofía latinoamericana* (2001), *Ética del poder y moralidad de la protesta: la moral latinoamericana de la emergencia* (2002), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX* (2004) y otras obras y artículos.

LA HISTORIZACIÓN DEL *A PRIORI* ANTROPOLÓGICO COMO *NATURA NATURANS*

El discurso filosófico de la modernidad se configura como una “estructura que consigue su narratividad, a través de un centro que se autodefine como independiente; es decir, se presenta como ajeno a su propia contextualización, pues borra las huellas de su origen y así trasciende convenientemente la temporalización y las fronteras espaciales, que harían imposible establecer

paradigmas de verdad dentro del discurso de la modernidad”.¹ Este autocentramiento no implica que esté impedida de generar cambios. De hecho, así se expresa históricamente, pero siempre que no se modifique su centro generador de significados inmutables y trascendentes.

Jacques Derrida muestra ese resguardo del centro –la razón– en su propia sistematicidad y delimitación de fronteras; en esa aprehensión del “ser” en su propia mismidad y en la relación lógica entre las partes y el todo. En su conceptualización expresa: “Homogéneo, concéntrico, circulando indefinidamente, el movimiento del todo en las determinaciones parciales del sistema o de la enciclopedia, sin que el *status* de esta observación y partición de la parte den lugar a una deformación general del espacio”.²

No cabe duda que Derrida destruye “ese” centro del discurso de la modernidad, al mostrar su arbitrariedad, univocidad y trascendentalidad respecto a todo tiempo y espacio. Sin embargo, según sus críticos, no supera la racionalidad moderna porque “suspende el acto de significar al colocarlo bajo tachadura desde un nuevo centro, igualmente externo e igualmente trascendente, que en proyección indefinida será a su vez de nuevo problematizado”.³ El hecho de continuar anclado a la modernidad obedece, también, a que “la ausencia de un significante trascendental proyecta/postpone el espacio y el acto de significar *ad infinitum*”,⁴ al continuar buscando un centro trascendente.

La filosofía latinoamericana⁵ –especialmente la desarrollada después de la constitución de las repúblicas– no está fuera o al margen de la crítica al inmanentismo, trascendentalismo y logocentrismo, característica de la filosofía moderno-europea, pues se desarrolla como crítica de la crítica, en tanto no se restringe a la crítica epistemológica para mostrar los límites de la razón occi-

-
1. José Luis Gómez-Martínez, *Más allá de la pos-modernidad. El discurso antrópico y su praxis en la cultura iberoamericana*, Madrid, Miletto Ediciones, 1999, p. 39.
 2. Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 17.
 3. J. Derrida, citado por J. L. Gómez-Martínez, *Más allá de la pos-modernidad...*, p. 42.
 4. Jacques Derrida, “Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences”, Richard Macksey and Eugenio Donato, edit., *The languages of Criticism and the Sciences of Man* (Baltimore, John Hopkins Press, 1970), p. 249, citado por J. L. Gómez-Martínez, *Más allá de la pos-modernidad*, p. 42.
 5. No entramos en el debate planteado por Augusto Salazar Bondy y otros críticos sobre la pregunta: “¿Existe filosofía de nuestra América?” Ni a la respuesta de José Gaos, quien pretendió solucionar el “problema”, acuñando el término de “pensamiento” en lugar de filosofía. En el desarrollo y en el ejercicio del lenguaje crítico a lo largo de la historia de las Américas puede estar la respuesta.

dental. Al decir de Arturo Andrés Roig, “se trata de una meditación en la que no solo interesa el conocimiento, sino también el sujeto que conoce, el filósofo en particular, en su realidad humana e histórica”.⁶ Desde esta perspectiva, el análisis de la razón no es atemporal y aespacial, no es un *eidós* que se produce desde y hacia sí mismo, sino que toma en cuenta al sujeto que hace uso de esa razón, con lo que la crítica se abre a otras dimensiones del “ser”.

Para Roig, la filosofía como crítica de la razón tiene un punto de partida, y es la crítica de Kant a la metafísica tradicional. Efectivamente, el objetivo kantiano es establecer los fundamentos sobre los que se levanta el conocimiento científico, que son los juicios sintéticos *a priori* –aplicables a las llamadas “duras”–, cuyo origen está en una lógica immanente, posicionada en la trascendentalidad de un sujeto abstracto.

Roig es claro en mostrar la doble dimensión de la crítica kantiana: la lógico-trascendental y la antropológica; ambas insertas en la aprioridad del sujeto, que exige como premisa fundamental el ponerse a sí mismo como sujeto, pero no a la manera hegeliana,⁷ aunque interpreta a Hegel construyendo una analogía entre el pensamiento que se piensa a sí mismo y el *a priori* antropológico. Sin embargo, para Roig estas categorías no tienen una función científica; al contrario, rescata la condición vital y circunstancial de los sujetos, su carácter contingente y no necesario. Con lo que se aparta del “iluso” sujeto hegeliano y considera que “es un acto de un sujeto *empírico* para el cual su temporalidad no se funda, ni en el movimiento del concepto, ni en desplazamiento lógico de una esencia a otra”.⁸

Esta postura invierte los dos supuestos epistemológicos para convertirlos en entidades concretas, reveladoras de su devenir. Según Nibert Bertrend, “vemos así que la fuerza de su teoría es de sacar el problema epistemológico del plano de la mera aprehensión individual. De hecho, lo que Spinoza plantea

6. Arturo Andrés Roig, *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 9.

7. Roig se remite a la pregunta de Hegel: “¿Dónde tiene que comenzar la historia de la filosofía?”. Para el filósofo alemán, la filosofía comienza “donde el pensamiento es concebido por sí mismo como lo universal, como el existente que lo abarca todo, o donde lo existente es concebido de un modo universal...”, en Jorge Guillermo Federico Hegel, *Introducción a la Historia de la Filosofía*, Buenos Aires, Aguilar, 1984, p. 196.

8. A. A. Roig, *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, p. 12.

al nivel ético, Roig lo precisa al nivel de la ciencia. Como Jung, Roig considera que el individuo está implicado por su medio”.⁹

El aporte del filósofo argentino está en la historización del *a priori* antropológico, fundamento de todo quehacer filosófico, en tanto compromete a la tarea del pensar a vincularse con la vida, no como algo dado o como un trascendente preconcebido, listo a ser cumplido, sino como un hacer normativo que apuesta por el cumplimiento de un programa, cuyo “deber ser” está relacionado con la condición histórica de sujetos inmersos en situaciones límite. En este sentido, es un convenio o pacto que determina a cualquier otra forma de normatividad. Este planteamiento conduce a Roig a producir una crisis en la visión tradicional de la filosofía, en tanto supera al empirismo, transcendentalismo, racionalismo, la fenomenología y al objetivismo, que se atienen ya sea al objeto puro o idea pura, encubriendo la eticidad o los valores que subyacen a todo pensar.

La normativa es una condición determinante a la tarea del filosofar que enriquece al sujeto que lo realiza; no es una entidad externa a ella que se evapora en la crítica trascendental –Kant–, ni es intrínseca a la producción racional de conceptos desde el “espíritu absoluto” –Hegel–. En el contenido de la lógica del *a priori* se solapan los códigos históricos-sociales del sujeto:

El *a priori* antropológico, por contraposición con las formas lógicas del pensamiento, se presenta potencial o actualmente como una *natura naturans* en donde lo teleológico, impuesto, o asumido desde una autovaloración, es categoría decisiva. Más aún, podríamos decir que la normatividad del *a priori* antropológico condiciona toda otra forma posible de normatividad, aun las que se puedan establecer para el pensamiento lógico en relación con el problema de la naturaleza del sujeto. La normatividad de la filosofía recibe, conforme lo dicho, su unidad y sentido, cualquiera sean los niveles en los que se señale aquella, de la autoafirmación del sujeto filosofante, que hace posible justamente su “comienzo”. Los verdaderos alcances de la crítica únicamente podrían señalarse, por lo dicho, en la medida en que se tenga en cuenta la presencia de lo axiológico, a tal extremo de que no hay una “crítica de la razón” que pueda ser ajena a una “crítica del sujeto”, desde cuya *subjetividad* se constituye toda objetividad posible.¹⁰

9. Norbert Bertrend Barbe, “Arturo Andrés Roig y el pensamiento epistemológico”, en [<http://www.cafeliterario.com>].

10. A. A. Roig, *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, p. 14.

Fluye casi de una manera “natural” la visión del maestro argentino de que el punto de partida del quehacer de la filosofía es el sujeto; pero no un sujeto “puro” o un yo “puro”, sino un sujeto con quehaceres axiológicos que deviene en un “nosotros”, que apuesta por la transformación de sus mismas estructuras que las produce. Es el “valor programático de lo normativo” –como señala Roig– el que permite posicionar a la filosofía como una tarea del “por venir” de un “nosotros” plural y diverso.

LAS AMÉRICAS Y EL RECONOCIMIENTO DE SU HISTORICIDAD

El *a priori* antropológico sustenta la autovaloración de sujetos caracterizados por su capacidad de filosofar; acto eminentemente histórico o pacto antropológico fundante en el que se encuentra de manera explícita, o no, un sistema de valores marcados por su “propia” historicidad empírica, que se expresa en un “nosotros”; deíctico que tiene su razón de ser en cuanto señala al sujeto que lo enuncia, que no es otro que un sujeto diverso, plural, heterogéneo, que discurre en la geografía de las Américas.

Frente al supuesto vacío filosófico planteado desde la filosofía occidental, y desde posiciones latinoamericanas influenciadas por esta filosofía, el maestro Roig responde desde razones prácticas, inmersas en el cotidiano vivir de sociedades sometidas a la dependencia, al colonialismo, y desde el lenguaje del “otro”, que permanentemente ha pretendido ser silenciado. Su esfuerzo y su aporte a la filosofía continental se expresan, con claridad meridiana, el momento en que dialoga con una de las figuras más sobresalientes de la filosofía de Occidente, como es Jorge Guillermo Federico Hegel.

Paradójicamente, Roig re-construye la idea hegeliana de que el sujeto filosofante tiene que ponerse, como valioso absoluto frente a sí mismo, para realizar una operación conceptual que le permite tensionar el prejuicio hegeliano de que la división entre el “viejo” y el “nuevo” mundo no es “accidental” sino “esencial”; y, que América posee una cultura natural y es impotente frente a Europa:

América se ha revelado siempre y sigue revelándose impotente en lo físico como en lo espiritual. Los indígenas desde el desembarco de los europeos, han ido pereciendo al soplo de la actividad europea. En los animales mismos se advierte igual inferioridad que en los hombres. La fauna tiene

leones, tigres, cocodrilos, etc.; pero estas fieras, aunque poseen parecido notable con las formas del viejo mundo, son, sin embargo, en todos los sentidos más pequeñas, más débiles, más impotentes. Aseguran que los animales comestibles no son en el Nuevo Mundo tan nutritivos como los del viejo. Hay en América grandes rebaños de vacunos; pero la carne de vaca europea es considerada allá como un bocado exquisito.¹¹

Estas afirmaciones de Hegel indudablemente que están implícitas en una concepción del “ser” latinoamericano, identificado con la inferioridad y la impotencia frente a la superioridad del espíritu europeo. Y, cuando se refiere a América del Sur, hace suyas las descripciones de los viajeros que relatan la condición de servilismo en el que se hallan los indígenas frente a los criollos y a los europeos. Además dice: “Los hemos visto en Europa, andar sin espíritu y casi sin capacidad de educación. La inferioridad de estos individuos se manifiesta en todo, incluso en la estatura. Solo las tribus meridionales de Patagonia son de fuerte naturaleza; pero se encuentran todavía sumidas en el estado natural del salvajismo y la incultura”.¹²

Servilismo, inferioridad de espíritu y de cuerpo, sin educación, impotencia son los adjetivos del “ser” colonizado; pues en esta cadena de expresiones del “no ser” hay otra que sintetiza la condena histórica a nuestros pueblos: “[...] los americanos viven como niños, que se limitan a existir, lejos de todo lo que signifique pensamientos y fines elevados. Las debilidades del carácter americano han sido la causa de que se hayan llevado a negros, para los trabajos duros. Los negros son mucho más sensibles a la cultura europea que los indígenas”.¹³ Se trata de la infantilización del indígena como sinónimo de inmadurez; y, cuando se refiere a los negros como seres más “sensibles” a la cultura europea, léase esclavos condenados al silencio; situación que para Roig

11. Jorge Guillermo Federico Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la Historia Universal*, t. I, Buenos Aires, Revista de Occidente, 1946, p. 173.

Con esta actitud provocativa no queremos caricaturizar la filosofía de Hegel. Consideramos que el desarrollo de la ciencia de la lógica, la idea de totalidad histórica, la noción de universalidad, la dialéctica del concepto, la fenomenología de la conciencia, entre otros conceptos son, indiscutiblemente de importancia e influencia histórica; basta citar a Karl Marx, como ejemplo de un crítico, que conoció a profundidad la producción intelectual de Hegel.

12. J. G. F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la Historia Universal*, p. 173.

13. *Ibid.*, p. 174.

tiene que ver con la relación amo-esclavo en donde lo determinante es la condición de esclavitud del negro.

En este contexto, el “ser” latinoamericano mediado por la relación entre el sujeto nihilizador y el sujeto de la nihilización nos remite al análisis epistemológico o a la relación entre sujeto y objeto del conocimiento, en donde se pone en juego la crítica al inmanentismo cartesiano, al trascendentalismo kantiano y a la dialéctica del concepto de Hegel, con el objetivo de sacar al sujeto del círculo de la asepsia de la razón y proyectar al “ser humano” en su dinámica social y cultural, esto es, en sus maneras de “ser”.¹⁴ Para esto, el filósofo mendocino apela al fundamento de la temporalidad de las diversas maneras de “ser”, y vuelve nuevamente a Hegel, para quien América todavía no “es”. Retomamos la imagen del filósofo alemán:

América es un anejo, que recoge la población sobrante de Europa. América, al ponerse en contacto con nosotros, había dejado ya de ser, en parte. Y ahora puede decirse que aún no está acabada de formar...

Por consiguiente, América es el país del porvenir. En tiempos futuros se mostrará su importancia histórica, acaso en la lucha entre América del Norte y América del Sur. Es un país de nostalgia para quienes están hastiados del museo histórico de la vieja Europa [...] América debe apartarse del suelo en que, hasta hoy, se ha desarrollado la historia universal. Lo que hasta ahora acontece aquí no es más que el eco del viejo mundo y el reflejo de ajena vida. Mas como país del porvenir, América no nos interesa; pues el filósofo nos hace profecías. En el aspecto de la historia tenemos que habérmolas con lo que ha sido y con lo que es. En la filosofía empero, con aquello que no solo ha sido y no solo será, sino que es y es eterno: la razón. Y ello basta.¹⁵

En esta compleja relación entre historia y filosofía se ve el entramado de los tiempos históricos, unos asignados a la historia y otros a la filosofía como representante de la eternización de la razón. La relación entre pasado, presente y futuro, anclada en la “razón” como fundamento de la historia, es

14. No analizamos la crítica de Horacio Cerutti a Enrique Dussel y a Arturo Andrés Roig, relacionada con el hecho de que estos dos filósofos practican una ruptura epistemológica mas no ontológica, frente a los modelos incorporados al continente. Para Cerutti, si bien es cierto que la ruptura se basa en la oposición civilización y barbarie (Roig) y en la analéctica del “otro” (Dussel), sin embargo estos filósofos están atrapados en el ser de la misma “totalidad” europea.

15. J. G. F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la Historia Universal*, p. 180.

el privilegio epistemológico y ontológico autoasignado a la historia y a la filosofía occidental, en el sentido de que el Espíritu Absoluto se expresa como historia racional, solo en los pueblos en donde se ha dado el “progreso” y la “civilización”; esto justifica el que la historia estudie lo que ha sido y lo que es.

En la relación entre filosofía e historia está la síntesis conceptual de la “filosofía de la historia universal”, que Hegel desarrolla de esta manera: “Pero el único pensamiento que aporta es el simple pensamiento de la razón, de que la razón rige el mundo y de que, por lo tanto, también la historia universal ha transcurrido racionalmente. Esta convicción y evidencia es un supuesto, con respecto a la historia como tal. En la filosofía, empero, no es un supuesto. En ella está demostrado, mediante el conocimiento especulativo, que la razón [...] es la *sustancia*”.¹⁶

La consecuencia de la posición de Hegel es que América no puede ser objeto de estudio ni de la historia ni de la filosofía, porque no ha sido todavía ni es, en el sentido de que no ha hecho historia ni ha construido el “ser”; la ausencia de la entidad llamada “razón” no permite que se justifique el “ser”. América –según Roig– es solo el lugar en donde cabe un discurso utópico: “Sin un pasado histórico, sin una realidad ontológica es [...] una especie de futuridad pura, si tal cosa es posible”.¹⁷

La “futuridad” es la de Europa que se proyecta en el construir una “Nueva España”, a través de la potencia vivificadora del Espíritu Universal. Pero, contradictoriamente, es una Europa caduca y sin futuro la que quiere imponer un futuro a los pueblos sin historia y carentes de razón. Así como, paradójico es el futuro de los pueblos, ontológicamente negados, porque su futuro es el de unos hombres “sin” futuro.

Según la visión hegeliana, América es vista desde un vacío ontológico que se produce cuando Europa “descubre” una novedad a la que le asigna un estatus primitivo o novedad física, negándole como existencia histórica, por lo tanto atribuyéndole una ontología del “no ser”. En cambio, para los pueblos prehispánicos y conquistados había una existencia “para sí”, que se reveló en maneras diferentes de vivir el tiempo histórico. Por otro lado, la ausencia de razón remite también a la incapacidad de conocerse a sí mismo, con lo que se crea un vacío epistemológico.

16. *Ibid.*, p. 20.

17. A. A. Roig, *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, p. 125.

El reconocimiento de la historicidad del “nosotros” americano es un proceso muy complejo en el discurso de Roig, porque la articulación entre pasado, presente y futuro no recorre la linealidad tradicional de la temporalidad de la historia universal, pues las condiciones específicas de nuestras sociedades muestran una dialéctica histórica que no se resuelve en un futuro como síntesis de pasado y presente.

De esta complejidad solo nos atenemos a la tesis del *a priori* antropológico, en tanto implica un reconocernos a nosotros mismos como valiosos, como entes históricos, y, por lo tanto, con capacidades para actuar y conocer. Este supuesto desestabiliza la concepción autocentrada europea y abre la posibilidad de afirmarnos en el contexto mundial. Además, produce la inversión de la filosofía imperial, que se la puede ver en la crítica a la concepción de la filosofía de la historia de Hegel.

La crítica se la entiende el momento en que la filosofía es concebida como un quehacer valorativo y no como una contemplación desprendida de la realidad. Por ello, la filosofía desde las Américas se expresa en razones prácticas, relacionadas con la política, historia, literatura, educación, las culturas. De ahí que podemos hablar de un sentido práctico que se expresa en la historia de los pueblos. Para el filósofo argentino, “uno de los aspectos teóricos diferenciadores de estas dos filosofías de la historia, la expresada en el pensamiento europeo de la época de modo explícito y la implícita en la praxis liberadora americana, tiene que ver con la noción de ‘proyecto’ ”.¹⁸

De igual manera, la crítica es a la concepción sobre la historia que no es simplemente un “acaecer” sino un “quehacer”, que “implica, además, una noción de “sujeto” de la historia como ser activo creador de sí mismo, precisamente, en cuanto sujeto histórico”.¹⁹ La filosofía de la historia se resuelve en la historia de la resistencia que los sujetos han sufrido la opresión. En consecuencia, la relación entre pasado, presente y futuro es una relación de complicidad entre los tiempos históricos, en donde ninguno puede negarse entre sí.

El estudio de las urgencias sociales y políticas del momento bolivariano es el fondo histórico sobre el que construye la diferencia entre filosofía de la historia de Hegel y la que se procesa en las Américas. En palabras de Roig:

18. Arturo Andrés Roig, *Bolivarianismo y filosofía latinoamericana*, vol. 2, Quito, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1984, p. 63.

19. *Ibid.*, p. 64.

La filosofía de la historia se convierte [...] no en un saber justificador de los futuros que vivió cada pasado, sino en una crítica de los mismos y a partir de los cuales se ha de programar el “futuro que será”. No se trata de un filósofo sobre la historia entendido como una especie de “filosofía para atrás”, sino como una “filosofía para adelante”, no un saber clausurado sobre la base de una “dialéctica afirmativa”, sino un saber abierto, estructurado sobre una “dialéctica negativa”. Este planteo muestra la radical diferencia que hay entre el modo de hacer filosofía de la historia de un Hegel con su “filosofar vespertino”, y el verdadero filosofar nuestro, latinoamericano y de todos los pueblos oprimidos del mundo, que no puede ser sino *auroral*. Y así lo exige la ardua tarea de alcanzar la realización del ‘hombre nuevo’...²⁰

El hecho revolucionario hispanoamericano –la Independencia– es fundamental para la comprensión de la filosofía de la historia, porque discurre como un proceso abierto al porvenir, en medio de contradicciones generadas no desde el sistema, sino desde las condiciones de una dialéctica negativa, expresada en los proyectos que cada sujeto lucha por conquistar el poder.

La historia en las Américas se construye a partir de la afirmación-negación de los proyectos en pugna entre opresores y oprimidos. Por esta razón, se van afirmando en la contradicción negativa, mas no en la afirmación, totalización y reconciliación a la manera de Hegel. La dialéctica factual es el fundamento ontológico sobre el que devienen las maneras de ser de las Américas, y la “filosofía auroral” lleva implícita la noción de lo posible, cuyo peso semántico está expresado en el concepto “de lo no-necesariamente imposible”.²¹

ECUADOR, PAÍS DE ACOGIDA

La trayectoria intelectual y social del maestro Arturo Andrés Roig es muy amplia tanto en su país natal, Argentina, como a nivel continental. Su labor académica se ve truncada por un momento, en 1975, cuando la dictadura militar consigue cesarlo en sus funciones en la Universidad de Cuyo, teniendo que salir del país con su familia. Viaja a Caracas, en donde pasa unos meses en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, discutiendo el diseño de la Biblioteca Ayacucho. Va a la Universidad Autónoma de México.

20. A. A. Roig, *Bolivarismo y filosofía latinoamericana*, p. 64. La cursiva es nuestra.

21. *Ibid.*, p. 68.

Luego, llega a Ecuador, gracias a la generosidad de Hernán Malo González, rector de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador –PUCE–, quien solucionó la situación de indocumentación académica de sus hijos, que habían sido expulsados de la Universidad, acusados de subversivos, aceptándoles como alumnos hasta que se regularizó el proceso de documentación requerida.

Cuando decide establecerse en Ecuador, su país de exilio, el horizonte ontológico y epistemológico para una filosofía desde las Américas ya estuvo diseñado en su libro clásico *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano* –publicado en 1984–. El momento en que uno de sus colegas Carlos Pérez Zavala, en 1999, le pregunta: “¿Cómo pudo adentrarse tanto en la cultura ecuatoriana, me contestó que, por entonces Hernán Malo, filósofo graduado en Innsbruck, había adoptado como lema de trabajo ecuatorianicemos la universidad, favoreciendo el estudio de la historia de la cultura ecuatoriana”.²² Roig inmediatamente investigó en archivos públicos y privados, descubrió ciertas líneas filosóficas que había que recuperarlas, dada su ausencia de conciencia histórica; así como también incorporó una amplia producción literaria e histórica para releerlas, en función de las demandas del presente.

El maestro Roig abrió el camino para el quehacer de la filosofía en el Ecuador y lo hace con especial agrado, porque conocía que el “ser” no estaba aprisionado en el sistema, sino abierto, lleno de historias, contradicciones, maneras de ser y no ser, diverso, plural, diferente, intercultural, étnico. Dejó la Historia de las Ideas, anclada en el pasado intelectual, carente de perspectiva filosófica, limitada a un registro laudatorio de los “grandes” hombres, y diseñó una tarea filosófica desde las demandas sociales de un Ecuador que necesitaba otra mirada de su quehacer filosófico y cultural.

Desde esta perspectiva escribe *Esquemas para una historia de la Filosofía ecuatoriana*, obra en la que pone énfasis en un llamado a tomar conciencia del desconocimiento de nuestro pensar filosófico, y propone varios caminos metodológicos para periodizar la historia de las ideas filosóficas en el Ecuador. Pionero en los nuevos modos de abordar el devenir de la tarea del pensar, de-construye y re-construye las visiones consagradas por la historia tradicional, de figuras como Eugenio Espejo, Juan Montalvo, José Peralta, Hernán Malo, entre otros. Su diseño y contribución a la publicación de la Biblioteca Básica

22. Carlos Pérez Zavala, “A la memoria del maestro...”, en *Pucara. Revista de Humanidades*, No. 24, Cuenca, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca, 2012, p. 270.

del Pensamiento Ecuatoriano no puede estar desligada de la memoria histórica de Roig.

Con igual agudeza crítica, investiga corrientes filosóficas como la escolástica, el barroco, el humanismo, la ilustración, el romanticismo, el positivismo, el socialismo, la filosofía del lenguaje, la filosofía de la historia, la filosofía política, para mostrar las formas sinuosas, abigarradas, solapadas de expresarse el “ser”. De esta manera, en los estudios filosófico-históricos que realiza en nuestro país, nos enseña que no hay una manera de ser, sino alteridades que construyen otras historias.

Cuando analiza el humanismo ecuatoriano de la segunda mitad del siglo XVIII, muestra con toda claridad la historicidad del “ser”: “No sucedió otra cosa en Europa y no fueron, por eso mismo, el Renacimiento, el Barroco y la Ilustración respuestas modélicas absolutas y extratemporales. Caeríamos una vez más en grueso error si pensáramos en que los desarrollos americanos fueron algo ‘externo’ en relación con procesos generales vividos por la cultura del Occidente europeo, pero más grueso es el error que lleva a desconocer las especificidades”.²³

Su legado histórico está en toda su obra de filósofo crítico y comprometido con la construcción de una eticidad que dignifique al ser humano, que recupere a ese cuerpo individual y social golpeado por el poder de la dependencia y el colonialismo. Su filosofía es la del sujeto en situaciones límite, la del cuerpo que está en los bordes de la “no existencia”. En este contexto, retomamos las reflexiones de Fernando Balseca en su reseña al libro del maestro Roig: *Ética del poder y la moralidad de la protesta: la moral latinoamericana de la emergencia*:

Las preocupaciones centrales de Arturo Andrés Roig se concretan en nuestros cuerpos. Roig –que articula de modo fascinante un artículo periodístico de Martí, un poema de Federico García Lorca, una proposición de Ignacio Ellacuría, una aporía generada por Jacques Lacan, una tesis estructuralista de Roland Barthes, una propuesta posestructuralista de Jacques Derrida– entiende perfectamente que el cuerpo de cada uno de nosotros se ve inscrito no solo en una historia personal sino que funciona como un elemento que genera sentido en tanto es portador de lenguaje y está lleno de simbo-

23. Arturo Andrés Roig, *El humanismo ecuatoriano de la segunda mitad del siglo XVIII*, Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano, vol. 18, Quito, Banco Central del Ecuador / Corporación Editora Nacional, 1984, p. 23.

lizaciones. Estamos, por tanto, ante una filosofía que incluye lo palpable, que se asombra frente a la corporeidad humana, que se involucra y se compromete con las acciones de todos los días. El cuerpo sufre, parecería suscribir Roig, y en esa dimensión adquiere más sentido toda su reflexión sobre la eticidad y la moralidad.²⁴

Los diez años que trabajó en Ecuador fueron fructíferos porque sembró la semilla de otros horizontes de sentidos para el filosofar, para analizar críticamente las diferentes expresiones culturales del Ecuador; razón suficiente para que el Estado ecuatoriano, por intermedio del Ministerio de Educación y Cultura, le concediera la “Condecoración al Mérito Cultural de Primera Clase”, en 1983. La Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, lo designó Profesor Honorario en 1994, dos acontecimientos de la larga lista de reconocimientos en Ecuador y en otros países del continente.

Según Joaquín Hernández, la obra de Roig “constituye la etapa más importante, sino la única del pensamiento ecuatoriano del siglo XX en lo que toca a investigación, sistematización y publicación. Es una pregunta pendiente, ojalá un debate, por qué después de esta etapa, la filosofía en el país ha casi desaparecido, goza del menosprecio de los tecnócratas y es considerada irrelevante”.²⁵

El legado de Arturo Andrés Roig está en el compromiso de quienes hacemos filosofía crítica de la cultura en continuar la investigación de las múltiples expresiones del “ser”, en momentos en que la cultura latinoamericana y mundial se encuentra en medio de las esquirlas de “un” sujeto que clama por la reconstitución de su dignidad humana. ☪

Fecha de recepción: 11 junio 2012

Fecha de aceptación: 29 junio 2012

24. Fernando Balseca, “*Ética del poder y la moralidad de la protesta: la moral latinoamericana de la emergencia* de Arturo Andrés Roig”, en *Kipus: revista andina de letras*, No. 14, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2002, p. 132.

25. Joaquín Hernández, “Arturo Andrés Roig”, en diario *Hoy*, Quito, 8 de mayo de 2012, [<http://www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/arturo-andres-roig-545760.html>].

Bibliografía

- Balseca, Fernando, “*Ética del poder y la moralidad de la protesta: La moral latinoamericana de la emergencia de Arturo Andrés Roig*”, en *Kipus: revista andina de letras*, No. 14, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2002, pp. 130-132.
- Bertrend Barbe, Norbert, “Arturo Andrés Roig y el pensamiento epistemológico”, en [<http://www.cafeliterario.com>].
- Cerutti, Horacio, *Filosofía de la liberación latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Derrida, Jacques, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Gómez-Martínez, José Luis, *Más allá de la pos-modernidad. El discurso antropológico y su praxis en la cultura iberoamericana*, Madrid, Miletto Ediciones, 1999.
- Hegel, Jorge Guillermo Federico, *Lecciones sobre la filosofía de la Historia Universal*, Buenos Aires, *Revista de Occidente*, t. I, 1946.
- *Introducción a la historia de la filosofía*, Buenos Aires, Aguilar, 1984.
- Hernández, Joaquín, “Arturo Andrés Roig”, en *Diario Hoy*, Quito, 08, mayo, 2012 [<http://www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/arturo-andres-roig-545760.html>].
- Pérez Zavala, Carlos, “A la memoria del maestro...”, en *Pucara, Revista de Humanidades*, No. 24, Cuenca, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca, 2012.
- Roig, Arturo Andrés, *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- *Bolivarismo y filosofía latinoamericana*, v. 2, Quito, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1984.
- *El Humanismo ecuatoriano de la segunda mitad del siglo XVIII*, Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano, vol. 18, Quito, Banco Central del Ecuador / Corporación Editora Nacional, 1984.
- *Ética del poder y la moralidad de la protesta: la moral latinoamericana de la emergencia*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2002.

Roberto Arlt, la nación y su angustiosa trayectoria

ZULMA SACCA

Centro Polivalente de Arte, Salta, Argentina

RESUMEN

En las primeras décadas del siglo XX, la Argentina sufrió un desajuste económico y social respecto del plan estratégico de 1880. Los acontecimientos históricos rompieron el modelo de la prosperidad infinita y pusieron de manifiesto la disolución del ser nacional en revueltas militares, fraude electoral, corrupción, caudillismo y brechas profundas entre regiones y clases sociales. Hacia 1930, la escritura de Roberto Arlt se presenta como un cuestionamiento acerca de los límites del proyecto modernizador y de las instancias más significativas del mandato de progreso histórico. Los personajes de sus ficciones le permiten al escritor proyectar una interpretación no solo de su ser caído y angustiado, sino también del sujeto desligado de aquella sociabilidad propuesta por la generación de los románticos y que en 1880 parecía determinar una identidad estable, según reglas aparentemente seguras. El escritor posee la visión de que 1930 es el momento histórico que exige otro estatuto de lo real. El efecto de lectura de la obra de Arlt reside en la manipulación indefinida del lenguaje literario a través de la propuesta de personajes anclados en la percepción de un mundo que los excluye y de una peripecia narrativa que devela la descentración de la Historia como relato total. Consecuentemente, su eficacia es impactar y movilizar el cuerpo social a través de la producción imaginaria como una versión literaria de la Historia.

PALABRAS CLAVE: Narrativa argentina, Roberto Arlt, progreso, historia, modernidad.

SUMMARY

In the first decades of the 20th Century, Argentina endured an economic and social break down in regard to the strategic plan of 1880. The historical events severed the infinite opulence model, and showed the dissolution of the national self in military revolts, electoral fraud, corrup-

tion, caciquism, and deep gaps between districts and social classes. By 1930, Roberto Arlt's writing is a questioning about the limits of the modernizing project, and of the most meaningful stages of the historical progress' request. The characters of his fictional work allow the writer to portray not only the anguished and fallen self, but also the subject detached from the sociability proposed by the romantic generation that, in 1880, seemed to determine a stable identity, according to apparently safe rules. The writer's insight is that 1930 the historical moment that demands a different condition for what is real. The effect of reading Arlt's works resides in the indefinite manipulation of the literary language by proposing characters that are anchored in perceiving a world that excludes them, and a narrative vicissitude that reveals an off-centered History as the binding story. Consequently, the outcome is to impress and marshal the social body through the imaginary production as a literary version of History.

KEY WORDS: Argentinian narrative, Roberto Arlt, progress, History, modernity.

A COMIENZOS DEL siglo XX, la literatura argentina resignifica sus propósitos revolucionarios: explora en el centro mismo de las palabras en busca de una instancia de dispersión. Algunos escritores de los años 20 y 30, como Armando Discépolo y Roberto Arlt, radicalizaron las variaciones de la palabra social con el fin de dismantelar el dominio reservado de los bienes culturales. Este es el momento para restituir el intercambio simbólico desde el reconocimiento laborioso de una identidad homogénea y desde el presupuesto de que la literatura argentina está llamada a interpretar los procesos que constituyen la nacionalidad.

El proyecto de nación de los hombres de 1837 queda atrapado en la negación de contradictorios acontecimientos históricos. Las consignas de la Revolución de Mayo se anulan en los antagonismos económicos y sus formas simbólicas se vacían desmintiendo la salvación a través del progreso. Hacia el Centenario –1910– la Argentina vive el extravío de lo real y de lo histórico; los días finales de la presidencia de Carlos Pellegrini estuvieron signados por la situación inaceptable de la carencia de dirigentes que regularan el consenso y que prolongaran el proyecto estratégico concebido a lo largo del siglo XIX. El sistema político y cultural en suspenso y sin conclusión imputó al futuro la necesidad de remontar el tiempo para prevenir la desaparición de la historia de la patria. Tal vez este sea el motivo por el cual la producción imaginaria del siglo XX busca conjurar la pérdida de sentido y la irrealidad esta historia resignificando con insistencia la era fundacional de 1837.

Pasado el Centenario, junto al contexto internacional de acelerados cambios y peligrosas amenazas de autodestrucción, la realidad argentina padece la excesiva repetición de desastres agropecuarios, financieros y comerciales

implicados en las instancias estructurales de sostén: crisis políticas, militares y morales.

El proceso de modernización del país tuvo como consecuencia el surgimiento de problemas de índole diversa. “La cuestión social” designaba a aquellos problemas derivados de la formación de una clase trabajadora con organizaciones propias, ideología contestataria y mecanismos de protesta. Por otro lado, se planteó la evidencia de que, si bien el proceso de construcción del Estado había culminado exitosamente con la presidencia de Roca, el alud migratorio posterior había dado origen a una sociedad nueva, que conservaba escasos nexos con la sociedad criolla tradicional. La aspiración de la dirigencia consistía en imponer un conglomerado simbólico destinado a integrar una actuación social conflictiva en un destino común que fracasaba continuamente.

Hacia 1930, la literatura de Roberto Arlt cuestiona los límites del proyecto civilizador¹ y de las instancias más significativas del mandato de progreso histórico. Su escritura descompone los mecanismos del sistema de representación económica y de organización geométrica de las relaciones sociales (cuadrículado, alambrados, muros). El carácter de excluido del protagonista de sus novelas, Remo Erdosain, le permite al escritor proyectar una interpretación, no solo de su ser caído y angustiado, sino también del sujeto desligado de aquella sociabilidad propuesta por los hombres del 37 y que, ya en los 80, parecía determinar una identidad estable según reglas aparentemente seguras. Con Arlt hubo un cambio decisivo: el reflejo del autor en el personaje novelesco se funda en la condición de un individuo enlazado con el mundo a partir de un juego de signos cuya lógica guarda cualidades similares a la lógica económica, una lógica flotante y fluctuante.

La producción novelística, en este caso, es la equivalencia original que permitiría producir bienes fuera del esquema del dinero como ganancia y del trabajo como reclusión. Permitiría la producción de artefactos potenciales, implicados en lo natural y contruados como las réplicas de un modelo integrador y estratégico en tanto sostén del ideario fundacional.

La dispersión del modelo de progreso se instala simbólicamente en la novela *Los siete locos* (1929) de Roberto Arlt. En este caso, la palabra intenta

1. “Civilizarnos, mejorarnos, perfeccionarnos, según nuestras necesidades y nuestros medios: he aquí nuestros destinos nacionales que se resumen en esta fórmula: Progreso...” (Juan Bautista Alberdi, “Ideas para presidir la confección del curso de filosofía contemporánea”, en *Obras selectas*, Buenos Aires, La Facultad, 1920, p. 75.

recobrar el código místico de los intercambios desde la metáfora del hombre expulsado y arrojado de la comunidad. En los albores del siglo XX, la Argentina muestra el desajuste económico y social del plan estratégico de 1880 porque los acontecimientos históricos rompen el espejo de la prosperidad infinita para reflejar la disolución del ser y de los cuerpos en revueltas militares, fraude electoral, corrupción, caudillismo y brechas profundas entre regiones y clases sociales.

La desdicha de los personajes, el abandono y la locura se amplían cuando conciben sus vidas como la imagen equivalente de la degradación del mito energético-económico propio de la modernidad. La desdicha es la consecuencia de la falsificación del orden ilusorio de la no diferencia. Mientras viaja en tren, Erdosain piensa:

...Y sin embargo, todo continuaba lo mismo; el sol lucía allá en los campos: habíamos dejado atrás los frigoríficos, las fábricas [...], las fundiciones de vidrio y de hierro [...] las avenidas a pavimentar [...] Y ahora comenzaba, traspuesto Lanús, el siniestro espectáculo de Remedios de Escalada, monstruosos talleres de ladrillo rojo y sus bocazas negras, bajo cuyos arcos maniobraban las locomotoras, y a lo lejos [...] se veían cuadrillas de desdichados apaleando grava o transportando durmientes.

Más allá, entre la raquítica vegetación de plátanos intoxicados por el hollín y los olores del petróleo, cruzaban la senda oblicua de los chalets rojos para los empleados de la empresa, con sus jardincitos minúsculos, sus persianas ennegrecidas por el humo y los caminos sembrados de escoria y carbonilla [...]²

La desdicha, por acumulación metafórica, se vuelve en intoxicación y se generaliza en la serie de persianas de casas idénticas ennegrecidas por el carbón. La caída personal se amplía colectivamente, se proyecta en la circulación de un lenguaje literario que, en gran medida, se sustenta en la premonición de una encrucijada revolucionaria cuya apuesta ya no será social sino ontológica. Roberto Arlt posee la visión de que 1930 es el momento histórico que exige otro estatuto de lo real. Es decir, el centro de lo revolucionario deberá situarse por encima del efecto estructural de las disyunciones que sostuvieron hasta el momento las ideas de nación y de Estado. Cada término de la disyunción se convierte en su otro imaginario y es allí donde la propuesta de Arlt se escribe

2. Roberto Arlt, *Los siete locos*, Buenos Aires, Planeta, 2002, p. 62.

como revolucionaria: la historia concebida como decisión de progreso queda encerrada en su propio cerco y, afuera, adquieren sentido aquellos términos imaginarios surgidos como correlato del proyecto civilizatorio. Hasta aquí, las marcas del progreso se sostenían en palabras de los mentores de 1837, como las de Alberdi cuando dice “[...] la felicidad individual se encuentra ligada a la felicidad del género humano, pero su punto de partida es siempre su nacionalidad”.³ La vida de los hijos de inmigrantes lo desmienten, solo basta releer los términos de oposición de la campaña bárbara fue la ciudad; por ello lo urbano se identifica con lo marcado, lo separado y lo distinto. La reciprocidad que requiere la ciudad en este momento de la historia se encarna, para Arlt, pesarosamente en el ghetto, en el movimiento de masas, en el trabajo obrero y en los espacios parcelados.

Es evidente que la racionalidad y sus relatos consecuentes de progreso y de “normalidad” se circunscriben en una superioridad absoluta originada en el hecho de que toda categoría “marcada” será proscrita como base para definir lo esencialmente humano. En este sentido, *Los siete locos* profundiza en una segregación sucesiva que se define por los signos propios del progreso. Los campos cultivados, el frigorífico y la fábrica forman una serie cuya función es disgregar y luego expandir el principio de exclusión. El progreso hacia lo universal, hacia la civilización, excluye las cualidades diferentes: “desdichados”, “intoxicados”, “minúsculos”. Aquellos que quedaron fuera de la marca, “más allá”, como piensa Erdosain, no son signos de ningún intercambio, no pueden participar en ningún intercambio en función del progreso. Cuando necesita ver al Astrólogo y a los de la sociedad secreta, Erdosain viaja del centro a la periferia. En el centro de la ciudad es un extranjero, sus marcas son la desdicha, su culpa es su imaginación y su angustia es la manifestación de su anomalía irreversible.

La ciudad moderna no posee un lugar para Erdosain y los de la sociedad del Astrólogo. Erdosain, acorralado y rechazado, va hacia la búsqueda de una solución imaginaria viajando en tren a la casa del Astrólogo o a casa de la familia Espila. Su “suerte distinta” ya no está en “abrirnos camino a la patria”⁴ como imaginaba Sarmiento, sino en la representación de la fatalidad individual situada en la marginalidad de sus anfitriones, expulsados del confort urbano y paralizados por la angustia. La búsqueda del protagonista se dirige

3. Juan Bautista Alberdi, *Obras selectas*, Buenos Aires, La Facultad, 1920, p. 74.

4. Domingo F. Sarmiento, *Recuerdos de provincia*, Buenos Aires, Kapelusz, 1982, p. 233.

a la negación del privilegio de “la suerte diferente”. Por lo tanto, se instala en la enajenación (la sociedad del Astrólogo) y en la separación (la ruina de los Espila). Curiosamente, la solución imaginaria intentará recuperar el tiempo y el espacio urbanos a través de un desorden, de la invención de un artificio y de la destrucción del acto social porque “la sociedad secreta” no se iniciará mediante un suceso vital, sino mortal: el asesinato de Barsut.

En el proyecto de la sociedad del Astrólogo, la muerte de Barsut deberá articular el nuevo orden social de las colonias en la Patagonia, a la vez que acordará la inmunidad para la tecnología que actuará como soporte comunitario. Es posible interpretar la angustia del protagonista, su ruina y su condición de hombre maldito, más que como el mensaje de la desesperanza, como la afirmación de que la vida y la muerte se reiteran y se suceden en nosotros. Es en esta colectividad del “nosotros” donde puede reconocerse la idea de la muerte continua como el pago de la angustia por la propia muerte. En las primeras décadas del siglo XX, las categorías de riqueza material y progreso social se transformaron, para la Argentina, en los signos de la enajenación y la explotación.

Para Erdosain, la explotación por el trabajo productivo se ha desestructurado como ilusión. El valor referencial de la satisfacción se desplazó y se perdió para dar paso a la desdicha. La crisis del sistema de producción es el espejo de una trayectoria individual vacía y perturbada. En la vida del personaje no existe una adherencia a las fuerzas de trabajo productivo, él es quien resiste y escapa. El índice del fracaso se actualiza por medio de la catástrofe en la Compañía Azucarera. Erdosain no logra conmutar su valor como empleado, porque transgrede el pacto de devolver a través de la fuerza de trabajo una función que no le ha sido asignada, la de robar: “Sabía que era un ladrón”. El robo tampoco lo incluye en el sistema de circulación económica: el dinero del desfalco no sirve como instrumento de capital, se escurre entre sus dedos, sirve para pagar algún menú exquisito y lo usa como obsequio a los Espila. A continuación, Erdosain niega nuevamente la posibilidad de adherencia a la fuerza de trabajo porque confirma que no puede convertir su trabajo en capital: “...-¿Por qué anda tan mal vestido? -interrogó. -No gano nada como cobrador...”⁵

5. R. Arlt, *Los siete locos*, p. 24.

Su fracaso como empleado permite concebir al relato como una operación discursiva fundada en la caída del protagonista. El trabajo no es un medio de acumulación, tampoco es suficiente para reabsorber en bienestar o en privilegio la vida invertida en tiempo y en pensamiento. Es más, ser empleado de la Azucarera no se cristaliza ni como deseo ni como pasión; al contrario, el trabajo es la medida de la imposibilidad de representarse como ser humano y de concederse una función como una pieza más del sistema:

[...] Pero él ya estaba vacío, era una cáscara de hombre movida por el automatismo de la costumbre [...] Si continuó trabajando en la Compañía Azucarera no fue para robar más cantidades de dinero, sino porque esperaba un acontecimiento extraordinario –inmensamente extraordinario que diera un giro inesperado a su vida y lo salvara de la catástrofe que veía acercarse a su puerta.⁶

Los siete locos es una novela donde el trabajo productivo se figura como una ausencia. Si el elemento esencial del trabajo es el de ser el nexo entre el individuo y la maquinaria colectiva, si sus marcas de urbanidad son el escenario de la sociabilidad moderna, entonces la anomalía de los personajes anula estos valores para sustituirlos por una dramatización, por una simulación de crisis y por el desmontaje de las fuerzas productivas. Actúan el padecimiento y la incomunicación en una comunidad ficticia –la sociedad del Astrólogo–, cuya base es el conocimiento distorsionado de la realidad social.

El desafío de elegir un destino fijado en un sistema de dones lleva implícito el desafío de la reversión. Así como sucede en el relato del hastío de los personajes de Cambaceres, del mismo modo el destino de Erdosain significa la desdicha materializada en la correlatividad de fracasos. Primero como empleado, luego como esposo, finalmente como inventor. Las tres derrotas obedecen a la dislocación biográfica y psicológica del personaje, y responden a la falta de eficacia simbólica de las marcas del proyecto histórico y social que, no solo debían actuar como control, sino también como los intercambios equivalentes proveedores de protección, seguridad y gratificación.

La pérdida de la referencialidad se consume en el fracaso del matrimonio de Elsa y Erdosain. El abandono hace realidad para Erdosain el presentimiento de perder la conexión con el mundo y su cuerpo dolorido se convierte

6. *Ibid.*, p. 22.

en el signo de la descomposición simbólica de las relaciones sociales. La complejidad del fracaso matrimonial tiene que ver con la disociación del individuo en tanto queda emocionalmente vacío, desencadenado de la lógica social y amurallado en su propio discurso. El silencio y la falta de iniciativa para la acción designan la actualización del sacrificio y la repetición de la muerte, por eso el dolor de la pérdida se irradia en su cuerpo y en la sensación de angustia permanente. El fracaso como esposo excluye al personaje de cualquier proyecto social, más aún evidencia la imposibilidad de reproducirse como especie y como pasión.

El destino de Erdosain se reviste de intensidad con sus juegos de inventor. Ser inventor es su consigna para existir. La invención de objetos superfluos, instalados en la serialidad y en la desmesura de la inutilidad, hace que el personaje guarde una continuidad secreta con el mundo. Separado de la lógica del trabajo como producción de bienes de uso y de la oportunidad de acumular capital o prestigio, Erdosain juega con los reflejos de la modernidad. Entonces, elige desarrollar el destino de la ausencia al encadenar la creación de otra sociedad, de una colonia que llene el espacio vacío en la Patagonia argentina. La sociedad del Astrólogo –aunque fundada en la falsedad de oro acuífero y dependiente del asesinato de Barsut– no solo posee una ley, sino también su propia convergencia de lugares y habitantes y su propia generación productiva:

[...] El Astrólogo se desentendió de la réplica:
 –[...] Vea que por ahora lo que yo pretendo hacer es un bloque donde se consoliden todas las posibles esperanzas humanas. Mi plan es dirigirnos con preferencia a los jóvenes bolcheviques, estudiantes y proletarios inteligentes. Además, acogeremos a los que tienen un plan para reformar el universo, a los empleados que aspiran a ser millonarios, a los inventores fallados –no se dé por aludido, Erdosain–, a los cesantes de cualquier cosa, a los que acaban de sufrir un proceso y quedan en la calle sin saber para qué lado mirar [...]”⁷

Ser inventor define la marca inmutable de Erdosain y exalta el orden ficticio y convencional del mundo concebido por la racionalidad civilizadora: universo ficticio y convencional, mundo narrativizado, en definitiva: mundo novelado. La rosa de cobre es la metáfora que revela el signo inverso del “des-

7. *Ibid.*, p. 115.

tino de la patria” sarmientino y revela también la violencia que requirió la Argentina civilizada para consolidarse en un modelo de estado. El secuestro y asesinato de Barsut no es otra cosa que la re-narración de la fundación de cualquier comunidad, en este caso, la Argentina que aspira a categorizarse como Estado, patria y territorio. A la vez, esa violencia de “civilizados a tiros”, como escribía Roberto J. Payró, debió corroer cada vida particular en el sentimiento de una tragedia inminente.

En el tratamiento de esta mitología se halla el fundamento de Arlt para la creación de un personaje como Erdosain, a quien la catástrofe arrastra cada vez más lejos de lo real, de la historia y del destino. En definitiva, los signos que implican estas relaciones sociales y este poder social, y que tienen que ver con vaciar y expulsar, exaltan el deseo de sustituir este mundo con uno nuevo y de unir lo disperso a través de la invención de sustancias químicas.

En la sociedad del Astrólogo, el aparato ideológico y pasional para organizar un nuevo mundo deberá ser el equivalente general de los ideales del industrialismo. Allí, el trabajo se convierte en destino, en potencia y en historia. Generar capital se convierte en aspiración comunitaria, tanto en las propuestas sarmientinas como en los integrantes de la sociedad del Astrólogo porque se trata de una sustitución del orden natural:

... –¿De manera que una de las bases de su sociedad sería la obediencia?
–Y el industrialismo. Hace falta oro para atrapar la conciencia de los hombres. Así como hubo el misticismo religioso y el caballeresco, hay que crear el misticismo industrial. Hacerle ver a un hombre que es tan bello ser jefe de un alto horno como hermoso antes descubrir un continente. Mi político, mi alumno político en la sociedad será un hombre que pretenderá conquistar la felicidad mediante la industria [...]

Para Erdosain la organización del orden revolucionario es la instancia previa a la racionalidad productiva del capital. La producción de dinero, de oro o de objetos suntuarios no es otra cosa que la invención de un artificio que, aparentemente situado en la referencia a lo natural, permitirá la proliferación de todos los signos y de todos sus fantasmas en uno solo: el proyecto de control.

La eficacia de la obra de Roberto Arlt reside en la manipulación indefinida del lenguaje literario a través de la propuesta de personajes anclados en la percepción de un mundo que los excluye y de una peripecia narrativa que devela la descentración de la Historia como relato aglutinante. Consecuente-

mente, su efecto es impactar y movilizar el cuerpo social a través de la producción imaginaria en su versión literaria de la historia.

La naturaleza de la palabra en Echeverría, Alberdi y Sarmiento se erosionó en su potencia revolucionaria, dejó de hacer Historia. La obra de Arlt aspira devolver a la palabra esa fuerza analógica en su contenido mítico. De esa manera, subsiste la posibilidad de que la labor del artista (que incluye en su sentido amplio la invención y la artesanía) sea revolucionaria y afecte la operatoria del signo en su valor de intercambio y de reversibilidad.

La dinámica de lo nuevo arrasó con la vida anterior y con su alucinación de voluntad colectiva. El avance del siglo XX traza el final de una configuración mensurable de los modos de producción, de los consensos morales, de la riqueza social y de la determinación histórica que los contenía. La enorme movilidad social de los años 1950 y 60 se manifiesta en la línea de un discurso atrapado en la esperanza: la recuperación del mito del trabajo. Este discurso, rebosante y subsidiario de la alegoría del paraíso por fundar, se define como una operación simbólica en la prefiguración ambigua del protagonista de *Los siete locos*, héroe caído pero redimido por sus sueños industriales. Roberto Arlt, como escritor utopista, “poseedor de un sueño para cambiar el universo”,⁸ hace efectiva la devolución de la palabra a su materialidad para expresar una existencia mutable y diversa. ☺

Fecha de recepción: 15 febrero 2012

Fecha de aceptación: 5 abril 2012

Bibliografía

- Alberdi, Juan Bautista, “Ideas para presidir la confección del curso de filosofía contemporánea”, en *Obras selectas*, Buenos Aires, La Facultad, 1920.
- Arlt, Roberto, *Los siete locos*, Buenos Aires, Planeta, 2002.
- Barthes, Roland, *Introducción al análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1966.
- Baudrillard, Jean, *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 1984.
- *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI, 1991.
- *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Ávila, 1992.
- Echeverría, Esteban. *Dogma socialista*, en *Obras completas*, comp. y bibliografía de J.M. Gutiérrez, Buenos Aires, Ediciones de Antonio Zamora, 1951.

8. *Ibid.*, p. 68.

- Ford, Aníbal, *Desde la orilla de la crítica, Ensayos sobre identidad, cultura y territorio*. Buenos Aires, Puntosur, 1987.
- Girona Fibla, Nuria, *Escrituras de la historia. La novela argentina de los 80*, Valencia, Universitat de Valencia, 1995.
- Greimas, Algirdas, y Jacques Fontanille, *Semiótica de las pasiones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Halperin Donghi, Tulio, *Una nación para el desierto argentino*, Buenos Aires, Editores de América Latina, 2004.
- Martínez, Tomás Eloy, “Argentina entre la historia y la ficción”, *Página /12*, 5 de mayo de 1996.
- Ricoeur, Paul, *Temps et Récit*, 3 vols., París, Seuil, 1983-1985.
- Rosa, Nicolás, *El arte del olvido*, Buenos Aires, Puntosur, 1990.
- Sarmiento, Domingo F., *Recuerdos de provincia*, Buenos Aires, Kapelusz, 1982.
- Viñas, David, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- White, Hayden, *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós, 1987.

El entretejido de una literatura boliviana andina desde las novelas *Felipe Delgado* de Jaime Saenz y *Cuando Sara Chura despierte* de Juan Pablo Piñeiro

RAMIRO R. HUANCA SOTO

Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia

RESUMEN

Este ensayo parte por establecer ciertas características de lo que podría ser una literatura boliviana andina. En este sentido, el propósito es señalar algunos componentes ficcionales de este tipo de narrativa a partir del *entretajido textual* que ofrecen novelas como *Felipe Delgado* de Jaime Saenz y *Cuando Sara Chura despierte* de Juan Pablo Piñeiro. Este entretajido localiza las dimensiones de tensión y ruptura que construyen los personajes al interior de cada texto. Saenz y Piñeiro configuran el marco festivo de las almas para conectarlas a realidades superpuestas o de otros lados del mundo interior de los personajes. Es cuando, en consonancia con el mundo interior, irrumpe el mundo paralelo de los seres extraños, ancestros y sombras. Desde la lógica andina, es la irrupción de personas y seres que se comunican para restablecer realidades invisibles y lugares marginales sagrados. Son mundos, cuerpos, memorias y temporalidades que interactúan para dar cuenta de la dimensión existencial andina entre los lugares de la fiesta del Gran Poder, una de las más celebradas en La Paz.

PALABRAS CLAVE: literatura boliviana andina; novela boliviana, entretajido de mundos, memorias y sombras; mundo andino.

SUMMARY

This essay begins by establishing various characteristics of what could be an Andean literature of Bolivia. In this sense, its purpose is to highlight some of the fictional markers in this type of literature, from the *textual intertwinement* that novels like *Felipe Delgado*, by Jaime Saenz, and *Cuando Sara Chura despierte*, by Juan Pablo Piñeiro can offer. This intertwinement pins down the dimensions of tension and rupture that the characters build inside each text. Saenz

and Piñeiro both put together the festive frame of the souls to connect them with overlapping realities or with other places of the inner world of the characters. That is, when parallel worlds of strange characters, ancestors and shadows burst in accordance with the inner world of the characters. In the Andean logic, it is the bursting of people and beings that create a connection to reestablish invisible realities and sacred marginal places. These are worlds, bodies, memories and temporary natures which interact to depict the Andean existential dimension among the places where the *Gran Poder* festivity, one of the most celebrated in La Paz, is held.

KEY WORDS: Andean literature of Bolivia, intertwinement of worlds, memories and shadows, Andean world.

*Toda nuestra visión está hilada totalmente,
aunque no deja de ser una ficción.*

J. P. Piñeiro, *Cuando Sara Chura despierte*.

*Con una mezcla de repulsión, miraba por momentos
en este conjunto de remiendos, un tejido vivo...*

J. Saenz

UMBRAL

EN UN ARTÍCULO publicado en la *Revista Iberoamericana* sobre la obra *El Loco* de Arturo Borda, escrita durante una vida y recién publicada en 1986, Blanca Wietüchter afirmaba “que es una de las obras más importantes de la literatura boliviana en la medida en que prefigura lo que podría ser en el futuro una literatura boliviana andina”.¹

Articulando esa prefiguración cabe tomar en cuenta la noción “literatura boliviana andina”, para proyectar una pregunta: ¿Cuáles serían las características contemporáneas de una literatura boliviana andina? El presente trabajo tiene el propósito de establecer algunos componentes ficcionales de una literatura boliviana andina posible, a partir de un entretejido textual de las novelas *Felipe Delgado* (1979/2007) de Jaime Saenz y *Cuando Sara Chura despierte* (2010) de Juan Pablo Piñeiro.

1. Blanca Wietüchter, “Propuestas para un diálogo sobre el espacio literario boliviano”, en *Revista Iberoamericana*, No. 134, Pittsburgh, enero-marzo 1986, p. 170.

**FELIPE DELGADO Y CUANDO SARA CHURA DESPIERTE:
EL ENTRETEJIDO DE MUNDOS, MEMORIAS Y SOMBRAS**

EL MISTERIO DE LOS MUNDOS EN EL MUNDO

La novela *Felipe Delgado* configura un mundo narrativo donde el alma del personaje principal, Felipe Delgado, sostiene un contacto paradójico con el mundo. La atmósfera novelesca está precedida de una lógica cruzada por el alcohol, el desvarío racional, las experiencias de otros órdenes de la realidad y los estados interiores de alma. En este mundo narrativo se establecen percepciones y vivencias que implicarán a una intención comunicativa donde se cuestiona el orden dominante de la apariencia. Como dice el narrador al inicio de la novela:

en lo alto de la ciudad se iniciaba la noche. Sin embargo hacia los confines del sur, la atmósfera era diferente. El mundo era una luz. El espacio se difundía en la transparencia, más allá de las montañas, y con una dilatada ansiedad, el crepúsculo se transfiguraba por momentos. A lo lejos parecía ofrecerse una extraña morada, en un trasfondo de quietud –para la contemplación y la muerte, pensó Delgado. Perdidos aires. Desvanecidas formas se confundían con los vapores, con las emanaciones de la niebla (Saenz, 12)

La contemplación y confluencia del paisaje en la ciudad marca un topos ficcional distinto al legado de la literatura realista que predominó gran parte del siglo XX. La mirada de Felipe Delgado es una mirada de las profundidades del mundo, una perspectiva que tiende a habitar un lugar y tensionar así el sentido común de la vida; contemplar su trasfondo podía conllevar el avizoramiento de la muerte. En esta mirada Felipe Delgado expresa no solo un estado de ánimo, sino la actitud de una perspectiva que le llevará a revelar el misterio de la contemplación “más allá de las montañas”. Esta frase es tan potente, pues permite establecer la diferencia entre la literatura realista o costumbrista donde las montañas determinaban la condición existencial de los personajes, quienes sufrían y actuaban sin constituirse en almas equipolentes y la literatura fundada como acción de lenguaje, particularmente la literatura boliviana andina, donde las montañas y los personajes pasan por una metamorfosis que activa otros resortes ocultos. En este sentido, la novela *Felipe Delgado* desde sus primeras

páginas tensiona la mirada y hace de esa acción una función ocular ligada al otro lado de la realidad. Se inaugura un período narrativo que da cuenta de una visión donde la atmósfera del crepúsculo diferente deviene en luz transmutadora, un lugar donde se da una extraña morada para la muerte.

Esa extraña morada para la muerte configura también la revelación del sujeto de novela que toma posición frente al modo aparente de habitar el mundo. En este transcurso es importante la visión desplegada por Felipe Delgado:

Escuchaba la lluvia, miraba las cosas. Volvió los ojos y se quedó absorto. En el trasluz, más allá de la puerta, una imagen cobraba forma, con el aire de lluvia que soplaba en la calle. “Un mundo olvidado, un mundo seductor”, dijo para sí. “Nada puede hacerse; las cosas fluyen de lo profundo” (Saenz, 12).

La mirada de Felipe Delgado diluye la dualidad de las cosas. No hay una realidad en sí misma, y la apariencia no puede ser fuente de originalidad vital. La imagen cobra forma porque se revela otro mundo en el mundo, desde el abismo de la profundidad. Para ello había que alterar la normalidad de los sentidos, escuchar el lenguaje de la lluvia, saber mirar las cosas para revelar el olvido de otro mundo. Esa revelación nace de una disposición perceptiva que implica a una apertura del ser como el horizonte primordial; es una búsqueda de la cohesión profunda de sentido del mundo.

Luis H. Antezana dice que “en esta novela se entremezclan estrechamente el mundo interior del personaje principal y el mundo que lo rodea. Ambos ámbitos parecen coexistir a un mismo nivel; se iluminan y compenetran mutuamente”.² Esto es cierto, pero es también más. Felipe Delgado encarna el mundo en su cuerpo y en su alma. El mundo no es una realidad tangible sino una realidad corporeizada, encarnada, entretejida por los misterios de la visión y la percepción corporal:

[...] óyeme, como niño inteligente que eres: el mundo se halla en tu cuerpo junto con tu propia alma. El alma del mundo eres tú. Si el mundo no tuviera alma, tú no existirías. A medida que pasen los años el mundo irá creciendo contigo, y cuanto más lo ames, serás tanto más grande y crecerás con el mundo. La vida es eterna. Si el mundo no muere, si el espíritu no fenece

2. Luis H. Antezana, “*Felipe Delgado*”, en *Ensayos y lecturas*, La Paz, Ediciones Altiplano, 1986, p. 335.

y el hombre no sucumbe, ello se debe al amor y a la lucha. El calor del sol está hecho de amor y de lucha. Palabras textuales de tu abuelo, palabras únicas, pan del espíritu. Si las guardas y te nutres con ellas, tu padre será feliz. Todo hombre bien nacido ha de conservar la tradición como el máspreciado tesoro, no lo olvides; tu abuelo fue un gran patriocio". (Saenz, 13)

Ser el alma del mundo configura una percepción integral. Felipe Delgado se configura como un ser imbricado y ligado a la existencia del mundo. No hay escisión ni separación, sino pertenencia trascendental. La existencia del personaje no se da de manera antropocéntrica. El mundo existe porque existe el alma de Felipe Delgado. La pertenencia se da en el amor, en la entrega. El sol no es un sol ciego o un elemento de la naturaleza que se agota en su función vital, sino es una hechura del alma, una voluntad encarnada en la percepción y en la experiencia del mundo-cuerpo. "El mundo se halla en tu cuerpo junto con tu propia alma. El alma del mundo eres tú", en esta corporalidad que tiene como punto de partida la percepción de la mirada, le permite reconocer que el cuerpo contiene mucho más que órganos vitales o que sea un objeto de conocimiento científico; es una condición de la existencia. Hay un entretejido entre mundo y cuerpo, por tanto, la experiencia existencial constitutiva del cuerpo que cuestiona el dualismo cuerpo/alma cartesiano.

En este marco la revelación del padre a Felipe Delgado es significativa. Esa experiencia corporal que sostiene al mundo, no se da en un saber abstracto o en un legado teórico, sino más bien en la experiencia de la memoria. Se pone en funcionamiento la experiencia por efectos de las palabras de la memoria encarnadas en el abuelo. No existen otras palabras que no alimenten la existencia y se configuren como pan del alma. Palabras de la memoria ancestral que nutre la vida y determina una concepción de felicidad distinta a la felicidad como diseño material. El papá de Felipe Delgado es un guardián de la tradición legada por el abuelo. Felipe Delgado es el nudo corporal de la continuidad de la memoria.

EL MUNDO, CASA EMBRUJADA

Si en *Felipe Delgado* la experiencia del mundo es una que se contiene en el alma, en *Cuando Sara Chura despierte* alcanza una intensidad narrativa donde la interioridad y marginalidad de los personajes toman la ciudad de La Paz por asalto, habitando la fiesta y los tres mundos de la cosmovisión andina: *alaxpacha*, *manqhapacha* y *akapacha*. El mundo es el mundo paceño, andino,

ligado a una existencia de otros órdenes del mundo. En palabras de César Amato, personaje inaugural de la novela, se marca una concepción propia del mundo andino y particularmente paceño: “El mundo es la casa embrujada que todos habitamos, pensó César Amato en la cima de las serranías de Muri-lló” (Piñeiro, 13). En estas palabras se instala una concepción totalizadora de mundo, un propio mundo, mundo donde la realidad como imaginario social material y objetivo está gobernada también por otras fuerzas y otras dimensiones invisibles.

El mundo como casa embrujada marca también la espacialidad continua de espacios, sueños, creencias, voces y rituales que se intercomunican en un juego de espejos donde el mundo y su otro lado invisible ya no tienen fronteras ni misterios.

Las palabras inaugurales de César Amato, el *pajpaku* que podía encarnar varias identidades, implicarían también a los otros personajes, configurados como seres distantes de una sola razón humana. Los personajes son seres embrujados, o cuando menos cruzados por dimensiones y mundos donde sus identidades no son estables, sino más bien están gobernadas por la transmutación, los dobles y las apariciones. Son cinco los personajes importantes de la novela, que actúan como hilos entretejidos al mundo de la fiesta del Gran Poder, evento que configura la atmósfera festiva del mundo paceño como casa embrujada. La fiesta de alguna manera suspende la experiencia cotidiana del mundo oficial, moviliza los sentidos marginales devolviéndoles su centralidad y permite intervenir lo visible desde lo invisible. De acá la novela de Piñeiro implique a la risa producida por el satánico humor que disuelve la repetición de lo sagrado, para instaurar la posibilidad dialógica de los sentidos.³

Don Falsoafán, el personaje que se dedica a inventar sin mayor razón que su propia convicción de lo imposible. El Puntocom, personaje que denota cierta contemporaneidad tecnológica pero que en la complicidad científica con Don Falsoafán, a quien le escribe sus inventos, solo es guiado por la fe. Sara Chura que con su inmensa figura, y en los pasajes importantes aparece ebria y como buena *waca waca* (bailarina de una danza andina) luce sus doce polleras multicolores. Y Juan Chusa Pankataya que ejerce una práctica laboral que permite comunicar la vida y la muerte por la respiración del cadáver. Fi-

3. Cfr. Julia Kristeva, *Semiótica*, Caracas, Fundamentos, 1981.

nalmente un maniquí que aparece y desaparece en medio de la fiesta paceña del Gran Poder.

Todos estos personajes habitan la casa embrujada. Pero la casa grande, el mundo paceño, no es la casa donde el mal y el bien entran en polaridad antagónica. Si en *Felipe Delgado* las cosas y el mundo esconden otro mundo, otro orden de lo terrenal y objetivo donde el mirar y el escuchar corporalizado de otro modo podrían permitir la revelación de sus misterios, en *Cuando Sara Chura despierte* la línea fronteriza entre lo real y sus misterios se desvanece, y se adopta una realidad plena donde lo invisible y lo visible, lo oculto y lo transparente se entretejen en una relación total. En la novela de Piñeiro, todos los personajes son habitantes embrujados, se podría decir, pues encarnan transformaciones naturales y comunican mundos espirituales, sueños y dimensiones míticas propias del mundo andino en la naturalidad de la vivencia paceña. Ya no son solo personajes asediados por los “fantasmas de otro mundo”, sino que esos fantasmas ya habitan el orden paceño de lo real. Así, el mundo como casa embrujada no es sino el mundo como totalidad expresiva de fuerzas extrañas a la razón, al sentido de lo real y al imperativo antropocéntrico que postula al hombre como hilo suelto. El mundo como casa embrujada es un espacio de conocimiento y de significados históricos y ancestrales. Esta percepción revela la manera que tiene el ser paceño y aymara de vivir su mundo, su arquitectura, sus calles y sus fiestas.

EL POETA Y LOS MISTERIOS DEL MUNDO

Una de las proyecciones fundamentales de una posible literatura boliviana andina es ligar la mirada al otro lado de la realidad. El relato novelesco de *Felipe Delgado* implica el despliegue de las cosas que se revelan o de los misterios que, de pronto, se localizan ante una mirada profunda y comprensiva de esas fisuras incandescentes en el cielo. El mirar y las cosas miradas en la ciudad entran en una doble operación sensible: “Y qué hacer con los misterios del mirar y de las cosas que con el mirar se volvían misteriosas...”. Es una percepción que configura un campo visual precedido por la incertidumbre y la inestabilidad del mirar. “Qué hacer” ante tal oscilación de misterios, de las cosas que perdían cierta objetividad consabida. Pero esa dialéctica imbricada en la mirada y en la mutación misteriosa de lo mirado, entra en tensión con las formas diversas de la mirada, pues Felipe Delgado se preguntará “qué hacer con los misterios del mirar como los ángeles y con unos ojos nada hermosos” (Saenz,

16). Saenz intuye la diversidad de miradas, que es analógica a la diversidad de cuerpos y ojos, como una problemática compleja que se va despejando como las capas de una cebolla. Pero la pregunta saenziana no tiene la intención de dar la razón a la razón ni de fundamentar una respuesta, “pues los misterios no podían explicarse, y tampoco lo podían la pena y el olvido” (Saenz, 16).

Si Felipe Delgado no le concedía posibilidad explicativa a los misterios de la vida, la premura de mirar las cosas implicaba también la desestabilización de todas sus certezas interiores. Felipe Delgado no podía ser como el personaje determinado por la naturaleza o el imperativo de lo social ni el personaje que recogía la realidad social problemática entre el campo y la ciudad, sino más una pugna interior que le revelaba su conciencia en tránsito hacia la reconciliación de la realidad con “ciertos hechos”: “Algo pugnaba dentro de él, un sentimiento de culpa, la urgencia de mirar claramente las cosas. Tal la incongruencia de sus propios actos frente a la gravedad de las circunstancias. Con alarma y con recelo buscaba alguna explicación en su conducta inexplicable. Era difícil conciliar la realidad con ciertos hechos de por sí contradictorios” (Saenz, 12)

Felipe Delgado se conecta a otro orden del mundo y la realidad. Su problematización interna trata de una acción positiva y trascendente en cuanto siente la “urgencia de mirar claramente las cosas”. Hay una fuerza interna que se materializa en el plano práctico material de la vida, donde la realidad no se presenta como un bloque cerrado, sin fisuras ni intersticios, sino como materia inestable donde “Las cosas son muy otras de lo que parecen”, decía en sus adentros, “no es miedo lo que tengo. La realidad pura y simple me disgusta” (Saenz, 12)

Si en su caminar percibía en el horizonte una extraña morada, un mundo olvidado y un mundo seductor, entonces, ese mundo que lo rodea se concentra en la vida marginal de la taberna, la bodega de Ordóñez. En ese mundo olvidado pero seductor, Felipe Delgado buscará la experiencia de lo profundo. La novela va configurando acontecimientos de alcohol y locura, o mejor, la racionalidad del alma del mundo que busca su propia trascendencia. Es entonces que se da un desplazamiento de memorias, delirios y pesadillas en la bodega de Ordóñez. Felipe Delgado vive la experiencia de la profundidad de las cosas, la experiencia de fluir desde lo profundo de las apariencias. Pero el fluir de la profundidad de las cosas, ligada a los misterios de la mirada, también convoca al misterio de los hombres, pues “según miraba Felipe Delgado; pues en las caras, en las voces, en los gestos y las actitudes, no se notaba ningún cambio,

pero había que encontrarlo en un algo, de un orden indefinible y confuso, que hubiese ocurrido sin hacerse perceptible, como la sombra, digamos o la respiración...” (Saenz, 350). El cambio de las personas solo podía ser perceptible en aquello que menos se ve la gente, la sombra o la respiración. Es una apertura distinta del personaje no solo al mundo, sino al sentido de relación con los otros. El giro contemplativo y auditivo de la mirada y el oído, en Felipe Delgado, exige una sabiduría distinta del mirar y el escuchar. El contexto de ese saber, sin embargo, está circunscrito a seres invisibilizados por la ciudad oficial. La característica de esos seres es que comparten el hábito del alcohol, y por ese medio, logran acceder a dimensiones profundas de los sentidos; solo así comparten también las profundidades de los misterios de las cosas, el mundo y la vida,⁴ pero no en el sentido de la seriedad acartonada y solemne, sino en el sentido de la relatividad de verdades dualistas y la oscilación de verdades que están siempre en creación prodigiosa.

En este marco cabe señalar que la experiencia del personaje Felipe Delgado es experiencia ligada también al orden de lo real. Si las bodegas son los espacios más oscuros “que una tumba” pero donde “nos sentimos en el mejor de los mundos” (Saenz, 147) por la equivalencia vida y muerte a través del alcohol y de la convivencia con seres marginales, los aparapitas, el ámbito del mundo exterior también está impregnado de apariciones y expresiones donde se transmuta la pretendida idea de la representación real. Como dice el personaje Beltrán a Felipe Delgado:

La vida es una cosa muy rara, señor Delgado –añadió de pronto–: El mundo está lleno de sueños, de espectros y de sombras. Todo es vano. ¿Qué somos nosotros en este mundo? Intrusos. En este mundo reina el silencio, reina la muerte, señor Delgado. Quién no quisiera ser poeta para columbrar tantos misterios. Y justo a propósito de tan trascendentales cuestiones, recuerdo que un amigo me dijo que Tamayo era brujo. Usted qué me dice? (Saenz, 142).

La vida, entonces, no es una experiencia estable. Es un continente habitado por experiencias lejanas a la razón cartesiana, presencias de espectros y

4. Como el diálogo que se sostiene entre el personaje Estefanic y Felipe Delgado, después de que este se declara ser sentimental y no pretender nada, ni el afán mundano por el que siente asco: “–Admirable –dijo Stefanic– Tú sabes. Pero cuidado: tienes grandes aptitudes para caer en el abismo...”.

sombras. El nosotros que configura a los seres humanos deviene en intrusos. Lo real, entonces, se revelaría en la presencia de otros seres fantasmales, no siempre en la presencia humana. Son esos seres que dan lugar al reino del silencio y la muerte, y que solo una práctica poética que linde en ese intersticio puede “columbrar tantos misterios”. ¿Qué es ser poeta, en la novela *Felipe Delgado*, y en la ciudad de La Paz? ¿Y por qué Tamayo sería un brujo, un poeta que va más allá del acto de escribir poemas? Para el personaje Felipe Delgado los poetas son brujos porque habitan una condición:

A mí me extrañaría y me sorprendería que (Tamayo) no lo fuera –declaró Delgado– Realmente los poetas son brujos. Están con el peligro; el peligro está con ellos. El brujo siempre revienta. Para eso vive...los aparapitas precisamente son poetas. ¿Quién ha dicho que el poeta necesariamente tiene que escribir poemas? Es mentira. Escribir poemas apenas sí será una de entre muchas tareas que cumple el poeta. El poeta es un hombre muy ocupado. El poeta vive. Es lo que es. No es la valentía, ni la temeridad, ni la soberbia, ni el espíritu de la aventura lo que determina su afinidad con el peligro. Es la conciencia de la muerte. (Saenz, 142)

La relación entre aparapitas y poetas es una inusual concepción poética. Saenz rompe en su novela –aunque no en su poesía– una condición letrada que designa la condición de escribir poemas por la condición de vivir la experiencia de la vida y la muerte, asumir una conciencia. Los no-brujos, los intrusos, entonces, serían seres carentes de vivir la dualidad de la vida y la muerte. Su separación implicaría romper la unidad dual del mundo interior con la vida, la muerte y el mundo. Re-establecer esa unidad, el peligro de habitar la muerte, implicaría, como dice Felipe Delgado, “hacer una cosa con uno mismo, desde uno mismo, desde dentro hacia fuera y colocarla en su lugar, es peligroso” (Saenz, 142). Hay una remembranza intertextual con el diseño narrativo de *Medinaceli*, vivir el alma como alma entre almas ajenas, implicaría colindar la conciencia de la muerte. Esto no lo hace cualquier ser humano que llega a ser un intruso en medio de sueños, espectros y sombras, sino los que tienen la experiencia de los poetas aparapitas, que llegan a ser las personas conscientes de la muerte. Por ello Tamayo significaría el peligro. “Escribir es lo que menos hace”. “No vive su vida ni vive su muerte...Tamayo lo que hace es simplemente vivir el peligro” (Saenz, 143).

Vivir el peligro es vivir la conciencia de la muerte. En este ámbito, la vida y la muerte no son abstracciones ideales y, menos, antagónicamente irre-

conciliables. Más bien, constituyen la unidad dual de la experiencia de un estar muerto y estar vivo. La muerte, en este sentido, no es el punto culminante de la vida física y biológica, ni el lugar utópico del mal o del bien, sino el fluir presente de lo profundo de la vida, pues “nada puede hacerse; las cosas fluyen de lo profundo” (Saenz, 12). La convivencia dual de la muerte y de la vida en Felipe Delgado es una experiencia material del cuerpo: “el remedio para el delirio del cuerpo que delira, si lo hay, no es la muerte; es el gobierno de la muerte por el amo del cuerpo que delira. Pues el delirio que delira no es la muerte, sino el cuerpo que delira (Saenz, 299).

Al cuerpo que delira la muerte subyace la experiencia de asumirse un ser vivo. Felipe Delgado tiene la experiencia de ser muerto y ser vivo, al mismo tiempo, “alienado profundamente del mundo de los vivos que lo rodean, y la confusión de un sentirse vivo pero asediado por los fantasmas del otro mundo que continuamente lo interpelan”⁵ (Pabón, 215). Esto es cierto, aunque falta un matiz singularizador: ese asedio es más bien la conexión espiritual, tan asediada por la racionalidad dualista, entre mundos distintos pero complementarios: el cuerpo y el mundo.

EL CUERPO, LA MEMORIA Y LOS ANCESTROS

Llevada la concepción poética de los aparapitas a la novela *Cuando Sara Chura despierte*, el mundo como “casa embrujada” es un mundo poético andino articulado por la conciencia de la muerte. La muerte se revela a partir de personajes que interactúan con muertos y ancestros de manera natural. La espacialidad interaccionada del mundo andino, el alaxpacha, el akapacha y el manqhapacha se revelan como espacios de comunicación entre seres humanos y seres ultraterrenos, y el cuerpo como lugar de muerte y memoria. A decir del personaje Falsoafán, en el momento en que dicta sus memorias al Puntocom, su secretario:

Por los cauces que han tomado los ríos de este mundo, actualmente nacer es lo mismo que olvidar. Parece ser que el olvido no existe, sino que es el síntoma de una comunicación que se ha cortado siglos atrás. Nuestro cuerpo recuerda el nacimiento y la muerte de los astros que los anteceden.

5. Leonardo García Pabón, “Paradójicos cadáveres nacionales”, en *La Patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*, La Paz, Plural, 2007, p. 215.

Nuestro cuerpo recuerda las palabras con las que el antiguo ha nombrado a sus primeros dioses... solamente cuando la cabeza es aniquilada por un estado de embriaguez, recordamos los nombres de nuestros ancestros y nuestros dioses, el resto del tiempo nos empeñamos en olvidar (CSD, 48).

Si, con *Felipe Delgado*, el cuerpo como mundo es interpelado por el orden de los fantasmas y solo la conciencia de la muerte revela la conciencia de la vida, y, en esta condición, si el mundo de la vida es una cosa muy rara, llena de sueños, de espectros y de sombras, como decía Beltrán a Delgado, en *Cuando Sara Chura despierte*, esa relación deviene crítica a la lógica racional que tiende a configurar a este mundo. Falsoafán apuesta por la relación entre nacimiento, cuerpo y memoria. La conexión se habría interrumpido por la experiencia de vida fundada en los cauces racionales, lo cual deviene en el olvido de los dioses. Volver al camino de la memoria solo se podría hacer en un estado de embriaguez. La recuperación de la conexión entre cuerpo, ancestro y memoria solo sería posible por la mediación del alcohol, cuando se logre aniquilar la razón. De acá que si *Felipe Delgado* marca el sendero de la conciencia de la muerte como una actitud poética de vivir la vida y de desentrañar el misterio de la vida y el mundo que está lleno de sueños, de espectros y de sombras, en *Cuando Sara Chura despierte* “hoy podríamos comunicarnos con el pasado con nuestro cuerpo e incluso con nuestra sombra” (CSD, 46).

Esa comunicación no es solo un programa reflexivo filosófico del personaje Falsoafán, sino que en la trama misma de la novela Sara Chura se propone buscar al detective César Amato, para que encuentre a un paradójico cadáver que respira. Una vez localizado este cadáver, podrá despertar Sara Chura. De ahí el título de la novela. El muerto que respira transita la novela en el mundo de los vivos y en el mundo de los muertos. De estar muerto en gran trance de la novela, se envuelven sus sentidos en un interior de la muerte. El muerto que respira es la vivencia fluida entre el mundo paceño y el mundo dual del cuerpo que separados por una membrana corporal comunica al mismo tiempo la vida y la muerte. Como dice el narrador, al final de la novela: “El mundo para el cadáver que respira era el mundo que podía imaginar: los sonidos, los colores, las palabras eran diferentes a los de este mundo construido afuera y escondido de la percepción del interfecto por una membrana que lo cubría todo” (Piñeiro, 120).

El mundo no es lo que la apariencia revela, sino lo que se podía imaginar y enunciar en palabras. En un diálogo entre Juan Chusa Pankataya y el pajpacu César Amato, se habitan las siguientes palabras:

Como pajpacu debes saber de memoria que las palabras nos ayudan a inventarnos una identidad. Al crear ilusiones puedes transformarte y convertirte en el que quieres. ...no olvides que la manera como miramos al otro también es una invención de las palabras. El cadáver que respira no es una persona, es una terrible invención para mirar al otro. Si te miras ahora mismo vas a darte cuenta de que el cadáver que respira también eres tú (Piñeiro, 115).

**SALIDA:
HACIA UN ENTRETEJIDO DE LA LITERATURA
BOLIVIANA ANDINA**

Es aquí donde quisiéramos detenernos, para ver las dimensiones de tensión y ruptura que entretejen los personajes al interior de cada novela, así como entre la relación intertextual que marca el entretejido de una literatura boliviana andina.

El entretejido del espacio literario andino necesariamente se conecta a *La Chaskañawi* (1947) de Carlos Medinaceli (1898-1949), quien nos muestra no solo el inicio de una nueva tradición literaria y cultural,⁶ sea como novelista o fundador de la crítica literaria en Bolivia⁷ (Antezana, 1986), sino también el ejercicio fundante de un espacio de la literatura como espacio floreciente de lenguaje andino. Para tal posibilidad, Medinaceli juega en contrapunto crítico con las obras realistas, a las cuales cuestiona la ausencia de sentido interno de los personajes, y la manera cómo se los configura en relación a determinaciones externas. Frente al canon realista Medinaceli creía necesario prefigurar otro espacio que diera cuenta de la decadencia simbólica de la literatura de acontecimiento (real, político, sociológico). En este recorrido, en la propuesta novelesca de *La Chaskañawi*, se consagra el desplazamiento de la literatura de acontecimiento, a través de tres episodios diseñados en su experiencia creadora y crítica literaria: la poética del paisaje, las almas ajenas, la fiesta, el alcohol transgresor y el humor satánico, aspectos que se desenvuelven con mayor autonomía en las novelas de Saenz y Piñeiro. El desplazamiento de la literatura realista mencionada implica la emergencia de nuevas relaciones en el espacio

6. Gonzalo Portugal, "El color y la línea en Medinaceli", en revista *Piedra Imán*, No. 2, La Paz, agosto 1998, p. 30.

7. Luis H. Antezana, "Felipe Delgado", en *Ensayos y lecturas*, La Paz, Altiplano, 1986.

fundado por Medinaceli. En este espacio se abre un escenario de cierta libertad existencial y de una actitud creadora en el arte de escribir desde el humor y el lenguaje popular. *La Chaskañawi* tiene una “base de libertad” creadora frente a las normas referenciales, a las reglas de un supuesto arte paisajista, a las leyes narrativas consagradas, a las estructuras sociales que harían impensable un encholamiento y que la ficción enseña tal posibilidad transgresora. Aun en la forma predominante del narrador omnisciente, las existencias que transitan en la novela dan lugar al lector para comprender la configuración “ajena” del “alma” de los personajes.

Esta configuración de personajes le debe tanto a la poética del paisaje, que, en su proyección crítica en un artículo escrito en 1937, eslabona una serie de valoraciones literarias con la obra *El loco* de Arturo Borda, mencionada por Blanca Wietüchter como una de las obras más importantes de la literatura nacional en la medida en que prefigura una literatura boliviana andina. En ese artículo de 1937 Medinaceli nombra la realidad, el telurismo, la consubstancialización étnica del hombre andino con la madre tierra pachamama, es decir, señala en la lectura de *El loco* aquellas dinámicas que había previsto desde 1920, aunque consciente del lugar que ocuparía Borda, porque la “personalidad creadora” de Arturo Borda tendía a no someterse a todas las convenciones novelescas: “En suma, de ahí que su obra es la que más espíritu nacional ostenta y refleja con mayor fidelidad la realidad de la vida boliviana. Realidad vista a través del espíritu de un artista, de un psicólogo y de un demoleedor zaratústrico y marxista”.⁸

Si Medinaceli ha visibilizado en Borda el extremo existencial entretejido a su condición novelesca, cuando menos ha dado lugar a que la novela se constituya en una dinámica de conocimiento de existencias distintas en un espacio donde la interioridad de personajes se subordinaba a determinaciones externas. En este transcurso, los desvíos metafísicos de Adolfo en *La Chaskañawi* y la pregunta ontológica por el “yo” y el destino son gestos de acción del lenguaje y nombran una posibilidad por donde el alma del personaje llega a ciertos límites de su propia existencia. Es importante señalar a *Los deshabitados* (1957) de Marcelo Quiroga Santa Cruz, cuando menos por la ruptura radical que entraña con la literatura realista y de acontecimiento, pero que tiende un hilo de comunicación por la interioridad y psicología configurantes de existen-

8. Carlos Medinaceli, *Chaupi p'unchaipi tutayarca*, La Paz-Cochabamba, Los Amigos del Libro, 1978, p. 333.

cias complejas, quizás preanunciadas por las almas ajenas de *La Chaskañawi*, y al mismo tiempo distante por la ruptura radical con el mundo. Pero si *Los deshabitados* marca el universo complejo del mundo interior de los personajes, y las almas configuran el espacio existencial donde toda subjetividad ahonda en su propio abismo, Jaime Saenz y Juan Pablo Piñeiro establecen el marco festivo de las almas. Ya no se trata solo de sondear en los abismos subjetivos, sino de conectarlos a realidades superpuestas o de otros lados del mundo interior de los personajes. Es cuando en consonancia con el mundo interior de los personajes irrumpe el mundo paralelo de los seres extraños, ancestros y sombras. Desde la lógica andina, es la irrupción de personas y seres que se comunican para restablecer realidades invisibles y lugares marginales sagrados. Son mundos, cuerpos, memorias y temporalidades que interactúan para dar cuenta de la tetraléctica dimensión existencial andina. En este recorrido cabe señalar las novelas de Juan Pablo Piñeiro *Cuando Sara Chura despierte* (2004) e *Illimani púrpura*. En la primera novela se profundiza la relación mediada por las cervezas, entre personas y seres sobrenaturales o seres ultraterrenos alcanzan intensidades donde se difuminan las certezas de la realidad con otros mundos invisibles.⁹ Las almas satánicas de Medinaceli devienen en almas determinadas por una convivencia natural con los seres ultraterrenos. Y la fiesta, el alcohol que Medinaceli prefiguraba como el lugar de la transgresión social con Juan Pablo Piñeiro, deviene como el lugar de la existencia no problemática entre fantasmas, muertos que respiran y aparecidos que no solo habitan lugares marginales, sino que despliegan sus apariciones entre los lugares epifánicos de la fiesta del Gran Poder.

El mundo andino cifrado en la tetraléctica del alaxjpacha (mundo de arriba), akapacha (mundo de aquí) y Manqhapacha (mundo de abajo) interactúa en una realidad festiva y mágica. Los personajes marginales no son marginales. Ya no se establecen en torno a un centro hegemónico ni de dominación; al contrario, establecen su propio mundo como “una casa embrujada”, a decir del personaje pajpaku, y desde ahí establecen relaciones intersubjetivas que intercomunican los mundos andinos.

Tal como ve Blanca Wietüchter la posibilidad de una literatura boliviana andina en *El loco* de Aturo Borda, para nuestra lectura Medinaceli y Saenz configuran el entretejido de continuidad de esa premonición y en relación a

9. Ramiro Huanca Soto, “Comentarios sobre literatura boliviana”, en revista *La Lljata*, No. 2, Cochabamba, agosto 2010, p. 17.

Piñeiro, de un verdadero acontecimiento respecto a uno de los posibles horizontes de renovación para la narrativa boliviana. Y si Medinaceli ideó la renovación e innovación de la narrativa boliviana desde 1918, cuando comenzara a escribir *La Chaskañawi*, lo hacía siempre en el imaginario del mundo andino, en la profunda compenetración con la madre tierra Pachamama. Habitar la Pachamama en Borda significará habitar por la fuerza del arte, la inmensidad del altiplano; y en Medinaceli, habitar el claroscuro del atardecer andino, donde las realidades puedan batallar y cifrar la luz interior y del horizonte desde las almas ajenas de los personajes. Al final de *La Chaskañawi* el personaje Adolfo se enchola, se territorializa, vuelve a la tierra, niega la racionalidad dominante de la ciudad y, como dice Wiethüchter, “por primera vez en la novela boliviana el héroe protagónico no muere, no pierde, no es mártir de una causa, sino que adánico y feliz, salta por encima de su sumisión a lo real...”.¹⁰ Es en ese salto de insumisión a lo real de *La Chaskañawi* que los personajes de *Felipe Delgado* y los personajes de *Cuando Sara Chura despierte* saltan a otras orillas de conocimiento del mundo andino y paceño. Orillas otras de lo real, mundos entretejidos que culminan en la plenitud trascendente y convivencial de la existencia andina. Y este rasgo existencial y trascendente constituye uno de los mayores aportes novelescos para este tiempo, pues el conocimiento sobre la existencia hilada del mundo andino conlleva a afirmar flexiblemente, con Kundera, que si “la novela no descubre una parte hasta entonces desconocida de la existencia es inmoral. El conocimiento es la única moral de la novela”.¹¹

Las novelas de Saenz y Piñeiro, en este entretejido, significarán múltiples posibilidades ficcionales. No solo se redimensiona la contemplación de las montañas como dimensiones otras de la vida, sino se vive la dualidad vital del mundo andino en un entretejido literario que nombra la tensión de los mundos y los cuerpos cruzados por la experiencia profunda de las almas y la conciencia de la muerte. El pensamiento del claroscuro andino de Medinaceli proyecta la articulación de los mundos opuestos y antagonizados por la razón oficial y la condición racional de los seres intrusos tan distanciados de comprender que el mundo paceño y andino se configuran como una casa embrujada –a decir de *Cuando Sara Chura despierte*– donde ‘se’ está lleno de sueños, de espectros y de sombras –como se dice en *Felipe Delgado*–. Para

10. Blanca Wietüchter, “Propuestas para un diálogo sobre el espacio literario boliviano”, en *Revista Iberoamericana*, No. 134, enero-marzo 1986, p. 170.

11. Milan Kundera, *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 1987, p. 29.

acceder a esa conciencia de la muerte, como condición de vida andina, será necesario comprender y recorrer la distancia del ser aparapita, es decir, vivir poéticamente *en el peligro*.

En este diálogo de las novelas de Saenz y Piñeiro ahora se trata de establecer el entretejido del espacio literario boliviano cuando menos con algunos hilos. Un primer hilo que articula los nudos de la época geográfica, naturalista y social en las novelas (primer cuarto de siglo XX) *Raza de bronce* de Alcides Arguedas, *En las tierras del Potosí* de Jaime Mendoza y *La candidatura de Rojas* de Armando Chirveches; un segundo hilo que se diferencia del primer momento con *La Chaskañawi* (1947) y *El loco* (1956) de Arturo Borda; un tercer hilo con *Los deshabitados* (1957) de Marcelo Quiroga Santa Cruz, donde el contexto, la política y el paisaje son una ausencia explícita y *Cerco de penumbras* (1958) de Óscar Cerruto, donde la perspectiva lineal y el tiempo se consumen en una concepción mítica, dando lugar a lo que después se denominaría como “realismo mítico”. Un cuarto hilo donde aparecen otros nudos míticos y profundos respecto a la realidad boliviana y andina como Jaime Saenz, René Bascopé, Víctor Hugo Viscarra y Adolfo Cárdenas donde articulan narraciones fundadas en mitos, alcohol, fiesta, memorias y tensiones con la realidad; en este hilo, Jaime Saenz y Juan Pablo Piñeiro establecen otro nudo literario, capaz de configurar con mayor fuerza la posibilidad de una literatura boliviana andina. Y un quinto hilo marcado por distintos nudos; escritores que en los años 90 aparecen precedidos del proyecto editorial de Alfaguara como Gonzalo Lema, Edmundo Paz Soldán, Manfredo Kempf, Eduardo Scot, Giovanna Rivero, entre otros. Donde el maridaje entre literatura y mercadotecnia editorial for export no dio necesariamente una propuesta estética diferente. Y un hilo que va configurando un telar propio a partir de una propuesta estética que mezcla ciencia ficción y mundo andino, con la novela *De cuándo en cuándo Saturnina* de Alisson Spedding.

En este contexto, la variante del tercer hilo compuesto por las narrativas de Saenz y Piñeiro se acerca más a lo que Medinaceli establecía como jugo de la vida boliviana, capaz de nutrir una obra literaria y aquello que se puede entender como una literatura boliviana andina. Un hilo que, en la constitución de sus nudos, complejizan y anudan una parte del espacio literario boliviano, a través de una revelación narrativa donde el cuerpo como mundo y el mundo como casa embrujada proyectan la conciencia de la muerte andina hasta alcanzar dimensiones tensas con el mundo de arriba, el mundo de abajo y el mundo de aquí; donde los tambos de la ciudad, las bodegas, los mitos urbanos de raíz

aymara y andina y la dramaticidad de personajes como pobladores de mundos subterráneos y festivos, la marginalidad de los lenguajes y experiencias cruzadas por seres extraños, espectros y sombras (chamakanis, pajpakus, aparapitas, adivinos, karisiris, cadáveres que respiran) descentran del orden establecido de lo real y de la razón cartesiana. Como dice al final una de las voces narrativas de Piñeiro: “Y sembraremos de nuevo el mundo para que se teja con los otros dos mundos. Y tal vez tú no me reconozcas porque yo ya no seré este nudo, sino los infinitos hilos que me han transformado en la criatura ilusionada que te espera” (Piñeiro, 140). ☉

Fecha de recepción: 6 febrero 2012

Fecha de aceptación: 9 abril 2012

Bibliografía

- Antezana, Luis H. “*Felipe Delgado*”, en *Ensayos y lecturas*, La Paz, Ediciones Altiplano, 1986.
- García Pabón, Leonardo, “Paradójicos cadáveres nacionales”, en *La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*, La Paz, Plural, 2007.
- Huanca, Ramiro, “Comentarios sobre literatura boliviana”, Revista *La Llajta*. No. 2, Cochabamba, agosto, 2010.
- Kristeva, Julia, *Semiótica*, Caracas, Fundamentos, 1981.
- Kundera, Milan, *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 1986.
- Medinaceli, Carlos, *La Chaskañawi, Novela de costumbres bolivianas*, La Paz, Fundación Universitaria Simón I. Patiño, 1947/1992.
- *Chaiipi p'unchaiipi tutayarca*, La Paz-Cochabamba, Los amigos del Libro, 1978.
- Piñeiro, Juan Pablo, *Cuando Sara Chura despierte*, La Paz, Gente Común, 2010.
- *Ilimani púrpura*, La Paz, Gente Común, 2011.
- Portugal, Gonzalo, “El color y la línea en Medinaceli”, en Revista *Piedra Imán*, No. 2, agosto, 1998.
- Saenz, Jaime, *Felipe Delgado*, La Paz, Plural, 2007 [1979].
- Wietüchter, Blanca, “Propuestas para un diálogo sobre el espacio literario boliviano”, *Revista Iberoamericana*, No. 134, enero-marzo, 1986.

Portuñol salvaje: arte licuafronteras y tensiones contemporáneas

CARLOS BONFIM

Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos-IHAC
Universidade Federal da Bahia, Brasil

RESUMEN

Pensar, escribir, cantar, vivir entre idiomas. Producir conocimiento desde zonas limítrofes, desde lugares y desde memorias y saberes múltiples. En este texto se busca indagar los sentidos que se insinúan en un conjunto de prácticas artísticas (literarias, visuales, musicales) que se gestan en torno a lo que se ha bautizado como *portuñol salvaje*. Para ello, luego de una caracterización del portuñol, se busca evidenciar la recurrencia de un gesto artístico que deviene producción de conocimiento. Se plantea que, consideradas en conjunto y a partir del contexto geocultural en el que surgen, dichas prácticas constituyen un fecundo aporte para comprender una serie de aspectos sociales, culturales, económicos y políticos de nuestras sociedades.

PALABRAS CLAVE: Brasil, portuñol, marginalidad, lenguaje, cultura brasileña.

SUMMARY

Think, write, sing, live between languages. Produce knowledge from borderline zones, from places and memories and multiple wisdoms. This article inquires into the senses that begin to appear in a set of artistic exercises (literary, visual, and musical) that thrive around what has been called *wild portuñol*. To do so, after describing what portuñol is, this article shows the recurrence of an artistic sign, which derives in the production of knowledge. It also proposes that such artistic exercises, considered globally and from the geo-cultural context from which they arise, are a fruitful contribution to understand a variety of social, cultural, economic, and political features of our societies.

KEY WORDS: Brazil, portuñol, marginality, language, Brazilian culture.

*Por qué escribo? Escrebo para ficar menos mesquinho. /
belleza de lo invisible / non tem nada a ver com berso certinho.*

Douglas Diegues

LOS VERSOS QUE se leen en el epígrafe de este texto forman parte de uno de los poemas incluidos en *Uma flor na solapa da miseria*, libro de Douglas Diegues publicado en la Colección Nueva Narrativa y Poesía Sudaca Border, de la editorial argentina Eloísa Cartonera en 2005.

Eloísa Cartonera, a su vez, es una editorial que funciona a manera de cooperativa, cuyos libros se imprimen de forma artesanal y traen portadas hechas con cartón comprado a los cartoneros y pintadas a mano. Inspiró de este modo la creación de una serie de otras editoriales similares en diferentes latitudes del continente.¹ Dichas editoriales cartoneras tienen en común el hecho de que actúan de forma independiente. En sus catálogos figuran tanto escritores noveles como autores como Ricardo Piglia, Cesar Aira, Oscar Hahn, Eduardo Galeano, Haroldo de Campos, Wally Salomão, entre otros, que, simpáticos a la iniciativa, autorizaron la reproducción (fotocopiada) de alguno de sus libros en ediciones cartoneras.

El lector habrá advertido que los versos de Diegues están escritos en una lengua que el poeta bautizó de *portuñol salvaje*. Nacido en Rio de Janeiro y radicado desde niño en la ciudad de Ponta Porã, Mato Grosso do Sul, en la frontera con Paraguay, Douglas Diegues es –al lado del artista visual El domador de yacarés–,² quizás, la cara más visible y militante de esta suerte de colectivo literario que en los últimos años se ha dedicado a publicar sus textos en ese “idioma fronterizo” o, como lo prefieren algunos de sus protagonistas, en esa “lengua rarófila”.

Publican o publicaron también textos en *portuñol salvaje* escritores como los brasileños Joca Reiners Terrón, Ronaldo Bressane y Xico Sá y los paraguayos Cristino Bogado, Edgar Pou y Jorge Kanese, entre otros. La casi

1. Entre las editoriales surgidas en los últimos años se incluyen: Sarita Cartonera (Perú), Dulcinéia Catadora y Katarina Kartoner (Brasil), Yerbamala Cartonera (Bolivia), Animita Cartonera (Chile), Felicita Cartonera y Yiyi Jambo (Paraguay), entre otras.

2. Responsable por el diseño de las tapas de los libros de Douglas Diegues, El domador de yacarés, no suele revelar su verdadero nombre y ha recibido de sus compañeros el apodo de “Pollock de los Chacos”.

totalidad de esta producción ha sido publicada por las editoriales cartoneras, en los blogs de cada autor o en blogs colectivos como Poetas das tres fronteras [www.p3f.blogspot.com].

De lo dicho hasta aquí, subrayo algunos elementos que constituirán la base de mi argumentación en este texto. Destaco inicialmente –y sobre todo– la “zona limítrofe” por la que transitan estas prácticas artísticas: estamos ante una producción literaria que se mueve, de modo a la vez lúdico y anárquico, *entre idiomas, entre fronteras, entre culturas*.

Destaco también el hecho de que las obras escritas en *portuñol salvaje* hayan sido publicadas prioritariamente en editoriales cartoneras, que –como se informó anteriormente– trabajan en forma de cooperativa, solidaria, y con ello revelan su estrecha sintonía con los movimientos altermundialistas de las últimas décadas.³ Del mismo modo, en el caso particular de Diegues y de la editorial Eloísa Cartonera, estamos ante obras editadas en una colección que trae el más que simbólico nombre de “sudaca border” –que, además de subrayar la combinación de lenguas, se apropia de un término (sudaca) cuya historia se caracteriza por su primigenia acepción despectiva.

También el espacio geocultural en el que se ha gestado esta producción literaria llama igualmente la atención: la región que hoy ocupan las ciudades de Ponta Porã, del lado brasileño, y Pedro Juan Caballero, del lado paraguayo, se llamó durante un largo tiempo Punta Porá (que, al igual que el nombre que se mantuvo del lado brasileño, combina dos idiomas –en este caso, el castellano y el guaraní– y de alguna forma sintetiza el universo cultural que caracteriza la región).

Resalto estos aspectos sobre todo por aclarar que lo que se busca en este texto no es lo que se consideraría un análisis literario o un estudio sociolingüístico. Lo que se pretende aquí es, a partir de esta producción literaria –y como se verá más adelante, también de otras prácticas artísticas–, proponer algunas reflexiones en torno a las dinámicas culturales contemporáneas en el espacio cultural latinoamericano y su relación con los estudios sobre la colonialidad del saber.

Para los objetivos de este texto se considera, por tanto, la literatura –y el arte de un modo general– desde la perspectiva del conocimiento teórico que

3. El hecho de que las publicaciones cartoneras recurran sistemáticamente a las fotocopias constituye un dato igualmente decidor y sumamente interesante en estos tiempos en los que se han intensificado los debates en torno al *copyright* y al *copyleft*.

genera. Es decir, se trata de un esfuerzo por acercarse a la práctica literaria/ artística “no como un objeto de estudio (estético, lingüístico, sociológico), sino como producción de conocimiento teórico; no como ‘representación’ de algo, sociedad o ideas, sino como reflexión a su manera sobre problemas de interés humano e histórico”. (Mignolo: 2003, 305)

Antes, sin embargo, me parece oportuno establecer algunas delimitaciones en lo que se refiere a este universo difuso, volátil y muchas veces poco comprendido: el portuñol.

PORTUÑOL, GUARAÑOL, GUARAPORTUÑOL, JOPARA...

*del post-no-xé-ké
al neo-no-xé kuánto*
Jorge Kanese

Lo que habitualmente –en el sentido común y en los estudios lingüísticos– se define como portuñol (o portunhol)⁴ resulta ser lo que algunos estudiosos definieron como una “tercera lengua”. Es decir, sería el resultado de la mezcla entre el portugués y el español. Existen, sin embargo, algunos matices: no es lo mismo, por ejemplo, el portuñol que es el resultado de los atropellos idiomáticos de quienes, muchas veces cargados de prejuicios, consideran innecesario estudiar el español, que las naturales contaminaciones propias de un brasileño aprendiz de español como lengua extranjera. En el primer caso, se trata de una alusión despectiva o irónica a las mezclas realizadas por publicitarios, por viajeros o por interlocutores que, en el caso de los hablantes de portugués, entienden que hablar español se limita a emplear un conjunto de interjecciones y frases hechas y una que otra diptongación. Otros ejemplos de esta clase de portuñol, que en este caso funciona como un vector humorístico, podrían identificarse también en el ámbito del arte. En música son ya paradigmáticas canciones como *El justiciero*, éxito de los Mutantes, lanzado en 1971,

4. Como se advierte, los términos remiten a una perspectiva que toma como referencia la relación que tienen los lusohablantes con el idioma español. En Brasil apenas se menciona lo que sería, por ejemplo, el “espagués”... Dado que los dos términos –portuñol y portunhol– son equivalentes, opto de aquí en adelante, por facilitar la redacción y la lectura, por la primera forma.

además de una serie de otras composiciones creadas en portuñol por artistas y bandas como Baiano e os Novos Caetanos, Zé Rodrix y, más recientemente, Wander Wildner y Los Pirata. En el ámbito de los cómics, quizás el ejemplo más evidente sea la serie creada hacia finales de los años 80 por los dibujantes brasileños Angeli, Laerte y Glauco (más tarde se incorporaría también Adão Itusgarai). Inspirados en la película *¡Three Amigos!*, dirigida por el estadounidense John Landis y estrenada en 1986, estos dibujantes –autorrebautizados Ángel Villa, Laertón, Glauquito y Adón– sitúan a sus personajes, un *nonsense* trío de bandoleros “matadores de Miguelitos”, en el ficticio poblado de El Pisso, en la Gran Marisales, supuestamente ubicada en “el sertón del Viejo México”.

En el segundo caso, se trata de lo que los lingüistas denominan *interlengua*; es decir, se trata del estadio intermedio de tránsito entre la lengua materna (en este caso, el portugués) y la lengua meta, el español. Durante este estadio, resulta natural que los aprendices mezclen elementos gramaticales y discursivos de los dos idiomas. Por otra parte, existe también el portuñol como fenómeno lingüístico característico de las zonas de frontera. En este sentido, no está de más recordar que Brasil comparte con sus vecinos sudamericanos más de 16 mil kilómetros de frontera y que el intenso tránsito de personas y productos, los intercambios y las dinámicas socioculturales que se advierten en esos sectores incluye, como es natural, prácticas lingüísticas entremezcladas.⁵ Y decir aquí “prácticas lingüísticas entremezcladas” significa necesariamente tener que trascender el universo estricto del portuñol y considerar tanto una serie de otros contactos lingüísticos que se advierten en las regiones de frontera entre Brasil y sus vecinos, como las situaciones de bilingüismo que se vive en algunos de esos países. Para los efectos de este trabajo, me limito a los fenómenos que se observan en la región del cono sur, en particular en la frontera entre Paraguay y Brasil.⁶ Concretamente, en el caso de Paraguay, se da el caso

5. No me detengo aquí en la taxonomía empleada por los colegas (socio)lingüistas ni en los estudios por ellos realizados en las zonas de frontera. Para un acercamiento inicial a lo que los lingüistas denominan “pidgin”, “dialecto”, “idioma fronterizo”, véase Sturza, 2005.

6. Tal como nos lo recuerda Sturza (*ibid.*), la frontera de Brasil con sus vecinos del sur se caracteriza por contar con zonas de elevada concentración poblacional, mientras que las zonas que ubican más hacia el norte del continente –marcadas por una serie de obstáculos geográficos naturales– se caracterizan por contar con menor densidad poblacional. De ahí que la bibliografía sobre los fenómenos lingüísticos mencionados aquí abarque prioritariamente el sur del continente.

de que el país cuenta con dos lenguas oficiales, lo que quiere decir también que en la vida cotidiana se adviertan una serie de préstamos entre el español y el guaraní. Y para referirse a las mezclas entre estos dos idiomas, los paraguayos emplean el término *jopara*, que en guaraní significa precisamente mezcla. Para estos casos se han forjado también términos como *guarañol*, en el caso de las mezclas entre guaraní, portugués y español, *guaraportuñol*. Y si se considera que la región –habitada además por migrantes coreanos, japoneses y libaneses, entre otros– es también el destino de migrantes brasileños, habrá que incluir en este acopio de neologismos el término *brasiguayos*. Como se advierte, semejante confluencia de idiomas, culturas y saberes se ofrece como un territorio más que fecundo para mentes lúdicas como la del brasiguayo Douglas Diegues y sus compañeros, quienes introducen lo que podríamos considerar una cuarta variante del portuñol: *el portuñol salvaje*.

EL PORTUÑOL SALVAJE

U portunhol salbaje es la lingua falada en la frontera du Brasil com u Paraguai por la gente simples que increíblemente sobrevive de teimosia, brisa, amor al imposible, mandioca, vento y carne de vaca. Es la lengua de las putas que de noite venden seus sexos en la linha de la frontera. Brota como flor de la bosta de las vakas. Es una lengua bizarra, transfonteriza, rupestre, feia, bella, diferente. Pero tiene una graça salbaje que impacta. Es la lengua de mia mãe y de la mãe de mis amigos de infancia. Es la lengua de mis abuelos. Porque ellos siempre falaron en portunhol salbaje comigo. Us poetas de vanguardia primitivos, ancestrales de los poetas contemporáneos de vanguardia primitiva, non conociam u lenguaje poético, justamente porque ellos solo conocian un lenguaje, el lenguaje poético. Con los habitantes de las fronteras du Brasil com u Paraguay acontece mais ou menos la misma coisa. Ellos solo conocen u lenguaje poético, porque ellos no conocen, non conhecen, otro lenguaje. El portunhol salbaje es una música diferente, feita de ruidos, rimas nunca vistas, amor, agua, sangre, árboles, piedras, sol, ventos, fuego, esperma.⁷

De esta manera –autobiográfica– presenta Douglas Diegues en el prólogo de su libro lo que podría considerarse una definición de este idioma que,

7. Douglas Diegues, *Uma flor na solapa da miséria*, Buenos Aires, Eloisa Cartonera, 2005, p. 3.

como se advierte, parte de la experiencia concreta de los intensos contactos culturales fronterizos para –como señala Amarante– convertirse en el idioma de un movimiento artístico-cultural.⁸ (Amarante, s. f.)

Asistemático, fluido, resbaladizo, paradójico, el *portuñol salvaje* es más que una tecnología de comunicación forjada en la frontera; es, recordamos a Diegues, un lenguaje poético, un idioma cuyo léxico y cuyas “normas” se organizan de manera espontánea, lúdica, en la justa medida de las necesidades del que lo usa. Combina de este modo la espontaneidad del hablante fronterizo cotidiano con una suerte de programa estético. En otro texto, publicado como prólogo al libro –escrito también en *portuñol salvaje*– *Cada Vez Que Ella Dice X*, del escritor y periodista brasileño Ronaldo Bressane, Diegues retoma y amplía su esfuerzo por caracterizar este idioma y formula una suerte de genealogía:

Era uma vez miles de vezes. Yo había pillado que el portunhol non tinha nada a ver com portunhol selvagem y que el poema-nouvelle *Mar Paraguayo* de Wilson Bueno era digamos uno de los nascimentos del portunhol-selvagem porque además de portunhol estava el guarani. Y pillei que el portunhol selvagem puede incorporar todas las lenguas ameríndias, lenguas oropéias, lenguas asiáticas, que non existe portunhol selvagem único, que existem miles de portunholes selvajenes y cada poeta que brota de la hermosa selva sudamerikana vegetal ou urbana nace ya com suo próprio portunhol selvagem dentro de suo korazoncito de carne y suenho. (Douglas Diegues: 2008, 3)

Aquí, además de esbozar también una poética, Diegues evidencia su adscripción a un proyecto a la vez estético y político inaugurado por Wilson Bueno en su novela *Mar Paraguayo*. Publicada originalmente en 1992, *Mar Paraguayo* es una premiada novela escrita en lo que el autor llamó en su momento portunhol o brasiguayo: el resultado de la combinación del español, del portugués y del guaraní. Constituye, como se advierte en el texto de Diegues, uno de los momentos fundacionales de lo que se conocería pocos años más

8. En diciembre de 2007 Diegues organiza, con el apoyo de la embajada de Brasil en Asunción, un encuentro dedicado a la promoción y al afianzamiento del *portunhol selvagem*: *Asunción Kapital Mundial de la Ficción*, evento que contó con la presencia de parte expresiva de los escritores “triplefrontera”, término al que recurren estos artistas para referirse al grupo.

tarde como *portuñol salvaje*, un idioma con una clara vocación antropofágica, por decirlo de una vez en uno de los términos que retomaremos luego.⁹

Además del justo reconocimiento de la adscripción al proyecto de Bueno, adviértase que lo primero que hace el texto de Diegues es establecer una distinción entre el portuñol y el *portuñol salvaje*. Si el primero, como vimos anteriormente, remite –con los matices anotados– a las mezclas entre el portugués y el español, el *portuñol salvaje* radicaliza esa vocación para la mixtura y celebra el potencial estético (y, como veremos, político) de este idioma que, subrayamos lo dicho por Diegues, “puede incorporar todas las lenguas ameríndias, lenguas oropéias, lenguas asiáticas”. Y dicha incorporación no se limita, por supuesto, a los idiomas. De hecho, lo que se lee en los textos escritos en *portuñol salvaje* es una amalgama lúdica-anárquica de idiomas y saberes varios. Se trata de textos que se caracterizan por incorporar en su dicción las dinámicas, los cruces, las tensiones culturales propias del espacio cultural fronterizo. Y a estas alturas se advierte ya que el sentido de “frontera” aquí se amplía considerablemente. No por casualidad integra el universo creativo de estos autores una serie de gestos que explicitan su vocación centrípeta: apropiándose aparentemente de las transposiciones creativas que Haroldo de Campos llamó transcreaciones, estos poetas triplefontera se apropian de poemas de Baudelaire o de Cesario Verde, por ejemplo, y los transbaudelarizan o los transcesarioverdeinventan, respectivamente. Douglas Diegues transbaudelariza al *portuñol salvaje* el célebre “L’Albatros”, de Baudelaire, y lo que se lee en la primera estrofa es esto:

Por mera dibersione los mitarusús marineros
Curten cazar albatroz (bigs bird de los oceanikos sertonismos)

9. Diegues ha publicado otros textos en los que cuenta una historia del portuñol que empieza por trovadores gallego-portugueses, como Martín Codax, pasa por Juana de Ibarbourou y Sousândrade hasta los días actuales. Para más detalles sobre esta historia, véase, por ejemplo, el texto publicado –en *portunhol selvagem*, por supuesto– por la revista *Select*, que dedicó hace un par de meses todo un número al fenómeno: [<http://www.select.art.br/arquivo>]. También Cristino Bogado esboza su versión en el texto “El poro’unhol es la lengua del futuro de la poesía paraguaya”, publicado en: [<http://www.sibila.com.br/index.php/mapa-da-lingua/1099-el-porounhol-es-la-lengua-del-futuro-de-la-poesia-paraguaya>].

Que seguem tranquipá indolentes viajeros
Al barco que avanza sobre amargos abismos¹⁰

Es decir, en el universo del *portuñol salvaje*, la parodia, las mezclas, los préstamos, las apropiaciones son la regla. O, por decirlo con Jorge Kanese:

Mezclar x mezclar al azar y al boleo y mezclar hasta el infinito y el kansancio. Hacia el país de nunca-jamás. Hacia-hasta el país de Alicia Ariadna Lucre Lucy Ali-Babâ Adán Noê Nimuendayû Mangacha y sus ingüeroviables maravillas. Mix extremo. Mezcolanzaité. Y aún después de todos los orgasmos: seguir mezclando.¹¹

Médico de profesión, docente universitario, poeta y narrador nacido en 1947 en Asunción –vinculado en los años 70 a la célebre revista *Criterio*– Jorge Canese (o Kanese) es quizás el mayor de los escritores vinculados al *portuñol salvaje*, cuya edad promedia los 40 años.¹² Al igual que en los textos de sus compañeros, en el “mix extremo” que realiza Kanese figuran de modo recurrente –además de una escritura deliberadamente ajena a las convenciones todas– enumeraciones que promueven las (en apariencia) más improbables conexiones o, si se quiere, que yuxtaponen, confunden, universos (también solo en apariencia) antitéticos. El *portuñol salvaje* se ofrece por tanto como un “lenguaje de zona franca, liberado en el trans-delirio de una América en pedazos”.¹³ De ahí que, al referirse a su producción en el blog de la editorial Yiyijambo, el brasileño Joca Reiners Terrón, autor del libro que lleva el emblemático nombre de *Transportuñol borracho*, insista:

10. Douglas Diegues, *Transbaudelaire selvagem*, en [<http://portunholselvagem.blogspot.com>], consultado el 15 oct. 2011.

11. Jorge Kanese, “Las palabras”, en [www.portalguarani.com/obras_autores_detalle.php?id_obras=16060].

12. Kanese es también el creador del célebre *jugo loko*, brebaje hecho a base de vodca, aguardiente de caña y guayabas en conserva que suele calmar la sed y avivar los ánimos de los poetas triplefrontera.

13. Silvina Carrizo, “Projetos literários: linguagens e territórios” en Silvina Carrizo y Jovita Gerhein Noronha, edit., *Relações literárias interamericanas: Território e Cultura*, Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2011, pp. 23-37. Disponible en: [www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%2020102501/Projetos%20liter%20E1rios.pdf]. Consultado el 25 feb. 2012.

Lo mío es lo contrabando, lo lirikotráfico; como saber adonde si ubica la frontera si non sei onde empieza el día y si acaba el sueño? como conocer onde empieza el portugués y termina el castellano, si lo único que sei és que el portuñol és infinito, assim como la borrachera? Lo mío és la poesia y el infinito, esa broma que llamamos vida.¹⁴

A esto se suma la reiterada evocación de un éxtasis ético y sexual. Al goce del lenguaje se suman, por tanto, otros goces: parte expresiva de esta poesía triplefrontera transita lascivamente por un universo dionisiaco y satírico, en la doble acepción del término. Inspirada muchas veces por las omnipresentes *yiys*,¹⁵ la literatura triplefrontera obedece al parecer a una reivindicación que recuerda algunos de los postulados del psicoanalista austríaco Wilhelm Reich. Esta confluencia a la vez subjetiva, existencial, estética y política es la que se advierte, por ejemplo, en el poema autobiográfico de Jorge Kanese quien “propone –al borde de la tercera edad– / una porno.post.vanguardia / dado que la pornografía es el lenguaje más universal de nuestro tiempo / y una ultravanguardia / como única salida espiritual eficaz al pasmo depresivo contemporáneo / al autismo repetitivo vacío y cansador”.¹⁶ O aún en la elocuente presentación del blog Kurupí, de Cristino Bogado:

kurupí, último bicho pilingüe y velvet-maká-urbanizado ke hala y fala en este blog su secreción linguística, ese poro'unhol (portugués 10% español 70%; guaraní pikante 20%) sería en el fondo definible como un san culottismo poético, grito a calzón kitado, pene erectismo full time, una falange anarko-para-militar de la letra, una alucinazione paranokia-kritika del das kapital yankee, y su mayo del 68 un tsunami-yiyismo sin bombacha pra xuxu, un baile de san vito tevinandí paguasú!!! [www.kurupi.blogspot.com].

Ahora bien, esa “porno.post.vanguardia” que reivindica Kanese y ese “san culottismo poético” al que alude Bogado, al igual que las apropiaciones y transinvenciones de Diegues y de los demás, hacen evidente que lo que está en juego en esta producción triplefrontera va mucho más allá de un interesante

14. Joca Reiners Terron, publicado en [http://yiyijambo.blogspot.com/2008/06/transportuol-borracho-de-joca-reiners.html].

15. Algunas de las publicaciones en *portunhol selvagem* suelen venir acompañadas de un glosario (o, como lo prefieren, un “elucidario”) en el que se aclara el sentido de algunos de los términos empleados. “Yiyi”, en este caso, se refiere, como se intuye, a las musas/mujeres.

16. Jorge Kanese, *Kanese-autobiografía*, en [www.portalguarani.com/jorge%20canese].

y divertido experimento estético. Sobre todo si se la considera en conjunto y en el contexto en el que se gesta. No por casualidad, había hecho más arriba la referencia a la vocación antropofágica que se advierte en los procedimientos adoptados por estos artistas. Estamos, a mi entender, ante prácticas en las que absorber, apropiarse, incorporar, combinar, se constituyen como apuestas a la vez estéticas y políticas desde las cuales se busca pensar –desde diferentes lugares y tiempos– los procesos de contacto entre culturas y saberes en la región. En otros términos, estamos ante prácticas artísticas que parecen mantener vivas las indagaciones relacionadas a las pervasivas nociones de identidad, territorio y Estado nación. Y que por otra parte remiten, como se verá, a una serie de categorías que se han formulado a lo largo del siglo XX en diferentes latitudes del continente.

Antes de seguir con esta discusión, hago a continuación un breve recorrido por otras prácticas artísticas afines con el propósito de, por un lado, evidenciar recurrencias y, por otro, subrayar el hecho de que estas prácticas se llevan a cabo en un contexto geocultural signado por intensos debates sobre la heterogeneidad de su formación.

ARTE LICUAFRONTERAS Y TENSIONES CONTEMPORÁNEAS

La octava edición de la Bienal del Mercosur, realizada en Porto Alegre en el segundo semestre de 2011, tuvo como tema central la noción de territorio y sus tensiones (geográficas, políticas y culturales). Uno de los ejes principales fue la muestra Geopoéticas que, de acuerdo con José Roca, el curador de esta edición, buscaba examinar “la creación de identidades transterritoriales y supraestatales, las construcciones político-económicas que contrastan con las nociones de Nación y [...] los diferentes aspectos de las ideas de Estado y de nación, sus símbolos [...] y sus estrategias de autoafirmación y consolidación de identidad”.¹⁷

De esta manera, entre las obras seleccionadas para esta Bienal estaban *Display of properties*, obra en la que el artista estadounidense Leslie Shows exhibe una serie de banderas blancas –blancas porque los colores y símbolos

17. Texto publicado en la página oficial de la Bienal: [www.bienalmercosul.art.br/sobre].

que permitían su vinculación a un territorio escurren por una pared hasta convertirse en una suerte de *collage* multiforme y multicolor. Integra también la muestra la obra “Nuestro norte es el sur”,¹⁸ del japonés Yukinori Yanagi. Esta obra, que forma parte de *The World Flag Ant Farm*, una serie en la que el autor trabaja desde inicios de la década de los 90, presenta un conjunto de banderas de diferentes países (latinoamericanos en este caso) hechas con cajas de plástico llenas de arena colorida. Interconectadas por tubos, por donde transitan las hormigas, estas banderas se van desdibujando progresivamente en la medida que las hormigas “cruzan las fronteras”. Una serie de otras obras expuestas en esta edición de la Bienal del Mercosur abordan el tema de maneras muy similares y con ello corroboran las percepciones de que las tradicionales nociones de territorio, nación, frontera, siguen siendo intensamente puestas en jaque –o, por lo menos, actúan como activadoras de procesos creativos–.

En este mismo sentido, con una perspectiva que se interesa, por un lado, por los procesos de contacto entre culturas y saberes, y, por otro, por las potencialidades plásticas de la palabra, la poeta y artista visual argentina Ivana Vollaró presentó en la edición anterior de la Bienal del Mercosur, su obra *portuñol / portunhol*, en la que buscó combinar en un mismo signo los grafemas aquí destacamos en cursiva.¹⁹



portuñol / portunhol

-
18. Por una feliz y oportuna coincidencia(¿?), simultáneamente a la Bienal, el Museo Iberé Camargo, ubicado también en la ciudad de Porto Alegre, exhibía una gran retrospectiva de la obra del uruguayo Joaquín Torres-García, autor del célebre mapa cuyo nombre bautiza la obra de Yanagi.
 19. “El portuñol es como un ‘entre’, algo que une, una tercera margen que va y viene”, afirma la artista, que evoca los aportes de Guimarães Rosa y de Xul Solar, quien en los años 30 dio a conocer sus “Apuntes de neo-criollo”, la lengua que él definió como una suerte de “sincretismo verbal del continente americano”. Entrevista con Ivana Vollaró publicada en la Revista Select, No. 2/2011.

Unos años antes, en 2005, esta misma artista había organizado con la también artista visual Karina Granieri en la Fundación Centro de Estudios Brasileiros, en Buenos Aires, una exposición homónima. Dicha exposición partía de un entendimiento del portuñol como cruce, como fusión, y en la convocatoria invitaba a que los interesados enviaran toda suerte de material (objetos, poemas, dibujos, videos, sonidos, etc.) que indicara confluencias / intersecciones entre los dos idiomas.²⁰ La muestra fue todo un éxito y Vollaro siguió con sus indagaciones sobre el portuñol en la exposición individual que realizó en una importante galería de arte en S. Paulo.²¹

En otro ámbito de las artes, valdría la pena destacar también lo que sucede con la música popular urbana en un país como el Paraguay. Concretamente en el ámbito del rock, destaco el trabajo realizado por bandas como La Secreta y Revolber. Formada en 2003 en Asunción, La Secreta es una banda cuyo trabajo se caracteriza por combinar elementos del rock y de la polca paraguaya, con lo que su música se define como polca-rock. En sus letras, compuestas frecuentemente en jopara, subrayan su poética, a ejemplo de su éxito “Mitai Akahata”, cuya letra advierte: “Soy un hijo maleducado de la tierra del Paraguay / Roto mi cambuchí de porte vaí vaí / Añemokunu’uva / Lleno de akahatas, lleno de pynandis / Que va ser che dios de mí!”.²²

En este mismo sentido, Revolber, banda formada en Ciudad del Este en 1999, propone el jopara como el eje alrededor del cual se estructura su trabajo. De ahí que en su disco *Sacoleiro mágico*²³ hayan incluido una serie de

20. Tal como observa de manera muy oportuna la investigadora y traductora argentina Amalia Sato, “la palabra [portuñol] que tanto escozor provoca a quienes aspiran a un bilingüismo sin deslices desde dos culturas tan diferentes, resultó en el caso de esta muestra, y desde experiencias totalmente conscientes de la diferencia, el detonante de trabajos que nacieron del más puro placer. El error tomado desde su costado lúdico, la mezcla asumida desde la más democrática paridad, la “gastada” poetizada desde el humor”. (Amalia Sato, 2010)

21. Realizada en 2008, en la Galería Vermelho, la exposición *Vermello* incluía una intervención –en portuñol, como se advierte– en la fachada del edificio.

22. Estos versos de “Mitai Akahata” (Niño travieso, en guaraní) hacen referencia a un cántaro de arcilla (el cambuchí) que aquí remite a las tradiciones paraguayas. La aparente ruptura con la tradición a la que aluden estos versos suena algo irónica si se considera tanto el empleo del jopara como la combinación rítmica que promueven con su polca-rock. Registro mi gratitud a Tania Ramos y a Yenía Rivarola, quienes gentilmente colaboraron con la traducción de los términos en guaraní.

23. “Sacoleiro” es el término empleado para referirse a los que realizan compra y venta de productos –“genéricos”– comercializados en la región de la Triple Frontera.

temas compuestos en lo que ellos definieron como “lengua natural trifásica”, como un “idioma natural licuafronteras”.

Ahora bien, cierro aquí este breve paréntesis con el que busqué contextualizar al *portuñol salvaje* dentro de un conjunto de otras prácticas artísticas que apuntan hacia lo que, amparado en Bobby Chamberlain, Jáuregui (2008) llamó con propiedad un “paradigma antropofágico” y retomo lo que decía anteriormente sobre esta serie de gestos creativos que transitan *entre* idiomas, *entre* fronteras, *entre* culturas y que con ello hacen –lúdicamente, resáltese– de la tensión su *modus operandi*. Una tensión que tiene evidentes nexos tanto con aquellos múltiples encuentros y desencuentros protagonizados por la ciudad real y la ciudad letrada que examinó Ángel Rama, como con la profusión de metáforas que funcionaron en diferentes momentos de la reciente historia cultural latinoamericana como categorías que se ofrecían como descriptoras / definidoras de un *ethos*.²⁴

No es casual, por lo tanto, que Cristino Bogado haga referencia en uno de sus textos a una “escritura-caínbalista”; que Amalia Sato (2010) haya señalado que el *portuñol salvaje*, esa “lengua errática”, repite la fagocitación barroca de los poetas concretistas brasileños, quienes, a su vez, son también tributarios del programa crítico-devorador formulado por Oswald de Andrade en su célebre “Manifiesto Antropófago”, de 1927, y en otros escritos. Del mismo modo, tampoco es casual que al abordar el *portuñol salvaje*, Silvina Carrizo evoque al *neobarroso*²⁵ del poeta y crítico argentino Néstor Perlongher y remate:

El portunhol es en ese sentido más un conflicto que una afirmación, o, si se quiere, es la afirmación de un conflicto; [es] una discusión con la monoglosia, las lenguas nacionales, las formas del bilingüismo, de la diglosia, de la traducción, así como es también la afirmación de un conflicto de subjetividades.²⁶

24. Me refiero, por ejemplo, a categorías como antropofagia (Oswald de Andrade), transculturación (Fernando Ortiz), protoplasma incorporativo (Lezama Lima), creolización (Édouard Glissant), entre-lugar (Silviano Santiago), por mencionar algunos de los tantos esfuerzos por abordar/explicar las culturas del continente.

25. De acuerdo con Carrizo, “Perlongher ideó el neobarroso al recrear el neobarroco caribeño en el lodoso estuario rioplatense, pero al mismo tiempo, reivindicando la libertad de los flujos fronterizos”. (2011: 34)

26. Silvina Carrizo, “Projetos literários: linguagens e territórios” en Silvina Carrizo y Jovita Gerhein Noronha edit., *Relações literárias interamericanas: Território e Cultura*. Juiz de

En este sentido, podríamos decir que el *portuñol salvaje* se ofrece como una suerte de lugar de enunciación, si queremos hablar en los términos empleados en los últimos años para referirse a lo que hace algunas décadas autores como Rodolfo Kusch, por ejemplo, llamaron el pensar situado.

Y aquí reside a mi entender uno de los aspectos quizás más fecundos del *portuñol salvaje* y de las demás prácticas artísticas que busqué discutir en este texto. Si bien es cierto que los procedimientos estéticos y las dinámicas culturales que he presentado y discutido aquí no son una exclusividad de este sector del mundo, dichas prácticas constituyen un fecundo aporte al momento de pensar el contexto geocultural específico en el que florecen. Y aquí me refiero tanto al espacio cultural latinoamericano, pensado desde la perspectiva de la colonialidad del saber, como, de manera puntual, a lo que se gesta en esas zonas fronterizas de las que he hablado a lo largo de este texto. Si, tal como nos lo recuerda Ana Pizarro (2006), en la frontera –geográfica o cultural– se establece un “espacio de entre-lugar”, un “espacio de convergencia” y de “dinámica intercultural”, valdría la pena tener en cuenta lo que sostiene el escritor paraguayo Cristino Bogado en su texto “Seres das fronteiras”:

La perspectiva esquiva o la posición bifronte que se da en Paraguay, entre algunos de sus escritores, podría plantearse como su pertenencia a la categoría de seres de las fronteras que habitan y dinamizan sobre fronteiras y borderlines... Pues viven colgados de dos mundos lingüísticos, de dos códigos, traicionando a uno u otro, sucesiva o simultáneamente, huyendo de uno para volver junto al otro, cual hijo pródigo incorregible, sin ficar ni arraigar en ningún punto extenso o territorio rico y cotizado.²⁷

Ahora bien, este vivir “colgados de dos mundos lingüísticos, de dos códigos”, esa “posición bifronte” a la que alude Bogado, demandan un entendimiento que contemple necesariamente los flujos contemporáneos (de personas, productos, saberes, etc.) y los correspondientes procesos de reubicación de lenguas y culturas y de reconfiguración de lo histórico y de lo político. De ahí que al pensar las dinámicas vividas en “zonas limítrofes” como esas, Mig-

Fora: Ed. UFJF, 2011, pp. 23-37. Disponible en: [www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%2020102501/Projetos%20liter%E1rios.pdf]. Consultado el 25 feb. 2012.

27. Cristino Bogado, “Poru'unhol a full. Años de juego loco, 1996-2007 (última poesía paraguaya)”, en [http://independent.academia.edu/CristinoBogado/Papers/1157119/Anos_de_juego_loco_1996-2007_ultima_poesia_paraguaya]. Consultado el 15 feb. 2012.

nolo haya formulado la noción de *bilenguajeo*: un “acto de pensar y escribir entre lenguas”, una “forma de vida entre lenguas; un proceso de diálogo, ético, estético y político de transformación social” (Mignolo, 2003: 362-370). Según Mignolo, el *bilenguajeo*, nos podría ayudar a “dislocar la idea de objeto lingüístico (gramática de la lengua) para la idea de práctica cultural y lucha por el poder manejando las condiciones plurilingües del mundo actual y contrastándolas con la ideología del “monolingüismo”, de la modernidad y del colonialismo”. (Mignolo, 2003: 309).²⁸ En este sentido, resulta natural, por lo tanto, que en sus estudios sobre la actual desarticulación entre lengua, literatura, territorio y Estado nación, Mignolo se haya amparado, por ejemplo, en el trabajo de Gloria Anzaldúa, entre otros escritores e intelectuales chicanos como Cherrie Moraga, Ramón Saldívar y Norma Alarcón. De acuerdo con Mignolo (2003: 311), en su libro *Borderlands/La frontera*, Anzaldúa “rehace el mapa de las prácticas lingüísticas y literarias, articulando tres memorias lingüísticas (español, inglés y náhuatl)”. Y en este proceso “puede escribir sobre la conciencia liminal y la nueva conciencia mestiza, incorporando el inglés y el español y produciendo conocimiento liminal y pensamiento liminal”. (Mignolo, 2003: 304) Es decir, el discurso que busca pensar las dinámicas y tensiones características de las zonas limítrofes resulta ser él mismo mixto, híbrido. Y aquí se puede advertir claramente el modo como se emparentan las prácticas artísticas examinadas por Mignolo y lo que se ha visto más arriba sobre el jopara, el portuñol y el portuñol salvaje. Pero ¿nos animaremos a reconocer estas prácticas no como materia prima para la reflexión teórica, sino como producción misma de conocimiento –un conocimiento que, advierte Boaventura de Souza Santos (2002)—²⁹ se realiza no según las perspectivas de lo que se definió en el siglo XIX como ciencia moderna, sino desde la articulación de diversas cosmovisiones, saberes, epistemologías? El reto está puesto. 🌐

Fecha de recepción: 5 marzo 2012

Fecha de aceptación: 12 abril 2012

-
28. El bilenguajeo vendría a ser entonces “el suelo móvil y la fundación porosa sobre los que se pueden localizar los proyectos educativos y la descolonización del mundo académico; donde se puede repensar la complicidad entre lenguas coloniales y el mundo académico; donde Babel podría no ser tan mala como los ideólogos de la unificación y de la pureza de sangre, lengua y pensamiento creyeron que era”. (Mignolo, 2003: 375)
29. En el ensayo *A sociologia das ausências e a sociologia das emergências: para uma ecologia dos saberes*, el pensador portugués discute, desde la dimensión epistemológica, el concepto de emancipación social. (Santos, 2007)

Bibliografía

- Amarante, Dirce Waltrick do, “Portunhol selvagem: uma língua-movimento”, en [<http://www.sibila.com.br/index.php/mapa-da-lingua/844-portunhol-selvagem-uma-lingua-movimento>]. Consultado el 27 feb. 2012.
- Anzaldúa, Gloria, “Como domar uma língua selvagem”, en Joana Plaza Pinto y otros, trad.) *Cadernos de Letras da UFF-Dossiê: Difusão da língua portuguesa*, No. 39, pp. 297-309, 2009. Disponible en [www.uff.br/cadernosdeletrasuff/39/traducao.pdf].
- Bogado, Cristino, “El poro’unhol es la lengua del futuro de la poesía paraguaya”, en [<http://www.sibila.com.br/index.php/mapa-da-lingua/1099-el-porounhol-es-la-lengua-del-futuro-de-la-poesia-paraguaya>]. Consultado el 12 feb. 2012.
- “Poro’unhol a full. Años de jugo loco, 1996-2007 (última poesía paraguaya)”, en [http://independent.academia.edu/CristinoBogado/Papers/1157119/Anos_de_jugo_loco_1996-2007_ultima_poesia_paraguaya]. Consultado el 15 feb. 2012.
- Bressane, Ronaldo, *Cada vez que ella dice X*, Asunción, Yijijambo, 2008.
- Carrizo, Silvina, “Projetos literários: linguagens e territórios” en Silvina Carrizo y Jovita Gerhein Noronha, (org.) *Relações literárias interamericanas: Território e Cultura*, Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2011, pp. 23-37. Disponible en: [www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%2020102501/Projetos%20liter%20rios.pdf]. Consultado el 25 feb. 2012.
- Diegues, Douglas, *Uma flor na solapa da miséria*, Buenos Aires, Eloisa Cartonera, 2005.
- *Portunhol Selvagem*, 2010, disponible en: [<http://portunholselvagem.blogspot.com>]. Consultado el 3 mayo 2011.
- *Transbaudelaire selvagem*, en [<http://portunholselvagem.blogspot.com>]. Consultado el 15 oct. 2011.
- Jáuregui, Carlos A., *Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, 2008.
- Kanese, Jorge. *Las palabras*, en [www.portalguarani.com/obras_autores_detalle.php?id_obras=16060].
- Mignolo, Walter, “Globalización, procesos civilizatorios y la reubicación de lenguas y culturas”, en Santiago Castro-Gómez y otros, *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Bogotá, CEJA/Instituto Pensar, 1999.
- *Histórias locais / Projetos globais. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*, Belo Horizonte, UFMG, 2003.
- Pizarro, Ana, *O sul e os trópicos. Ensaios de cultura latino-americana*, Niterói, Ed. UFF, 2006.
- Santos, Boaventura de Souza, “Para uma sociologia das ausências e das emergências”, en *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social* (trad. Mouza Benedicto), São Paulo, Boitempo, 2007, disponible en [http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/sociologia_das_ausencias.pdf]. Consultado el 25 enero 2010.

Sturza, Eliana Rosa. “Línguas de fronteira: o desconhecido território das práticas lingüísticas nas fronteiras brasileiras”, en *Revista Ciencia e Cultura*, São Paulo, v. 57, No. 2, june 2005, disponible em [http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252005000200021&lng=en&nrm=iso]. Consultado el 13 feb. 2012.

Terron, Joca Reiners, *Transportuñol Borracho*, Asunción, Yiyijambo, 2008.

Otros sitios consultados:

[<http://p3f.blogspot.com/>].

[<http://www.portalguarani.com/jorge%20canese>].

[<http://yiyijambo.blogspot.com/>].

Sobre la evanescencia del regreso a casa, en la obra poética de Aurelio Arturo

JAMES RODRÍGUEZ CALLE

Universidad Icesi, Cali, Colombia

RESUMEN

El autor revisa e interpreta un corpus de textos del poeta colombiano Aurelio Arturo, a partir del tema de “el regreso a casa”, expresado en imágenes poéticas que comparten la característica de la evanescencia. Propone una interpretación, a partir de elementos lingüístico-poéticos (como las aliteraciones y los significantes) y pasa al análisis del discurso en el yo poético (en relación con su pasado idílico, rural, y su presente de modernización urbana). La voz poética es examinada, en primer lugar, en tanto yo poético escindido; luego, con relación a los coadyuvantes de la memoria y, finalmente, enfrentado a la evocación de la propia morada, a partir de la formación de un héroe o heroína.

PALABRAS CLAVE: Poesía colombiana, literatura colombiana, Aurelio Arturo, evanescencia, modernidad, vanguardia.

SUMMARY

The author analyses and interprets a corpus of texts of Colombian poet Aurelio Arturo from the “returning home” theme, conveyed in poetic imageries which share the feature of evanescence. Rodríguez proposes an interpretation based on poetic and linguistic elements (like alliterations and signifiers) and moves on to analyze the discourse of the poetic speaker (related to its idyllic and rural past, and to its present of urban modernity). The poetic voice is analyzed first as a split poetic speaker; then, related to memory auxiliaries; and finally, confronted to the evocation of its own abode, from the forming of a hero or heroine.

KEY WORDS: Colombian poetry, Colombian literature, Aurelio Arturo, evanescence, modernity, vanguard.

*A Paola,
que encarna tan fielmente a la mariposa arturiana.*

MORADA DEL POETA

EL POETA COLOMBIANO Aurelio Arturo nació en La Unión, Nariño, y estudió el bachillerato en el Colegio de los jesuitas de Pasto. Hasta los 18 años tuvo una vida provincial, pero luego viajó a Bogotá para estudiar leyes. En 1927 publicó un poema, por primera vez, en el *Suplemento Ilustrado*, de *El Espectador*. Pero, a pesar del prestigio temprano (y de que sus textos aparecieran en revistas como *Golpe de Dados*, *Eco* y la *Revista de la Universidad Nacional*, y en los suplementos literarios de *El País*, de Cali y de *El Tiempo*), su ya legendario “hermetismo” lo convirtió, hasta hace unos pocos años, en el poeta de *Morada al sur*: nombre, a la vez, de su poema más conocido y del único libro publicado en vida. Estaba conformado por tan solo 14 poemas, que bastaron para que ganara el premio Nacional de Poesía Guillermo Valencia, en 1963.

Gran parte de su obra poética coincidió con uno de los procesos de mayor modernización en Colombia (no solo política y económica): el gobierno del Alfonso López Pumarejo (1934-1938). Este proceso, por supuesto, se reflejó en su obra, justamente considerada como “renovadora”, en un país que había vivido por muchos años la hegemonía conservadora y que, por lo tanto, ovacionaba una expresión poética consecuente: moralizante y retardataria. Lo que podría parecer extraño, e incluso contradictorio, es que gran parte de la obra de Arturo está soportada en temas del regreso a casa, de la evocación de una vida rural idílica.

CUERPO SÓLIDO

“La palabra”¹ parece ser el único elemento predominantemente material, con un cuerpo sólido, fuerte y presente, en la composición de la vuelta a casa que leemos en la voz del yo poético creado por Aurelio Arturo. Todo

1. Cito en esta parte introductoria el poema del mismo nombre. La mayor parte de los

lo demás (significantes y significados, el fraseo, el constante uso de aliteraciones que introducen un ritmo cercano al transcurrir del tiempo cósmico) está enmarcado dentro de una omnipresente evanescencia. Y esta evanescencia, vista en su conjunto, está conformada por un articulado sistema metafórico de elementos leves, pasajeros, transparentes o incluso invisibles.

Sí, la palabra es material y omnipresente: “su aroma nos circunda / palabra que decimos / y modelamos con la mano / fina o tosca / y que / forjamos / con el fuego de la sangre / y la suavidad de la piel de nuestras amadas”.² Hay una clarísima conciencia del yo poético de Arturo ante la compañía de las palabras, de (reitero) su materialidad, su ritmo hecho de esas intenciones previas al poema, “de esa originalidad primera” que ha sido “mutilada por la prosa y el habla cotidiana”, como nos dice Octavio Paz.³ La palabra, en la conciencia de ese yo poético, está ahí esperando ser modelada y liberada, está esperando ser poema.

Pero en la obra de este poeta, que rechazó vehementemente la alineación a cualquier escuela o movimiento estético de su tiempo (quizás para poder escuchar mejor al mundo), los recuerdos, o mejor “los retazos de recuerdos”, no son más que discursos difuminados en una naturaleza que el poeta se encarga de escuchar insistente y profundamente y devolver al vuelo que perdieron en algún momento de trágica prosa. Ante el peso de una realidad prosaica, informe, el poema es levedad, evanescencia, como el aéreo reflejo de la lluvia o la refracción de la niebla: “y cuando es alegría y angustia / y los vastos cielos y el verde follaje / y la tierra que canta / entonces ese vuelo de palabras / es la poesía / puede ser la poesía”.⁴

Me propongo, entonces, analizar un corpus de poemas de Aurelio Arturo en el que podemos interpretar esta evanescencia del regreso a casa, que se contrasta con una fuerte conciencia de la presencia del discurso y de sus posibilidades de representación. Lo haré de una manera aproximada a la propuesta por Paul Ricoeur en su *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de discurso*,⁵ en la que el análisis es, en un principio, semántico y, sin embargo,

poemas serán citados de Aurelio Arturo, *Obra poética completa*, Barcelona, Allca, 2003. [Edición crítica coordinada por R. H. Moreno Durán]. p. 207.

2. *Ibid.*, p. 207.

3. Cfr. Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

4. Aurelio Arturo, *La palabra*, en *Obra poética...*, p. 207.

5. Cfr. Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de discurso*, México, Siglo XXI, 1995.

permite dar un paso a lo no-semántico, o, si se prefiere, de la lingüística a la translingüística. Así mismo, me apoyaré en algunos postulados de Bajtin,⁶ que van en la misma dirección y que me permitirán apoyarme en lo que él mismo llama “sociología del arte”. En esta propuesta la literatura puede verse también en tanto que “situación extraverbal”, es decir, nuevamente, en un movimiento que va de lo semántico a lo no-semántico.

EL YO POÉTICO ESCINDIDO

Como lo advierte Beatriz Restrepo Restrepo en su artículo “Memoria y olvidos en ‘Morada al Sur’”,⁷ todo parece convergir al sur, a la tierra dejada atrás en la juventud del yo poético. Convergen, ante todo, diversos tiempos. Podemos ver esto en su poema más conocido, “Morada al sur”: “En las noches mestizas que subían de la hierba, / jóvenes caballos, sombras curvas, brillantes, /estremecían la sombra con su casco de bronce. / Negras estrellas sonreían en la sombra con dientes de oro. / Después, de entre las sombras, salía lento el mundo”.⁸ A un tiempo, llegan al lugar de la contemplación, a ese sur, el tiempo de la conquista o de algún aventurero cabalgante; el tiempo mítico, representado en las estrellas inmutables, y el tiempo cósmico, en su renacer constante. Pero, aun más, en los versos subsiguientes, es el tiempo presente el que irrumpe en la imagen de *alguien que observa*: “Miraba el paisaje, sus ojos verdes, cándidos”. Nos surge la misma pregunta de Beatriz Restrepo: quién contempla, de quién son los ojos verdes, cándidos. Puede ser “una vaca sola, llena de grandes manchas” del verso siguiente, pero, así mismo, puede ser el yo poético contemplador o una mujer. No lo sabemos, ese tiempo convergente, universal y diverso, lo impide. Cuando viajamos al pasado, a través de los “retazos de recuerdos” que nos refiere el yo poético de Arturo, esos retazos, si bien terminan formando una composición que nos da una sensación de totalidad, son momentáneos haces de luz que desaparecen inmediatamente. Se nos pierden, nos abandonan.

6. Cfr. Mijail Bajtin, “La palabra en la vida y la palabra en la poesía”, en *Hacia una filosofía del alto ético. De los borradores y otros escritos*, Barcelona, Anthropos, 1997.

7. Beatriz Restrepo Restrepo, *Memoria y olvidos en Morada al Sur*, en Aurerio Arturo, *Obra poética completa*, Madrid, FCE, 2003, p. 481.

8. A. Arturo, *Morada al sur* (poema), en *Morada al sur*, Bogotá, Universidad Externado de Colombia [www.Sednarino.gov.co], p. 11.

El yo poético se debate, está escindido, entre el tiempo, su tiempo, presente, de la capital, y la mirada hacia atrás, hacia el pasado del campo. En el poema “Interludio” podemos observar claramente esta situación, enunciada en una imagen que nos muestra al yo poético en tanto funcionario de gobierno y transeúnte que busca la manera de volver al pasado reconstruyendo la memoria de alguna mujer: “...errante por la ciudad o ante la mesa de trabajo / ¿a dónde mis pensamientos en reverente curva? / Oyéndote desde lejos aun de extremo a extremo / oyéndote como una lluvia invisible, un rocío”.⁹ Mientras el presente es sólido, como el gesto de estar sentado en la mesa de trabajo o el transeúnte que roza sus pies con la calle, el pasado, oído por el yo poético está hecho de símbolos inasibles; lluvia y rocío son elementos constantes que transmiten, a lo largo de la obra, los sonidos que quiere captar en el poema y que indefectiblemente confluían al sur escuchado, percibido en la memoria.

En algunos de sus primeros poemas, el presente es el del progreso, el de la república a la que asiste desde su centro mismo, siendo un funcionario de gobierno. Y entonces ahí sí encontramos la solidez de la tierra, de los minerales. Los seres de su presente son nombrados con palabras fuertes, presentes, son obreros terrenales que construyen el progreso. Por eso las aliteraciones funcionan con erres sonoras y *pes* que irrumpen en el ritmo o que semejan acaso el constante golpe del progreso: “Yo os canto selva humana que avanza / postes y pilotes, generación de robles / que nadie se atreve a podar. / os canto a vosotros que habéis roto / el cráneo de Adán, creyéndolo una roca” (“Canto a los constructores de caminos”).¹⁰

De la misma manera encontramos a “los mendigos”¹¹ y a los “cantos de hombres” que se reúnen en la ciudad, con una realidad concreta, con una actividad constante y ruidosa. Pero, como él, buscan los otros tiempos, los futuros o los míticos, que solo se construyen con elementos evanescentes. La hierba y las hojas de los árboles son trasmisores de esas voces míticas, voces de la naturaleza que cuentan historias del pasado o, incluso, del futuro: “He aquí que comienza el resonar de los martillos. / Golpear, golpear de los martillos / que construirán ciudades futuras”. Pero su canto es leve, lleno quizás de murmullos, de vientos: “Oh, babélicos, / que sólo sabréis hablar / un solo len-

9. A. Arturo, *Interludio*, en *Obra poética...*, p. 53.

10. *Ibid.*, p. 151.

11. *Ibid.*, p. 106.

guaje fraternal y semejante a la hierba por su sencillez”.¹² Mientras su presente, el del yo poético, es este de la república modernizada, acreditada en la figura de Lenin o en la esperanza de la primera república liberal colombiana, las imágenes de su pasado no dejan de convocarlo al tiempo mítico de su infancia, al del campo, en el que todos los tiempos (y no solo los del poeta) parecían converger, y convergen, en las imágenes poéticas. Los tiempos de la evocación son también los que surgen del canto de algunos coadyuvantes de la memoria.

LOS COADYUVANTES DE LA MEMORIA Y LAS MUJERES OLVIDADAS

La tensión del yo escindido parece resolverse, al menos momentánea y parcialmente, con la presencia invocada de los hermanos que doy en llamar coadyuvantes. Tenemos en principio la “Canción del ayer” que, de entrada, tiene una dedicatoria a Esteban.¹³ Los hermanos son descritos en pocas palabras y, sin embargo, es Esteban el centro del poema: “La voz de Saúl me era una barca melodiosa. / Pero yo prefería el silencio, el silencio de rosas y de plumas, / de Vicente, el menor, que era como un ángel...”.¹⁴ Paisaje marítimo y paisaje celestial componen las voces de esos hermanos convocados, acaso el uno como interminable fluir y el otro como invisible presencia. Pero Esteban aparece en la sexta parte del poema en otro paisaje, el de los sueños, llamado a ser el coadyuvante principal: “(A ti, lejano Esteban, que bebiste mi vino / te lo quiero contar [...] / Cuando estás en la sombra, cuando tus sueños bajan / de una estrella a otra hasta tu lecho / y entre tus propios sueños eres humo de incienso / quizá entonces comprendas, quizá sientas / por qué en mi voz y en mi palabra hay niebla.)”.¹⁵ La parte transcrita es un largo paréntesis y, sin embargo, es el centro del poema; se nos revela que el etéreo Esteban parece ser el único capaz de compartir y comprender al yo poético; de comprender al menos a esa *niebla* en la voz y en la palabra, esa imposibilidad de recuperar lo

12. *Ibid.*, p. 127.

13. Probablemente se refiere a su hermano menor Luis Guillermo Arturo, muerto tempranamente.

14. A. Arturo, *Canción del ayer*, en *Morada al sur...*, p. 27.

15. *Ibid.*

tocado, lo sólido, lo pasado. La complicidad está en ese intento de recuperar las imágenes del pasado y los hermanos son, a la vez, imágenes de ese pasado.

Pero es en el poema “Vinieron mis hermanos”¹⁶ en el que cada uno de ellos comparece en tanto coadyuvante de la memoria (“voces”); miremos a cada uno: “Cuéntame tú, Vicente, / tú que amaste las velas y el viento gemidor, / cántame las canciones de la espuma marina, / cuéntame las leyendas de las islas de Or”. El hermano marino es invitado al juego de la evanescencia: las velas y el viento gemidor son los elementos por los que reclama el yo poético; al segundo hermano, en su viaje tan distinto, le solicita algo similar: “Tú, Saúl, que tomaste la ancha ruta terrestre / y de lo ignoto amaste la bruma y el temblor, / en tu habla se agolpan dulces rostros y blandas / voces, nublan distancias tus valles de canción”. Vemos un llamado a dejar fluir las voces que se encontraron en los caminos: acaso algún tono, algún vocablo, algún discurso intacto en la memoria oral del hermano. Los elementos bruma y temblor nos hablan nuevamente de la evanescencia.

Finalmente, el poema invoca a Javier, quien compartió su suerte en alguna ciudad: “Tú, Javier, que encendiste en la ciudad tu corazón, / aún oyes el grito de las bellas mujeres / en la noche dorada. Cántame el bello horror / que embriagaba tu sangre, cántame... Pobre niño, / el corazón te suena como un viejo acordeón”.¹⁷ Y entonces Javier nos introduce el tormento de las mujeres de la ciudad, de algunas mujeres nocturnas. Me guardo la descripción que hace de sí mismo, pero, en la última estrofa, el yo poético termina lo iniciado al principio del poema: “Vinieron mis hermanos por juntar con mi sueño, / espigas de sus sueños como en un resplandor. / Venía el viento y curvaba la dorada gavilla, / venía el viento de lejos, turbio como una voz”.¹⁸ Es de nuevo el viento el que trae palabras de algún lugar en el que se rozó con la naturaleza (los dos versos primeros son los primeros del inicio). La voz (la palabra) de los hermanos es la única turbia, la única con un cuerpo similar a la del acordeón. Vienen los hermanos para juntar, en lo etéreo del sueño, las voces que suenan como un coro. Pero ese coro parece sufrir la misma suerte que la voz del solista yo poético: no encuentra elementos sólidos, salvo, tal vez, las mujeres de Javier, que no dejan de parecerse a las mujeres de Bogotá, tan terrenales, tan distintas a las del sur perdidas en el pasado.

16. A. Arturo, *Vinieron mis hermanos*, en *Obra poética...*, p. 167.

17. *Ibid.*, p. 167.

18. *Ibid.*, pp. 167-168.

Esas mujeres irrecuperables, son solo huellas para convertir en memoria. Volvemos a la “Canción del ayer” y encontramos una mujer que ni siquiera es identificada: “Mas, ¿quién era esa alta, trémula mujer en el salón profundo? / ¿quién la bella criatura en nuestros sueños profusos? / ¿Quizás la esbelta beldad por quién cantaba nuestra sangre? / ¿O así, tan joven, de luz y silencio, nuestra madre?”.¹⁹ Y es entonces un dudoso Edipo el que viene a nosotros en los rumores de la memoria. Encontramos, de nuevo, a un yo poético escindido, que confunde luego (acaso intencionalmente, ya veremos) a las mujeres “reales”, presentes de las noches capitalinas, con las mujeres del campo que también eran las mujeres compartidas (¡en la memoria!) con los coadyuvantes; las del campo, con todos; las de la ciudad, con Javier en las pesadillas. Pero ahí no acaban los borrosos relatos de los sueños en los que las mujeres se confunden; otro tanto podemos ver en la “Nodriza”: “Una noche lejana se llegó hasta mi lecho, / una silueta hermosa, esbelta, y en la frente / me besó largamente, como tú ¿o era acaso / una brisa furtiva que desde tus relatos venía en puntas de pie y entre sedas ardientes?”.²⁰

Los hermanos coadyuvantes y las mujeres olvidadas son parte de ese todo del regreso al pasado; son elementos y a la vez comparten el destino del retorno a casa irrecuperable; ese destino que está difuminado, hecho solo de imágenes que se pierden en confusión con las sombras de la noche, o de los sueños.

LA MORADA, EL CAMPO, EL SUR (EN UNA MARIPOSA)

Nos bastará la lectura de un solo poema que, en mi percepción, es el que condensa la empresa del regreso a casa: “La mariposa”.²¹ Pueden entenderse sus versos, sin recatos, como un *nocturno* con resonancias de aquel modernista poema de José Asunción Silva, con sombras alargándose en una compañía muy similar a la que se encuentra en los sueños. La mariposa es el gran símbolo de la evanescencia y representa el momento de paso de la noche al día, ese umbral que no puede durar más que un pequeñísimo instante. Es una irrupción en una noche que ha llegado hasta su máximo de oscuridad y

19. A. Arturo, *Canción del ayer*, en *Morada al sur...*, p. 27.

20. *Ibid.*, p. 67.

21. A. Arturo, *La mariposa*, en *Obra poética...*, p. 129.

se introduce en los instantes mágicos de lo que llamamos amanecer y que no sabemos realmente lo que es, porque dura solo por un instante en el que el poeta convierte en imagen (en palabra sólida) lo que nos es más que un conjunto de eventos debatiéndose en una conjunción de energía. De instantes como ese está hecha la poesía de Arturo cuando intenta recuperar la memoria del regreso a casa.

El poema está constituido por la noche y por ese rumor tenue y fugaz de la mariposa que se compara con el rumor del viento, de la niebla, de la lluvia, pero que es aún más fugaz en tanto cuerpo evanescente en sí mismo: “Era la noche y su rumor sordo, su arena luminosa, / el ronroneo de su oscuro telar...”.²² Y es a esa noche, inasible en sí misma y descrita como una composición de elementos leves, a la que llega la mariposa, en un instante de tránsito, para traer su música: “Y de fuera, puesto que un bosque había existido y sus músicas, / llegaba, llegó la breve mariposa azul / la mariposa que trajo en sus alas salvada gota de un cielo desmesurado, / de un cielo roto, fracasado con sus días y sus cantos”.²³ Y entonces aquí la aliteración es de *eses* que representan vientos, lluvias, alas, días, cantos, transportados en el breve cuerpo de la mariposa. Una breve gota es lo que puede quedar de un desmesurado aguacero de ese sur al borde del Pacífico, de ese Nariño que dejó atrás el poeta y que intenta recuperar en los símbolos de su poesía. La mariposa, en su pequeñez transparente, trae en su cuerpo un todo representado por una gota de agua.

Y el final del poema es, por lo tanto, un canto épico al gran viaje de este ser tan heroico, porque la mariposa es quien condensa la carga de discurso que significa recuperar una memoria que podría, de otra manera, estar perdida. La mariposa es la viajera que trae consigo el rumor, como lo hace el poeta que se comprometió con su historia: “porque tu sueño luchaba con alas de ángel en la sombra creciente / en el rumor de los telares nocturnos, en el susurro de la celeste arena”.²⁴ Y lo hace a la manera de los héroes clásicos, trayendo un mensaje que es más valioso que su vida. Pero, como para ellos, al final todo valdrá la pena: “llegó de súbito aleteando con la luz del día translúcido, / con el hálito del bosque que había existido con mil voces, / llegó la breve mariposa azul, palabra / amorosa que ardía el nocturno, ávido corazón”.²⁵ El viaje,

22. *Ibid.*, p. 129.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*

como el de Ulises, Eneas o Dante, tiene su compensación en el final triunfal que no es para ella de conquistas bélicas, sino el de la (pos)moderna lucha con un olvido de tierras o de historias sobrepuestas.

La heroína de la que nos habla este poeta es la que representa el proyecto de la vuelta a casa a través de la memoria y, (como nos lo plantea Bajtin²⁶), es el héroe el que tiene la mayor carga (la jerarquía) en tanto portador de la entonación y del gesto que se instaura en el dialogismo de la obra literaria. La mariposa es una encarnación más de ese héroe, que es a la vez símbolo, que es voz y que representa esa búsqueda social: la del héroe de la memoria que quiere recuperar la morada, el sur, el Nariño de las nostalgias. La mariposa condensa, en su pequeñez, en su casi transparencia, en su fragilidad, la totalidad del proyecto del regreso a casa en el yo poético de Arturo. 🌸

Fecha de recepción: 12 enero 2012
Fecha de aceptación: 22 marzo 2012

Bibliografía

- Arturo, Aurelio, *Obra poética completa*, Barcelona, Ed. Allca, 2003. [Edición crítica coordinada por R.H. Moreno Durán].
- *Morada al sur*. Bogotá, Universidad Externado de Colombia [www.sednarino.gov.co].
- Bajtin, Mijail, “La palabra en la vida y la palabra en la poesía”, en *Hacia una filosofía del alto ético. De los borradores y otros escritos*, Barcelona, Anthropos, 1997.
- Cabarcas Antequera, Hernando, *Nota filológica preliminar*, en *Obra poética completa*, Barcelona, Ed. Allca, 2003. [Edición crítica coordinada por R.H. Moreno Durán].
- Maglia, Gabriela, *De la nostalgia demorada de la tierra, al destierro amoroso de la nostalgia*, en *Obra poética completa*, Barcelona, Ed. Allca, 2003. [Edición crítica coordinada por R.H. Moreno Durán].
- Ospina, William, *Cuatro ensayos sobre la poesía de Aurelio Arturo*, Bogotá, 1989.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Pino Posada, Juan Pablo, *Oscuras canciones del viento. La poética de Aurelio Arturo*, Medellín, Ed. Universidad de Antioquia, 2008.
- Restrepo Restrepo, Beatriz, *Memoria y olvidos en Morada al Sur*, en *Obra poética completa*, Barcelona, Ed. Allca, 2003. [Edición crítica coordinada por R.H. Moreno Durán].
- Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de discurso*, México, Siglo XXI, 1995.

26. Cfr. M. Bajtin, “La palabra en la vida y la palabra en la poesía”.

La escritura desterritorializada: dos insufribles discursos de Roberto Bolaño

OLGA OSTRIA REINOSO

Universidad del Bío-Bío, Chile

RESUMEN

La obra de Roberto Bolaño tiende a establecer una relación fronteriza y marginal con el mundo, en la medida en que expresa una subjetividad movедiza, susceptible de ser leída en varios niveles de sus textos y de interpretarse como una escritura “desterritorializada”. Dicha noción permite vincular la producción del autor con ciertos procesos socioculturales –como las migraciones y las nuevas formas de exilio–, en tanto reinterpretados o reinventados por una perspectiva contemporánea. En concreto, nos abocamos aquí a examinar “Los personajes fatales” y “El último lugar del mapa”, del libro *Entre paréntesis* (2004), los cuales no se ajustan a ningún género canónico o tipología textual, al transgredir continuamente sus reconocidos límites.

PALABRAS CLAVE: Roberto Bolaño, desterritorialización, frontera, marginalidad, géneros.

SUMMARY

The works of Roberto Bolaños tend to establish a borderline and marginal relationship with the world in the extent in which they express a moving subjectivity, capable of being read in different levels of the texts and to be interpreted as an “unterritorialized” writing. Such notion allows us to link the author with certain socio-cultural processes –such as migration and new forms of exile– as reinterpreted or reinvented from a contemporary perspective. In sum, the article examines “Los personajes fatales” and “El último lugar del mapa”, from the book *Entre paréntesis* (2004), which do not fit any of the canonic genres or textual typology since they continually transgress their known boundaries.

KEY WORDS: Roberto Bolaño, “unterritorialization”, frontier, marginality, genres.

POLÉMICA FIGURA DEL intelectual exiliado, Roberto Bolaño se movía, ciertamente, en el territorio de lo marginal o liminal. Causa y resultado de su cosmopolita experiencia de vida, Bolaño, en efecto, no se ubicaba a sí mismo dentro de una nacionalidad o una región determinada¹ y declaraba, de igual forma, sentirse más que cómodo fuera de cualquier *establishment* literario. Más allá del Bolaño de carne y hueso, existe en verdad una relación fronteriza, marginal, que el autor de *Los detectives salvajes* establece con el mundo a través de su escritura. Esta relación se expresa artísticamente en sus trabajos por medio de muchos caminos que, a su vez, sugieren unas bifurcaciones por las cuales, en general, hemos echado unos cuantos vistazos, por las que solo recientemente empezamos a transitar como lectores críticos. No cabe duda de que la obra de Bolaño suscitará profundas interpretaciones con el correr de los años. Con esa idea, este artículo plantea adentrarse por alguno de aquellos senderos menos iluminados por los especialistas, procurando examinar en textos concretos y poco atendidos, algunas líneas escriturales mediante las cuales la propuesta dislocada del autor se revela, al menos tendencialmente.

El término “desterritorialización”, adoptado por los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari a principios de los setenta,² ha sido empleado durante los últimos años “no sólo para dar cuenta de la relación de los sujetos con el territorio en el acto del desplazamiento, sino también para plasmar la idea de movimiento y cambio tanto en relación a los seres humanos como a bienes, símbolos e imaginarios” (Szurmuk y McKee, 82). Los estudios culturales latinoamericanos han vinculado este a otros conceptos relacionados con los procesos de globalización, a través de algunos investigadores,³ entre los que destaca Néstor García Canclini, para quien la desterritorialización no implica la pérdida del legado cultural propio de cada localidad, sino, por el contrario, abre la oportunidad de que estos rasgos trasciendan, superando cualquier

-
1. “[...] yo no soy propiamente un latinoamericano. [...] Y ese estar en medio, no ser ni latinoamericano ni español, a mí me pone en un territorio bastante cómodo, en donde puedo fácilmente sentirme tanto de un lado como de otro”. (Dunia Gras Miravet, 2000)
 2. A principios de los setenta, los filósofos adoptaron la noción para desarrollar una idea concebida antes por Marx en su comprensión del capitalismo como máquina devoradora que progresivamente se apropia de diversos territorios. Para mayor abundamiento, cfr. de los autores: *El anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia* (1985) y *Kafka: por una literatura menor* (1999).
 3. Cfr., Jesús Martín Barbero (1987) y Renato Ortiz (2005).

frontera geográfica. El autor se refiere a la desterritorialización como “la pérdida de la relación “natural” de la cultura con los territorios geográficos y sociales y, al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales de las antiguas y nuevas producciones simbólicas” (288).

Por otra parte, la expresión se ve asociada al concepto de “extraterritorialidad” que el crítico español Ignacio Echeverría, citando a George Steiner, aplica a las letras de Bolaño. Steiner⁴ concibe la *extraterritorialidad* en la literatura moderna como una pérdida del centro lingüístico y un abandono deliberado del propio idioma materno para asumir otro. Echeverría, en tanto, entenderá a Bolaño como un modelo latinoamericano de esa crisis de las condiciones de estabilidad lingüística, de conciencia local y nacional.

Así, pues, entendemos aquí la noción de “desterritorialización” –que desde su origen conjuga desplazamiento y transformación– como una actualización de los conceptos de descolocación o descentramiento literarios,⁵ que subraya, en este caso, los sentidos de marginalidad y frontera. Nociones que, a su vez, nos remiten a ciertos fenómenos culturales como las migraciones y las nuevas formas de exilio, los cuales hoy están determinando o movilizand o nuevas perspectivas, nuevas formas de ubicarnos en este mundo y de entenderlo. La categoría, en definitiva, nos permite conectar la escritura de Bolaño con dichos procesos socioculturales, en tanto reinterpretados o reinventados por una perspectiva contemporánea.

Ahora bien, como esperamos demostrar, la desterritorialización de la escritura de Bolaño no consiste, desde nuestro punto de vista, en una sola ausencia de localismo lingüístico, resultado de la advertida asunción de formas diversas del castellano, especie de hibridez lingüística; como tampoco en la expresión de una perspectiva que se mueve infinitamente, situándose por último en el vacío. No implica, pues, una descolocación absoluta, sino una escritura que *crea* un espacio, que configura un territorio fronterizo, fragmentado, pero además móvil, inestable, en fin, ambiguo.

4. En su libro *Extraterritorial: ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*, el autor analiza las obras de Beckett, Borges y Nabokov como paradigmas del cambio de la relación entre el escritor y la lengua nacional.

5. Expresiones muy ligadas, en la crítica latinoamericana, a la llamada tradición del desarraigo (cfr. Fernando Aínsa (1986); pero también a la construcción de un sujeto y un discurso literarios, a través, sobre todo, de la obra de Antonio Cornejo Polar (Cfr. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, 1994).

En lo concreto, nos abocaremos a examinar un par de textos del libro *Entre paréntesis* (2004) que no se ajustan a ningún género establecido, que violan con irreverente naturalidad las fronteras de los géneros y las tipologías textuales. Se trata de “Los personajes fatales” y “El último lugar del mapa”, que han sido ubicados en el apartado “Escenarios”, de dicha edición. El volumen, preparado por el citado Ignacio Echeverría, además amigo y albacea del escritor chileno, recoge una serie de discursos de la más variada naturaleza: artículos, reseñas, comentarios, charlas, conferencias; y pretende ser al mismo tiempo una autobiografía fragmentaria de Bolaño, precisamente por el tono confesional que poseen muchas de aquellas páginas. Hemos optado por mojar a los textos elegidos para nuestro examen como ‘insufribles’, no porque estos estén dispuestos en el bloque que el editor español bautiza como “Discursos insufribles” (aludiendo a la afinidad de ellos con los escritos finales de *El gaucho insufrible* del propio Bolaño), sino porque, en principio, tenemos la impresión de que, en general, todos los textos de *Entre paréntesis* –y probablemente también todos los de Bolaño– cumplen con la ambigua y sugerente acepción del término: insoportables, incontenibles e irresistibles. Se trata, en ese tenor, de escritos que se rebasan a sí mismos, que se mueven fuera de sus límites, y ante los cuales, como lectores, no podemos resistirnos. Son, entonces, irresistiblemente incontenibles o algo así.

Para entrar en materia, retomamos la aludida interpretación de Echeverría y reconocemos con él unas “estrategias de exilio permanente”⁶ en la construcción literaria de Bolaño (48), mecanismos que aluden a ciertas inclinaciones desarraigadas de su escritura. En esa línea, la trasgresión de los límites genéricos canónicos emerge como un pertinente acceso a “Los personajes fatales”, que cumple a cabalidad tal orientación, pues cabalga entre el comentario, la crítica, la autobiografía, la narración, el ensayo.

Cargado, justamente, de aires ensayísticos, el texto se inicia con un párrafo conformado solo por interrogantes acerca de la fotografía y sus posibilidades: “En qué consiste la lucidez de la fotografía? ¿En ver lo que se tiene que ver y no ver lo que no se tiene que ver? ¿En tener siempre los ojos abiertos y verlo todo?”; “¿[consiste] en buscar vanamente la belleza?” (Bolaño, 259). Naturalmente, las preguntas rebasan desde ya el puro tema fotográfico para actuar como ventanas que incitan al lector a poner en marcha todas las

6. Apreciación que el crítico español también retoma de George Steiner (2000).

conexiones de este escrito con otros,⁷ acerca de la fotografía y el arte, la literatura, la historia, la vida (sobre esas relaciones a menudo sospechosas entre el arte y la verdad, como diría Susan Sontag⁸); y, al hacerlo, comience a asomarse de inmediato a las afueras del texto. Colmado, entonces, de relaciones intertextuales a partir de sus primeros pasos, “Los personajes fatales” empieza a salirse de sí mismo.

Sin una aparente o explícita conexión, el siguiente párrafo surge como una confesión del sujeto enunciador: una obsesión literaria, una imagen acosadora: “El asesino duerme mientras la víctima lo fotografía. La frase me persigue o persigue a mi sombra durante muchos años” (Bolaño, 259). Es el tono autobiográfico que hace su primera entrada. Los anteriores intertextos fotográficos se vuelven, de este modo, el pretexto que funciona como ancla del autor para desplegar en imágenes literario-fotográficas un proyecto de relato, probablemente fantástico, que, por supuesto, se vale también de claves narrativas:

El asesino duerme mientras la víctima lo fotografía. [...] La máquina fotográfica que sostiene en la mano, esto es importante subrayarlo, da la impresión de estar afianzada en un trípode, un trípode imaginario, el fotógrafo, la víctima se mueve por la habitación con una cierta familiaridad, con una familiaridad creciente, en donde se percibe en dosis iguales, constancia y dolor, rebeldía y fatalidad, como si la realidad se arqueara y el tiempo, sólo por un instante mirara hacia atrás (Bolaño, 259-260).

Este fascinante pasaje constituye una provocación a la lectura intertextual. Como nos recuerda la misma Sontag, “una vez terminado el acontecimiento, la fotografía aún existirá”, el mundo de las imágenes confiere, en efecto, inmortalidad, sobrevive a todo, congela el tiempo, le da vueltas para que asome el pasado infausto. Ahora es la víctima la que fotografía al asesino,

7. Narraciones como las de Julio Cortázar se enlazan visiblemente con este aspecto de la obra de Bolaño. Recuérdese “Algunos aspectos del cuento” (1969), “Las babas del diablo” (1966), “Apocalipsis de Solentiname” (1978) o “Recortes de prensa” (1980). Cortázar es, por cierto, uno de los autores a quien Bolaño admira y con quien reconoce abiertamente una fuerte filiación (cfr. en *Entre paréntesis* los textos “Derivas de la pesada” (23-30), “Bomarzo” (292-294) y “Consejos sobre el arte de escribir cuentos” (324-325).

8. Cfr. el ya clásico ensayo “En la caverna de Platón” de la intelectual norteamericana, en *Sobre la fotografía* (1977).

es ella quien lo captura y lo posee. El poder misterioso y siniestro de la fotografía contemplado por Bolaño.⁹

Casi de súbito, sin la más mínima explicación, en el siguiente párrafo-fragmento se da paso a la descripción de otra escena: ya no la del autor que imagina su relato, sino la de la obra de un tal Larraín: “Los niños vagabundos de Santiago y las sombras de Londres. Lo mojado y lo seco en la obra de Larraín” (Bolaño, 260). Es recién aquí cuando, como lectores, damos con el propósito global del texto: la exposición de cierto trabajo fotográfico. En efecto, al consultar las últimas páginas de la edición, donde se contextualizan los escritos recopilados, disipamos las dudas acerca de la naturaleza del artículo: se trata de la presentación del catálogo de la exposición del fotógrafo, Sergio Larraín, en Londres. La aparente incoherencia textual adquiere entonces un nuevo sentido: como la fotografía, el texto “transforma el mundo en una serie de partículas inconexas e independientes” (Sontag, 41).

Así, de las imágenes fotográficas, este inquieto sujeto discursivo se desplaza a las imágenes literarias, e inversamente, dando lugar a un diálogo especular entre ambos universos, donde literatura y fotografía son complementos, analogía, pasadizos que se cruzan se preguntan, se confunden, se vuelven cómplices. Y de un fragmento reflexivo, el texto va dando auténticos saltos al testimonio, luego a la narración, a la descripción y al comentario: son puntos de fuga discursivos que se vinculan sin solución de continuidad. Es el lector, en definitiva, quien traza los puentes entre los registros, las reflexiones, las historias que el escrito plantea y suple así las elipsis correspondientes.

La tónica fragmentaria de “Los personajes fatales” persiste en la reseña que se nos entrega de cada foto-párrafo, entre los cuales, pues, tampoco existe nexo manifiesto. Prácticamente independientes uno del otro, cada fragmento que es cada fotografía nos parece la posibilidad de un cuento. Trozos de mundo y de texto, los cuadros se expanden en la mirada escritural, que le infunde a retratos y paisajes capturados atmósferas dominadas por casualidades y azares inquietantes. Escribe Bolaño:

9. Indudablemente, este es un tema que ronda las obsesiones del escritor chileno al volverse recurrente en su producción. Cfr., especialmente, *Estrella distante* (2010). Para ahondar en las relaciones entre la narrativa de Bolaño y la fotografía, cfr. De los Ríos, Valeria (2007) y Corro, Pablo Blas (2005).

Larraín fotografía una cola: gente que espera el bus. Esto sucede en Londres, pero se diría que pasa a las afueras del infierno. Una cola perfectamente ordenada, perfectamente normal. Cuando llegue el bus se subirán y luego el bus se marchará, y el espacio en donde estaban quedará por un instante vacío. La gente que suba al bus no irá, por otra parte, al infierno. El azar ha decidido que vaguen para siempre en los extramuros de la foto (261).

El, a estas alturas, comentario-ensayo-autobiografía va añadiendo a su universo estrategias propias de la poesía. Entre los recursos de un lenguaje evocador con algunas imágenes poéticas, el escritor recurre a la repetición con variaciones, como una manera de sugerir una sucesividad entre mecánica y creativa, como el acto de fotografiar: “Larraín fotografía una cola”; “Larraín fotografía a gente paseando”; “Larraín fotografía a un tipo que acaba de descender del metro”; “Larraín fotografía a siete tipos que caminan por la acera”; “Larraín fotografía un coche detenido”; “Larraín fotografía calles vacías”; “Larraín fotografía las piernas de una mujer” (Bolaño, 261-265). Simulando, invocando, la velocidad de la cámara, del obturador, las imágenes bien podrían aparecer a nuestros ojos como una secuencia de diapositivas. La escritura veloz y fragmentada de Bolaño dialoga abiertamente con la vida posmoderna, con la estética mediática dominada por la imagen.

El desplazamiento de la voz enunciativa por los márgenes genéricos no cesa, ahora intercalando comentarios sobre la habilidad del propio fotógrafo, donde el citado recurso poético encuentra nuevamente espacio: “Parece el fotógrafo jugueteón; Parece el fotógrafo accidental, parece el niño chileno desencadenado, parece muchas cosas que no es (...) Rápido, ágil, joven, inerme (...)” (Bolaño, 260-261).

El escritor parece ahora fotografiar al fotógrafo.

Como vemos, la trasgresión de las convenciones genéricas que resulta finalmente en una heterogeneidad de discursos, no es solo eso, es también la explosión del propio texto que termina multiplicado, resonando más allá de sus linderos.

Desde ese horizonte, las propias fotos comentadas se ven, asimismo, liberadas de sus marcos: “incluso aquí no acaba la foto” (Bolaño, 262), hace notar el autor en un par de ocasiones. La foto, ciertamente, parece infinita en manos de la interpretación de este sujeto que traduce para nosotros, que mira la foto desde adentro, desde afuera, de un lado y de más allá, consiguiendo con ello que la imagen se mueva con él, aun cuando el mecanismo fotográfico, de

suyo, detiene el tiempo e inmoviliza los seres. “Por momentos creo que busca la armonía –explica Bolaño acerca del ojo capturador–: el instante en que todo se detiene y las cosas y los hombres se asemejan. Nadie se mueve. La lluvia se inmoviliza en el aire. [Pero] El tipo del paraguas se convierte en algo similar a la estatua ecuestre del fondo. El ojo se abre hasta alcanzar el tamaño de una boca” (260). Al evocar la transformación de las cosas, Bolaño las movilizaba, al contrario de la fijación fotográfica, hace que estas *sean* otra cosa, que parezcan lo que no son, al igual que hace con el propio discurso que al desintegrar fronteras se convierte constantemente en otra cosa, desbaratando de este modo la inmovilidad y la unicidad del texto y de la fotografía.

A la móvil perspectiva enunciativa, se sumarán los personajes de la exposición (chilenos e ingleses) que, en cuanto puntos de vista, cobran vida literaria en manos de Bolaño, se deslizan por el espacio fotográfico y le permiten al autor asomarse al otro lado de la foto, a su detrás, convirtiéndose así en una invitación a conocer “lo otro”, lo que está fuera de lugar. Entonces, vemos las siluetas retratadas por una de las fotos como tres agujeros negros: pasadizos hacia lo infinito, hacia otras dimensiones, aperturas a lo desconocido, vemos también una chica quien, según afirma el autor, por el gesto de su rostro parece encontrarse en otro lugar, “un lugar mucho más cálido, [...en] el trópico de los exilios geométricos” (Bolaño, 261).

El propio Larraín es convertido en personaje, en otro “viajero espacial”, a quien el autor describe así: “[...] puedo imaginar al joven fotógrafo chileno, desplazándose en una silla de ruedas por las calles de un sueño que parece una ciudad llamada Londres [...], o bien con el rostro lleno de pequeñas cicatrices, como si se hubiera cortado en la mañana al afeitarse” (Bolaño, 264). El enfoque de Larraín es para Bolaño precisamente una forma de moverse: “En algunas fotografías –continúa el sujeto enunciativo– Londres parece una pecera. En otras, es Larraín quien parece estar dentro de la pecera fotografiando un planeta vasto y vagamente familiar” (264).

Personajes retratados, fotógrafo y escritor pueden entenderse, desde este enfoque, como “sujetos migrantes” (Cornejo, 21)¹⁰ que se sitúan dentro y fuera de los textos fotográfico y literario, imposibles de fijar, figuras o flujos que amplían la fotografía hasta desterritorializarla, al vagar por los extramuros

10. “[...] hecho de la inestable quiebra e interacción de muchas identidades disímiles, oscilantes y heteróclitas” (Cornejo, 21).

de aquellos escenarios.¹¹ Bolaño no hace más que jugar, por consiguiente, con las múltiples perspectivas: recrearlas, fragmentarlas, multiplicarlas. Juega con la perspectiva de Larraín y, desde luego, con la del lector, con el fin de “arquar la realidad”, de ubicarse y ubicarnos aquí y allí, en ese territorio ambiguo, móvil, escurridizo, casi inaprensible que es ante todo el texto.

Aquel incierto panorama tampoco discierne claramente entre realidad y ficción: el texto sugiere relatos ficcionales pero no es del todo uno de ellos, y, por otro lado, la experiencia histórica, la auto-referencia, la propia óptica, volcada como autobiografía siempre interfiere, se cruza –aunque no venga a cuento–, da pie a una vinculación difusa entre arte y vida. Realidad e imaginación, en suma, pretenden constituirse aquí en discursos especulares:

Me gustaría decir que en algunas de sus fotos yo he vivido. Puede ser. De lo que sí estoy seguro es de que por alguna de sus fotos yo he pasado: he caminado por esas calles fotografiadas por Larraín, he visto los suelos como espejos (espejos en donde sólo se refleja lo más precario o nada), me miraron aquellos a quienes Larraín miró. (Bolaño, 260)

La voz enunciativa disuelve una vez más el artículo en la materia del discurso autobiográfico e incluso histórico:

No viene a cuento, pero cuando yo era niño e incluso adolescente, se decía que Chile era la Inglaterra de Sudamérica [...] Quienes afirmaban lo anterior por supuesto eran chilenos. A partir de 1973 esta broma dejó de causarnos gracia o se convirtió en lo que siempre había sido: un sarcasmo. (Bolaño, 265)

Precisamente, serán el sarcasmo, la ironía y la burla corrosiva otros de los mecanismos favoritos del autor para descentrar texto y lector. Es la tónica de “El último lugar del mapa”, una cuasi parodia de crónica o guía de viaje, donde Roberto Bolaño reflexiona acerca de la Patagonia, justo en su condición de zona límite, en su condición de margen, “semejante al vasto y movedizo territorio de la frontera mexicano-norteamericana” (Bolaño, 254).

11. Recuérdese al protagonista-fotógrafo del citado relato cortazariano “Las babas del diablo”, atravesando el plano de la fotografía y situándose en su interior, ahora como personaje víctima, atrapado por la fotografía.

En este escrito también inclasificable desde el punto de vista de los géneros textuales, el autor da pistas al turista aventurero que desee adentrarse en el inhóspito y perdido escenario patagónico: el viaje a la frontera. En ese intento, no solo escribe sobre la Pampa, sino también sobre límites geopolíticos, nacionalismos, militares y hasta, por ahí, sobre jóvenes prisioneros. Todo ello pasado por el cedazo del incisivo humor negro característico de nuestro escritor. Dice, por ejemplo:

según recuerdo, hubo una propuesta de ceder una porción considerable de territorio desocupado para instalar allí una república judía o, tal vez, una patria para un pueblo asiático errante [...], propuesta que indignó a los argentinos de la época y que, de haber progresado constituiría hoy, sin duda, el país más civilizado y próspero de toda Sudamérica. (Bolaño, 256)

La parodia del relato viajero le ofrece a Bolaño la posibilidad de disparar contra ciertos discursos en varias medidas petrificados, entre ellos, algunos imaginarios de nación sudamericanos y europeos, tratados de geopolítica, contra, por fin, cualquier expresión de orgullo patrio. Así, a propósito de los patagones, primeros habitantes de la zona austral y recordando la clásica crónica de Pigafetta¹², escribe:

fueron descritos por los conquistadores españoles como gigantes, añadiendo que estos gigantes, además, tenían unos pies enormes, mayores que los de cualquier europeo, algo no del todo absurdo si previamente se ha dicho que son gigantes. [...] Hoy los pocos que quedan no miden más de un metro sesenta. (Bolaño, 255-256)

O bien: “La provincia de Neuquén es no solo la única provincia patagónica sin salida al mar, pero fronteriza con Chile, lo que la convierte en una especie de Bolivia en el imaginario geoestratégico de los militares chilenos, tan prusianos ellos” (Bolaño, 256).

El humor le facilita a Bolaño la tarea de corroer o subvertir el sentido de tales discursos, y, a la par, contribuye al continuo entrecruce de diversidades textuales, discursivas, subjetividades, perspectivas, que van difuminando, de

12. *El primer viaje en torno del globo*, de Antonio Pigafetta (1970), instaura el mito de la tierra del fuego y de sus habitantes, los gigantes patagones. Cfr. también, Gabriel García Márquez (1983).

nueva cuenta, las fronteras del texto. La ambigüedad inherente a la ironía, su potente carga semántica, funciona pues como un mecanismo más de movilidad para romper límites y ubicarse en unos márgenes inciertos.

Irritante a veces, Bolaño se burla del propio concepto de frontera (“La frontera de la Patagonia no es algo que todo el mundo, menos los argentinos, sepa especificar con total nitidez” (256)), relativizándolo, polemizando con él y hasta corroyéndolo. En ese registro, explica, acudiendo a variadas y cercanas fuentes, que la Patagonia empieza al cruzar el río Negro, que empieza justo al acabar la provincia de Buenos Aires, que, mejor, comienza en la provincia de Chubut o que simple y llanamente la Patagonia no existe.

Sin abandonar el gesto irónico, el texto culmina desencantando por completo cualquier atisbo de iniciativa de emprender la aventura hacia este último lugar del mapa:

En Bariloche lo que el desprevenido turista encontrará será la cordillera de los Andes y una legión de esquiadores, fanáticos de la nieve con la piel perfectamente bronceada y graves problemas de orden psicológico y sexual que se alojan en el hotel Llao-Llao [...] En Puerto Madryn, por contra, verá el océano Atlántico, que en estas latitudes tiene un color decididamente horroroso, como de animal o pellejo de animal descompuesto. [...] Después de escuchar esto lo mejor es largarse en el primer autobús [...] (Bolaño, 257-258).

Curiosamente, la ironía y el sarcasmo parecen, en Bolaño, ser la puerta de entrada más cómoda para abordar sus dolores: sentimientos de desarraigo, nostalgia y soledad, que son inseparables de la propuesta marginal que hemos venido examinando. Ese inmenso lugar sin límites o con límites confusos, de márgenes imprecisos que es la Pampa, es también el lugar del desarraigo, de las soledades (de la desolación mistraliana¹³) y la muerte:¹⁴ “De unos pocos habitantes y un silencio casi ininterrumpido” (Bolaño, 254), la Patagonia “está, a su manera, llena de fantasmas” (Bolaño, 256). Es también un desierto, como para irse a “morir en paz” (254), dice Bolaño.

“Los personajes fatales”, por su parte, no lleva su título de forma gratuita: muerte, infierno, dolor, soledad son campos semánticos con los cuales el

13. Cfr. los poemas magallánicos de Gabriela Mistral, en la sección “Paisajes de la Patagonia”, de *Desolación* (1979), así como los recopilados por Roque Esteban Scarpa (1977).

14. Recuérdese el hermoso y profundo poemario de Juan Pablo Riveros, *De la tierra sin fuegos* (1986).

autor enfrenta plenamente su recorrido fotográfico. “Porque estar solos –asegura allí– es básicamente, viajar” (Bolaño, 263). Y, al evocar la patria ambigua, aquel planeta vasto y vagamente familiar, brota la nostalgia, en esas “imágenes imposibles de finales de los cincuenta y mediados de los sesenta, cuando aún podíamos mirar de otra manera” (Bolaño, 265).

Recapitulando, la desterritorialización de las letras de Bolaño se revela a través de la tendencia a construir una subjetividad ambigua e inestable que se concretiza, a su vez, en múltiples niveles textuales, como la transgresión a las clasificaciones genéricas, los constantes cambios de perspectivas, los recursos irónicos y paródicos, y la configuración de los márgenes en cuanto expresión de aislamiento y desamparo. Frontera y soledad son así caras de la misma mirada fragmentaria, desarraigada y movediza de la escritura de Roberto Bolaño. Condenada también a vagar por los extramuros en eterna soledad, “una soledad en movimiento” (Bolaño, 265). ☉

Fecha de recepción: 23 febrero 2012

Fecha de aceptación: 26 abril 2012

Bibliografía

- Aínsa, Fernando, “El destierro de los héroes (el movimiento centrífugo)”, en *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid: Gredos, 319-409, 1986.
- Bolaño, Roberto, *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama (Ignacio Echeverría, edit.), 2004.
- *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte, 1994.
- Corro, Pablo Blas, “Dispositivos visuales en los relatos de Roberto Bolaño”, en *Aisthesis*, 38: 121-133, 2005.
- Cortázar, Julio, “Las babas del diablo”, en *Las armas secretas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.
- “Algunos aspectos del cuento”, en *Último Round*, México, Siglo XXI, 1969.
- (1977) “Apocalipsis de Solentiname”, en *Alguien que anda por ahí*, Madrid, Alfaguara, 1977.
- “Recortes de prensa”, en *Queremos tanto a Glenda*, México, Nueva Imagen, 1980.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari, *El anti-edipo: Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1985.
- *Kafka: por una literatura menor*, México, Era, 1999.
- De los Ríos, Valeria, “Cartografía salvaje: mapa cognitivo y fotografías en la obra de Bolaño”, en *Taller de Letras*, 41: 69-81, 2007.

- Echeverría, Ignacio, “Bolaño extraterritorial”, en *Desvíos*, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2007.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para salir y entrar de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990.
- García Márquez, Gabriel, “La soledad de América Latina”, en *El Sur*, 9 de enero, 1983.
- Gras Miravet, Dunia, “Entrevista con Roberto Bolaño”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*: 604, 53-65, 2000.
- Mistral, Gabriela, *Desolación*, Santiago, Andrés Bello, 1979.
- Pigafetta, Antonio, *El primer viaje en torno del globo*, Buenos Aires, Francisco de Aguirre, 1970.
- Scarpa, Roque Esteban, *La desterrada en su patria. Gabriela Mistral en Magallanes*, Santiago, Nascimento, 1977.
- Steiner, George, *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*, Barcelona, Barral, 1971.
- Szurmuk, Mónica, e Irwin Mckee, *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, México, Siglo XXI / Instituto Mora, 2009.

Entre la nostalgia y la melancolía (Glosas sobre un pasillo y su alcance en la construcción simbólica de una comunidad)

HUMBERTO E. ROBLES

Northwestern University, Evanston, Illinois

RESUMEN

El autor examina un pasillo ecuatoriano, “Manabí”, con el propósito de llamar la atención a los varios componentes que una canción popular puede tener en la creación simbólica del imaginario social de una comunidad. Entre los factores que indaga están: el lugar de origen, la historia, la presencia de los usos sociales y de familia, el repertorio nacional de sones y su función en la creación de identidades locales, elementos que en conjunto contribuyen al inescapable “peso” de la tradición. Peso evidente en la tensión entre lo regional y lo de allende que se produce no solo en “Manabí” (homenaje de Elías Cedeño Jerves a su provincia natal), sino en latitudes continentales (López Velarde, Borges, Rulfo). Concluye el autor con una lectura crítica de “Manabí” en la que puntualiza la soledad infecunda que conllevan los desencuentros del exilio interior y exterior, de la nostalgia y la melancolía, de la tradición y las expectativas.

PALABRAS CLAVE: “Manabí”, “pasillo”, tradición, imaginario social, exilio, nostalgia, melancolía, regional, cosmopolita.

SUMMARY

The author examines “Manabí”, an Ecuadorian “pasillo”, with the purpose of underlining the various components that a popular song can have on the symbolic creation of the social imaginary of a community. Among the features he studies are: place of origin, history, the presence of collective and family mores, the national repertoire of songs and their function in the creation of local identities, all elements that contribute to the presence of the “burden” of tradition. A burden evident in the tension that ensues between the regional and what lies

beyond not only in “Manabí” (Elías Cedeño Jerves’ homage to his native province), but also on continental horizons (López Velarde, Borges, Rulfo). The author concludes with a critical reading of “Manabí” in which he highlights the fruitless isolation that often ensues from the despair –within and in the social context– caused by exile, by the tension between nostalgia and melancholy, between tradition and yearnings.

KEY WORDS: “Manabí”, “pasillo”, tradition, social imaginary, exile, nostalgia, melancholy, regional, cosmopolitan.

I

TRES LUSTROS HARÁ, poco más o menos, cuando la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, me invitó a participar en uno de sus actos. Al llegar el momento de presentarme, la persona encargada de hacerlo me informó sobre los apuntes que tenía sobre mi figura y me preguntó si quería yo añadir o restar algo. Recuerdo haberle sugerido, urgido acaso por un recóndito impulso o por una pizca de superflua vanidad, que descartara mi currículum y que sencillamente me presentara como “manabita”, sin más, y que eso ya sería más que suficiente.

A lo largo de los años he reflexionado sobre ese impulso y en cuanto a si no había yo pecado de petulancia, de altanería. De hecho, con no poca perplejidad e intriga, algo he cavilado sobre eso de ser manabita: ¿Cómo nos ven y cómo nos vemos? ¿Qué significa, en mi caso, el contar con un ancestro familiar de generaciones en el historial de Manabí? ¿Y qué del hecho de haber yo nacido en Manta, puerto principal de la provincia?

Al respecto, ¿tiene importancia recordar que Jocay –“casa de los peces”– fue el primitivo y poético nombre de San Pablo de Manta? ¿Vale acaso saber, igual, el porqué del formato y de los colores azul y blanco del estandarte de dicha urbe? ¿Y qué de sus archivos y sus motes, y de Toalí y la diosa Umiña, y de precolombinas usanzas eróticas, heterodoxas, y de las sillas de piedra con su U, y de las enigmáticas estelas –rancias huellas, vestigios de recónditas ausencias?– ¿Qué de ese pasado histórico? ¿Qué de los cronistas de Indias y de Guamán Poma de Ayala y de Garcilaso de la Vega, el Inca? ¿Qué de una apresurada modernidad, algo postiza quizás, entrevista por doquier a lo largo del híbrido trajín de las rúas actuales del puerto donde algunos vimos la luz primera? ¿Qué de un futuro allí en trance? ¿Qué determina, en otras palabras, nuestro sentido de lugar y comunidad, nuestro imaginario social?

II

Hacia 1998, en un escrito personal, suerte de memoria y homenaje a un muy querido y altamente distinguido miembro de mi estirpe, traté de rastrear atributos, íconos e imágenes que no solo pretendían dar una silueta del aludido antepasado y de mi familia toda, sino, por contigüidad, también de la comunidad manabita, de su horizonte simbólico. Propuse allí como fundamentales, entre otras cosas, el Cerro de Montecristi, los abuelos y la tradición, lo sabido y lo arcano, la cultura oral, las reuniones familiares, las normas y sistema de valores, la hospitalidad y el sentido ético, los inmigrantes, el culto de santos y difuntos: las celebraciones, las memorias y los recuerdos.

Debí de haber precisado también la legendaria mitología del linaje, la mesa, el aljibe y la tinaja, algún rancio álbum de fotografías, acaso un viejo armario, la artesanía, la balsa y la hamaca, el río y el mar, las balandras, las nuevas migraciones, los decires machacados y marchitos, el piano y la guitarra y, primordialmente, el canto, el son de alguna canción familiar que invadía el íntimo ámbito del clan y de la casa, que lo seducía y sometía gozoso ante la presencia de lo externo, de lo colectivo y regional. En cierto sentido, esa canción tachaba barreras, solidarizaba e integraba. Al respecto, ¿acaso no nos reconocemos o nos sentimos representados los mayores y jóvenes de la comunidad manabita en ese pasillo nombrado “Manabí” (1935) –letra de Elías Cedeño Jerves y música de Francisco Paredes Herrera–?

Es en el signo, en la importancia y las implicaciones de esa canción en lo que quisiera hacer pausa. ¿Cuánto contribuye ese factor a la presunta formulación del imaginario social manabita? Entiendo que más de uno dirá que se trata de un pseudoproblema en torno al cual es difícil hablar con autoridad. Bien puede ser. Y no descarto que el terreno sea resbaladizo, imprecisable, en tanto “Manabí” simultáneamente rezuma ensueños y realidad, nos empuja a meditar sobre los vericuetos de la tradición, y a reflexionar sobre nuestro sentido de la misma. Sugiero varios apartados en aras de incitar un diálogo sobre el tema.

III

Sirvan de punto de partida las siguientes reflexiones de Borges, recogidas en su *Nueva antología personal* (1968): “Clásico es aquel libro que una nación o un grupos de naciones o el largo tiempo ha decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término. [...] Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con precioso fervor y con una misteriosa lealtad”. Sigue que es lícito incluir también, por contigüidad, otros medios de expresión humana que, por la razón que sea, arraigan y se legitiman en la realidad histórica y se convierten en una suerte de culto, de identificación colectiva: mitos, leyendas, linajes, símbolos, divisas y estandartes, estatuas y monumentos, himnos y canciones, instituciones.

El reciente obsequio que me hicieron de *Con toda el alma*, un CD de pasillos clásicos interpretados por el cantautor ecuatoriano Juan Fernando Velasco, inculcó el ánimo de estos comentarios. El repertorio del CD incluye varios bien conocidos. Entre estos suman “El alma en los labios”, “Romance de mi destino”, “Sombras”, “Guayaquil de mis amores” y “Manabí”. Sabido es que la colectividad tararea esos sones con singular afinidad una y otra vez. En algunos despierta un sentido de melancolía o nostalgia, o quizás las dos cosas. En otros... ¿a saber qué vivencias? Pocos imaginan, sin embargo, que hay creadores detrás de las palabras y música de esas composiciones. El sentido del autor ha sido borrado. La canción ha llegado a ser de uno y de todos, pertenece a la tradición. Así, pasan inadvertidos, en su mayor parte, los nombres de poetas de prestigio nacional como Medardo Ángel Silva y Abel Romeo Castillo, respectivos autores de los dos primeros títulos. Menos aún han de saber esos escuchas que el pasillo ecuatoriano más reconocido, “Sombras”, le corresponde a Rosario Sansores Pren, poeta yucateca. Cuántos recuerdan que el que ha llegado a ser una suerte de himno guayaquileño es de la autoría de Nicasio Safadi, nacido en el Líbano. Y quiénes pueden identificar al ya nombrado autor de “Manabí”.

Aludo respectivamente a los autores de la letra de las canciones porque (1) poco o nada sé de música y porque (2) mis intereses radican en el ámbito del lenguaje escrito. Repito (3) la fecha de composición de “Manabí”, 1935, para precisar que no se trata de una canción centenaria. Al contrario. Estamos

ante una composición relativamente reciente que –más allá de empalagosos clamores, propios de ciertos pasillos– ha logrado atizar una tradición, crear un sentido de comunidad anímica, y no solo como panegírico de una urbe, sino, caso excepcional, en calidad de “elogio” de toda una provincia.

Al volver de nuevo a escuchar “Manabí”, varias referencias y preguntas afloraron en mí: algunas locales, concretas, y otras alusivas, de más vasto alcance. Todo ello me indujo a reflexionar sobre algunos de los puntos que ya he expuesto y a recordar a su vez, por contigüidad, la coexistencia de lo regional y lo cosmopolita que se advierte en las obras de escritores y estudiosos como Borges, López Velarde, Rulfo, Adoum, Donoso Pareja, Marshall H. Saville y tantos más que de una forma u otra nos colocan en el vértice de lo propio y el de otras latitudes, en esa suerte de trance que tanto nos circunscribe y define.

En “El escritor argentino y la tradición”, reproducido en *Discusión* (1957), Borges, en uno de sus momentos de osada lucidez, prorrumpie que “toda nuestra tradición es la cultura occidental”. Sabido es, sin embargo, que en momentos íntimos no ocultaba su parcialidad hacia las milongas y tampoco es posible olvidar que la gauchesca y toda su mitología corre por su poesía y su narrativa. Dicen asimismo que Jorge Enrique Adoum, en la alta noche de alguna sibarita tertulia parisina, sucumbía, bajo el aliento de libaciones y nostalgias, al plañidero recuerdo de su lugar de origen, evocado por el ritmo y letras de memorables pasillos. A lo mejor, no menos, hasta algún verso de la “Vasija de barro” hallaba por allí curso, tratando de atenuar la melancolía del destierro.

Así, por mucho que el sujeto se distancie, pareciera ser que siempre lo acosa una vuelta al hogar, a ciertas coordenadas que colindan y deslindan su ser ontológico frente a una tradición, a un *ethos*, a un marco cultural imposible de echar por tierra. La literatura ilustrada ha hecho frente a esa problemática una y otra vez con diferentes interpretaciones y sugerencias. Valgan unas cuantas.

“El retorno maléfico” (*Zozobra*, 1919), memorable poema de Ramón López Velarde, invoca los estragos de la Revolución mexicana de 1910. Allí están los motivos del hijo pródigo, del revolucionario, de la utopía y la ruina, del edén subvertido, de la nostalgia y la melancolía, del presente y del pasado, del yo y del “otro”, de la oposición entre lo que somos y lo que fuimos y que no hemos dejado de ser, que no podemos dejar de ser. El retorno al pasado coloca al hablante, al pisar de nuevo el umbral del zaguán que dejó a la zaga, en el inevitable papel de advenedizo. Por eso, quizás, al evocar la imaginación

los ecos de algún pretérito canto, se produce en el sujeto una singular tensión que lo coloca en una suerte de zona de macidez, cual en ese fiel en que chocan y se conjugan zonas opuestas de contacto, en que colindan y se deslindan tiempos y espacios. Ese inexpresable estado ontológico figura en el poema envuelto en contradicciones y contrastes donde el ayer y el ahora zozobran, desorientan. Lo único que logra captar la sensación que invade la actualidad de la voz poética es la afonía de unas elipsis, seguidas de la incongruente confusión que se da en los pensamientos de un presunto revolucionario: "... Y una íntima tristeza reaccionaria".

La presencia de algo que está más allá de la razón y que nos impele hacia ello en contra de nuestra voluntad es lo que figura en el "Poema conjetural", 1943, de Borges. Este le confiere voz allí al mítico doctor Francisco Narciso de Laprida, asesinado por montoneros en 1829. Laprida, estudioso de leyes y de cánones, a punto de sucumbir profiere lo siguiente: "Yo que anhelé ser otro, ser un hombre / de sentencias, de libros, de dictámenes, / a cielo abierto yaceré entre ciénegas; / pero me endiosa el pecho inexplicable / un júbilo secreto. Al fin me encuentro / con mi destino sudamericano". A su vez, en "El Sur", uno de sus mejores cuentos, abundan análogos motivos: la patria, lo criollo, la inevitabilidad del destino, la barbarie y la ley del puñal, un modo sui generis de ser, inescapable, prescrito acaso por los versos de algún libro, del *Martín Fierro*, por la tradición, arrebatan, cual un imán, al protagonista.

Ejemplos más recientes, *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo o *Nunca más el mar* (1981) de Miguel Donoso Pareja, nos ubican con igual intensidad y tensión en esa encrucijada en que la nostalgia y la melancolía se constituyen en un empalme definitorio que simultáneamente mira hacia fuera y hacia dentro, que integra y margina. La obra de Rulfo se presta aquí más, tal vez, para entender esa suerte de diáspora que viven los seres humanos que han emprendido el viaje fuera del hogar y que sueñan, imaginan o viven la vuelta al terruño, al lugar de origen. En la aclamada novela del autor mexicano, el contraste que se da entre la perspectiva actual del hijo, de Juan Preciado, y los recuerdos teñidos de ensueño de su madre, Dolores, nos coloca en un atajo en el que a la vez nos columpiamos entre presente y pasado, entre tierra baldía y jardín. Aquel se revela untado por la desdicha, pleno de ecos y abandono, desprovisto de ruidos, inundado de murmullos, de arrastrar de pasos, de inaudibles llantos, de silencios, de almas en pena, de aridez, de vacío, de tórrido calor, de ruina, plagas y sequía.

Esa tierra baldía, ese lugar abrasador, asfixiante, al que algunos no quieren regresar jamás, y del cual da testimonio Juan, contrasta con los quiméricos recuerdos que su madre tiene de su pueblo, de Comala. Rezuman en la imaginación de esta la rancia presencia de una llanura verde, plena de maíz maduro, de olor a alfalfa, de una tierra hermosa que “huele a miel derramada” donde no se siente “otro sabor sino el del azahar de los naranjos en la tibieza del tiempo”. Ese pueblo del recuerdo prorrumpe en ruidos, voces, brío, rumores y canciones, ese paraíso huele en las madrugadas “a pan recién horneado”, a limones maduros, a árboles y hojas, a savia: a los susurros del venteo del viento, al cacareo del picotear rítmico de los gorriones. “Una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos” es, se entiende, el pueblo que dejó atrás Dolores.

Pareciera que el ontológico vivir transcurre en ese umbral donde tiempos y espacios –sequía y agua, silencio y ruido, presente y pasado, nostalgia y melancolía, realidad y deseo, páramo y jardín– giran y se debaten; pareciera que en ese quicio, dígase, se gesta el aire de la vida, el terco hilo de la vida. Rulfo acaso anheló aprehender la vivencia que representa habitar en ese soplo en que colindan y se deslindan, cual en un traspíe, los opuestos que sacuden el ser, que lo fulguran y germinan.

IV

Al escuchar de nuevo “Manabí”, ya lo dije, afloraron en mí referencias y preguntas. Por un lado, el vasto alcance de las propuestas de López Velarde, Borges y Rulfo me hizo reconsiderar, por analogía, las implicaciones de la composición de Elías Cedeño Jerves; y, no menos, por contigüidad, a reconocer cuánto ese y otros pasillos sugieren sobre experiencias que conjugan lo vecino y lo distante, el hogar y la diáspora, lo imaginado y la realidad, lo agudo y lo grave, y no menos el virtual arrastre reaccionario que entraña el apego al terruño y a la tradición.

Sugerencias aparte, o por eso mismo, reconocí de inmediato que sobre esa canción tarareada por todos, nada o poco sabía yo de su autor. Me pregunté cuántos manabitas están al tanto de su nombre: de que nació en Rocafuerte, Manabí, el 6 de enero de 1902, y de que murió en Guayaquil el 8 de junio de 1971. Me informé a su vez de la cantidad de poemas que aquel tenía a su haber, de los poemarios que había publicado y que desconozco –*Acuarelas*

manabitas (1965) y *Por todos los caminos* (1966)–, y que espero leer cuando consiga ejemplares de los mismos.

Supe de su colaboración con el músico cuencano Francisco Paredes Herrera. ¡Noticia!: la melodía de la más reconocida canción manabita le corresponde a un ecuatoriano de otras latitudes, de otro ámbito del territorio patrio. He averiguado asimismo que Cedeño Jerves ejerció el magisterio en varias provincias de la Costa, que era un hombre fino, un letrado, y que esto lo constata un diligente lector de “Manabí”. Ese particular me invitaba a ver en qué consiste esa presencia culta en el popular son. Me invitaba aún más a establecer una versión fidedigna de la letra de la canción. Cabe esto último como un primer paso, muy tentativo por cierto.

V

Carezco de una copia hológrafa; y, tampoco cuento con al menos una “edición diplomática” del texto de 1935. La versión más confiable a que en buena parte me atengo la obtuve indirectamente, gracias a una mutua amistad, de una nieta de D. J. D. Feraud Guzmán (R.I.P.), reconocido empresario en el ámbito ecuatoriano de la música. La importancia de fijar eventualmente una edición crítica de la letra del texto surge en vista de que “Manabí” ha sido sujeto a variantes de todo tipo que han viciado el texto príncipe. Hay cambios mayores y menores. Se introducen signos de puntuación donde no los hay. La ortografía sufre. Se cambian palabras: “puentes” por “fuentes”, “dos” en vez de “los”, “al” en lugar de “el”, “tus cielos” sustituye a “tu cielo”, “esas” por “estas”, “se halla” reemplaza a “hay”, “hijas” suplanta a “hijos”, “bella” suplanta a “mía” (¿o es acaso lo opuesto?), “y un” a “para el”, “enfermo” a “yermo”. La presencia de uno u otro vocablo altera en algún caso la métrica y, por cierto, el sentido de la frase donde se produce la intervención.

Incluso la disposición visual del texto ha sido alterada en algunos casos. Hay reproducciones que sugieren que “Manabí” consiste en estrofas de cuatro versos de arte menor. Nos inclinamos a pensar, sin embargo, que se trata de octavillas, de estrofas de arte menor que consisten en ocho versos octosílabos en que el primero y el quinto son independientes, pero que los otros corresponden a una rima distribuida de esta manera –aab-ccb. Se repite la rima “b” en los versos cuarto y octavo. El poeta romántico español José de Espronceda

(1808-42) fue parcial a este tipo de estrofa. Todo sugiere que Cedeño Jerves sabía de métrica, que era un hombre culto, un letrado.

Lo anterior nos lleva a reiterar que la canción popular que es hoy por hoy “Manabí” tiene sus fuentes en un ámbito ilustrado, empezando con el vocabulario. ¿Cuántos de nosotros, los que tarareamos la canción, a la distancia o cerca de nuestro lugar de origen, tenemos a la mano el significado de palabras como “cármenes”, “turquí”, “pira” o “yermo”? Y, siguiendo esa línea, ¿cuántos nos hemos detenido a pesar en las posibles alusiones que contiene el texto? ¿Qué de las palabras “hoguera” y “frenesí”? Los que poco o nada sabemos de música, mi caso, apenas podemos fijarnos en la presencia de cambios de tonos que propone el texto: de agudos en las primeras tres estrofas, la “f”, pasamos a graves, la “ó”, en la última. ¿Qué podemos deducir de ese factor? ¿Cómo hemos de interpretar la canción? ¿Qué nos dice sobre el hablante? ¿Qué nos dice sobre la perspectiva desde la cual cada uno de nosotros sentimos el son? ¿Qué significado le atribuimos? ¿Cómo, quizás, podemos explicar la sinrazón que nos afecta al oír el ya clásico pasillo por doquiera que nos encontremos los oriundos de Manabí? En otras palabras, aparte de cualquier mérito literario, y ese no es aquí el caso, ¿qué valores simbólicos sobre la comunidad manabita animan esos versos?

VI

Todo ello hay que verlo, sin embargo, con el texto a mano. He aquí la reproducción escrita del mismo, al menos la que proponemos como la más confiable:

“MANABÍ” (PASILLO ECUATORIANO)

Tierra hermosa de mis sueños
Donde vi la luz primera,
Donde ardió la inmensa hoguera
De mi ardiente frenesí.
De tus plácidas comarcas,
De tus fuentes y boscajes,
De tus vívidos paisajes
No me olvido, Manabí.

Son tus ríos los espejos
De tus cármes risueños,
Que retratan halagüeños
Al espléndido turquí
De tu cielo, en esas tardes
En que el sol es una pira
Mientras la brisa suspira
En tus frondas, Manabí.

Tierra hermosa de mis ansias,
De mis goces y placeres,
El pensil de las mujeres
Más hermosas hay en ti.
Por la gracia de tus hijos,
Por tus valles, por tus montes,
Por tus amplios horizontes
Te recuerdo, Manabí.

Tierra mía cual ninguna,
Cual ninguna hospitalaria,
Para el alma solitaria,
Para un yermo corazón.
Vivir lejos ya no puedo
De tus mágicas riberas,
Manabí de mis quimeras,
Manabí de mi ilusión.

VII

“Uno vuelve siempre a los viejos sitios donde amó la vida y entonces comprende cómo están de ausentes las cosas queridas” entona otra popular canción. Esa pareciera ser la premisa desde la cual se evoca el terruño en “Manabí”. Cedeño Jerves, bien visto, efectúa una suerte de retorno maléfico al pasado. Cabe por eso “leer” su texto tomando como punto de partida la última estrofa en la que para el presente propósito nos inclinamos, adrede, a confundir el yo lírico y el autor. Salta a la vista allí el estado de ánimo de un “alma solitaria”, de un “yermo corazón”. El porqué de ese sentido de soledad y aridez invita conjeturas.

En 1935, fecha de composición de “Manabí”, el autor, por lo que sabemos, se halla en Guayaquil, lejos de “su” solar. Los tiempos históricos sugerían

el devenir de un desbarajuste nacional y global que apuntaba a usurpaciones y a dictaduras. Toda la generación de Cedeño Jerves está meditando el contexto político y social que la rodea. Allende el mar abunda el peligro, el nazismo está en apogeo, cunde el antisemitismo. Al nivel nacional, los designios y promesas de la Revolución liberal de 1895 habían perdido vigor, estaban estancados en el limbo de las expectativas. Así, la circunstancia sociopolítica de la nación exigía denuncia y protesta, cambio. Piénsese al respecto que en el horizonte literario del país la Generación del 30 advertía la necesidad de una transformación en los valores que regían el territorio patrio. *Un hombre muerto a puntapiés, Débora, Los que se van, Horno. Taza de té, Vida del ahorcado, Los Sangurimas, Huasipungo* sacuden el mundo de las letras y la conciencia nacional. No es desfachatado suponer que la náusea existencial que invadía a Cedeño Jerves, proyectada por la voz poética en la canción, encajaba dentro de ese contexto, provenía quizás del sentido de desesperanza que circundaba la esfera pública y fuera de la cual no parecía haber salida.

Esa conjetura plantea de inmediato una pregunta de carácter textual respecto a “Manabí”, pregunta con implicaciones anímicas. Estimamos que sustituir “bella” por “mía” en el primer verso de la última estrofa no es acertado. Manabí no solo es “Tierra bella”, eso ya lo ha dicho el hablante varias veces al evocarla desde la distancia. Lo “bello” es algo que uno contempla, que observa y admira desde el exterior. Por eso mismo no nos parece fuera de lugar preferir “Tierra mía” en vez de “Tierra bella”. “Mía”, recuérdese, tiene implicaciones introspectivas. ¿No hablamos acaso de “amor mío”, “madre mía”, “hija mía”, “padre mío” y otras expresiones similares en que el adjetivo cobra una expresión de cariño, de amor, de afecto, de añoranza, nostalgia y melancolía hacia algo o alguien? Ese no parece ser el caso aquí. El sentido de espacio e intimidad que se siente ante lo propio va más allá de lo “bello”. En este caso, lo “mío”, lo propio, deviene una expresión de amor entrañable en lo que toca a la relación entre el hablante y su terruño. Es en ese terruño donde, cualesquiera sean sus circunstancias, el hablante se va cobijar. Ese hogar es el sitio lejos del cual ya no puede vivir. Esas simbólicas y mágicas riberas son acaso el único refugio para la asfixia y para las irrecuperables quimeras e ilusiones que afligen al sujeto. El virtual retorno a Manabí y al pasado se constituye así en una búsqueda de renovación, en una especie de viaje reflexivo y, bien visto, también reaccionario. La voz poética imagina, quizás, encontrar y entender allí el porqué de su actual sentido de soledad, de desesperación e inquietud existencial.

Manabí es el lugar donde nacieron los sueños, conforme vemos en la primera estrofa. Allí ardió una “inmensa hoguera” que encendió el arrebató, el frenesí espiritual del hablante. ¿De qué hoguera habla? ¿Se trata acaso de algo metafórico, o sugieren esos versos una hoguera histórica, simbólica (referencia tácita al año 1895)? Quizás las dos. No se puede dejar fuera, pues, la alusión a la hoguera que el movimiento liberal radical capitaneado por Eloy Alfaro encendió no solo en Manabí, sino en todo el Ecuador. Las expectativas y las posibilidades de cambio en el orden social y político no podían menos de causar frenesí en un alma joven llena de brío, hambrienta de futuro, de esperanza. El contraste que se da en el espíritu del hablante en la primera y la última estrofa resulta obvio.

En esa luz importa ver los otros versos de esa primera estrofa y de todos los que se recogen en la segunda. Predomina en ellos la evocación física, geográfica, de Manabí. Surge allí un Manabí paradisiaco, de plácidas comarcas, de naturales paisajes, de fuentes, bosques y ríos que pronuncian alegría, aire suave, susurro de hojas, una serena tranquilidad. Y ello a pesar de un clima tórrido, ardiente de sol. Es en la evocación de ese edén que Cedeño Jerves deja entrever su inspiración letrada. Nos habla de “cármenes”, de “pira” y de “turquí”. Voces todas que corresponden a un vocabulario culto cuyos antecedentes habría que buscarlos en el movimiento modernista encabezado por Rubén Darío. En esa luz, la palabra “cármenes” nos remite (1) a esa tendencia estilística y (2) reitera la idea de Manabí como un jardín en los recuerdos del autor. Por definición “carmen” deriva del árabe y quiere decir “viña”. Un carmen, como resultado, es una quinta, un huerto, un jardín y, por contigüidad, una suerte de paraíso.

Me detengo a su vez en la palabra “turquí” para ilustrar una vez más no solo la inspiración culta de Cedeño Jerves, sino también para clarificar la intención de su estro poético. Recuperemos los primeros cuatro versos de la segunda estrofa. Decir que los ríos son espejos de “cármenes risueños” es solo parte de la compleja imagen que nos entrega el autor. Esa imagen se complementa y complica al entender que esos “ríos ... retratan halagüeños / Al espléndido turquí / De tu cielo”. ¿Qué características tiene el color turquí? El diccionario nos informa que es un azul oscuro. Ese es el color que reproducen con esplendor los ríos. La referencia, pues, no es al color del firmamento, algo que no coincidiría con la observación que se hace del sol como una “pira”. La referencia es al verosímil reflejo del cielo en los ríos.

¿Una “pira” me pregunté? No se trata de una palabra común. Seguro que un buen número de los que cantan el pasillo “Manabí” no saben su significado. El diccionario nos confiere esta acepción: “Hoguera en que antiguamente se quemaban los cuerpos de los difuntos y las víctimas de los sacrificios”. “Pira”, pues, es sinónimo de hoguera. Ese es el otro lado de Manabí que captamos en la evocación geográfica. De hecho, el edén está allí, pero no menos la presencia ferviente del clima, de un sol abrasador, bárbaro. Vienen al caso estas preguntas: ¿carmen o pira?, ¿pira o carmen?, ¿carmen y pira? Nos decidimos por la última conjunción de opuestos. Manabí en el recuerdo conjuga esos dos atributos, si bien en la siguiente estrofa el autor conviene en redimir lo positivo.

Allí reitera la evocación de Manabí como “tierra hermosa”. Vuelve a evocar sus inquietudes, placeres y ambiciones. Acumula atributos de belleza en torno a las mujeres, a la geografía, a lo vasto de los horizontes, a la cualidades positivas de sus habitantes, de la comunidad manabita. Ese sentido de comunidad el autor lo lleva más lejos en la última estrofa donde atribuye a “su” tierra la admirable cualidad de “hospitalaria”. Tierra, cabe decir con la acepción que le da el diccionario al adjetivo hospitalario, “que socorre y alberga a los extranjeros y necesitados, que acoge con agrado a quienes recibe en su casa”. Hacia ese albergue, hacia ese hogar es hacia donde emprende viaje el autor. “Manabí” recuenta ese maléfico viaje del retorno a la guarida natal. Por eso insistimos antes que la última estrofa, para los efectos de nuestra lectura, no es la última, sino la primera. Es en esa “última” estrofa donde están presentes las tensiones entre el pasado y la actualidad, entre la nostalgia y la melancolía.

Es desde ese lugar en el tiempo y el espacio que sentimos el arrastre de lo manabita, de sus cualidades, de su sentido de comunidad, de su paisaje. Desde esa perspectiva alcanzamos a entender que el lugar de origen tiene de incómoda pira y plácido carmen a la vez. No pasa inadvertida tampoco que por allí ronda un aire de saudade, una cierta tristeza reaccionaria. Es imposible volver al pasado.

VIII

Reconozco que “Manabí”, la canción, es solo uno de los tantos atributos que configuran la entidad y el *ethos* “manabita”. Reconozco asimismo que hubo vanidad de mi parte en aquella ocasión cuando pedí en la CCE, Quito,

que me presentaran con ese epíteto. Vanidad, reitero, en pensar que el ilustrado público capitalino entendía el historial mío y, por extensión, el de mi lugar de origen. Pienso ahora que pocos podrían haber deducido que al llamarme “manabita” yo aludía a las tensiones que afligen a los que constituimos la diáspora de los que han vivido allende los marcos de la provincia. Por otro lado, de haberme remitido en esa época a López Velarde, Borges, Rulfo, Adoum o Donoso Pareja sí que yo hubiera resultado seguramente petulante, por mucho que de ese modo, aventurando analogías, estuviera intentando definirme. Manabí, estimo, ha entrado en la ruta de concretar con claridad los aspectos genéricos y diferenciales que la determinan.

Así, más allá del factor anímico y más allá de la canción de Cedeño Jerves, Manabí carece aún de un imaginario social que acabe de definirla en el contexto cultural del país. Ya es hora de que se echen abajo la preponderancia de burlones decires que por allí asocian a los de la tierra de Alfaro con apodosos y membretes tales como “macheteros” y otras extravagantes humoradas. No descarto una posible base real para esos motes, pero hay que entender la razón de ser de los mismos. Por eso suscribo que ya es asimismo el momento de que las nuevas generaciones de la Provincia empiecen a reclamar interpretaciones que expliquen la mentalidad manabita, por muy esotéricas que resulten. Ello, sin embargo, exige que empiecen a familiarizarse con la presencia de voces que acaso por igual nos definen.

Mas de una vez he oído pregonar que Manabí es una provincia de cantones, de regiones y comunidades. Eso está bien e importa analizarlo, pero no menos concierne sintetizar el elemental modo de ser del conjunto de la Provincia, de identificar esas creencias e insignias colectivas que la configuran. No creo en la preponderancia de lo homogéneo, pero sí me inclino por la necesidad de ir haciendo y rehaciendo la historia, de ir corrigiendo los equívocos según vayan surgiendo nuevas y legítimas contribuciones. En esa línea, cabe promocionar una visión simbólica de Manabí, empezando con su mapa, con sus diferentes zonas y correspondientes características emblemáticas, y no menos con los tantos escritos sobre la historia precolombina y republicana. Vale identificar las contribuciones de los cronistas de Indias y de los historiadores responsables que han existido y existen. Hay que sacar a la luz los personajes que han marcado un hito en esa historia: caciques, montoneros, líderes políticos, montuvios, atletas, poetas, religiosos, músicos, escritores, pedagogos, bibliógrafos, empresarios, ingenieros, militares, reinas, periódicos, radio, sindicatos, colegios, extranjeros, estudiosos, etc. Incumbe todo lo que podría ser

relevante en el empeño de elaborar una interpretación crítica de una simbólica comunidad manabita, sin dejar fuera el clasismo, la endogamia, los recónditos racismos, lo cholo y lo montuvio, la extraordinaria cocina manabita, y más.

Es hora de recordar caudillos laicos y eclesiásticos, independientemente de ideologías y cultos que dividen y desvirtúan nuestra historia. Las implicaciones y trascendencia, por ejemplo, de la cultura manabita, de Montecristi en particular, en la formación de Eloy Alfaro es relativamente parca. Wilfrido Loor, Malcolm Deas y Alfredo Pareja Diezcanseco han tocado el asunto. Persiste, sin embargo, nuestra inquietud y curiosidad por saber y entender más. De igual modo, relativamente poco se ha interpretado la presencia del P. Pedro Schumacher en los combates culturales de entonces. Su reputada militancia sería acaso una repercusión de la *Kulturkampf* que se libraba en su lugar de origen. Habría que ver a Alfaro y Schumacher en ese contexto.

Y qué decir sobre la existencia de una literatura manabita. ¿Existe? ¿En qué radica su valor? ¿Se queda en lo local? ¿Por qué? ¿Se la ha estudiado con método? ¿Es Hugo Mayo el único que salta las fronteras de la provincia, y del país? ¿Dónde encajan obras como *Un hombre y un río*, *Los designios*, *Sed en el puerto* y tantas más? ¿Cuál es el rastro de los talleres literarios? ¿Qué poetas, novelistas, críticos cabe reconocer y por qué? ¿Hombres de ciencia? ¿La fuga de cerebros? ¿Hemos contribuido algo los manabitas en el campo de la jurisprudencia? Pareciera que hay tanto por hacer: necesidad de museos, bibliotecas, archivos, institutos de altos estudios provinciales. Quizás Ciudad Alfaro cumpla por allí.

No quisiera dejar la impresión de que Manabí carece de sesudos estudios que han abierto brecha hacia un mejor entendimiento de la historia cultural de la provincia. Al contrario. Los escritos de Carmen Dueñas Santos de Anhalzer en que directa o indirectamente figura Manabí son magistrales por la disciplina, acceso a fuentes primarias, método, base teórica y conclusiones que proponen sobre planteamientos regionales en la cultura política de un Estado. No es de olvidar tampoco la labor de Tatiana Hidrovo Quiñónez y sus investigaciones sobre la Iglesia. Y, recientemente, quién no podría estar gozoso ante la traducción del inglés al español de ese libro ejemplar y fundamental que es *Las antigüedades de Manabí, Ecuador* –[1907], (2010)– de Marshall H. Saville. A más de cien años de su aparición, una respetable cantidad de lectores tiene acceso ahora, por fin, no solo a la parte arqueológica, descriptiva, ilustrada, que ofrece ese libro, sino también a la excelente bibliografía y notas que bien podrían constituirse en punto de partida para que muchos

nuevos estudiosos procedan a aportar al constante hacerse y rehacerse de los hilos del tejido simbólico que constituye Manabí. En torno a esto último, es encomiable la labor de revistas como *Spondylus*. Por último, anticipo de modo particular el anuncio de *Presencia europea en Manabí (Del siglo XVIII en adelante)*, libro póstumo de mi buen amigo el Ing. Jaime Franco Barba en el que este hace crónica de migraciones recientes, de cuánto esa presencia afecta y es afectada por el ámbito cultural manabita y, como consecuencia, promueve la reorganización y reajuste de valores que determinan la comunidad.

Una premisa clave de las referencias apuntadas es que todas, de una forma o de otra, se empeñan en hacer labor de análisis y síntesis. Nuestra interpretación de “Manabí” también apunta, quisiera pensar, a esa labor en ciernes, a la necesidad de fomentar la siempre en flujo elaboración simbólica del imaginario social de la Provincia. El poema de Cedeño Jerves advierte las tensiones que en el fondo parecieran afligir y unir a los manabitas de todas las latitudes y niveles, a los que se quedan o se van. Dicha obra suscribe el sentido de arraigo y éxodo, de malestar existencial, de la consiguiente soledad infecunda que conllevan los desencuentros del exilio, del exilio interior inclusive. El valor y popularidad de la canción se apoya seguramente en la conjunción de esas oposiciones. Vale por eso, a manera de conclusión, reiterar que arraigo y éxodo, nostalgia y melancolía repercuten, por contigüidad, en los intereses que oculta la cultura del cantón frente a la de la provincia, del espíritu de cuerpo frente a intereses nacionales, del hogar y la tierra chica frente a lo de más allá, a lo planetario. Importa entender y rebasar esa encrucijada sociopolítica. 🌐

Fecha de recepción: 6 febrero 2012

Fecha de aceptación: 16 abril 2012

Surrealismo en el Paraguay

RICCARDO CASTELLANI

Regisseur de Opera Mercosur, Asunción

RESUMEN

El surrealismo, nacido en los años 20, y arribado pronto al Paraguay con revistas literarias extranjeras (aunque no por sus textos fundacionales, sino por producciones de escritores aledaños al movimiento), no tuvo relevancia en la escena de la poesía paraguaya hasta lograr instalarse dos décadas más tarde, evidente o subrepticamente, en el quehacer poético nacional. La intención de este ensayo es mostrar cuáles fueron las condiciones necesarias para que este movimiento influyera en la literatura paraguaya, específicamente en la poesía, y de qué modo esta influencia logró que la poesía fuera lo que naturalmente debía ser: paraguaya y actual. A la par, insertos a lo largo del ensayo, se incluyen suficientes textos para mostrar la evolución de este proceso, y para dar además una mínima antología –obligada tal vez por lo recóndito del tema.

PALABRAS CLAVE: Surrealismo, Paraguay, poesía, vanguardias literarias siglo XX.

SUMMARY

Surrealism, born in the 1920s and which arrived soon to Paraguay through foreign literary magazines (if not by foundational texts, by texts from writers close to the movement), did not have relevance in Paraguayan poetry until it managed to position itself –evidently or surreptitiously– in the poetic trade two decades later. This article tries to show which were the necessary conditions for this movement to influence Paraguayan literature, especially poetry, and the way in which it succeeded in making poetry what it naturally had to be: Paraguayan and current. At the same time, inserted along the article, there are enough texts to show the evolution of this process, and to provide a small anthology –pressed maybe by the obscureness of the topic.

KEY WORDS: Surrealism, Paraguay, poetry, literary vanguards, XXth Century.

EN EL PARAGUAY no se ha desarrollado el surrealismo absoluto, y quizá valga la pena aclarar que los únicos surrealistas absolutos fueron los firmantes del manifiesto de 1924, y lo fueron desde unos pocos años antes y hasta unos pocos años después de ese momento. Sin embargo es este el período que nos interesa revisar antes de inmiscuirnos en el tema que nos atañe: el surrealismo asume que el demonio mencionado por Platón –el que se apodera del poeta y le dicta versos– es en verdad el recientemente descubierto subconsciente. Partiendo de esta convicción buscó los medios de explorarlo y exponer lo descubierto indiscriminadamente, dejando de lado las trabas de la lógica, el gusto y la moral. La intención era dar con los medios para acceder al mismo y reemplazar con él a la racionalidad que había llevado al mundo a una degeneración inaceptable, cuya máxima expresión fue la Primera Guerra Mundial. El desacuerdo entre los miembros sobre el mejor modo de llevar a cabo este fin terminó por desmembrar el grupo, y para inicios de la última guerra mundial los surrealistas de la primera hora habían evolucionado hacia posiciones irreconciliables entre sí.

A pesar de su fracaso en el plano práctico, para esas alturas el surrealismo había cambiado radicalmente el lenguaje del arte en general, se había expandido por Europa y había cruzado el océano, influenciando no solo a los movimientos subsecuentes, sino a los antecedentes: Dante, Shakespeare, Swift, Sade, Jarry, Baudelaire, Mallarmé, se mencionan en el Primer Manifiesto Surrealista como ejemplos de surrealistas parciales, y a la lista no sería difícil añadir nombres como Carrol, Bosch, Wu Ch'eng En, y muchos textos de Cervantes y Bécquer.

Ahora bien, su llegada a Paraguay se produce hacia el final de la primera mitad del siglo XX. De los varios posibles motivos de este retraso quizá el principal sea la situación intelectual de Paraguay en los años en que surge el surrealismo: pasadas cuatro décadas de la guerra contra la Triple Alianza, el país alcanzaba la cumbre de una larga reconstrucción. El ambiente de pujanza devenía reaccionario, nacionalista; a pesar del conocimiento de las vanguardias europeas y sudamericanas, el gusto literario tendía hacia el modernismo rubendariano, en el cual encontraban múltiples puntos de contacto con la formación clásica de la que se sentían orgullosos los más instruidos de la época, la mayoría de ellos hijos naturales que se habían hecho por su propia cuenta de un saber enciclopédico en medio de la miseria y una desarticulada educación pública. Sin embargo el ejercicio de la poesía era moroso, no tanto por medi-

tativo como por secundario; era el ensayo el género privilegiado: la polémica histórica y la administración de la economía, de la educación, del Gobierno.

Esta generación legó al país una economía estable y un sistema educativo funcional, necesarios para la aparición de una corriente como el surrealismo; la angustia que faltaba la aportaron la guerra contra Bolivia y los sucesivos enfrentamientos civiles.

Todavía fueron necesarias la poesía panfletaria que rompiera el lenguaje preciosista, el quiebre del ritmo musical por otro de estertores entrecortados, y la idea de un arte que sea expresión del desasosiego espiritual y social en lugar de la clásica idea del arte por el arte; todo esto durante el breve desarrollo del posmodernismo en el que comienzan a practicar la literatura los principales renovadores de la poesía paraguaya: Hérib Campos Cervera y Josefina Plá.

Campos Cervera conoce durante su exilio en Buenos Aires las vanguardias del continente americano y a Federico García Lorca, poeta aledaño a la rama española del surrealismo (Picasso, Dalí, Miró) y de algún modo intuitivamente surrealista –basta leer en sus conferencias que asocia a su poesía más importante la presencia del duende, al que en sus propias palabras “hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre”–; Josefina, quien llega a Paraguay en el 26 casada con Julián de la Herrería, conoce por su parte la vanguardia ibérica por haber nacido en las Islas Canarias y por haber vuelto a España en el 34. Campos Cervera retorna del exilio en el 35, Josefina Plá en el 37 y vuelve luego de la muerte de su marido. Juntos serán los principales animadores del cenáculo Vy’a Raity, en el que habrá de renovarse la literatura.

Los poetas de este grupo partieron de la poesía posmodernista, se forjaron en una sensibilidad decadentista que aún no se lograba sacudir toda la enseñanza de Rubén Darío, y ya estaban en camino de lograr su propia voz cuando el vanguardismo se impone –o cuando se imponen el vanguardismo–. Como resultado, la poesía está más cerca de los últimos textos de Vallejo y Éluard, poetas estos que, habiendo escrito en el surrealismo más radical, volvían –en parte por convicción ideológica– a una poesía menos experimental, en la que lograron lo más acabado de su obra. Los siguientes textos fueron escritos entre el 39 y el 53, y pertenecen a integrantes del cenáculo Vy’a Raity:

PALABRAS DEL HOMBRE SECRETO (fragmento)

Hérib Campos Cervera

Hay un grito de muros hostiles y sin término;
hay un lamento ciego de músicas perdidas;
hay un cansado abismo de ventanas abiertas
hacia un cielo de pájaros;
hay un reloj sonámbulo
que desteje sin pausa sus horas amarillas,
llamando a penitencia y confesión.

Todo cae a lo largo de la sangre y el duelo:
mueren las mariposas y los gritos se van.

¡Y yo, de pie y mirando la mañana de abril!
¡Mirando cómo crece la construcción del tiempo:
sintiendo que a empujones
me voy hacia el cariño de la sal marinera,
donde en los doce tímpanos del caracol celeste
gotean eternamente los caldos de la sed!

¡Dios mío! –Si no quiero otra cosa
que aquello que ya tuve y he dejado,
esas cuatro paredes desnudas y absolutas;
esa manera inmensa de estar solo, royendo
la madera de mi propio silencio
o labrando los clavos de mi cruz.

TUS MANOS

Josefina Plá

De las más hondas raíces se me alargan tus manos,
y ascienden por mis venas como cegadas lunas
a desangrar mis sienas hacia el blancor postrero
y tejer en mis ojos su ramazón desnuda.

En mi carne de estío, como en hamaca lenta,
ellas la adolescente de tu placer columpian.
–Tus manos, que no son. Mis años, que ya han sido.
Y un sueño de rodillas tras la palabra muda–.

...Dedos sabios de ritmo, unánimes de gracia.
Cantaban silenciosos la gloria de la curva:
cadera de mujer o contorno de vaso.

Diez espinas de beso que arañan mi garganta,
untadas de agonía las diez pálidas uñas,
yo los llevo en el pecho como ramos de llanto.

CAMINO

Augusto Roa Bastos

Donde acaba la raíz comienza el viento,
comienza el caminante su ostracismo,
rompe el terrón su tenue paroxismo
y se apaga en las manos, ceniciento.

Con labios, no con pies, ando un violento
paisaje como sombra de mí mismo
dejando un silencioso cataclismo
en cada piedra, en cada pensamiento.

Pie de jaguar y corazón de garza,
cielo enterrado a golpes de raíces
en el ala de arena que lo engarza.

Voy caminando y siento en las matrices
del tiempo arder mi vida como zarza,
y hasta en mi aliento encuentro cicatrices.

En esta poesía es evidente aún el gusto por el ritmo clásico, por las palabras esdrújulas, la adjetivación cromática “horas amarillas”, “caracol celeste”, los tropos del siglo de oro “Tus manos, que no son. Mis años, que ya han sido”, “con manos, no con pies”, la influencia de estos escritores es evidente en la promoción posterior como puede apreciarse en los siguientes tercetos de 1954:

PRESENTE (fragmento)

Carlos Villagra Marsal

Entre el árbol y el agua que extermina,
junto a su tronco resonante y duro
se ahoga el mundo y renazco ante la espina.

Contra un rasgueo triste, vago, oscuro
bastimento del pecho en correntada,
una creciente de contorno puro.

Tornan a su lugar los rostros. Nada.
Horizontal y lentamente asida
boya la voz en una remansada.

A la orilla. Detrás, mengua la herida,
envejecen el yugo y la coyunda,
la médula en cenizas nos olvida.

Mas surge una guarania y me circunda
los huesos y el rezumo de mi nombre,
favorece mi sangre más profunda

y me declara que el dolor y el hombre
se hospedan dentro de su mismo canto
y aunque recuerde el grito, aunque me asombre,

trajinan solos, cierran mi quebranto
y al tocar su horizonte descoyuntan
estrellas sobre el filo de mi llanto.

.....

Todavía se aprecia la tendencia a formas renacentistas, pero el ambiente de alucinación es surrealista y –hecho resaltante– el lenguaje es propiamente paraguayo, característica compartida con gran parte de los miembros de la Academia Universitaria en la que se formó poéticamente Villagra y que se irá arraigando en nuestra literatura, en desmedro del léxico y las formas clásicas. Del mismo poeta transcribo un texto posterior –del 98– fundamentalmente irracional, ya que trata de la revelación de lo sagrado durante un sueño –y la revelación que lleva a la poesía mística se hermana por muchas razones con el surrealismo–, y a continuación dejo un poema de René Dávalos, escrito en 1966, que parece completar esta idea de heterogeneidad absoluta entre lo humano y lo divino; y luego un poema de Óscar Ferreiro sobre la muerte del verbo encarnado.

DEVELACIÓN

Carlos Villagra Marsal

Anteanoche
estuve en un sueño;
en el medio había
una plazoleta sin deslindes,
sin edad.

El piso de lajas amarillas
despedía
un áspero esplendor cenital

Mis pasos íntimos
lastimaban el aire pensativo:
yo iba ocupando
esa abierta soledad.

Hacia el centro,
me arrimé a una fuente
circular.

Al punto supe
que se trataba
de una pila reverencial.

Allí cantaba un nombre el agua
con minuciosa majestad.

No acierto a pronunciarlo en la vigilia,
pero era un nítido pronombre
cardinal.

Oh ensoñación, espacio, piedra
y fuente y agua y aire
y Nombre
que sólo en el sueño grande
han de regresar.

PALABRA HUMANA (fragmento)

René Dávalos

III

¡Qué paso detenido el hombre
qué sombra dolorosa
en días como umbrales
de una casa enorme
a la que nunca entramos!
¡Qué larga esta espera
en la que vamos yendo:
las cosas como hechas de pedazos de sueño
el alma como círculo que no logra alcanzarse!

Y el dolor de Aquél que nos espera
detrás de las ventanas
que tercamente devuelve las renunciadas
y nos sigue gritando su promesa en la sangre.

¡Todo tan fácil detrás de las murallas
todo tan puro más allá
y nosotros callados, crepusculares
con las llaves perdidas en la oscuridad del día!

VÉRTIGO

Óscar Ferreiro

Era el punto –no vértice– no sombra
 él no era
era el espacio –en su dolor baldío–
 él no era
era él sin nombre –sin número– al margen
 él no era
era el punto –no vértice– no sombra
 él no era
hacia la ola –el mundo– hacia la nada
 él no era
hacia las tres –a punto de morir.

Dentro del universo de la poesía mística cabe anotar los textos inspirados en los cantos rituales de los guaraní. Así como los surrealistas tendieron hacia otros misticismos alternativos al del catolicismo imperante –cuya moral citaban entre las trabas del libre desarrollo de la imaginación–, la poesía paraguaya busca su fundamento en la tradición de los primeros habitantes de estas tierras. El segundo libro de poesía de Roa Bastos incluirá una versión poética en castellano de la leyenda de la creación y juicio final del mundo de los apopokuva-guaraní; varios poetas, como Bareiro Saguier y Susy Delgado, recurrirán constantemente al universo simbólico de las leyendas sagradas mbyá guaraní. Como ejemplos transcribo los siguientes poemas:

LA NOCHE

Ruben Bareiro Saguier

La lechuza,
la oscura lechuza
revolotea.
En donde se para a descansar
nacen las tinieblas.

EL COMETA

Ruben Bareiro Saguier

El perro víbora
de espanto y llamarada
requema el cielo.
¿Barrerá su cola
la selva de los días,
la efigie fugaz de nuestros rostros?

TAPIR DE FUEGO

Óscar Ferreiro

Del aire se descuelga
Tamboreando el silencio
Un gran tapir de fuego.

Galopa sobre el pico de las olas
deshecho todo cálculo
el gran tapir de fuego.

Suspendiendo las súplicas del agua
galopan los picachos del hielo y la tormenta
dos tapires de fuego.

Desquiciando los arcos de la tierra
destrozando las rutas de la fama
galopan incansables
tres tapires de fuego

Cuatro caballos negros de Durero
a galope tendido
descubren las visiones desoladas
de Juan
de Juan de Patmos.

La búsqueda religiosa no termina finalmente por responder la incógnita del hombre, y los poetas, buceando más profundo en sí mismos, en su inconsciente, se encuentran ante la evidencia de que bajo la personalidad construida a lo largo del curso de sus vidas no queda un Yo verdadero, propio. La obra de Roque Vallejos, el libro *Premoniciones* de Esteban Cabañas, y buena parte de la poesía escrita sobre todo en los ochenta dará cuenta de esta revelación.

[HOY QUE HE SALIDO]

Roque Vallejos

Hoy que he salido, para
buscarme adentro, hablarme
conversarme, estar conmigo,
sentir sin soledad toda mi ausencia, no me he hallado.

Hoy que he bajado paso
a paso, mi vacío,
y que no he encontrado a nadie
que me ofrezca su mano,
que he pisado mi carne
como orilla ajena,
no sé como no estoy, si no he salido.

[ESTAR CONMIGO MISMO]

Ricardo Mazó

Estar conmigo mismo,
encontrarme
frente a frente.
Mirarme
fijamente en los ojos,
cerrarlos
y verme íntegramente.
Cada rasgo,
cada rictus
y hasta cada poro
donde pugna
por escaparse
en miles
de minúsculas gotas
la esencia
de mi nada.

[¿POR QUÉ ANTIGUO RITUAL]

Esteban Cabañas

¿Por qué antiguo ritual
se vuelve máscara tu rostro?
De tus innumerables rostros:
uno que cambia y nutre
aquella línea azul
donde tu boca se traga
todas las palabras.

Este segundo misterio se aproxima
cuenta un aire de cosas impresas
y huellas de una mano que no se identifica
Una mano congelada en un papel
en una carta
En el picaporte
y el ámbito incierto de la angustia
Al sacarse la máscara
no queda nada.

RADIOGRAFÍA SACRAMENTAL

José Benítez

He velado toda la noche
mi calavera en un frasco
de alcohol fortificado
a 30 grados bajo cero.

¡Cómo huye el espíritu
desesperadamente a la bartola!
Y el alma, ni qué decir.

Mis huesos se descarnan
uno a uno en menos
de un segundo.

Y ese frasco, es apenas
algo turbio, pastoso,
ininteligiblemente horrible.

Esa es la pura realidad.

Y pensar que creía
en la blancura perfecta
del cuerpo humano.

Este último poema, por cierto, lleva una fuerte carga de humor negro, rasgo muy apreciado por los surrealistas –por algo Breton publica una antología sobre este tema–, y que aparece en la poesía paraguaya hacia los años setenta para volverse usual en la década siguiente. El tono de este período tiende con fuerza al dadaísmo, y parece surgir justamente como burla contra la poesía surrealista, como un intento por caricaturizarla, como se puede apreciar en los siguientes poemas de Jorge Canese¹ y Joaquín Morales (extraído de un libro de título plenamente surrealista: *Poliedro o panóptico desnudo del mundo*

-
1. Jorge Canese por cierto, a partir su libro *kantos del akantilado*, publicado en los 80, ha evolucionado en dirección a una verdadera deformación lúdica del lenguaje, mezcla de guaraní, portugués, y castellano, plagado de modismos regionales actuales. Como ejemplo dejo el título de su último libro: *Para zekar la Vana-na: temwolitós –temwolitizmos –Klixettes –xagas biajes no rokomend-havles & uforismos bairós*. Este lenguaje

y despliegue de sus trampas, demonios y maravillas, y acerca del amor, la muerte, la poesía, y otros juegos de salón). En este último poema sobre todo es notable la influencia de *Los cantos de Maldoror*, de Isidore Ducasse.

PROBEMOS ADJETIVACIÓN SURREALISTA

Jorge Canese

Vanidad
otros tejen el infinito
en mis cabellos de paja.
Una bruja atónita quisiera mirarte.
Pero no, es mejor
que los niños se cavén su propia fosa.
Debe ser viernes o febrero,
caballos mentirosos.
Zonzo atrincherado entre jazmines de verano,
un picaflor contempla tu nada.
Sí, ya sé que te diste cuenta,
pero sigo (bolsones, baches)
algún canario anidará en mi conciencia,
me llenaré de palabras,
escribiré "el" poema épico perfecto
y llegaré a mí mismo. A ese
cosmos chiquitito, inalcanzable.

Vanidad, somos viernes,
es la bruja del 47.

AMOR POR TODAS PARTES

Joaquín Morales

Amor: con alicates púrpuras
te cortaría los dedos,
y en cajitas de cucurucho
guardaría tus ojos extrañados.
Dos octubres y un septiembre
añejaría en un rincón de tu ombligo;

actualmente se ha puesto de moda de la mano de la poesía "kartonera", fuertemente influenciada por Canese (o Kanexe, como hoy por hoy firma).

para el perro hambriento apartaría
 tu cráneo y caderas complicadas;
 las partes blandas, en cambio,
 a la serenidad de un gato.
 Tu garganta musical,
 a mis oídos grata (y a mi lascivia)
 en un tejado cualquiera
 al picotazo de los gorriones.
 La más barroca dalia
 florecería en tus pechos;
 alguna de tus piernas se doraría al sol
 en apariencia de naranjas;
 la otra se aburriría
 en un desaguedero cloacal.
 Sin esperanzas, yo imitaría
 frente al espejo, al afeitarme,
 la amistosa sonrisa de tus secretos.
 Tu corazón envuelto
 en papel aluminio,
 simulacro de almuerzo en la oficina:
 y diez veces al día
 me lavaría las manos
 sin darme cuenta.

Sin embargo, durante estos mismos años ochenta reaparece el surrealismo más agónico, quizá debido a la publicación sobre todo por parte de la editorial Alcándara de autores hasta entonces esparcidos en revistas y periódicos y que aún no habían pasado a libro, como Óscar Ferreiro, y la reedición de poemarios de difícil acceso o agotados, como *Ceniza redimida* de Campos Cervera; además, retorna a la literatura Roque Vallejos luego de un silencio de diecisiete años; y, por otra parte, comienza sus actividades el taller literario Ortiz Guerrero, en torno al cual se reúne una nueva promoción de escritores –entre los que se cuentan los ya vistos Joaquín Morales y José Benítez– que llegarán al surrealismo a partir de la revisión que hicieron del movimiento los norteamericanos de la “beat generation”, insertándose en su discurso más bien coloquial imágenes tortuosas de evidente cuño irracional. Como muestra de este período copio un texto de *Sobreviviente*, publicado en Alcándara en 1984:

[ACURRUCADO SOLO]

Renée Ferrer

Acurrucado solo.
Los brazos aferrados a las piernas
en un páramo de aves abrasadas.

Aterido y helado
el corazón. Transidas las arterias
por un dolor antiguo y sin embargo inédito.
Estrenando el horror,
a pesar del horror
de los siglos repitiéndose.

Sumido en una cóncava, interminable espera.
Fetal hasta los huesos
bajo el gris desconsuelo de la luna.

Torrenteras de sal en sus mejillas,
y un vidriado paisaje de rescoldo y ceniza
en el aposento de las órbitas.

Aferrado al espanto de vivir todavía
va dejando las aguas de su cuerpo
en brocal de silencio.

Ante sus ojos secos estertoran
ciudades derribadas
humareda,
y sobre el aire tenso
un sabor incisivo
a metal retorcido, a polvo vegetal,
a pájaro sediento.

Hoy deambula entre ausencias desde su lecho inmóvil.
Ausencias que le hablaban tan sólo hace un momento
de ir a un bar por la noche
o confundir los cuerpos
bajo el blanco arrebato de las sábanas.

Desmesuradas cuencas
donde a beber no llegan ni siquiera los cuervos.

No hay cuervos ensañados sobre la muerte aislada.
Todo es muerte y silencio.
Sólo muerte y silencio.

En la vastedad desconsolada
del planeta
una queja gastada se ha quedado sin voz.

A lo lejos, errante, va un tumulto de sombras
que no le dicen nada,
o todo lo repiten;
y en el centro preciso de una distancia insomne,
acurrucado espera:
el reverso de la vida,
la consumación,
la caridad del olvido.

Así las cosas, dejando de lado la poesía actual –a la que falta la depuración que hará el tiempo–, el surrealismo no solo ha influido directa o indirectamente en las vanguardias, sobre todo, luego de décadas de predominio del romanticismo zorrillano y otros tantos años de influencia modernista, sino que ha favorecido el surgimiento de una poesía escrita en castellano verdaderamente paraguaya, y si este surgimiento fue logrado en gran parte por un intento consciente y continuo de los poetas, no puede negarse que la influencia del surrealismo a este respecto ha sido beneficiosa, pues al implicar una inmersión en lo profundo del subconsciente dio como resultado un encuentro con el propio fundamento del ser, lo que lleva en primer término a una producción netamente personal que, al sumarse a la producción de poetas cercanos en experiencia vital –aquellos que cohabitaban en el mismo espacio físico–, da pie a una poesía netamente nacional. Para terminar quisiera dejar un fragmento del poema “Al hermano” escrito por René Dávalos que ilustra mejor esta identificación con el otro a partir de la exploración de la propia consciencia:

Torno entonces hacia adentro mi mirada
para buscar las señas de tu alma. 🌀

Fecha de recepción: 24 enero 2012
Fecha de aceptación: 5 marzo 2012

César Vallejo y la vanguardia en las fronteras del idioma

MIRKO LAUER

Revista *Hueso Húmero*, Lima

RESUMEN

El autor explora el efecto poético, en el caso de los vanguardistas peruanos, que tiene la inclusión de palabras extranjeras en un texto literario. Puesto que se trata de palabras ininteligibles o apenas inteligibles, tal uso remite al tipo de afasia como desorden del eje metafórico, que afecta la similitud/diferencia del lenguaje. Lauer se pregunta por qué los poetas vanguardistas recurrieron al uso de palabras de origen extranjero. En este sentido, interesa al autor destacar los cruces entre modernidad, “tecno terminología” y “extranjería del discurso”; entre cosmopolitismo y conocimiento local. Sostiene Lauer que adoptar una palabra de otro idioma “expresa el deseo de cortar con las fuentes mismas de una tradición, y constituye una crítica a una sensibilidad dada”. El autor indaga en torno a los usos poéticos de palabras de origen extranjero, desde una visión que atiende los sentidos que ellas despliegan, así como también sus aspectos gráficos, sonoros y comunicacionales.

PALABRAS CLAVE: vanguardia peruana, Vallejo, afasia, modernidad, extranjería.

SUMMARY

The author explores the poetic effect that has the inclusion of foreign words in a literary text in the case of the Peruvian vanguard writers. Since they are unintelligible or barely intelligible words, their usage refers us to the type of aphasia that comes from a disorder in the metaphoric axis, which affects the similarity/difference of language. Lauer reflects on why the vanguard poets resorted to the use of foreign words. In this sense, he is interested in highlighting the overlapping among modernity, “techno terminology” and “foreignicity of discourse”, and between cosmopolitanism and local knowledge. Lauer holds that taking on a word from another language “expresses the desire of severing from the sources of a tradition, and is a criticism

to a given sensitivity". The author reflects about the poetic uses of foreign words from a point of view that focuses on the senses they unfold, as well as the graphic, sound, and communicational aspects.

KEY WORDS: Peruvian vanguard, César Vallejo, aphasia, modernity, foreignicity.

UNA PALABRA EN idioma desconocido para el lector de un texto en idioma conocido, es decir contigua a este, puede ser la suprema metonimia: el significante sigue siendo el lenguaje, pero el significado es nuestro desconocimiento.¹ Es decir, es otra forma de referirse al desconocimiento. La palabra que podríamos comprender ha sido sustituida por la que no podemos describir. Es, como en su étimo griego, un cambio de nombre. ¿Por qué recurrir a esto en el caso de los vanguardistas peruanos? Un motivo es cierto apego a la ortodoxia vanguardista que busca formas de desarticular la textura del discurso poético. Un caso de esto fue la propuesta de los futuristas italianos de una poda de elementos sintácticos para acelerar el ritmo de la escritura y adecuarla así a la velocidad de los nuevos tiempos es ubicar al lector de textos poéticos vanguardistas. Esta poda y aceleración también intensifica el proceso de metonimización de las imágenes, en este caso hasta cruzar las fronteras del idioma. Cuando la incompreensión se establece (y en el primer tercio del siglo XX peruano esto podía ser un caso frecuente) llegamos a una situación parecida a lo que Roman Jakobson define como una afasia por desórdenes en el eje metonímico, vinculado a las relaciones de contigüidad/alejamiento en la comunicación.² En este tipo de afasia se pierde la facultad de formar proposiciones y el contexto tiende a desintegrarse. Esta posibilidad de alguna manera viene implícita en el título del manifiesto futurista de 1913 sobre "Destrucción de la sintaxis-Imaginación inalámbrica-Palabras en libertad". Estos tres elementos combinados constituyen un programa para convertir a la comunicación vanguardista en un ejercicio diferenciado de la comunicación verbal, en un esfuerzo por separar el lenguaje poético del lenguaje natural vigente.

De otra parte la inclusión de numerosas palabras en idiomas extranjeros, en el entendido de que son ininteligibles o apenas inteligibles, también

-
1. Un uso coloquial uruguayo dice de alguien que habla en otro idioma, que está "hablando en idioma".
 2. Roman Jakobson, *Langage enfatin et aphasie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1969, p. 114. Jakobson publicó en 1919 un artículo sobre "El futurismo" y a lo largo de su trabajo mantuvo un vivo interés por la poesía de vanguardia.

remite al tipo de afasia como desorden del eje metafórico, y que afecta la similitud/diferencia del lenguaje. En esta variante del mal, el emisor preserva mejor y utiliza más a menudo “las palabras más abstractas del vocabulario, las unidades puramente analíticas, como las conjunciones, preposiciones, pronombres y artículos”. Precisamente aquellos elementos que el radical Aldo Palazzeschi desea retirar del discurso creativo futurista. En relación a esto, Jakobson hace notar que “el insuficiente dominio de una lengua extranjera a menudo ha sido comparado al estilo telegráfico a-gramatical o al lenguaje infantil en una determinada etapa de su evolución”.³ Sin duda es posible percibir en el vanguardismo poético peruano algo de las dos cosas: el deseo de ser telegráfico, que se logra en contadas ocasiones, debido a la poca radicalidad de los poetas locales en la poda sintáctica, y en efecto un tono algo infantil en el manejo de las unidades del lenguaje.

César Vallejo, quien siempre criticó las negociaciones literarias que incluían el lenguaje,⁴ proporciona una espléndida ilustración de esta proximidad entre patología del lenguaje y vanguardismo. En “Magistral demostración de salud pública”, un cuento corto de Vallejo de mediados de los años 20, al narrador le ha sucedido en el Hotel Negresco de Niza, una meca del cosmopolitismo de la época, algo que él tiene dificultades para (o que le resulta imposible) transmitir.⁵ Se trata de una experiencia que “es parte de las cosas mudas en sí mismas”, cuya expresión “reside en todas las demás cosas”. Un día descubre, empero, que ciertas palabras en idiomas que no son el castellano, encontradas al azar, le confieren “una cierta posibilidad expresiva” a su experiencia, la cual es presentada a continuación como dispersa por diversos idiomas de la tierra.

-
3. En *ibíd.*, pp. 44, 112-113, Jakobson da un ejemplo: “Un locutor utiliza la palabra “building”, pero duda en cierta medida que los auditores lo hayan captado bien. Puede entonces volver a la palabra, diciendo: “Quiero decir rasca-cielos” (sinónimo), o “Ustedes saben, los inmuebles como torres, como en Nueva York” (circunloquio), o simplemente: “He dicho building”. Todas estas frases se refieren al código verbal. De hecho dicen que “building” y “rasca-cielos” son sustituibles en la medida en que vehiculan el mismo sentido en el código que empleamos; en ese código, “building” es el nombre de un inmueble de muchos pisos; la palabra que empleo es “building”. Allí hay un código que sirve a la vez de sujeto y de vehículo del discurso. El empleo de este lenguaje destinado a hablar del lenguaje, llamado “metalenguaje” en lógica, es deficiente en los afásicos con problemas de similitud”.
 4. Quizás su cita más elocuente y conocida (1974, p. 228) en relación a esta resistencia a la transacción es “(¿Cóndores? ¡Me friegan los cóndores!)”, por lo general entendida como una crítica al indigenismo.
 5. En *Contra el secreto profesional*, Lima, Mosca Azul, 1973, 108 pp.

Al final, lo más aproximado a sus necesidades que encuentra el narrador es presentar un “vocabulario” (en verdad un antiglosario) de palabras que juntas le permiten sentir que transmite lo sucedido en Niza, y encomendarse así a las luces del lector:

Del lituano: futa – emufaifesti – meilla – fautta – fuin – joisja – jaetta – jen – ubo – fannelle.

Del ruso: mekiy – chetb – kotoplim – yaki – eto – caloboletba – saabhoetnmb – ohnsa – abymb – pasbhith – ciola – ktectokaogp – oho – accochianih – pyeekih – teopethle – ckol – ryohtearmh.

Del alemán: den – frau – borte – sie – abringer – schilder – fausende – maensaelges – vorher – violinistinden – moerke – vier – dadenspiele.

Del polaco: ar – sandbergdagar – det – blivit – vederborande – tva – stora – sig – ochandra.

Del inglés: red – staircase – kiss – and – familiar – life – officer – mother – broadcasting – shoulder – formerly – two – any – photographer – at – rise.

Del francés: devenir – nuance – cauchemar – coucher.

Del italiano: coltello – angolo – io – piroscopo.

Del rumano: unchiu – noaptea.

El texto de Vallejo es una evidente ironía contra aquellos a quienes no les basta el castellano para expresar vivencias cosmopolitas, que viven a la caza de palabras en otros idiomas, las cuales sin embargo no les logran resolver el problema expresivo, y más bien parecen agravarlo. Al mismo tiempo es un ejemplo perfecto en relación a los dos tipos de afasia mencionados más arriba, pues en este texto no solo se ha omitido, hasta donde podemos dar fe, casi toda palabra que conecta (*and* es una obvia excepción, aunque su ubicación no es conectiva), sino además las palabras elegidas difícilmente podrían estar todas, o siquiera una mayoría, al alcance de la comprensión de un solo lector. Su modelo es la torre de Babel, una forma de *hubris* que al confundir los lenguajes aniquila el sentido y castiga la arrogancia del esfuerzo cultural. Aunque habría que preguntarse en qué medida, contrario a la lección bíblica, la confusión no es precisamente una potente generadora de sentidos nuevos. Pero el cuento es también la puesta en escena de una patología, de un desfase entre el lenguaje y la experiencia, con esta última susceptible de devenir “muda en sí misma” bajo ciertas condiciones, y es que el lenguaje (no solo el idioma propio, sino el lenguaje natural en sí mismo) revela sus límites como vehículo de la comunicación. En la ironía de Vallejo, la vivencia cosmopolita es un acontecimiento transnacional que no puede ser abarcado por un solo idioma “nacio-

nal”; en realidad no puede ser abarcado por idioma alguno, y ni siquiera por un “vocabulario” aleatorio en ocho idiomas, una “caprichosa jerga políglota”, salvo aproximativamente. Pero la clave de la ironía de Vallejo no son realmente los idiomas, sino su manifestación como vocabulario, es decir, como conjunto de elementos de un archivo paradójicamente marcado por la disociación y lo aleatorio. ¿Cómo construye, entonces, el significado un cosmopolita que tiene una relación aleatoria con las palabras, a quien ellas solo le sirven de manera azarosa y en una simultaneidad, como un “contagio elocutivo”? En este texto, Vallejo ve el cosmopolitismo como una fragmentación desintegradora de la experiencia, y se constituye en tácito defensor de la identidad experiencia-lenguaje. El centro de su ironía reside en que el vocabulario, formado con palabras reales, y la mayor parte de ellas de uso frecuente, y que es una parodia de aquel con el que salpimentan sus textos los vanguardistas que Vallejo viene criticando ácidamente desde 1925, no tiene nada que ver con los diversos idiomas a los que parece, y en la vida real busca, remitirse. Como si aquí se pudiera aplicar la idea que más adelante desarrolló Jacques Lacan según la cual en realidad somos hablados por el lenguaje. Al referirse a un comentario de Lacan a la célebre frase del conde de Buffon (“El estilo es el hombre mismo”), Judith Miller⁶ advierte que la versión lacaniana (“El estilo es el hombre al que uno le habla”) hace que el hombre ya no sea el autor de su diferencia, sino que pase a estar sujeto a la ley del lenguaje: “es en el discurso del Otro con O mayúscula que él encuentra aquello por lo cual él existe”. En este caso el personaje de Vallejo es hablado y definido por los efectos desintegradores del poliglotismo. De modo que el cosmopolita sobre el que ironiza Vallejo en primera persona es “hablado por un multi-lenguaje” que en realidad no existe, que no pasa de ser la fricción que se produce entre las esquirlas de idiomas varios que no llegan a articularse, y que por eso tienen que existir bajo la forma de un archivo con compartimentos estancos.⁷ Con relación a esto cabe advertir que a pesar del evidente nexo del libro con la estética vanguardista, Vallejo en *Trilce* se abstiene de utilizar palabras en otros idiomas.

Hay, pues, un proceso de simulación en el cual el uso de palabras de otros idiomas desplaza el significado original de estas a otro plano, de modo

6. Judith Miller, “El estilo es el hombre mismo”, en Ragland-Sullivan, Elie y Mark Bracher, edit., *And the Subject of Language*, Nueva York-Londres, Routledge, 1991, p. 147.

7. Jacques Derrida, *Archive Fever. A Freudian Impression*, Chicago y Londres, Chicago University Press, 1995, p. 113.

que este queda, por así decirlo, en algún otro lugar, en manos de otras personas. Son a su modo la versión escrita de aquellas máquinas que la cultura local puede no saber cómo operan, aunque sí conoce cuáles son los botones necesarios para hacerlas funcionar. En ambos casos el asunto de fondo es el problema del origen (la génesis) y la posibilidad de reproducción. En esto es clave el grado de desconcierto del lector frente al “idioma desconocido” que se usa, y en el caso del Perú que leía poesía de los años 10-20, es razonable considerar un limitado acceso a idiomas extranjeros, y dentro de ello limitado acceso a los mundos de los que proceden muchas de las palabras utilizadas. Algunas palabras acaso ya eran bastante identificables, debido a la difusión de aquello que denotaban; otras, en cambio, han de haber sido totalmente exóticas para quien no manejara información especializada sobre aspectos puntuales de la actualidad y de la vida en el hemisferio norte. ¿Por qué las usan los poetas entonces? Más allá de las frecuentes acusaciones de esnobismo, es más o menos claro que los poetas percibieron en las palabras no castellanas elementos que aportaban una variedad a la cadena de sus significantes, y cuyo significado era precisamente ser desconocidos en el medio. Ese desconocimiento a su vez fue percibido como un espacio en el cual el público como opinión autorizada se retrae, y el vanguardismo puede existir. El poeta incorpora la novedad incomprendible, al menos no captable de manera total, con el ánimo de quien busca revelar un lado oculto de las cosas. Si el lenguaje creativo vanguardista es también una liberación respecto de la gramática, la palabra extranjera crea a-gramaticalismo,⁸ con lo cual el autor violenta *su* lenguaje (no *el* lenguaje) y el marco lírico del poema. El idioma otro, en cuanto discurso “desconocido”, funciona como una pieza en el primer motor de la modernidad vista desde la subalternidad.⁹ Ese es el punto donde se tocan tecno-terminología y extranjería del discurso. Los contenidos extra-castellano del texto poético se pueden lograr de diversas maneras. Una de ellas es el préstamo de otro idioma, otra es

8. En su sentido vinculado a una afasia de expresión. El diccionario lingüístico Larousse define el agramatismo como “la supresión casi constante de morfemas gramaticales y la reducción de frases a la sola secuencia de morfemas léxicos, por ejemplo: *hospital rápido tres horas inyección*.”

9. El interés por la subalternidad cultural es una de las partes del conjunto de teorías sobre el discurso colonial. Se refiere al interés académico por los subalternos, en el sentido de los oprimidos, marginados o excluidos. El italiano Alberto Mario Cirese ya utilizaba el concepto y la palabra a mediados de los años 70, y en los años 80 diversos intelectuales de Nueva Delhi hicieron un relanzamiento académico.

la aventura gráfica, y sobre todo tipográfica. La tipografía al servicio del texto puede terminar sirviéndose de él, es decir expresando sus propias cosas. Esa es la lección italiana de 1909-1915 y la rusa de 1910-1930.

El idioma otro puede ser incorporado al medio como extranjero siempre y cuando los intereses locales puedan identificarlo parcialmente, mas no descifrarlo plenamente. Como dice Braj Kachru, “el ítem tomado en préstamo tiene significado referencial, pero carece de connotaciones culturales en el contexto de esa cultura específica”.¹⁰ Es un recurso para un público no cosmopolita, pero informado de que el cosmopolitismo existe. Nótese que en el caso peruano a pesar de las simpatías por la Revolución soviética, no hay citas en ruso en la poesía vanguardista. Y es que “no castellano” no puede significar desconocido al 100% o radicalmente inasequible. El otro idioma no está en relación inmediata y directa, sino mediada e indirecta, con el castellano. Entre los mediadores, “palabras intermedias” que valen lo mismo en los dos idiomas, están los nombres propios. El otro contenido de la palabra no castellana, además de que hay un espacio creado por el desconocimiento local y en el cual se puede dar el vanguardismo, es que el vanguardismo solo puede completar su mensaje apelando a lo que es externo a la cultura local. La cita tomada del exterior comunica que el mensaje poético ha aparecido incompleto y que solo puede completarse desde otro código. Esta incompletud consiste en que: a) el discurso poético de la primera lengua, la propia, expresa una realidad (técnica, modernamente) incompleta en sí misma por su carácter económico y geopolíticamente periférico, y en cambio lo que busca es una imagen de totalidad, cerrar el círculo de la comunicación mediante la incorporación de lo que antes era extrapoético: prosaísmos, tecno-terminología, otros idiomas, dibujos, escamoteo de elementos sintácticos; b) los otros idiomas están allí para presentar la incom, que es la que se quiere subvertir.

Hay implícita en estos cuatro puntos una definición del castellano frente a la modernidad, lo cual también puede ser leído como un comentario sobre el modernismo poético. En su poesía, Vallejo evita hacer ese tipo de crítica por la vía de otro idioma y opta por retorcer las posibilidades expresivas del idioma, incompletud textual, geográfica y cultural de partida, buscando una imagen de marginalidad (en la vanguardia) y radicalidad respecto del medio local;

10. “The Alchemy of English”, en Ashcroft *et al.* 1995, pp. 291-295 [es un breve fragmento de su libro *The Alchemy of English: The Spread, Functions and Models of Non-Native Englishes*, Oxford, Pergamon Institute, 1986].

c. se plantea un diálogo (una traducción recíproca) entre idiomas en pos de nuevos significados asistémicos frente a la cultura establecida y retira al lector de su mundo de códigos conocidos; d. las palabras no castellanas en su conjunto convocan una realidad alternativa que pone en evidencia la mecánica de la primera lengua, la propia original, lo que podría considerarse “su propio lenguaje” y su “propia sensibilidad”; quizás por eso Vallejo es tan duro con lo que considera en general el uso indebido y superficial de los nombres para convocar la modernidad. Mencionar nombres de máquinas en otro idioma, por ejemplo, es una forma específica de apropiación de un segundo nivel de lenguaje que los contiene (y para esto da lo mismo que exista o no palabra para el objeto en el idioma propio); el problema es que ese lenguaje puede ser dicho en forma de palabras independientes, pero no puede existir como lengua articulada en el poema. Esa es la debilidad del vocablo extranjero y cosmopolita tal como es percibida por Vallejo y expresada en su cuento. Para Vallejo, en el cuento que comentamos, la palabra en el idioma otro es la película exterior que indica la presencia de un mecanismo extra-lírico, pero no el mecanismo interno, ni parte de los principios que lo constituyen. Ese mecanismo es precisamente la modernidad como un estado de conciencia, lo cual en el sector modernizante del Perú 1916-1930 incluye necesariamente un “estado de ciencia” eurocéntrico.

Noé Jitrik señala que palabras nuevas es la reacción primera a significados nuevos, y habla de “[p]alabras distorsionadas o destruidas (dadaísmo), palabras *portmanteau* (Huidobro), palabras enteramente nuevas (Huidobro, Girondo)”.¹¹ El uso de las palabras nuevas, en castellano o no, en un movimiento como la vanguardia peruana aparece debido a que, como dice Werner Heisenberg:

[l]a mecánica cuántica nos ha planteado exigencias más serias. Hemos debido renunciar del todo a la descripción objetiva de la naturaleza, en el sentido newtoniano, en el cual se atribuían significados definidos a rasgos tan básicos como el lugar, la velocidad, la energía; y en el lugar de ellos hemos debido colocar la descripción de los puntos de observación, y para ellos las únicas certezas son las probabilidades de algunos resultados. Las propias *palabras* aplicadas a la descripción del nivel atómico terminan resultando problemáticas. Podemos hablar de ondas y de partículas, a la vez

11. Noé Jitrik, “Papeles de trabajo: notas sobre vanguardismo latinoamericano”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, No. 15, Lima, 1982, pp. 13-24.

que recordamos que no estamos tratando con una descripción dualista, sino plenamente unificada de los fenómenos. El uso de las viejas palabras ha perdido precisión.

En otro pasaje Heisenberg es aún más específico:

Para hacer una amplia generalización podemos decir que el cambio en la estructura del pensamiento se pone de manifiesto exteriormente en el hecho que las palabras han adquirido otros significados, distintos de los que tenían antes.¹²

Adoptar una palabra de otro idioma es perder los étimos, la raíz, es decir la capacidad de volver al origen por el camino del desciframiento. Expresa el deseo de cortar con las fuentes mismas de una tradición, y constituye una crítica a una sensibilidad dada. Como plantea William Barret, “la memoria es una condición esencial para la existencia misma del sentido. Cada palabra en nuestro lenguaje es memoria trabajando para nosotros”.¹³ Esto a su vez está relacionado con el uso de la tecnología llegada de fuera en un país como Perú: aprovechar los objetos y el funcionamiento de lo que viene del exterior sin preguntarse por, o cuando menos sin problematizar, el origen, no se diga ya las consecuencias. Las máquinas llegan, no surgen, y con ellas sus nombres, y los del mundo del cual ellas proceden. Martin Heidegger comenta el fenómeno de la cada vez más frecuente abreviación de los signos en el lenguaje de 1938, y llega a la conclusión que este se produce por la búsqueda de más *precisión* (palabra que precisamente quiere decir cortar *al origen*). Se trata, dice, de

un síntoma, superficial a primera vista, del creciente poder del pensamiento unilineal en la proliferación de designaciones que consisten en abreviaciones de palabras o de combinaciones de sus iniciales. Al parecer nadie aquí le ha prestado atención en serio a lo que ya ha sucedido cuando uno, en lugar de *Universidad*, simplemente dice “U”. “U” - como “cine”. Ciertamente que el teatro de imágenes en movimiento sigue siendo diferente de la academia de las ciencias. Pero aun así, la designación “U” no es accidental, y mucho

12. *Schritte über Grenzen*. [Across the Frontiers, NY, Harper & Row, 1974], citado en Yuri Lotman, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1990, p. 270.

13. William Barret, *The Illusion of Technique*, New York, Anchor/Doubleday, 1979, p. 193.

menos inofensiva [...] el asunto sigue siendo *qué tipo* de orden viene detrás de la difusión de este tipo de lenguaje.¹⁴

El comentario de Heidegger, directamente relacionado también con el uso de palabras en idiomas otros, debe ser visto también a la luz de las ideas sobre autocomunicación y el sistema yo-yo que postula Lotman a partir del modelo de Jakobson. En este sistema de autocomunicación las palabras se reducen, para volverse “signos de palabras, indicios de signos”, con tendencia a la iso-ritmicalidad, es decir “no forman frases completas, sino una cadena inconclusa de repeticiones rítmicas”. Jitrik advierte este mecanismo de la vanguardia, pero en relación a su aspecto gráfico, como una transición entre automatismo verbal y control. Este tipo de escisión, que también corresponde a aquella otra de irracionalismo/racionalidad “registra una distribución [...] de una relación entre yo y no-yo que daría lugar a su vez, a una nueva distribución entre lo ‘lírico’ y lo ‘geométrico’”.¹⁵ Así, las palabras en idioma otro de la poesía vanguardista pueden ser vistas como estos “signos de palabras” que menciona Heidegger, cuyo rasgo siempre repetido es la interrupción de la secuencia fónica del idioma. Lo que le sucede al personaje del cuento de Vallejo es un caso extremo de auto-comunicación: el vocabulario en ocho idiomas está allí para indicar que solo el autor puede recibir el mensaje que él está transmitiendo a través de ellas, es decir que se lo está transmitiendo a sí mismo. El tono algo angustiado con que el personaje narra su predicamento sugiere que el contenido de esa autocomunicación no es estático, que nueva información se está generando en el proceso. Uno de los elementos angustiantes es precisamente que el lector no puede penetrar ese enigma de la autocomunicación. Lo que el lector recibe es una ilustración acerca de cómo ha hecho el autor para poder identificar y enviarse a sí mismo su propio mensaje, pero nunca el mensaje de la historia. Puede descifrar aspectos del autor, pero no de su enunciado. La historia ilustra asimismo, cargando las tintas y ciertamente caricaturizando, la importancia del sonido con relación al sentido cuando se trata de citas de palabras en otro idioma. El vocabulario del cuento se encuentra al borde de la glosolalia que en el poema de Oquendo de Amat se encomienda al sonido casi puro para explicar “un íntimo aparato para medir el

14. *What is Called Thinking?*, NY, Harper & Row, 1968, pp. 34-35. [original alemán en libro es de 1954]

15. N. Jitrik, “Papeles de trabajo...”, pp. 20-21.

cambio”, en este caso el verso “Moú Abel tel ven Abel en el té”. Este último es un caso radical de autocomunicación, donde se produce lo que Lotman llama la confrontación o interacción entre un mensaje en un lenguaje semántico y un código suplementario puramente sintagmático, con poco valor semántico o casi sin él. No solo se han abreviado los signos visuales y sonoros, hasta volverse prácticamente una secuencia de sílabas, sino que también los significados se han abreviado. Kern nos recuerda que

Robert Lincoln O’Brien anotó en un ensayo de 1904 sobre “Maquinaria y estilo del inglés” que el telégrafo se volvió tanto más útil a medida que aumentó la necesidad de reportajes rápidos. Como la economía de expresión producía ahorros monetarios, los reporteros se inclinaban a escribir con la menor cantidad posible de palabras.¹⁶

En el código poético vanguardista local las palabras en idiomas otros también funcionan como abreviaciones de otras realidades. Con las palabras que llegan de otro idioma directamente al poema en castellano se elude la necesidad de explicar un contexto cultural distinto del local, en lo que viene a ser una suerte de clave morse de lo cosmopolita.

Las palabras en otros idiomas buscaron también constituir un grupo ideal de lectores, los habitantes de una modernidad a su vez ideal, en el sentido en que un texto “selecciona” a sus propios lectores, como dice Lotman, sobre la base de una memoria común.¹⁷ Pero sobre todo quisieron presentar un mundo ideal. Desde el punto de vista de su significado, la gran mayoría de las palabras no castellanas utilizadas en los poemas apunta a una realidad que se podría definir como el mundo del espectáculo (*show business*) y sus alrededores. Si bien ese mundo ya existía desde antes del vanguardismo, la difusión de la radio, el cine y una prensa con más reproducciones fotográficas lo sacó de la penumbra de los *cabarets* y *music-halls* para ubicarlo al centro de la dinámica urbana cotidiana. El espectáculo en esos años es sobre todo la música y la actuación cinematográfica. En torno a esto, como un mundo paralelo, menos asequible pero igualmente atractivo para las capas medias del globo entero estaba el universo de un nuevo consumo suntuario, extrañamente asequible a ser observado por parte de las masas y a la vez con el prestigio de lo inalcanza-

16. *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1983, p. 115.

17. Y. Lotman, p. 63.

ble. Es el espacio de los cruceros en trasatlántico, los desplazamientos rápidos por el mundo, el acceso a los nuevos productos de marca transnacionales y la familiaridad con el deporte elegante. Para la gran mayoría de los lectores peruanos de poesía esos fueron mundos que solo podían existir *en sus palabras*: muchas de sus realidades hubieran podido ser nombradas perfectamente bien en castellano, pero su realidad final, su “realidad real”, estaba en su nombre inglés o francés.¹⁸ El poeta vanguardista peruano no apareció penetrando ese mundo, sino mostrándolo (contemplándolo) como si estuviera puesto en una vitrina, que funcionó como una suerte de escena teatral o cinematográfica. Portal¹⁹ habla de que “el telón multicolor del arcoiris –finaliza el espectáculo”. La “escena prima vanguardista”, o escena cosmopolita, se encuentra por lo general fuera del espacio nacional, y el poeta se presenta como un intermediario entre el público que presencia (solo Xavier Abril presenta al enunciador de sus poemas como protagonista del espacio cosmopolita que describe). Es un espectador-intermediario entusiasta e informado, pero no tanto como para que el mundo presentado pierda su misterio, y esta última necesidad es otra explicación de la presencia de las palabras no castellanas. Ellas son “ubicadores” del poeta en el proceso creativo, y definen el acto de traducción en curso, que no es lingüística sino cultural.

La escena cosmopolita combinaba muy estrechamente elementos británicos, franceses y norteamericanos y parte del cosmopolitismo consistió también en no diferenciar entre ellos. Esto es lo que Kachru llama una mezcla de códigos (*code-mixing*), cuya finalidad en el contexto hindú es neutralizar las identidades.²⁰ Tal como la define el conjunto de las palabras no castellanas, se trata más o menos de una película en la cual deportistas-viajeros que suelen recorrer velozmente urbes famosas del mundo bailan al son del jazz mientras beben licor y consumen productos de marcas transnacionales en un ambiente elegante, que por momentos se vuelve prostibulario. Sin embargo esta hipotética composición no aparece completa en poema alguno. Cada poema se

18. E. Sanguineti (1969, p. 8) se refiere a “la oferta de un fetiche más misterioso que cualquier otro: la oferta de una mercancía para la cual no existe ninguna demanda reconocida”, esto entendido como una suerte de maniobra mediante la cual el vanguardista establece su primacía en el mercado cultural.

19. Magda Portal, “Réplica de Magda Portal”, *Amauta*, No. 7, Lima, 1927, p. 27.

20. Braj B. Kachru, “The Alchemy of English”, en Ashcroft *et al.* 1995: 291-295 [es un breve fragmento de su libro *The Alchemy of English: The Spread, Functions and Models of Non-Native Englishes*, Oxford, Pergamon Institute, 1986, p. 292].

acerca a ella a su manera para presentar una porción del todo. Acaso los poemas que más se acercan a constituirlo son “Sport” de Bustamante y Ballivián, y “La emoción en un ómnibus y los trasatlánticos fumadores”, de Delmar.²¹ El primero presentando música, alcohol, sexo y deporte; el segundo cine, música, viajes y ambiente urbano. ☼

Fecha de recepción: 9 enero 2012
Fecha de aceptación: 26 marzo 2012

21. Serafín Delmar, *Radiograma del Pacífico*, Lima, Minerva, 1927, p. 34.

Los militares profanadores de la ciudad

MILTON FORNARO

Investigador independiente, Montevideo

RESUMEN

A mitad de camino entre la crónica y la crítica literaria, el autor –coterráneo, compañero y amigo de los autores– reseña dos novelas publicadas en la década de 1980, que se ambientan en los años en que la dictadura uruguaya invade Minas, una pequeña ciudad de provincias. *La balada de Johnny Sosa* es la historia de la pérdida de la inocencia del negro Johnny; es también una “parábola sobre la dignidad humana, dando voz a quienes no la tienen, a los desheredados. A quienes, con militares o sin ellos siempre han estado en el fondo de la bolsa”. La misma ciudad de Minas es también el escenario de *Las ventanas del silencio*, novela en la que hablan diferentes voces; se narra cómo los soldados realizan allanamientos, encarcelan, torturan y matan; imponen el reparto de castigos y de favores. Aquí, en esta ciudad pequeña, en la que la frase “En Uruguay todos se conocen” resulta más evidente, el efecto de la dictadura y de las delaciones que ella propiciaba fue devastador. Ambas novelas narran, en definitiva, lo que ha ocurrido en este país “cuando los militares profanaron la ciudad”.

PALABRAS CLAVE: Literatura uruguaya, narrativa urbana, década 1980, Mario Delgado Aparain, Amílcar Leis Márquez, dictadura militar.

SUMMARY

Midway between the chronicle and literary criticism, the author-comtemporary, companion and friend of the authors-reviews two novels published in the 1980s, that were set in the years in which the Uruguayan dictatorship invaded Minas, a small provincial city. *Johnny Sosa's ballad* is the story of Johnny, a black man's loss of innocence; it is also a “parable about human dignity, giving voice to those who do not have it, to the disinherited. To those with or without soldiers were always at the bottom of the bag”. The very city of Minas is also the scene of *The Windows of Silence*, a novel in which different voices speak; how the soldiers conduct their raids, imprison, torture and kill is narrated; also the way in which they impose the division of

punishments and favours. Here, in this small city, in which the phrase “In Uruguay everyone knows each other” becomes evident, the effect of the dictatorship and denunciations that it provoked was devastating. In short, both novels narrate what took place in this country “when the soldiers profaned the city”.

KEY WORDS: Uruguayan literature, urban narrative, 1980's decade, Mario Delgado Aparain, Amílcar Leis Márquez, military dictatorship.

CUANDO EN LATINOAMÉRICA se habla de la ciudad como objeto de la literatura, generalmente se asocia el término a las grandes urbes. Tenemos así la Caracas donde habitan los pequeños seres de los que da cuenta Salvador Garmendia; la Buenos Aires recorrida por el Adán homónimo de Leopoldo Marechal; la ciudad de México redescubierta por el Palinuro de Fernando del Paso; Río de Janeiro, por donde se pierde, entre bares, calles y mujeres el Dr. Mandrake, el abogado-detective de Rubem Fonseca.

Es extensa la lista de las obras de ficción donde la gran ciudad se erige como elemento literario determinante de seres, conductas y hechos. Incluso la provinciana Montevideo de los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado puede integrarse a esta enumeración donde también tendrían cabida los grises oficinistas de Mario Benedetti.

No voy a referirme aquí a las megalópolis latinoamericanas, ni siquiera a Montevideo, que concentra a casi la mitad de la población uruguaya, sino a una ciudad del interior de mi país, la que fue tomada como modelo por dos escritores compatriotas, Mario Delgado Aparain (1948) y Amílcar Leis Márquez (1956), en *La balada de Johnny Sosa*¹ y en *Las ventanas del silencio*.² La de Delgado Aparain fue publicada en 1987, la de Leis Márquez en 1983. Esta última en México, donde estaba exiliado el autor, y que fue galardonada por el Instituto Nacional de Bellas Artes con el Premio “Juan Rulfo” para primera novela. El dato de la publicación, año y lugar no es menor, puesto que *Las ventanas del silencio* no podría haberse editado en Uruguay porque todavía padecíamos la dictadura militar, que formalmente se instaló el 27 de junio de 1973 y se prolongó hasta el 1 de marzo de 1985, con la asunción del primer gobierno democrático luego de más de once años de libertades conculcadas,

1. Mario Delgado Aparain, *La balada de Johnny Sosa*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1987.

2. Amílcar Leis Márquez, *Las ventanas del silencio*, México, Martín Casillas Editores, México, 1984.

de oprobios, prisión y muertes. Si bien Mario escribió y concluyó *La balada de Johnny Sosa* en plena dictadura –me consta, así como a otros amigos–, debió esperar a que las aguas volvieran a su cauce y se calmaran mínimamente para darla a la imprenta. De más está decir que una y otra están ambientadas en la larga noche que padecemos en el sur del mundo.

Es menester señalar que, en relación a estas novelas y a sus autores, soy un testigo implicado. Ambas aluden, sin nombrarla, a Minas, la ciudad capital de Lavalleja, uno de los diecinueve departamentos en que se divide político-administrativamente el territorio uruguayo. Hacia la década de los sesenta del siglo pasado, la ciudad estaba habitada por poco más de cuarenta mil personas. Esta cifra hay que valorarla con relación a la totalidad de la población del país, tres millones de habitantes por entonces, concentrados casi la mitad, como ya se dijo, en Montevideo. Si bien el principal renglón productivo de la región es agropecuario y existían algunas industrias, principalmente extractivas de minerales, el grueso de la población activa estaba, y está aún hoy, afectando al sector servicios, y dentro de este son caudal los empleados dependientes del Estado. En aquella época en la ciudad había un instituto de enseñanza media (liceo) público y dos privados, católicos aunque no confesionales, tres cines (hoy no hay ni uno), un cine club, dos y a veces tres elencos de teatro, iglesia catedral, dos clubes sociales fuertes, uno elitista y su contracara el democrático, tendencia anunciada en su mismo nombre. Había liga de fútbol y también de básquetbol, dos periódicos y también un par de radioemisoras. Los bares se encontraban diseminados por toda la ciudad, y, en aquellos años (sesenta y setenta del siglo pasado), era infrecuente ver mujeres solas en sus mesas. Frente a la plaza principal, con estatua ecuestre de uno de los tres héroes nacionales, siguen estando la Jefatura de Policía y la cárcel. A exactas tres cuadras de la plaza y a cuatro de la catedral están los prostíbulos, a los cuales nadie llama así sino “los quilombos”. Curiosamente en Minas, los quilombos se ubican por una referencia que parece sacada de un plano de Nueva York. Quedan en la esquina de 25 y la 2. El espejismo fonético se diluye al llegar a esa esquina y comprobar en los carteles indicadores que 25 corresponde en verdad a 25 de Mayo, por la fecha patria de la Argentina, y la 2 es en realidad la calle Enrique Ladós, que rinde homenaje a un notable del lugar cuyo nombre, mal que les pese a sus descendientes, está indefectiblemente asociado a luces rojas, música estridente y mujeres de vida dura, que los hipócritas siguen calificando como mujeres fáciles. Menciono los quilombos porque, como luego se verá, ocupan un lugar importante en las novelas de Delgado Aparain y de Leis Márquez.

Sin agotar la radiografía de la ciudad, dejé para lo último, aunque no menos importante, el hecho de que aquel era el centro de la región militar, una de las cuatro en que se dividía el país guerrero de entonces. En la época en que transcurren las novelas aludidas, al frente de esta región estaba el general Gregorio Álvarez, el siniestro “Goyo”, uno de los militares golpistas junto al civil Juan María Bordaberry, hoy preso por la justicia uruguaya después de treinta años de impunidad. Finalmente el “Goyo” se autoproclamó dictador. La ciudad también era asiento de un cuartel de infantería.

Como dije, soy un testigo implicado porque vivía en Minas en aquellos años, y con Mario y Amílcar éramos, y lo seguimos siendo, amigos a pesar de que a este le llevamos casi diez años. También porque en mi novela *Si le digo le miento*³ aludo a la ciudad en el período en que fue profanada por los militares.

El crítico uruguayo Ángel Rama (1926-1983) en *La ciudad letrada*,⁴ al bucear en los orígenes de las ciudades latinoamericanas, dice:

Aunque se siguió aplicando un ritual impregnado de magia para asegurar la posesión del suelo, las ordenanzas reclamaron la participación de un *script* (en cualquiera de sus divergentes expresiones: un escribano, un escribiente o incluso un escritor) para redactar una *escritura*. A ésta se confería la alta misión que se reservó siempre a los escribanos: *dar fe*, una fe que solo podía proceder de la palabra escrita, que inició su esplendorosa carrera imperial en el continente.⁵

Siguiendo su razonamiento, es el turno de los escritores, quienes a través de la verdad de las mentiras proclamada por Mario Vargas Llosa para la ficción, darán fe pública no sobre una fundación, demarcación de terrenos y títulos de propiedad, sino sobre la profanación que tuvo lugar, y que a treinta y tantos años sigue viva en la memoria que conservan estas novelas.

La balada de Johnny Sosa y *Las ventanas del silencio* tienen muchos elementos comunes: en primer lugar la misma ciudad real en el mismo tiempo histórico y la llegada de los militares con sus camiones de grandes ruedas alterando la paz provinciana, presencia notoria, o a veces invisible omnipresencia, que percute a la manera de bajo continuo en las páginas a las que aludimos. Ambas novelas se inscriben en el realismo y las dos historias están narradas

3. Milton Fornaro, *Si le digo le miento*, Buenos Aires, Planeta, 2003.

4. Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

5. *Ibid.*, pp. 8-9.

utilizando la tercera persona del singular. Tanto la una como la otra están contadas desde el punto de vista de los civiles indefensos, predominando la ternura hacia los oprimidos y el humor (sarcasmo en Leis Márquez y fina ironía en Delgado Aparain) para referirse a los profanadores y a sus acólitos ciudadanos. Ninguna de ellas es panfletaria, pecado común en el que incurren muchas obras de denuncia, sino que las dos se caracterizan por la sutileza y casi diría las buenas maneras del decir. Si fueron escritas con rabia y dolor, lo que predomina es la compasión. Pero por sobre todas las semejanzas, la que considero más importante reside en que las dos novelas rescatan el viejísimo arte de contar historias, esa magia que atrapa al lector, y lo seduce, enamórandolo, para que acompañe al autor hasta el final. Encantamiento que perdura aún después de cerrar el libro. Delgado Aparain y Leis Márquez no tienen lectores sino cómplices.

No obstante los rasgos en común antes enumerados, las dos novelas gozan de saludable singularidad.

La balada de Johnny Sosa, con el pretexto de recorrer la historia del protagonista, un pobre negro, soñador empedernido que canta en un idioma inventado, que a sus oídos atrofiados tal vez le suene a inglés, traza una parábola sobre la dignidad humana, dando voz a quienes no la tienen, a los desheredados. A quienes, con militares o sin ellos siempre han estado en el fondo de la bolsa. A partir de la peripecia de Johnny, Delgado Aparain recrea la ciudad invadida.

Las ventanas del silencio, por el contrario, es una novela polifónica, estructurada como un friso. En un lapso breve, en tan solo un invierno, las diferentes voces, las historias personales de los habitantes de la ciudad, se complementan y componen la historia colectiva que trasciende los tres meses más fríos del año.

Johnny ve el mundo por un agujero en la pared de adobe de su rancho, mientras escucha, en su Spika de dos pilas, “El espacio fértil de la madrugada”, un programa que cuenta en episodios la vida de Lou Barkley, un cantante norteamericano de azarosa existencia que termina triunfando e imponiendo su arte. A esa hora la rubia Dina, su mujer, duerme al otro lado de una cortina de bolsa de arpillera. En las entreluces de la madrugada, el negro intenta adivinar lo que su ojo a través del agujero no distingue.

La novela comienza dando cuenta de ese ritual. Esa madrugada, a la hora exacta del programa, el espacio radiofónico, para sorpresa de Johnny, fue ocupado por marchas militares. Sin entender lo que pasaba siguió con su

ojo en el agujero de la pared. Comprueba que lo que está allí, del otro lado, no son las casas que creía ver, y, dirigiéndose a Dina, que se había levantado desnuda, le ordena: “Andá a vestirte –dijo entonces–. Esta vez son camiones”.

Así se cierra el primer capítulo de la novela, y se abre un nuevo mundo para el negro cantante de los quilombos, que sueña con triunfar como su ídolo Lou Barkley. Y está cerca de conseguir sus propósitos. De eso trata la novela. Como los fotógrafos, Johnny seguirá viendo la vida con un solo ojo. Con la inocencia de los marginales, el negro no sabe de qué se trata la invasión que cambia las costumbres de los pobladores, y de a poco las suyas. Como le ocurrió a su endiosado Lou Barkley, que fue descubierto por un caza talentos, Johnny sueña que, con la entrada de los militares en la ciudad, tal vez le haya llegado su tan esperada hora.

Las ventanas del silencio comienza con una descripción de la ciudad en las brumas de la noche. “Después de las doce la neblina se deja caer como un trapo sucio [...]” escribe Leis Márquez. En ese paisaje se destaca alguien a quien el autor nombra apenas como “él”. Ese que anda en la noche, pegado a las paredes, escucha el ruido de un motor y contiene la respiración. Entonces: “El jeep pasa de largo, lento, intencionado, levantando las polleras de la niebla, con cuatro soldados que bromean sin ganas, medio dormidos”. Ese que anda en la noche, apenas pasa la ronda comienza su tarea, que no es otra que pintar “el grito que crece de muro en muro, de cuadra en cuadra, desbocado”.

El jeep se detiene en la Calle de Abajo y los soldados entran en un bar y piden caña. Se entretienen en los quilombos y esa parada permite que el que anda en la noche termine las pintadas y vuelva a su casa. Y a oscuras reconoce el perfume de ella en el cuarto, los brazos de ella que lo buscan. Luego juntos se paran detrás de la ventana. La línea final de la introducción dice: “El jeep pasa poco después y él dice hijos de puta y sonríen”.

Nuevamente las sombras, los camiones, jeep en este caso, la presencia de los soldados, y ellos, sin nombre, como Johnny, mirando desde la casa lo que ocurre fuera.

La irrupción de los militares no se queda en los vehículos que transportan soldados armados a la guerra, ni en los allanamientos, ni en la prisión y torturas y hasta en las muertes misteriosas (Leis Márquez habla de tres cadáveres en su novela), sino que va más allá, cala más profundo, lo que envilece la convivencia y envenena a los pobladores. Detrás de los militares llegaron los repartos de castigos y de favores. Los pobladores en general pasaban a ser sospechosos de algo indefinido. Los jóvenes por ser jóvenes, los profesores por

enseñar, los médicos por aliviar el dolor de sus semejantes. Así hasta tanto no probaran su inocencia. La probatoria no era otra cosa que la obsecuencia a los mandamases de turno. Y de la obsecuencia a la delación media apenas un paso. Sin suficientes pruebas como para encarcelarlos, las viejas cuentas se saldaban con la pérdida de empleos y la muerte civil de quienes caían en desgracia.

Uruguay con acierto fue definido como un país de cercanías. Esto no hace referencia exclusivamente a las dimensiones en kilómetros cuadrados de su territorio, ni a las distancias que hay que recorrer para llegar de un lugar a otro, sino a la vecindad entre sus habitantes. Hay un dicho extendido que enuncia que “en Uruguay nos conocemos todos”. Si bien puede sonar imposible, algo de verdad hay en eso. Descubrir los parentescos es el juego más practicado por los uruguayos al cabo de cinco minutos de iniciada cualquier conversación con un desconocido. El país de cercanías no es una frase vacía. Si trasladamos ese concepto a una ciudad interior del país, con tan solo algunas decenas de miles de pobladores, el efecto es más evidente. Y en dictadura fue devastador.

Mario Delgado Aparain describe esto así:

Así fue como en Mosquitos, hasta entonces endulzado por la armonía empobrecida de los años y los faroles nocturnos, comenzó a desentramarse un sentimiento desconocido entre los pobladores, que los inducía a cruzarse de vereda cuando venía otro y a enemistarse entre sí por desconfianzas nunca dichas. A la larga, mientras el coronel Valerio mateaba en camiseta en la oscuridad del porche, aquella sinrazón logró que muchos colocaran a sus hijos detrás de la balanza del Correo o que suplantaran, en la oficina de Catastro, a los que se iban del pueblo a causa de los potentes ladrillazos que a horas imprevistas del insomnio se hacían polvo contra las ventanas.

Al no existir el freno de las leyes, al estar abolida la Constitución, los militares impusieron sus reglas. Su perversa lógica guerrera en tiempos de paz los obligó a crear enemigos donde no existían. Solo la presencia del enemigo justificaba su permanencia en el poder.

No fueron pocos los civiles que creyeron esos cantos de sirenas y colaboraron gustosamente, algunos con inflamada unción patriótica, la mayoría por intereses mezquinos de medrar cerca del poder.

Otros, los que no fueron muertos, encarcelados o debieron exiliarse, quedaron detrás de las ventanas del silencio.

Unos y otros perdieron, como el negro Johnny Sosa, la inocencia.

Eso es lo que ocurre cuando los militares profanan la ciudad. A eso se refieren estas dos novelas, que dicen de nosotros, de la condición humana. Estemos de un lado o del otro de la calle. 🌐

Fecha de aceptación: 13 febrero 2012

Fecha de recepción: 29 marzo 2012

Un manual de urbanidad para los hispanoamericanos

MIRLA ALCIBÍADES

Investigadora independiente, Caracas

RESUMEN

Uno de los libros más leídos por los hispanoamericanos desde mediados del siglo XIX, es el *Manual de urbanidad*, de Manuel Antonio Carreño. Hasta hace pocas décadas, fue texto de lectura obligatoria en la mayoría de las escuelas hispanohablantes de Latinoamérica. La familiaridad con el libro y con su autor, alimentó la creencia de que Carreño era nativo de la patria de origen de cada uno de esos receptores. El impacto que produjeron los consejos para orientar el desempeño de sus receptores en el espacio público, marcó la oferta de este letrado decimonónico desde el instante que apareció la obra. Sin lugar a dudas, el manual está señalado como un fenómeno editorial del continente, imposible de ignorar en nuestros días.

PALABRAS CLAVE: manuales, urbanidad, buenas costumbres, educación.

SUMMARY

One of the most read books by Hispano-Americans since the mid-XIX Century is the *Manual de urbanidad*, by Manuel Antonio Carreño. Until just a few decades ago it was mandatory reading in most of the Spanish speaking schools of Latin America. The closeness with the book and its author fostered the belief that Carreño was from the same country of each one of the readers. The impact the advices in the book produced to direct the behavior of the readers in the public space marked the supply of this nineteenth-century intellectual from the moment the book appeared. No doubt, the manual has been branded as a publishing phenomenon in the continent, impossible to ignore these days.

KEY WORDS: Manuals, urbanity, good manners, education.

PRESENTACIÓN

EN 1999 ALEXIS Márquez Rodríguez se encontraba en la presidencia de Monte Ávila Editores Latinoamericana. En determinado momento me refirió que estaba pensando hacer una edición crítica del *Manual de urbanidad* de Manuel Antonio Carreño.¹ Como dato curioso me refirió que, meses atrás, había comentado al escritor argentino Mempo Giardinelli² esa idea. En aquel momento, el novelista, gran amigo de Venezuela, le dijo en tono entusiasta que él quería colaborar “como fuera” en esa edición porque el *Manual* había sido una de sus lecturas en los años de formación escolar. Le dijo más (y en tono de sorpresa): “Che, yo creía que Carreño era argentino”.

En realidad, la anécdota que refería Márquez Rodríguez no me sorprendió, porque tenía evidencia de la confusión reinante en lo que toca al autor y patria de origen de esa pieza. Interesada en ese impreso desde 1990, había tenido ante mí la misma reacción de varios colegas del continente, a quienes había hablado de mi proyecto de investigación. Todos daban por hecho que esa obra había sido escrita en su país de origen. De tal manera, resultaba un Carreño argentino, peruano, chileno, puertorriqueño, mexicano, etc., según mi interlocutor fuera de alguno de esos lugares.

Un dato hay que añadir: el impreso se sigue publicando en varios puntos de Hispanoamérica. Por lo que toca a Venezuela, en estos últimos años han aparecido en Caracas las siguientes ediciones: *Manual de urbanidad y buenas maneras* (Bloque Dearmas, 1984); *Compendio del Manual* (Editorial Panapo, 1986); *Manual de urbanidad y buenas maneras* (Eduven, 2000); *El manual de Carreño* (Los libros de El Nacional, 2001).³

Otro elemento tenía capturada mi atención. Algunas veces se hablaba de un *Manual de urbanidad* y, otras, de un *Compendio del manual*. ¿Eran dos

-
1. La idea no se concretó: la abrupta salida de Márquez Rodríguez de la editorial del Estado venezolano frenó tan atinado propósito.
 2. Entre otros reconocimientos, ha obtenido el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos (Caracas, 1993), con *Santo oficio de la memoria*.
 3. Tengo noticias de que en otras ciudades de América Latina se ha visto un fenómeno similar. Puedo mencionar algunos (muy pocos, en realidad) ejemplos: M.A.C., *Manual de urbanidad y buenas maneras*, Panamá, Editorial Americana, 1984, 3a. ed.; M.A.C., *Manual de urbanidad y buenas maneras, para uso de la juventud de ambos sexos*, México, Editorial Patria, 1980, 35a. ed.

libros? Como ha quedado señalado, son varias las preguntas a las que se debía dar respuesta.

TEMPRANA RECEPCIÓN DEL *MANUAL DE URBANIDAD*

No abrigo temor al señalar que, entre los libros más vendidos por un autor latinoamericano, debe indicarse el *Manual de urbanidad*, de Manuel Antonio Carreño. El mismo hecho de que haya sido material de lectura escolar en los países hispanoamericanos y, por añadidura, que siga teniendo reediciones, testimonia lo expresado. Así, pues, no hay forma de esquivar una reflexión en torno al valor histórico y la significación cultural de la apuesta intelectual de este hijo de Caracas.⁴

Hay imprecisiones a la hora de referirse a esta obra, según quedó indicado. Una de esas inexactitudes tiene que ver con el mismo título. Ramón de la Plaza, por ejemplo, lo llama *Manual de educación*⁵ y Miguel Castillo Didier registra otra variante al mencionar un *Manual de urbanidad y buenas costumbres*.⁶ Es la misma expresión de que se vale –en clara confusión, desde luego– la versión de Los Libros de El Nacional de 2001, en la portadilla y en la página 3: *Manual de urbanidad y buenas costumbres*. En ambos casos, la sustitución de “maneras” por “costumbres” no puede sino llamar la atención.

Muchas veces se confunden dos títulos que son fácilmente diferenciables por su extensión: el *Manual de urbanidad y buenas maneras* (318 folios en su primera edición en 12avo.), y el *Compendio del Manual de urbanidad y buenas maneras* (125 páginas en 16avo. en su edición original).

-
4. Manuel Antonio del Rosario Carreño Muñoz nació en Caracas el 17 de junio de 1813, falleció en París, en un día por precisar de 1874. Otros datos que dan forma a una biografía sumaria, en mi aporte *Manuel Antonio Carreño*, Caracas, El Nacional/Banco del Caribe, 2005.
 5. R. de la Plaza, *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República, 1977, p. 100.
 6. M. Castillo Didier, *Cayetano Carreño. Ensayo de esbozo biográfico*, Caracas, Biblioteca Ayacucho (Col. Documentos-Iconografía), 1993, p. 120.

MANUALES, CATECISMOS Y LECCIONES

A lo largo del siglo XIX, una serie de textos unidos por el propósito común de guiar a un lector, ávido de adquirir las destrezas necesarias que le garantizarían una solvente convivencia en sociedad, circularon en Venezuela. El primer discurso que se divulgó durante el período republicano sobre materia tan decididamente urbana, no fue escrito por un venezolano sino que perteneció a Santiago Delgado de Jesús y María, sacerdote de las Escuelas Pías de Castilla. Se trata del *Catecismo de urbanidad civil y cristiana*, que tuvo tirada caraqueña en 1833.⁷ Sin dejar de cumplir las funciones del catecismo –en tanto incluyó un capítulo titulado “De la urbanidad para con Dios, cosas pertenecientes a su culto, y tratamiento de sus ministros”–, y en virtud de que cuidó mantener la modalidad discursiva de la pregunta-respuesta propia del género, la casi totalidad del volumen está orientado a inculcar un modelo de ceremonial ciudadano: el tratamiento con las personas, las visitas, la conversación, la limpieza y el aseo, el comportamiento en la mesa, reglas para trinchar las viandas, etc. En su momento, este material de Delgado se incorporó como lectura en los programas de instrucción pública.⁸

Por tratarse de un catecismo, Delgado concede la debida atención a inculcar los principios del dogma, lo que resuelve en las primeras páginas. Después se propone domesticar la ‘excesiva inclinación’ a cultivar el amor propio, la grosería y el espíritu de contradicción que tanto le mortifica de la juventud y, con sobrada vehemencia, a cuidar todos los detalles que debían ser observados para satisfacer las nociones de urbanidad. Había que cuidar la gestualidad, la voz, la dirección de la mirada, el semblante, los ademanes y posturas del cuerpo, la posición de manos y pies, las reglas para la conversación, ¡hasta la risa estaba normada! ¿Cómo había que reírse? se preguntarán ustedes. Mejor leamos a Delgado, pues no sería capaz de expresarlo tan bien: la risa será oportuna y

7. Santiago Delgado de Jesús y María, *Catecismo de urbanidad civil y cristiana para uso de las escuelas*, Caracas, Imprenta de Fermín Romero, 1833.

8. Tal parece que el pequeño formato fue reeditado en 1846, si tomamos por cierta la noticia suministrada por el *Diario de la Tarde* en su entrega del 4 de agosto, el citado año. Decía la información en la sección de “Avisos”: “‘Catecismo de urbanidad’. Se acaba de hacer una grande edición de este compendio en la imprenta de F. Corvaia, esquina de Principal”. Aunque la nota no da precisiones relativas a la autoría del volumen, la coincidencia de títulos hace pensar que se trata de la pieza conocida desde 1833.

noble “(c)uando sea con motivo, sin carcajadas y desenvoltura de cuerpo, y gestos indecentes; y la boca no se tendrá abierta no hablando”.⁹

Ocho años después de la primera reimpresión del *Catecismo* de Delgado, se publicó una obra que tuvo como carta de presentación la autoría de un nacional, el reputado pedagogo Feliciano Montenegro Colón.¹⁰ Sus *Lecciones de buena crianza, moral y mundo*¹¹ salieron de la imprenta en 1841. Muy pronto, el texto fue incorporado a los programas de enseñanza escolar. Ningún asomo de pesimismo pareció enturbiar su lanzamiento al espacio público venezolano de aquellos años. La entrega número 52 de *El Venezolano* no escatimaba elogios para recomendar la lectura del “catecismo de educación que el Sr. Montenegro ha formado”.¹²

Y para que no hubiera dudas sobre la legitimidad de lo expuesto, dos números más tarde la misma publicación volvía sobre conceptos similares: “Conforme lo previmos, padres, profesores y jóvenes, encuentran en esta obrita nacional un tesoro de lecciones escogidas, y es evidente que este libro será dentro de poco tiempo el primero de toda casa de familia”.¹³

Es claro que a Montenegro Colón lo entusiasma el llamado que dirige a la población venezolana para que se pliegue a la moderación, al recato, a la modestia y a la cordura. Sobre todo le parece extremadamente mal que se aficien a los paseos, pasatiempos y “francahelas”.

Incorporadas a los programas de estudios, las propuestas de Delgado y de Montenegro Colón fueron las que, en su momento, alcanzaron mayor reconocimiento, y las que parecían representar una cantidad de títulos suficientes como para satisfacer las necesidades que, en esta materia, reclamaban los 12.815 niños que recibían una formación escolar sistemática en toda la nación. Esta cifra no es azarosa, me he limitado a consultar la *Exposición* del secretario del Interior y Justicia de 1848.¹⁴

9. *Ibid.*, p. 31.

10. En 1836, Feliciano Montenegro Colón fundó uno de los colegios más prestigiados en los inicios republicanos: el Colegio de la Independencia.

11. F. Montenegro Colón, *Lecciones de buena crianza, moral y mundo, o Educación popular*, Caracas, Imprenta de Francisco de Paula Núñez, 1841.

12. *El Venezolano*, Caracas, junio 7 de 1841, sección “Avisos”, p. 1.

13. Sin Autor, “*Lecciones de buena crianza*” en *El Venezolano*, Caracas, No. 54, junio 21 de 1841, p. 2.

14. Secretaría del Interior y Justicia, *Exposición que dirige al Congreso de Venezuela en 1848 el secretario del Interior y Justicia*, Caracas, Imprenta de Fortunato Corvaia, 1848, p. 73.

Podemos sospechar que el entusiasmo generado por las ofertas de Delgado y de Montenegro Colón no fue suficiente para convencer a todos, porque al llegar la década de 1850 se habían sumado otros discursos homólogos que se disputaban el derecho de orientar los modos, gestos y maneras públicas, y privadas, de los venezolanos del XIX. En la lista que debemos organizar, además de los ya citados, habría que incluir *De las obligaciones del hombre*, de Domingo Quintero (1840); las *Conversaciones familiares entre un padre y un hijo sobre la vida del hombre* (1840);¹⁵ *Catecismo de moral*, del español Joaquín Lorenzo Villanueva (1841); *El libro de la juventud o Conocimientos esenciales para una buena educación* (1840);¹⁶ *El libro de la juventud o Conocimientos esenciales para la buena crianza* (1849);¹⁷ el *Manual de la buena compañía, o El amigo de la civilidad, de las consideraciones, del buen tono y de la decencia*, de M.A. Menéndez (1851). Es de suponer la existencia de otros registros que se inscriben en similar propósito, pero aún no los he podido determinar; como ha escapado a mi competencia la precisión autorial de algunos de esos títulos. En fecha posterior al lapso que observo en estas páginas, se imprimieron otros enunciados de esas características, como el *Catecismo de urbanidad* de Evaristo Fombona (Caracas, 1869).

Parece claro que si el *Catecismo* de Delgado y las *Lecciones* de Montenegro Colón tenían ganado el reconocimiento mayoritario, si lograron la reedición para que fueran asequibles al público lector (básicamente escolares) y si, para complejizar el panorama, otras piezas competían en esta materia, la escritura de un nuevo libro dentro de esta modalidad tenía que enfrentar un reto fundamental: tenía que irrumpir con carácter de novedad. Estaba comprometido a ofrecer una materia informativa que no era conocida por el lector. Tenía, en fin, que adentrarse en territorios que los otros no habían tocado.

Bien mirada la cuestión, hay que pensar en dar respuesta a preguntas definitivas como estas: ¿para qué escribir otro manual?, ¿por qué redactar un nuevo discurso normativo si ya existían otros que cumplían una función equivalente?, ¿qué aporte o aportes novedosos introduciría con relación a los ya trajinados? Es evidente que cada uno de los textos que conocemos no lograron cumplir el cometido de anular por siempre la validez de los demás. Pero pienso que el que sí se planteó el reto en esos términos, es decir el que sí “eclipsó to-

15. Sin autor, probablemente de procedencia española.

16. Sin autor.

17. Sin autor.

dos los anteriores de su género”¹⁸ fue, precisamente, el *Manual de urbanidad y buenas maneras* de Manuel Antonio Carreño.

UNA NUEVA OFERTA LECTORA

Es evidente que desde los tiempos en los que trabajó como colaborador en el periódico *Correo de Caracas*,¹⁹ más aún, desde los años en los que impartió la cátedra de urbanidad en el Colegio de Roscio (del que fue propietario entre 1841 y 1844), la idea le martillaba en la conciencia.

Fue así como, en las ediciones del *Diario de Avisos* (21, 25 y 28 de junio y 16 de julio de 1850) y en *El Diablo Asmodeo*, desde el 28 de ese mes, se anunció esa novedad en las columnas correspondientes a publicidad. Era el privilegio exclusivo para publicar y vender un “*Tratado de Urbanidad, para el uso de los colegios y escuelas de ambos sexos*” de Manuel Antonio Carreño. El mismo aviso también salió en *La Patria* de Valencia (desde el 1 de julio de 1850). La aparición de un ‘privilegio’²⁰ nos revela que no siempre la aprobación oficial garantizaba la segura impresión del material aceptado. Es el caso del “Tratado de urbanidad”, libro del cual no queda registro de que se haya publicado. La búsqueda de información en la prensa del momento, para comprobar si estuvo a la venta, no arrojó noticias. Creo que se puede sostener la tesis de que nunca apareció. Probablemente haya incidido en la renuencia de su autor a publicarlo, la reedición al año siguiente del manual de Montenegro Colón.

En este aspecto el director del citado colegio le llevaba ventaja a Carreño. Ese año de 1851 había logrado que su libro de 1841, las *Lecciones de buena crianza*, ahora en una nueva edición, fuera aceptado por la dirección de instrucción pública, la que “acordó colocarla en la sección de moral y urbanidad del catálogo de libros de texto de la enseñanza primaria, y recomendarla a los Sres. Gobernadores para que adoptándose en las escuelas de ambos

18. La expresión la he tomado de José Martí, “Carta a Eduardo Blanco”, en *Revista Venezolana*, Caracas, No. 2, julio 15 de 1881, p. 87.

19. En ese semanario caraqueño que alcanzó dos años de existencia (1839-1840), Carreño publicó textos que dejaban ver su preocupación por los modales ciudadanos.

20. El ‘privilegio’ era la autorización oficial para imprimir un libro. Por imposición legal, debía publicarse en la prensa.

sexos de sus respectivas provincias, participe del beneficio toda la juventud venezolana”.²¹

La idea del “Tratado” se pospuso y, en su lugar, fue otra la que se concretó. La difundió el *Diario de Avisos* varias veces, desde enero 12 de 1853 (p. 4). Por su inobjetable valor histórico la muestro en forma íntegra, de esa manera se apreciará cómo se redactaban esos privilegios:

Diego Bautista Urbaneja, Gobernador Jefe Interino de la Provincia.
Hago saber: que el señor Manuel Antonio Carreño se ha presentado ante mí, reclamando el derecho exclusivo para publicar y vender una obra de su propiedad, cuyo título ha depositado y es como sigue: *Manual de urbanidad y buenas maneras, para uso de la juventud de ambos sexos; en el cual se encuentran las principales reglas de civilidad y etiqueta que deben observarse en las diversas situaciones sociales; precedido de un breve tratado sobre los deberes morales del hombre. Por Manuel Antonio Carreño;* y que habiendo prestado el juramento requerido, lo pongo por la presente en posesión del privilegio que concede la ley de 19 de abril de 1839 sobre propiedad de las producciones literarias, teniendo derecho exclusivo de imprimirla, pudiendo él solo vender y distribuir dicha obra por el tiempo que le concede el artículo 1º de dicha ley. Dado y firmado por mi mano, sellado y refrendado por el secretario de este Gobierno en Caracas a primero de diciembre de 1852.- D.B. Urbaneja.- El secretario, Eugenio Alfonso.

El año en que se divulga el privilegio de su escritura capital (1853), suceden dos circunstancias –que podemos atribuir al azar– en la vida de Manuel Antonio. Esa fecha, en el mes de septiembre, muere Feliciano Montenegro Colón y, en diciembre, nace su hija María Teresa Gertrudis de Jesús Carreño García de Sena, la celebrada pianista conocida por el abreviado nombre de Teresa Carreño.

Creo que el primer acierto que define la nueva propuesta escrita de Manuel Antonio Carreño fue la escogencia del título. Lo llamó “Manual” (como también había llamado M.A. Menéndez al suyo en 1851). Se advierte que Carreño venía pensando en la selección de un nombre y un contenido apropiados porque pospuso la idea del “Tratado” de 1850 y, tres años más

21. “Educación popular” (nota sin autoría) en *Diario de Avisos*, Caracas, julio 5 de 1851, p. 3. La noticia sobre la reimpresión de la “obrita”, también se leyó en *La Voz del Patriotismo*, Caracas, No. 2, mayo 28 de 1851, p. 4.

tarde, optaba por la concreción de un *Manual*, cuya resolución discursiva era totalmente diferente.

Califico de acierto la escogencia del nuevo título porque sintonizó con una práctica deudora de la idea del “manual”. La población venezolana de los primeros treinta años de vida republicana se vio, literalmente, rodeada de manuales. Los primeros discursos de esas características que conozco fueron ofrecidos al público a finales de la década de los 30 (en 1838), cuando se publicitaron las bondades del *Manual del ganadero* y del *Manual forense para el comerciante venezolano* desde las páginas de periódicos como *La Bandera Nacional* y *El Liberal*. Al llegar la década de los cincuentas (en 1851), la librería de Rosa Bouret y C^a ofrecía desde el *Diario de Avisos* los siguientes ejemplos de esa tendencia: *Manual del carpintero de muebles y edificios; Manual del fabricante de velas de cera y del de velas de sebo; Manual del albañil-yesero, del solador y del pizarrero; Manual del tintorero o arte de teñir la lana, el algodón, la seda y el hilo; Manual del tornero; Manual del fabricante y clarificador de aceites y fabricante de jabones; Manual del pintor, dorador y charolista; Manual del cajista, comprende la explicación del arte de la imprenta; Manual del sastre; Manual de pirotecnia civil y militar o arte del polvorista*. En 1850, las páginas de *El Clamor Público* (Caracas, 26 de septiembre), anunciaban la aparición del *Manual del latino* de Juan Vicente González. Eso significa que el texto didáctico también apostaba a la idea de información en brevario: corta, de rápida asimilación por parte del lector.

En esta oportunidad no ocurrió lo mismo que en 1850 con el “Tratado de urbanidad”, que fue aprobado en instancias oficiales pero no vio los tipos de imprenta. Esta vez ocurrió lo propio: muy pronto se leyó la publicidad correspondiente en la prensa caraqueña. En efecto, las ediciones del *Diario de Avisos* y del *Correo de Caracas*, a partir del sábado 20 de mayo de 1854 (p. 1) ofrecieron un anuncio publicitario donde se ponía a la venta –por la imprenta de Carreño Hermanos²² el *Manual de urbanidad y buenas maneras*. En sucesivas entregas, las publicaciones siguieron ofreciendo el mismo mensaje.

Desde aquí tenemos la certeza de que la primera edición fue la caraqueña y que, justamente, en la imprenta de los hermanos Carreño se produjo el acontecimiento. Pero además se anula otra inexactitud en lo que se refiere

22. Manuel Antonio y Juan de la Cruz, su hermano, fundaron en 1852 de la “Imprenta Carreño Hermanos”. Era buen negocio, más aún si el impresor era, a su vez, autor o editor del material y, sobre todo, si se trataba de textos de consumo docente.

al año. Ha habido mucha imprecisión sobre los datos editoriales de la primera edición.²³ No falta quien crea que la impresión original se hizo en Nueva York por Appleton y C^a; en esta línea se sitúa Ángel Raúl Villasana –por citar una autoridad venezolana en la especialización bibliográfica– cuando apunta este equívoco.²⁴

No ha sido posible ubicar esa primera edición que “desapareció” de los archivos y bibliotecas venezolanas. A los efectos de estas notas he tenido que utilizar la reimpresión neoyorquina de 1854. Y si se trata del rigor cronológico, es el momento de señalar que el *Compendio del manual de urbanidad* se hizo público en 1855, con una segunda edición en 1857.

Con la impresión del *Manual* de Carreño quedaba generalizada una modalidad de discurso que se imponía, justamente, por su credibilidad: orientaba al conocedor (o practicante) en esas áreas, con una serie de consejos que se soportaban en el principio de racionalidad universal (de verdad). Apoyado en esos antecedentes, cuando un discurso pretendía guiar en escenarios no consagrados por la tradición, sino en ámbitos de hallazgo reciente (como las normas sociales, las que consagraban el uso), tenía a su favor esa tradición que lo vinculaba a “lo verdadero” y que habían consolidado sus homónimos en otros campos. Pero, a su vez, era el tipo de discurso requerido por una sociedad necesitada de normas orientadoras, porque tenían carácter de novedad las prácticas sociales que comenzaban a imponerse. En tal sentido, un volumen que aparecía para guiar el nuevo protocolo urbano estaba soportado en esa tradición consagratoria, lo que equivalía a significar que lo dicho en sus páginas era la verdad.

La base de ese predicamento urbanizante está en lo que un ensayista puertorriqueño que se ha acercado a la obra de Manuel Antonio Carreño, Ángel G. Quintero Rivera, definió de esta manera: “El gusto y los modales no radican, por tanto, en lo *natural*, sino en lo *aprendido*: en el *cultivo* de nuestra naturaleza. No eran algo dentro de lo cual uno nacía, como la nobleza, sino algo que uno podía alcanzar: una conquista, un logro”.²⁵

23. Una autoridad como Antonio Palau y Dulcet la ubica en 1853 (*Manual del librero hispanoamericano*, t. 3, Barcelona/Madrid, Imprenta de José María Viader, 1950, 2a. ed., p. 194).

24. Ángel Raúl Villasana, *Ensayo de un repertorio bibliográfico venezolano*, v. 2, Caracas, Banco Central de Venezuela, 1969, p. 305.

25. Ángel G. Quintero Rivera, “Los modales y el cuerpo: ‘El Carreño’ y el análisis de la emergencia del orden civil en el Caribe”, *Nómada*, No. 2, octubre de 1995, p. 61.

De hecho, fue tan acertada la escogencia del título que, con el paso del tiempo, la palabra “manual” pasó a ser utilizada en sentido amplio (sentido que valido aquí), para englobar esa disímil oferta editorial que se presentaba con nombres diversos (lecciones, catecismo, conversaciones, manuales, etc.); la mayoría de ellos aparecidos en fecha muy anterior a 1854. Eran materiales que estaban unidos por el propósito común de guiar al lector para garantizarle el desenvolvimiento en el espacio público.

El segundo acierto que quiero destacar como particularidad del *Manual de urbanidad* de Manuel Antonio Carreño, dice relación con el contenido informativo que alimenta sus páginas. Si nos detenemos a examinar la totalidad de esos “manuales de sociedad” anteriores a 1854, podemos ver fácilmente que, desde el punto de vista de la materia que introducen, el conjunto se puede separar en dos grupos. En un lado habría que reunir (y fueron la mayoría) los que trataron de hacer oposición a los cambios modernizadores que se introducían en la vida pública y privada; en el otro, en cambio, los que auspiciaron o, cuando menos, acompañaron esos cambios y, al hacerlo, se hicieron cómplices de las aspiraciones de sus lectores. En este segundo grupo se ubica la propuesta de Carreño. Por las razones que aduzco, no me parece legítima la apreciación que ve en el *Manual de urbanidad* de Carreño una “escritura autoritaria [...] que limita, restringe, prohíbe, coarta”.²⁶ Ese texto tiene una aplicación exactamente en contrario: valida los cambios, libera la coerción. Definitivamente, hay que tomar como perspectiva para leerlo una constatación evidéntísima: los tiempos se lanzaban a una decidida modificación en las costumbres urbanas. Muchos factores incidieron en ese proceso de transformación de la conducta pública. Por lo pronto recordaré los fundamentales.

NUEVOS PLACERES URBANOS

Desde 1830, cuando se inicia la etapa de formación del Estado nacional, sectores empeñados en conservar las costumbres coloniales se mostraban convencidos de que el “paseo, baile, teatro, y otras distracciones no pueden

26. Beatriz González Stephan, “Un buen ciudadano es aquél que calla, que no se mueve, que no...”, *Revista Bigott*, Caracas, No. 29, enero-febrero-marzo, 1994, p. 40.

estar de acuerdo con la vida literaria que exige mucha constancia”.²⁷ Quien se manifestaba así estaba apertrechado en una publicación eclesiástica de distribución gratuita. Por “vida literaria” se entendía en ese contexto los estudios universitarios. No voy a entrar en el análisis de la circunstancia en la cual se formuló esa aseveración, porque es ardua materia que no puedo atender por el momento. Sí quiero indicar, en cambio, lo que me parece obvio, y es que desde tan temprana fecha quedaban dibujadas esas dos tendencias de las que he hablado y que estarían en abierto conflicto: de una parte, la que se resistía a aceptar los cambios en la conducta pública –en lo fundamental, los relativos a las diversiones– y, de la otra, la que auspiciaba, participaba o, cuando menos, aceptaba esos cambios.

No obstante la resistencia de los primeros, profundas modificaciones en los esquemas conductuales del pasado se fueron introduciendo progresivamente. Por ejemplo, una nota sin indicación de autor, aparecida en el semanario *El Liberal*, se inicia con estas palabras:

Comienzan a estar de moda en esta ciudad. [...] Si llegan por dicha nuestra a establecerse estas tertulias, habrá infaliblemente una revolución en nuestras maneras sociales. El aislamiento a que están eternamente condenadas las familias de Caracas, da a su sociedad, un aspecto de tristeza y selvaticidad que no puede librarla ni la natural vivacidad del carácter caraqueño.²⁸

En efecto, y para su propia dicha (y así tomo en préstamo palabras que hemos leído en esas líneas), ese tipo de reuniones tuvo aceptación general entre los sectores hegemónicos. Se sentaban las bases para que los miembros de la élite caraqueña bautizaran “una revolución” en sus coloniales costumbres, que los llevaría a abandonar el estrecho espacio privado para ganar, progresivamente, el derecho a hacer vida pública. Un primer paso, necesario para consolidar ese proyecto, fueron, pues, las tertulias.

Al llegar a 1839, un artículo firmado por “P.” en el primer material hemerográfico dedicado a la mujer que se divulgó en la Venezuela republicana, *La Guirnalda*,²⁹ invitaba a las venezolanas a participar de este tipo de

27. Sin Autor, “Dos amigos en el puente de la Santísima Trinidad”, *El Patriota Venezolano*, Caracas, No. 2, noviembre 1 de 1830, p. 16.

28. Sin autor, “Tertulias”, *El Liberal*, Caracas, No. 58, 20 de junio de 1837, p. 110.

29. En la etapa de emancipación, estuvo *El Canastillo de Costura* (Caracas, 1826), también concebido para las damas.

reuniones porque las consideraban el medio propicio para que “se destierren ciertos vicios, de que se fomente la cultura, de que se forme la opinión, de que se den a conocer los talentos, de que luzcan sus gracias nuestras damas, y de que la educación se refine”.³⁰

Lo cierto es que la insistencia de *La Guirnalda* estaba orientada a ganar las voluntades de las pocas familias reacias a participar de estas reuniones. Tal insistencia se producía cuando la nueva práctica ya había sido suficientemente asimilada por los caraqueños y caraqueñas de aquellos tiempos. Las reuniones eran “el único remedio al fastidio”, decía un artículo de costumbre en enero de ese año.³¹ En realidad ese artículo era una crítica mordaz en contra de tal práctica. Pero, justamente, el hecho de que se las critique revela lo extendido de su aceptación; revela, además, que la resistencia al cambio por parte de algunos sectores no transigía.

Así como las reuniones en casas particulares era una manera de sortear el aburrimiento hogareño, el teatro era otra estrategia orientada a tales fines. Y, ciertamente, a la representación teatral acudían damas y caballeros. La convivencia pública de los dos sexos (o “géneros” como acostumbraban ellos a decir, en la fórmula ‘la mujer es la otra mitad del género humano’) no estuvo carente de conflictividad. Pero no se vaya a creer que el primer conflicto de género en la Venezuela republicana tuvo que ver con el urticante problema del voto femenino ni, mucho menos, con reivindicaciones laborales; el problema que surgió (porque, en efecto, estamos situados ante un problema) estuvo relacionado con el producto que se obtenía una vez procesada la hoja de una planta autóctona del continente: el tabaco.

Tan problemática llegó a ser la situación, que la diputación de Caracas se vio obligada a legislar sobre esta materia a los efectos de impedir la sistemática agresión a que eran sometidas las damas concurrentes al cerrado recinto teatral. Y no era para menos el motivo de la discusión porque, como reseñaba otro articulista de costumbres en el hebdomadario *El Constitucional*, “*el humo del tabaco, impregnando la atmósfera del coliseo de gas ácido carbónico, narcotizaba a nuestras damas y las ponía hediondas a cabo*” (cursivas en el original).³²

Pero, se me ocurre pensar, no importaba que la diputación de Caracas hubiera ignorado la materia. Lo más probable es que las damas ciudadanas estu-

30. P., “Modas”, *La Guirnalda*, Caracas, No. 2, agosto 1 de 1839, p. 18.

31. Mosaico, “Las tertulias”, *Correo de Caracas*, No. 2, 16 de enero de 1839, p. 3.

32. El Apuntador, “Teatro”, *El Constitucional*, Caracas, No. 48, noviembre 30 de 1836, p. 4.

vieran dispuestas a salir “hediondas a cabo” con tal de abandonar transitoriamente las paredes hogareñas. El confinamiento en casa y la falta de actividad pública se convirtió en un problema que mortificó a la élite dirigente venezolana en los años iniciales del período republicano. Pero no fue la mortificación derivada de la vida monacal, a la que parecían estar condenados, lo único que les robó la quietud. Fue también la rusticidad del medio, la falta de ornato y de embellecimiento de la vida cotidiana, la modestia de los usos y costumbres. Todo aquello que les habría gustado cambiar con la rapidez de un chasquido de dedos. Si no el país en su conjunto, cuando menos la ciudad capital venía experimentando cambios profundos en su quehacer social.

En correspondencia con las nuevas prácticas públicas que se comenzaban a diseñar, aproximadamente a partir de 1837 una característica particularizó las secciones de avisos de las principales publicaciones hemerográficas de la ciudad. Hablo de la amplia oferta en materia de modas y de consumo alimentario que se divulgó a través de esas páginas. Vino a ser frecuente, a partir de esa fecha, la publicidad de modistas y almacenes destinados a un público femenino (y masculino). Fue reconocidísimo el Almacén de Modas de la señora Flandin así como la Perfumería de José Julián Ponce, quien vendía ese género además de telas y objetos llegados de París. La señorita Désiré Chillan también ofrecía sus servicios en este ramo; lo mismo hacían Anita Duprez y doña Alejandra Manhaviale (“recién llegada de París”), entre otros. Los caballeros contaban con sastres y almacenes dedicados a atender sus caprichos en el vestir. La coquetería masculina³³ fue atendida por José Julián Ponce, por Ellis y Bankers, “sastres mercaderes acabados de llegar de la ciudad de Nueva York”, por el almacén de sastrería de Fourastie hermanos, por Gerónimo Costa y C^a, y por tantos otros que no se molestaban en pagar publicidad por sus servicios.

No faltó la atención a otras zonas del cuerpo, pues hubo quienes cuidaran el cabello de los otros como Noet, “Peluquero y Peinador de París” que, a su vez, fabricaba “pelucas, mechones y toda especie de crespos muy naturales tanto para las Señoras como para hombres”; también Theard y Montaldo, igualmente ‘peluqueros de París’, hacían lo propio y gozaron, por ello, de sólida reputación.

33. Hubo coquetería femenina pero (sin dudas) no estuvo ausente la masculina. Para atender en Venezuela esa ausencia de información en la materia, he dado a conocer “Avatares de la moda masculina”, *El Desafío de la Historia* (Caracas), Año 3, No. 18, s.d. [2010]).

Los pies requirieron de especialistas para cubrirlos con elegancia. Por ello los zapateros se esmeraban en confeccionar borceguíes, botas, zapatos para baile, zapatos para diario, zapatos de seda para señoras y niñas, zapatos de marroquín que vendía J.J. Ponce; la “Zapatería francesa” de Carlos Fontan, zapatero francés, era conocida de la misma forma; el establecimiento “Al buen gusto” del señor Florencio Rosado y el “Calzado barato”, de Adove y Montamat, coparon el escenario sobre la materia.

La vanidad y el oropel tuvieron cultores a quienes satisficieron los joyeros especializados. El “almacén de prendas de J.F. CORDES” y la relojería, diamantes y cadenas de todas clases de “Rosemberg hermanos” menguaron más de un bolsillo caraqueño.

El hogar doméstico no escapó a los embates de la moda. Menudearon objetos para embellecer el hogar, como las piezas que vendía Francisco Izquierdo, “muchas introducidas por primera vez en esta ciudad. Todo recientemente llegado de Italia, único país conocido para estos objetos de lujo y buen gusto”.³⁴ El almacén especializado en “Loza y cristales” y el Almacén de la Rosa de José Vian; el negocio de J. Delvalle; etc. se hicieron habituales para quienes podían adquirir esos objetos decorativos.

También el gusto culinario se refinó. Hubo almacenes que vendían todo género de vestidos y –en armonía de anaqueles– comestibles. El almacén de Carlos Pelayo expendía “la famosa cerveza escocesa, en media botella”; J.B. Gill se especializaba en cidra en medias botellas, brandy, té negro y verde. Para 1850, era habitual encontrar en la prensa citadina artículos como salmón; lenguas de búfalo y jamones compuestos en azúcar, todo ahumado; macarelas por barriles y medios barriles; arenques; galleticas finas de varias clases; ostiones; conejo; además, champaña, ginebra, mantequilla holandesa, vino de Burdeos, ron de Jamaica, brandy, etc., etc.

Hasta la vida escolar hizo parte de esta explosiva inclinación a las celebraciones, las fiestas y la ostentación citadina. Dentro de esta línea, el Colegio de Educandas, dirigido por las señoras Encarnación, Teresa y Concepción de Luque, fue el más representativo de esta tendencia. En tiempos en los que era habitual la repartición de medallas y/o textos didácticos entre los niños y las niñas más aventajados(as), las señoras Luque tomaron una iniciativa que

34. Las líneas transcritas hacen parte de una extensa publicidad presentada como “A los amantes del lujo y buen gusto” en *La Bandera Nacional*, Caracas, No. 97, junio 4 de 1839, p. 4.

desbordaba las exigencias de un acto de esas características. Los sucesos llegaron al paroxismo en 1838 cuando cada una de ellas decidió dar una clase especial de premios. Las directoras optaron por regalar anillos de oro, perlas y brillantes.

Todo lo referido sobre el particular lo he tomado del extenso remitido que divulgaron dos periódicos ciudadanos.³⁵ Esas líneas sugieren muchos comentarios, por lo pronto me limito a uno en solitario: no es posible encontrar otro colegio de niñas donde se diera una celebración de esa naturaleza³⁶.

Lo significativo de todos esos actos es que las Luque supieron advertir que debían satisfacer las necesidades de disfrute y diversión que los sectores hegemónicos de la ciudad capital reclamaban con tanto entusiasmo. Y si de vida social se trataba, ¿cómo prescindir de los diamantes?

Por otro lado, la mayoría estuvo de acuerdo al aceptar que no era suficiente la ejecución de instrumentos musicales, sino que también se incorporara el baile como requisito necesario para completar ese lucimiento público. Por ese motivo las clases de música se impartían en los establecimientos de instrucción pública y, en esa misma exigencia, no faltaron los profesores de danza como Francisco Cebrian, Mr. Iraud y Francisco Guerrero, quienes ofrecían clases a domicilio. Ya que hablo de baile, los profesores especializados en esta materia eran necesarios porque la contradanza sufría la arremetida de la cuadrilla, la cachucha y el baile inglés en el gusto de los bailadores de esos tiempos. Y, desde luego, todo ese proceso vino aparejado con un cambio en la apariencia física.

Es de notar de qué manera el traje femenino se fue adaptando a los nuevos tiempos. En 1835, de acuerdo con lo observado por el diplomático estadounidense en Caracas, J.G.A. Williamson, las mujeres no usaban corsé: “Temprano por la mañana se pueden encontrar tantas mujeres bien vestidas

35. *El Liberal*, No. 139, enero 1 de 1839, p. 2; y *La Bandera Nacional* (en dos entregas, No. 75, enero 1 de 1839 y No. 76, enero 8 de 1839).

36. Ese tipo de obsequios para premiar el rendimiento escolar de las niñas, hizo parte de una concepción educativa dirigida a educandas formadas para la vida mundana. El conflicto que se planteó entre esa manera de entender el hecho docente y otra que privilegiaba el comeditamiento y el fomento de las virtudes individuales, lo hago manifiesto en mi trabajo *La heroica aventura de construir una república*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana/Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2004, pp. 184-206.

–pero sin corsé– como en cualquier otro país”,³⁷ decía el diplomático ese año. La costumbre persistía en 1836 (según registro de este mismo informante): “Se visten bien, pero regularmente no usan corsé”.³⁸ No obstante la reticencia de las señoras y señoritas, al llegar 1839 el Almacén de Modas de Madama Flandin anunciaba “*corsées* a la *Joselin* de invención enteramente nueva”,³⁹ lo que equivale a interpretar que las caraqueñas habían apostado a favor de la reducción de sus cinturas.

Igualmente los hombres entraron en el carril de los nuevos tiempos, y también ellos experimentaron los rigores de la moda y de la estética ciudadinas. En su caso no se trató del corsé, desde luego, sino de la barba. Mucho menos les importó las advertencias aparecidas en *El Constitucional* de Caracas en 1836 (No. 43, octubre 26: 4), justamente en la nota “Pequeñas miserias de la vida humana”, que les alertaba acerca del peligro de “tener grandes bigotes y estar en una mesa de ceremonia” porque, en determinado momento, se podía correr el riesgo de estar comiendo y, de repente, sentir “cierta cosa que se desliza entre los dientes que no es posible desembarazarse con la lengua” y, al cabo, se descubre que es un pelo del bigote.

A pesar de tan terrible embarazo al cual vivían expuestos, los caraqueños no cejaron en el empeño de ver ornamentados sus rostros. Tampoco hizo mella en su vocación parisina las reconvenciones que formuló Feliciano Montenegro Colón sobre esta materia, cuando advertía que no era: “propio de hombres finos y aseados llevar grandes patillazas y menos, el unirlas con los mechones de la parte inferior de las quijadas, para figurar, por moda, una especie de barbada”.⁴⁰ No obstante lo dicho, las barbas, bigotes, patillas y todo género de pelambre facial adornaron las facciones masculinas sin que reconvención alguna perturbara la firme convicción sobre esta materia.

A pesar de todas las objeciones que las mentalidades hogareñas de la época pudieran oponer, la generalidad de la élite venezolana en las décadas iniciales de la república apostó a favor de una vida que abría, definitivamente, las puertas de casa.

37. John G.A. Williamson, en Jane Lucas de Grummond, *Las comadres de Caracas*, Barquisimeto, Editorial Nueva Segovia, 1955, p. 118.

38. *Ibid.*, p. 130.

39. En aviso de *La Guirnalda*, No. 2, agosto 1 de 1839, p. 32.

40. F. Montenegro Colón, *Lecciones de buena crianza...*, p. 24.

LA CONCILIACIÓN DE CARREÑO

Esa tensión entre la coerción de los manuales que precedieron al de Carreño y la conducta de un público decidido a mantener lo que consideraban conquistas sociales, fue lo que supo interpretar Manuel Antonio Carreño en su oferta socializante de 1854. En definitiva, el *Manual de urbanidad* que surgió de su autoría se situó en una perspectiva diametralmente opuesta a la de sus predecesores. Carreño decidió ignorar querellas y eliminar enfrentamientos y, para ello, tomó el camino deseado por los lectores a los cuales se dirigía: renunció a la mirada censora para apertrecharse en la posición cómplice.

De tal suerte que, donde los otros censuran, Carreño acepta y orienta; donde sus predecesores niegan, Carreño afirma y, en fin, donde los otros autores quisieron reprimir, Carreño liberó. Cuando los caraqueños (y los venezolanos en general) leían el *Manual de urbanidad* no encontraban el tono acre y cargado de reconvenciones que advertían en sus homólogos. Aquí la actitud preceptiva ha cedido paso a las maneras del maestro que educa orientando. Quizás pueda servir de ejemplo para iluminar lo que digo, el ejercicio de contrastar el parecer de Montenegro Colón y Carreño sobre un problema que, a nosotros, nos parece tan banal: la barba.

De partida debo indicar que también Montenegro Colón la rechazó con ardorosa vehemencia. Por su lado (tal vez porque, para ese momento, leía a los poetas románticos), Carreño no experimentaba molestias por la pelambre facial que enseñoreaba el rostro de sus vecinos (como no le molestaba la mayoría de los asuntos que incomodaban a Montenegro). En todo caso, no las criticó ni las censuró. ¿Qué decía Carreño de ellas? Pues las acariciaba con el gesto cómplice, sin mayores conflictos (después de todo era la moda, diría con salomónica sabiduría). Leamos su posición sobre esta materia: “Los hombres que se dejan crecer la barba, deben también peinarla varias veces en el día; y en cuanto a los que usan bigote, además de lavarle con frecuencia, deben impedir que llegue a caer sobre los labios”.⁴¹

Lo que equivalía a decir: estoy de acuerdo con esa moda. Su mirada comprensiva no se detuvo solo en el bigote; se extendió al teatro, a los establecimientos públicos (café, heladerías,...), a los espectáculos, a los viajes, a

41. M.A. Carreño, *Manual de urbanidad*, Nueva York, D. Appleton, y C^a, 1854, pp. 43-44.

las visitas, a los bailes y banquetes, a las reuniones en el campo, etc. Es decir, aceptó lo que la mayoría ya estaba haciendo. Por esa razón, cuando el *Manual de urbanidad* salió a la vida pública encontró un receptor cautivo, ávido de ser tomado en cuenta, de encontrar lo que quería leer. No solo en Venezuela sino en la comunidad hispanohablante, el volumen de 318 páginas experimentó una rápida, complaciente y estimulante acogida. Su propio autor no dejó de asombrarse al constatar: “la extraordinaria aceptación con que el *Manual* ha sido favorecido en Venezuela, España, Puerto-Rico, La Habana y los Estados Unidos del Norte, hasta haberse reimpresso en Madrid y en New York”.⁴²

Es decir, su propuesta de comportamiento público y privado fue reimpresso, el mismo año de su aparición caraqueña, en Europa y en los Estados Unidos. Fue, a su vez, elogiado en Puerto Rico y La Habana. Mario Milanca ha señalado que don Manuel Antonio visitó La Habana con fines promocionales: “Recordemos que el año 1854, a pocos meses del nacimiento de su hija, viaja a La Habana. Allí va a dar a conocer su obra: *Manual de urbanidad y buenas maneras para uso de la juventud de ambos sexos*”.⁴³ Es probable que la razón del viaje no se limitara a dar publicidad a su volumen. Se vio que el texto logró posicionarse, sin la mediación de su autor, en otros lugares del planeta. Pero, lo que no da margen a la duda, fue el enorme éxito alcanzado por las orientaciones del caraqueño desde el mismo instante marcado por la aparición de su libro.

En este sentido, el *Manual* de Carreño se convertía en pieza fundamental porque ponía al alcance de todos los principios que no se dominaban y que pasaban a ser, a partir de él, valores adquiridos. Llegados a este punto estoy en capacidad de dar respuesta a la interrogante que dejé abierta en las primeras páginas de este texto: ¿cuál era la novedad que introducía ese nuevo manual en un escenario donde no faltaban discursos rivales? A mi manera de ver, en esa novedad estuvo el éxito que lo acompañó siempre: ese éxito y aceptación del *Manual de urbanidad y buenas maneras. Para uso de la juventud de ambos sexos. En el cual se encuentran las principales reglas de civilidad y etiqueta que deben observarse en las diversas situaciones sociales; precedidas de un breve tratado sobre los deberes morales del hombre*, obedece a que supo interpretar,

42. En una publicidad donde anunciaba el autor la inminente aparición del *Compendio del Manuel de urbanidad*, en *Diario de Avisos*, Caracas, febrero 10 de 1855, p. 1.

43. Mario Milanca Guzmán, *¿Quién fue Teresa Carreño?*, Caracas, Alfadil (Colección Guarimba Mayor), 1990, p. 38.

aceptar y servir de guía a aquellos que abogaban a favor de una liberación de las costumbres. Por eso fue leído con avidez en los años 50 y 60 del ochocientos, y por esa razón fue texto escolar en Hispanoamérica desde finales del siglo XIX y buena parte del XX.

¿Quién iba a decirle que aquella pieza se convertiría en favorita continental? Después de la inmensa acogida que conoció, su proyección en el tiempo obedece a un fenómeno que todavía no he mencionado. El libro ha sido sometido a sucesivas purgas y reajustes en el correr de tres siglos. En realidad no está a mi alcance saber cuál Carreño estamos leyendo. Habría que hacer un examen comparatístico para ver qué queda del *Manual* original. Desde luego, es un arqueo de ediciones que, tal vez, encare en un futuro. 🌀

Fecha de recepción: 18 enero 2012

Fecha de aceptación: 12 marzo 2012

Bibliografía

- Alcibíades, Mirla, *La heroica aventura de construir una república: familia-nación en el ochocientos venezolano (1830-1865)*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana/Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2004.
- Manuel Antonio Carreño, Caracas, *El Nacional*/Banco del Caribe, 2005.
- “Avatares de la moda masculina”, *El Desafío de La Historia*, Caracas, Año 3, No. 18, s.d. [2010], pp. 55-58.
- Carreño, Manuel Antonio, *Manual de urbanidad y buenas maneras*, Caracas, Imprenta Carreño Hermanos, 1854 [Nueva York, D. Appleton, y C^a, 1854].
- *Compendio del Manual de urbanidad*, Caracas, Carreño Hermanos, 1855 [2a. ed. Caracas, Imprenta y Librería de Carreño, 1857].
- Castillo Didier, Miguel, *Cayetano Carreño. Ensayo de esbozo biográfico*, Caracas, Biblioteca Ayacucho (Col. Documentos-Iconografía), 1993.
- De la Plaza, Ramón, *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República, 1977 [1a. ed. Caracas, Imprenta al vapor de *La Opinión Nacional*, 1883].
- Delgado de Jesús y María, Santiago, *Catecismo de urbanidad civil y cristiana para uso de las escuelas*, Caracas, Imprenta de Fermín Romero, 1833.
- El Apuntador, “Teatro”, *El Constitucional*, Caracas, No. 48, noviembre 30 de 1836, p. 4.
- Fombona, Evaristo, *Catecismo de urbanidad*, Caracas, s.e., 1869.
- González Stephan, Beatriz, “Un buen ciudadano es aquél que calla, que no se mueve, que no...”, *Revista Bigott*, Caracas, No. 29, enero-febrero-marzo de 1994, pp. 37-43.
- Martí, José, “Carta a Eduardo Blanco”, *Revista Venezolana*, Caracas, No. 2, julio 15 de 1881, p. 87 (de la edición crítica organizada por Ramón Losada Aldana, *Re-*

- vista Venezolana*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, 1993).
- Menéndez, M.A., *Manual de la buena compañía, o El amigo de la civilidad, de las consideraciones, del buen tono y de la decencia*, Valencia, Venezuela, s.e., 1851.
- Montenegro Colón, Feliciano, *Lecciones de buena crianza, moral y mundo, o Educación popular*, Caracas, Imprenta de Francisco de Paula Núñez, 1841.
- Mosaico, “Las tertulias”, *Correo de Caracas*, No. 2, 16 de enero de 1839, pp. 3-4.
- P., “Modas”, *La Guirnalda*, Caracas, No. 2, agosto 1 de 1839, pp. 17-18.
- Palau y Dulcet, Antonio, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona/Madrid, Imprenta de José María Viader, 1950, 2a. ed..
- Quintero, Domingo, *De las obligaciones del hombre*, Caracas, s.e., 1840.
- Quintero Rivera, Ángel G. “Los modales y el cuerpo: ‘El Carreño’ y el análisis de la emergencia del orden civil en el Caribe”, *Nómada*, San Juan, Puerto Rico, No. 2, octubre de 1995, pp. 60-68.
- Secretario del Interior y Justicia, *Exposición que dirige al Congreso de Venezuela en 1848 el secretario del Interior y Justicia*, Caracas, Imprenta de Fortunato Corvaia, 1848.
- Sin autor, “Dos amigos en el puente de la Santísima Trinidad”, *El Patriota Venezolano*, Caracas, No. 2, noviembre 1 de 1830, pp. 15-17.
- “Tertulias”, *El Liberal*, No. 58, Caracas, 20 de junio de 1837, p. 110.
- *Conversaciones familiares entre un padre y un hijo sobre la vida del hombre*, impresa por Tomás Antero, 1840.
- *El libro de la juventud o Conocimientos esenciales para una buena educación*, Caracas, Imprenta de Tomás Antero, 1840.
- “Lecciones de buena crianza”, *El Venezolano*, Caracas, No. 54, junio 21 de 1841, p. 2.
- *El libro de la juventud o Conocimientos esenciales para la buena crianza*. Cumaná, s.e., 1849.
- “Educación popular”, *Diario de Avisos*, Caracas, julio 5 de 1851, p. 3.
- Villanueva, Joaquín Lorenzo, *Catecismo de moral*, Caracas, Tercera vez reimpresso por V. Espinal, 1841.
- Villasana, Ángel Raúl, *Ensayo de un repertorio bibliográfico venezolano*, v. 2., Caracas, Banco Central de Venezuela (Colección Cuatricentenario de Caracas), 1969.
- Williamson, John G.A., Fragmentos de *Enjoy to Caracas* (trad. de Rafael Pineda y Felipe Llerandi), en Jane Lucas de Grummonf, *Las comadres de Caracas*, Barquisimeto, Nueva Segovia, 1955.