AMÉRICA DIVERSA
literatura y memoria

Segunda parte

Eduardo Huarag Álvarez
COORDINADOR

Antonio González Montes
Félix Terrones
EDITORES

INSTITUTO RIVA-AGÜERO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

América diversa: literatura y memoria
(Segunda parte)

AMÉRICA DIVERSA
literatura y memoria

Segunda parte

Eduardo Huarag Álvarez
COORDINADOR

Antonio González Montes
Félix Terrones
EDITORES

INSTITUTO
RIVA-AGÜERO

PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

América diversa: literatura y memoria
(Segunda parte)

© 2013 PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
INSTITUTO RIVA-AGÜERO
Jirón Camaná 459, Lima 1 – Perú
Teléfono: (511) 626-6600
Fax: (511) 626-6618
Correo electrónico: ira@pucp.edu.pe
Página Web: http://ira.pucp.edu.pe/

Corrector de texto:
Eduardo Marchena Siverio

Diseño y diagramación:
Gisella Scheuch

ISBN: 978-9972-832-60-4

Publicación del Instituto Riva-Agüero Nº 285

El contenido de los textos publicados es responsabilidad exclusiva de los autores. Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial del contenido de esta obra, por ningún medio físico o electrónico, sin autorización escrita del autor.

Contenido

Introducción 9

De las aguas de la memoria a las novelas de Milton Hatoum – Evocación y transferencia de culturas
Jerusa Pires Ferreira 13

Manifiestos culturales de los afrodescendientes en la narrativa de Gálvez Ronceros y Gregorio Martínez
Eduardo Huarag Álvarez 25

César Vallejo: libertad estética y reclusión vital
Antonio González Montes 46

La polémica por el canon literario peruano tras la Independencia
Inmaculada Lergo Martín 62

Discurso e intervenciones intemperantes: ensayos posperonistas de Ezequiel Martínez Estrada
Adriana Lamoso 78

Entre as palavras e a linguagem plástica: o *Diário* de Frida Kahlo
Edilene Ribeiro Batista 87

Los desafíos de la traducción y el lenguaje literario en la obra "Esaú e Jacó", de Machado de Assis
Francisca Eugenia dos Santos 99

Problemas de la solución artística de "warma kuyay" ("amor de niño"), de José María Arguedas
Francisco Xavier Solé Zapatero 113

Hablar de sí: las escrituras del yo en el Perú
Françoise Aubès 150

Arguedas, Condenado de Amor
Gabriela Núñez Murillo 158

Cabo Verde na rota de Flora Tristan
Maria Inês Amarante 172

La biografía de artistas es la historia de la facultad transformadora (André Malraux)
Marie-Madeleine Gladieu 192

Los derroteros de la escritura, el resguardo de la memoria y el imaginario latinoamericano. Análisis de un caso y sus proyecciones
María Cristina Dalmagro 203

Geografía invisible de América (mayas, nahuas, quechuas): multiculturalidad e identidades en el universo poético de Laureano Albán
Montserrat Doucet 212

Tradiciones étnicas e instituciones conventuales: ¿una convivencia imposible?
Patrizia Di Patre y Esteban Crespo 224

Lo real del conflicto social en *Los ilegítimos* de Hildebrando Pérez Huaranca
Saúl Domínguez Agüero 240

Historia, mitos, ritos y leyendas en la *Historia del Reino de Quito* del Padre Juan de Velasco
Vicente Robalino 261

Introducción

Los trabajos aquí reunidos son una parte de las investigaciones expuestas en el "VIII Congreso de Literatura, Memoria e Imaginación" realizado en Lima, en las instalaciones del Instituto Riva Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Para el Instituto, es un honor publicar las ponencias y contribuir al fortalecimiento y difusión de las investigaciones sobre América Latina que atiende con tanto interés el CIALC de la UNAM desde el 2005, fecha de la iniciación de estos eventos o jornadas académicas.

América Latina y el Caribe son escenarios diversos y heterogéneos, que requieren del conocimiento, análisis e interpretación actual de su realidad. Esa situación remite, indudablemente, a la necesaria explicación de su identidad en constante reajuste, sobre todo teniendo en cuenta el empuje de la globalización que disloca y modifica el derrotero histórico de los pueblos.

Por lo dicho, desde el inicio se entendió la literatura no solo como una expresión escrita, que sigue el curso de la tradicional herencia europea, sino también desde sus manifestaciones orales y cosmogónicas. En América y en el Caribe no podemos ignorar las manifestaciones de la oralidad, pues en ella se va delineando la particularidad de una región, sus creencias y el color de sus mitos ancestrales. Dicho de otra manera, los innumerables pueblos y sus

expresiones que forman América y El Caribe no pueden ser entendidos sin el estudio de su memoria.

Creemos que es importante observar que el arte no desliga las expresiones verbales y literarias, de la historia social. En ese sentido, cada vez son más los estudios interesados en saber los efectos que supone la relación de la obra con su contexto, con el momento que le tocó vivir al escritor y el lector que accede a las publicaciones. El contexto de América Latina y el Caribe ha sido, en muchos momentos, socialmente efervescente, confrontacional, polarizado. Algunas veces, los escritores se han sentido condicionados por ese contexto. En otros casos, cuando se encontraron con gobiernos intolerantes, los escritores tuvieron que seguir el camino de la deportación.

Con ello no queremos negar que el texto es literatura en virtud del estilo, de la palabra labrada en la conciencia de los lectores como una marca del cincel sobre la piedra. La buena obra, más allá de los hechos de coyuntura, trasciende en virtud del buen manejo de recursos discursivos y narrativos (en el caso de los relatos), y la acertada elección de elementos retóricos (en la expresión poética). Entonces, cuando se reflexiona sobre lo literario, la noción de cultura no puede ignorar tales manifestaciones discursivas, como tampoco las expresiones que viven en la oralidad, sin cuya existencia probablemente los escritores no habrían tenido qué referir. La realidad les muestra un rostro, un tono, una circunstancia emocional que posiblemente habita desde hace mucho como parte de la memoria individual y social. La literatura converge las expresiones de la memoria y todo lo que, creativamente, aporta el imaginario de los poetas y narradores.

Por eso creemos que la obra literaria se engarza en sus raíces ancestrales, pero a la vez, en la singularidad de nuestro espacio y nuestra historia. En las últimas décadas, sobre todo con el *boom* latinoamericano, se pudo apreciar que nuestras expresiones imaginarias son de interés y goce de los lectores de universos lejanos y disímiles. Nadie puede ignorar que el proceso social y cultural de América Latina supuso la asimilación de técnicas creadas por

Flaubert, Joyce, Faulkner, Proust, pero que supo diseñar una voz creativa, original a través de escritores como Rulfo, García Márquez, Vargas Llosa, Arguedas, Fuentes, Donoso, Borges y Cortázar. En la actualidad, ellos y muchos otros, son nuestros clásicos literarios.

Los estudios que se reúne en este volumen representan la América diversa y heterogénea, y se convierten en un acercamiento que, desde diferentes disciplinas, irán abriendo camino en esa inacabable tarea de conocer mejor las expresiones culturales de nuestro medio. Se abre con el ensayo de la Dra. Jerusa Pires, de la Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo, para luego seguir con el estudio de los manifiestos culturales de los afrodescendientes en la narrativa peruana. Son igualmente interesantes los estudios sobre Vallejo, su concepto de libertad estética; pero también el que se refiere a las tradiciones étnicas e instituciones conventuales en el Ecuador. Voces múltiples sobre una América que ha entendido que tiene conocer mejor su realidad para superar sus dificultades regionales.

Eduardo Huarag Álvarez

Presidente de la Comisión Organizadora Nacional

De las aguas de la memoria a las novelas de Milton Hatoum – Evocación y transferencia de culturas[1]

Traducción: Elen Döppenschmitt

Jerusa Pires Ferreira

Profesora del Programa de Posgrado en Comunicación y Semiótica de PUC/SP y Cordinadora del Centro de Estudios de la Oralidad

Hablar de las Aguas es también remitir a uno de los más sensibles y competentes escritores brasileños del momento, el amazonence Milton Hatoum.

En sus dos libros *Relatos de un cierto Oriente*[2] y *Dos Hermanos*[3], que se desarrollan en esta semiosfera[4] de las aguas, él organiza la narrativa, tramas ficcionales y textos de memoria de modo bastante peculiar, aún partiendo de base común, de la evocación de toda una historia familiar y del universo de esta gran transferencia cultural, afectiva y humana. El autor hace que nos coloquemos frente a esta migración libanesa, que involucra conocimiento y representación detallada de tipos y situaciones de una Amazonía descubierta y revelada a cada paso.

En el primer libro (y será hasta obvio decirlo) la estructura de un tejido, tapiz, red. En el segundo, la organización nos remite al limo

---

1 Este trabajo ha partido de una conferencia presentada en UNAMA sobre *Memoria de las Aguas*, en octubre de 2004.

2 São Paulo, Cia das Letras, 2a.ed., 2002 (la primera es de 1989).

3 São Paulo, Cia das Letras, 2002.

4 Concepto de Iuri Lotman en donde se entiende que para allá de la biosfera existe una otra dimensión, la de la representación y de la architectura de los signos.

de las aguas y a la proximidad de los abismos. Incluso la tapa del libro (un bello trabajo de Ângelo Venosa), que se acerca a los planes de significación, es de un verde profundo, como un vergel de peras en donde la tragedia se construye.

Ambos nos invitan a una mirada y a un tiempo de vivencias y a la reconstrucción imaginaria de una cierta Amazonía, vivida, representada siempre, en registo de intensidad, y en detalles.

Algunos ejes nos permiten la aproximación de la memoria, tan asentada en las aguas literales de esta cultura mestiza, en donde se funden, y en sus propias palabras, a la orilla de los rios amazónicos y en el universo del mar mediterráneo.

Contando con la memoria ejercida como materia y memoria (Henri Bergson) o más bien memoria en narración, anamnesis (no sería demasiado obvio recordar a Proust), tenemos en este texto la transferencia cultural realizada y sintetizada en una espécie de *"Madeleine cabocla"*, en que *"El aroma de los higos era la punta del ovillo de las historias narradas por mi madre"*.

Se destacan tópicos insistentes, verdaderas máquinas memoriales[5], si así se puede decir, y entre ellos la **migración**, los aprendizajes y expresiones de la **niñez.**

La migración

Historia fecundante y dramática, la del desplazamiento difícil, la del descubrimiento, multiplicación de secuencias en que las aguas nos van conduciendo.

En el prefacio de *Dioses y hombres*[6] de Greimas, Ben Amos nos habla del siglo XX como el siglo de la experiencia de los exilios y de las migraciones en el mundo y, por lo tanto, espacio para la evocación

[5] A partir de la concepción de Mary Carruthers, en que la autora nos habla de la fabricación de imágenes.

[6] A. Greimas. *Of Gods and Men,* Indiana University Press, 1992.

que recibe tantas nomenclaturas (*recall*, *remember*, *recollect*) y para la memoria en movimiento. Está aquí en causa la activación de la memoria, frente a tantos desplazamientos y consecuentes adaptaciones culturales; estamos frente a la polisemia de muchas formas y evocaciones, tantas posibilidades de recordar y de expresar.

Así, en el primer capítulo de *Relatos de un Cierto Oriente*, nos transmite el narrador la gran aventura de la memoria, cuando nos apunta que la búsqueda de la memoria es la clave de la vida. Además, son los sentidos, fábulas y voces formando el cuerpo de estos viajes.

En la mezcla que se hace de transferencias constantes, él nos habla, curiosamente, del nombre de dios evocado en otro idioma, la posible reunión de la religión cristiana de Emilie y la de su marido musulmán, y así también la de los que vinieron de culturas indígenas y que trabajaban en la casa, instalándola en los sótanos del día-a-día, pero de igual permanencia y fuerza en la trama de los tejidos conceptuales y narrativos.

A cierta altura, en el gran guión de encuentro, desencuentro y adaptación de esos universos, él nos conduce *"de la nieve al bochorno, de la montaña a la planicie, del Mediterráneo al Amazonas"*, y así también logra evocar visualmente las mesquitas árabes, a partir de las torres de Manaus. Transferencia y síntesis, desde la orilla del río a las aguas del Mediterráneo, lo que puede evocarnos el encantamiento de las historias narradas por la tradición oriental.

Creo que el texto de Hatoum ya nació cinematográfico y no sé porqué aún no se ha transformando en película, lo que deberá suceder muy pronto.

La niñez

El étimo de *infans* nos remite a lo que no habla, mas, aquí es el hablar lo que cuenta, el fragmento de la experiencia y construcción de los espacios, de la cultura y de sus ritos familiares.

El autor nos dirá en algunos fragmentos de su texto que los olores de la niñez no se olvidan nunca. Y tal vez podamos decir que ellos se asocian definitivamente a la difícil etapa de adquisición de la expresión por el hablar.

Se trata ahora de la ocasión de poder hablar, de transformar el tiempo en descubrimiento y encantamiento, como nos dice Giorgio Agamben, en su libro *Enfance et histoire*[7].

Milton Hatoum nos trae la posibilidad de un tiempo siempre recuperable, pero no de forma lineal, tiempo sujeto a muchas interrupciones, siempre cargado, sin embargo de experiencia y de afectos. En él se activan los sentidos, sueños y contemplaciones que crean las cosas. De este modo se rehace la memoria cultural de la casa (como un cosmos), centro de todas las tramas aquí traídas, o de la ciudad con sus múltiples personajes, familiares, agregados y visitantes raros.

La ropa, los adornos, el cuerpo son ofrecidos en detalles visualizados, y después vendrían a nosotros, casi en movimiento, traídos del fondo de los armarios o del fondo de la memoria. La visita a la maleta en donde se guardaban las cosas, así es el hallazgo de las cuatro pulseras de Emilie, signos plenos con sus potencialidades de emblema.

Relato de un cierto oriente

Es un libro-tapiz, como he apuntado, y muchos seguramente ya lo hicieron, así como la bella película *La leyenda de la Fortaleza de Suram* del cineasta georgiano Sergei Paradjánov. Llamado por algunos de *Mil y una noches amazónicas*, él nos ofrece la memoria, en la multiplicidad de sus imágenes y de sus reflejos. No simbólicamente, o sólo los del agua, sino que traídas concretamente, y de hecho, el

[7] *Enfance et Histoire*, Paris, Payot, 1998(la edición italiana es de 1978).

reflejo de los espejos, los ventanales de vidrio de la casa visitada por el narrador, tanto tiempo después, en abandono decadente, la incidencia de la claridad sobre los vasos de cristal, bajo la mirada que los descubre.

Ahí, se pueden recomponer, en imaginación, los paseos de la matriarca Emilie al mercado, a la hora que el sol revela tantos matices de verde e ilumina la lámina oscura del río.

Inclusive, son muchas las alusiones y referencias al tapiz, cultura y naturaleza inseparables, frente a aquel para quien el tapiz del cuarto brillaba como el sol de la mañana, el mismo que traía para el habla aquella niñez siempre presente y que nos recuerda, con nuestro asentimiento pleno, que en la niñez realmente hay olores inolvidables....

Para tratar del espejo y del alfabeto, hay toda una sutileza en el develar procesos, de que es ejemplo el juego especular entre pronunciación y ortografía, en donde se van distinguiendo y tamizando sonidos. Por ejemplo, la presentación de insignias en que lo escrito, en su visualidad se transforma y se transfiere para la imagen de un pez fenício.

En este viaje-descubrimiento del pasado, el narrador nos habla de temporalidades que se concentran y en las cuales los objetos van definiéndose y presentándose: el reloj con la visualidad de sus punteros, el teléfono suena, la hija de la casera arroja una muñeca que se cuelga en los punteros (una lectura de los juguetes es también posible), y que ésta misma anuncia: *"Sólo más tarde va a llover"*.

Notaremos cómo se construye ahí toda una tipología del agua, *estados* y *situaciones* de agua y de memoria. La fuente del jardín, el río, la lluvia, los pequeños canales, los caminos. Va de la llovizna al silencio.

Y es así que el río que antes era invisible, se vuelve un camino iluminado. En este libro, a partir de una epifanía de la visualidad, es posible seguir una suerte de construcción de la ciudad.

> "Desde la proa o de cualquier punto del barco, ninguna luz artificial era visible para alguien que mirara el horizonte; pero bastaba alzar un poco la cabeza para que la mirada se encontrara con una fiesta de los astros que se proyectaban en la superficie del río, estirándose por una insondable línea imaginaria a lo largo del barco, la oscuridad nos indicaba ser allí la frontera entre la tierra y el agua".

También podemos resaltar la proporción del tratamiento dado a la noción de frontera, y de los límites, cuestión aún más central cuando nos ponemos a pensar sobre la inmensidad amazónica. Y considerados tantas veces en los relatos de viajantes, a través de los tiempos.

Vamos situándonos aquí entre la ciudad y la selva: la frontera entre el cielo y el agua y la creación del mundo y en otra secuencia, la búsqueda de delimitación, cuando encontramos un canal de agua. El cruzar de la calle y de la ciudad, en que por un frágil puente de madera se atraviesa el canal, límite entre el pueblo y la selva.

En ese contexto cabe la referencia a un privilegiado texto de viaje de Frederico Rondon[8] en el que él como un etnógrafo-poeta nos habla de la noche caliente bajo el cielo entretejido de estrellas:

"Al caer la tarde, alcanzamos São José, aldea de Arapaços, a la orilla de Uaupés. En un barranco elevado, frontera al puerto, una calle de chozas alegres y limpias, techos de paja sobresaliendo por entre palmas verdes y brillantes, bajo un cielo de suaves matices lilas".

Y más adelante, al buscar esta msma delimitación, comenta la concepción de frontera de los indígenas con quienes está en contacto y con la cual se pone de acuerdo: *"Allá empiezan las tierras de Colombia allá está grabado en piedra el nombre de Brasil"*.

Podemos hablar en el texto de Milton Hatoum, como en este fragmento, de una explosión visual, cuando la claridad del día surge como una súbita revelación, mezclada a los diversos matices de rojo,

---

[8] RONDON, Frederico, nacido en Cáceres en 1898.CF Bibliografia.

como una alfombra tendida en el horizonte, desde donde brotaban infinitas alas chispeantes, láminas de perlas y rubís...

"Vi un árbol inmenso expandir las raíces y copa en dirección de las nubes y de las aguas y me sentí reconfortado al imaginar ser aquel el árbol del séptimo cielo", conforme encontramos en el libro de los *Relatos*.

El autor nos transmite entonces los efectos de esta aprehensión de un paisaje singular, (de una visibilidad en que lo visible y lo invisible son como un juego y más que un juego) que él considera capaz de alterar el destino de uno.

Debo decir que ahí me echaría, yo misma, a leer los viajantes de la Amazonía, y descubrir la sutileza y su importancia, como base de la memoria, del descubrimiento y de la mirada que trasparentan en la novela. Esta incursión me ha permitido incluso acompañar la idea de creación de la ciudad, el surgimiento de las cosas, de los objetos, a partir del propio paisaje.

Entre la ciudad y la selva, *"la frontera entre el cielo y el agua y la creación del mundo"*. Cruzamos el canal – el límite entre el pueblo y la selva *"la ciudad y la selva son dos escenarios, dos mentiras separadas por el río"*, nos dice Hatoum en su novela.

Este libro es también un verdadero tratado sobre el arte de aprender, la *alifebata*, el aprendizaje de la escrita árabe, mostrada en su potencialidad de sentidos, la inversión de las direcciones, la creación escultórica de la letra y de la memoria. Asentado en la voz y la imagen, él nos ofrece toda una reflexión sobre la fotografía, que ocupa gran espacio en la obra y en la consideracion del autor. Jugamos juntamente con letra e imagen, imagen, voz y pronunciación, y podemos hasta decir que estamos frente a un rastreo de voces en registo de imagen.

El alfabeto y el libro religioso nos ofrecen también el mestizaje posible – involucrando el libro de la revelación, el Alcorán, la Biblia, la combinación de lenguas, de costumbres, la transferencia y sus adaptaciones, los objetos traidos a la superficie por un verdadero escafrandrista de la memoria. La inmersión en los armarios nos

conduce de la observación de los vestuarios al cuerpo que un día los tenía puestos...

Dos hermanos

Es un libro que nos propone incursiones sucesivas. Es su sencillez que nos desafía a lo complejo de los descubrimientos en la lectura, y al cual me refiero con la consciencia de que paso de la información al comentario.

Se trata de un relato de inspiración bíblica, del odio y del amor más extremo, apoyado en la complejidad de las relaciones familiares, y que desde el inicio ya nos propone en la ambigüedad fundamental, la instalación de múltiples enigmas. Vamos siendo invitados a desvendar límites de relaciones, somos llevados hasta el borde de otros verdaderos abismos, los del ser.

Construcción asentada en *topoi,* los gemelos diferentes y el odio que se fortalece, en las tramas sucesivas del logro. No sería despropositado aquí recordar *Esaú e Jacó*[9] en la Biblia, pensar el título de Machado de Assis, y asumir que no parece descabellado citar los *Hermanos Corsos* de Alexandre Dumas.[10]

Hay en el texto de la novela otra marca que antes no se había hecho anunciar de forma tan transparente: la introducción de palabras árabes.

Esto se da, a partir de la situación misma en la que uno de los hermanos personajes es enviado para Líbano, donde vive por 5 años.

En ello aún se destaca, y más de una vez, el papel de la fotografía (como arte de la memoria), la idea de algunas imágenes fundamentales, las cartas, las fotos, la organización de un verdadero archivo, todo

---

[9] Daisy Weinberg, *Esaú e Jacob,* São Paulo, Ed Humanitas, 2004.

[10] Que recién he encontrado en adaptación juvenil por la Editora Melhoramentos

caminando hacia la configuración de una memoria espacializada y materializada.

En esta segunda novela, la tragedia se configura, mostrando a partir de las aguas la construcción de la vida y de la ciudad, colocándonos frente a toda una tipología y llevándonos a una topología de las Aguas, el agua en sus extensiones psíquicas y semánticas.

En cuanto a la tipología, que muchas veces encontramos en los viajantes amazónicos, tenemos: el agua oscura y sus extensiones: lama, humedad, lluvias. Ríos indómitos. Los miles de palafitos, a la orilla de los pequeños canales, las ciudades flotantes, las balsas en la bahía, los barcos, los lagos, los agujeros, las hojas mojadas, los surcos.

Siendo que la lluvia, una insistencia, tiene gran fuerza en la organización de esta novela, construida en clima de tragedia con todos sus componentes tradicionales. Tenemos en la configuración del ambiente de la cárcel el agua del terror, aquella que chorrea e inunda la celda de los prisioneros en Manaus, el tormento de los mosquitos, de los zancudos, de todo lo que tortura a partir de las aguas.

Aún tendremos las noticias sobre el río, esta *"imensidad oscura"* que puede devolver la libertad, depués de sernos ofrecido el clima de represión que pesaba sobre la ciudad de Manaus, en los años de plomo de la dictadura, mezclándose ahí historia y ficción.

El río y la muerte nos son traídos bajo la imagen de las aguas que corren inexorablemente. Hablaríamos incluso de una especie de hidrografía trágica:

"Así veía yo el viejo Halim, un náufrago agarrado a un tronco, lejos de la orilla del río, arrastrado por la corriente para el remanso del fín".

Lluvia, agua, inundación para la culminación del gran clima en el que revela la ciudad inundada.

Ver Manaus emerger desde el Río Negro, la ciudad desprendiéndose del sol, dilatarse a cada remada, revelando los primeros contornos de una masa de piedra aún fluida, y depués la plaza de inmundicia y de lodos, un paisaje cargado de signos fuertes. Así, el fin de la plaza y de la orilla del río (siempre el cuestionamiento de los límites) un

mundo de colores y de movimiento, la lámina de agua o la lluvia centelleando el río en sus astillazos.

O en las escenas en que el hijo menor volvía chorreando, tosiendo, ensuciando toda la casa. Hay, sobre todo, en *Dos Hermanos* una investigación a ser hecha de los estados de agua y de las situaciones de agua: goteras, agua sucia, aguaceros, acompañando en intensidades diversas el recorrido narrativo.

Es como si hubiera, a lo lejos, un mar, como un dios tonante y tutelar que presidiera a todas estas posibilidades de narrar y de ser, aquel que se responsabilizaría por las travesías, por los conflictos, por el dolor y por las diferencias, surgiendo, en las últimas páginas del libro, como promesa.

La humedad amazónica parece estar inscrita y escrita en la memoria, en esta memoria, una especie de amazonía permanente, representada a cada paso, a través de un intenso proceso evocativo y visualizante.

Zana, el personaje intermedio, recordaba la pequeña ciudad de Líbano, en voz alta. En la pared había visto una fotografía: ella y el hermano sentados en el tronco de un árbol que cruzaba un canal. ¿De cuándo era aquella foto?

La transferencia de culturas, la interacción de lenguajes, se da a todo instante, Yakub, volviendo de Líbano, silencioso e inconformado; Omar, charlatán e insolente. Pero lo que nos llama la atención es la conducción del destino de los personajes como el destino de los propios ríos, contigüedad llevada hasta las últimas consecuencias. Es así que el narrador nos dice: *"Él temía que mi destino confluyera para el de Omar como dos ríos indómitos y turbulentos, aguas sin ningún remanso"*.

¿Podrá haber transferencia tan bien ejercida?

Ver el río, mirar el río, aquella imensidad oscura y levemente ondulada. De regreso a Manaus, Yakub moja el rostro en el agua del río *"su dolor parecía más fuerte que la emoción del primer encuentro con el mundo de la niñez. Él mojó el rostro con el agua del río y pidió al canoero que contornara la ciudad flotante"*.

Inclusive, hay a lo largo del texto muchas referencias a la ciudad flotante, a los barrios anfíbios y encontramos páginas soberbias sobre su destrucción, todo siendo arrasado a golpes de hacha: *"todo se deshizo en un solo día, los barrios todos desaparecieron –los troncos quedaron flotando hasta que fueron tragados por la noche"*.

Si ahí se mezclan recuerdos y olvido, podemos pensar en el bello texto en donde *"las palabras parecen esperar la muerte y el olvido; permanecen soterradas, petrificadas en estado latente para después, en lenta combustión, prender en nosotros el fuego del deseo de contar fragmentos de historias que el tiempo ha disipado"*.

Aún aquí la memoria de los olores, las hojas mojadas, el zumo de *cupuaçu*. El río y la muerte, los que desaparecieron en la oscuridad, la bahía de Río Negro, un personaje arrastrado por la corriente para el ya anunciado remanso sin fin.

Todo esto va acompañar el personaje Yakub y los misterios de la paternidad que se refieren al narrador. ¿Cúal de los dos hermanos sería su padre, quién merecería la ternura de Domingas, la ama silenciosa y aparentemente submisa?

Con un poderoso texto que nos equilibra a partir del enigma y que se construye en estados permanentes de agua y en situaciones diferidas de agua, es de la mayor grandeza el cultivo de este estado incierto. Vemos entonces tornarse la narrativa contigua al aguacero, cuando podemos contemplar los leprosos amontonados y encogidos debajo de los arboles de oiti. La ciudad irreconciliable con su pasado, alejada del puerto del río, en las palabras del narrador, y podemos hasta sentir el olor de palo podrido, bajo la lluvia que cobría Manaus.

Asume por tanto papel decisivo la decadencia de la casa de Halim y Zana, y ahí la descripción perfecta del desarreglo de todo un pasado y, más tarde, la casa vendida, una especie de receptáculo de todos los conflictos, símbolo de una transferencia cultural poderosa y que, en tiempos pasados abrigaba lla voz de Halim, recitando sus *gazais, zejéis,* dibujados en aquel inmenso tiempo traspuesto.

Bibliografía

AVÉ-LALLEMANT. *Manaus que eu vi*. In: *Antologia da Cultura Amazônica*. Org. Carlos Rocque. Introdução geral de Arthur Cezar Ferreira Reis. Volume V (Narrativas de Viagens e Estudos Geográficos). Amazônia Edições Culturais Ltda, [1971], pp. 38-47.

BERGSON, Henri. *Matière et mémoire*. Paris: PUF, 1985.

CARRUTHERS, Mary. *Machina Memorialis*. Traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert. Paris: Gallimard, 2002.

GREIMAS, J. Algirdas. *Of gods and men*. Indiana University Press, 1992.

HATOUM, Milton. *Dois Irmãos*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

____ *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

____ *À Superfície do Tempo: viagem à Amazônia*. Lisboa: Itaúsa Portugal/ M/C, s/d.

____ *Deux Frères*. Traduit du Portugais (Brésil) par Cécile Tricoire. Paris: Seuil, 1993.

____ *Récit d'un certain Orient*. Traduit du brésilien par Claude Fages et Gabriel Iaculli. Paris: Seuil, 1993.

____ Relato de un cierto Oriente. Madrid, Ediciones Akal, Trad. Juana Maria Inarejos Ortiz 2001.

____ *Dos Hermanos*. Madrid, Ediciones Akal, Trad. Juana Maria Inarejos Ortiz 2003.

MAALOUF, Amin. *Origens*. Tradução de Cláudia Ramos e Artur Ramos. Difel: Algés, Portugal, 2004.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da Memória e outros ensaios*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

RICOEUR, Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.

RONDON, Frederico. *Trecho de "Uaupés"*. In: *Antologia da Cultura Amazônica*. Org. Carlos Rocque. Introdução geral de Arthur Cezar Ferreira Reis. Volume V (Narrativas de Viagens e Estudos Geográficos). Amazônia Edições Culturais Ltda, [1971], pp. 114-116.

ROUBAUD, Jacques. *L'invention du fils de Leoprepes: poésie et mémoire*. Paris: Circe, 1993.

WEINBERG, Deisy. *Esaú e Jacó*. São Paulo, Humanitas, 2004.

Manifiestos culturales de los afrodescendientes en la narrativa de Gálvez Ronceros y Gregorio Martínez

Eduardo Huarag Álvarez
Pontificia Universidad Católica del Perú

1. De la situación despersonalizada a la voz propia en la expresión escrita

Según las referencias históricas, los negros fueron traídos del África en la época de la conquista del Nuevo Mundo. Llegaron en la condición de esclavos, lo que supone una condición marginal y, para la visión eurocéntrica de los españoles, carecían de identidad como persona humana. Los conquistadores los utilizaron para el transporte de carga por tierras ignotas. El trato a los esclavos fue verdaderamente cruel y tenían pocas posibilidades de ser libertos. Ricardo Palma, en una de sus tradiciones, anota:

"El esclavo que trabajaba en el campo vivía perennemente amagado al látigo y el grillete, y el que lograba la buena suerte de residir en la ciudad tenía también, como otra espada de Damocles, suspendida sobre su cabeza, la amenaza de que, al primer renuncio, se abrirían para él, las puertas de hierro de un amasijo"[1]

En el Perú, durante el virreinato, el negro se dedica especialmente al trabajo agrícola en las haciendas de la costa. Su acceso a

[1] Palma, Ricardo Tradiciones peruanas completas Madrid, ediciones Aguilar, 1968 , p. 903.

la educación era muy limitado, lo que no significa que los negros o zambos no mantuvieran un sentimiento ligado a la religiosidad ancestral, una religiosidad plagada de símbolos y rituales que siguieron practicando por algún tiempo en Haití. La Inquisición fue represiva y los negros no escaparon a las sanciones por herejías, como se evoca en la tradición "*El rey del monte*":

"¿Bruja dijiste? ¡A la Inquisición con ella! Y la pobre negra, convicta y confesa (con auxilio de la polea) de malas artes, fue sacada a la vergüenza pública, con pregonero delante y zurrador detrás, medio desnuda y montada en un burro flaco"[2]

Es interesante observar que ese gusto por los rituales, esa fe integral hizo que dedicaran su esfuerzo, su mística, a la organización de cofradías cuya repercusión se mantendría en la devoción por El Señor de los Milagros. No era pues una fiesta religiosa como las otras, para ellos, la fiesta era la posibilidad de expresar su modo de entender su sentimiento religioso, tan distinto al que profesaban en la colonia los españoles y criollos. Para algunos, había algo de paganismo. Y es que el negro aceptó la religiosidad cristiana pero introduciendo sus modos de ser, su sentimiento cultural. Por eso, Palma describe:

"Cada tribu tenía su reina, que era siempre negra y rica. En la procesión solemne salía ésta con traje de raso blanco, cubierto de finísimas blondas valencianas, banda bordeada de piedras preciosas, cinturón y centro de oro, arracada y gargantilla de perlas (…) Seguía a la corte el populacho de la tribu, con cirio en mano las mujeres y los hombres tocando instrumentos africanos".[3]

Y más adelante, Palma menciona que en otras festividades religiosas, como las de Corpus y Cuasimodo, "(…) eran los africanos los que formaban las cuadrillas de diablos danzantes que acompañaban a la tarasca, papahuevos y gigantones".[4] Con tal escenario y

[2] *Ibíd*., p. 905.
[3] *Ibíd*., p. 904.
[4] *Ibíd*.

espectáculo, estamos más cerca al ambiente carnavalesco al que hace alusión Bajtín. Lo propio de la expresión de los afrodescendientes era ese ritual lleno de colorido, música y sentimiento.

El gusto por la música y el ritmo influyó, seguramente, para que cultivaran la versificación popular de rima acompasada. Expresión literaria que se gestaba de manera espontánea. La creatividad se adecuaba a las condiciones y el contexto en el que estaban los personajes. López Albújar, en "Matalaché" refiere el contrapunto y competencia entre dos guitarristas. Allí se puede leer:

"Me han dicho, José Manuel,
Que así como tocas cantas
Y que donde vas te plantas
No hay quien te quite el laurel
….
Vamos, pues, de güeno a güeno
A probar cuál es mejor,
A quién le darán la flor,
O a quien le pondrán el freno".[5]

Y el tan famoso José Manuel responde también en verso improvisado. El narrador utiliza el verso propio, además, de esa cultura oral difundida en Latinoamérica y que cultivara la gauchesca y cuya muestra más importante fue "Martín Fierro", de Hernández. José Manuel contesta, entonces:

"Te han informado muy mal,
Mi querido Nicanor;
Yo jamás fui tocador
De chicheros ni arrabal.
Por eso ningún rival

[5] Albújar, E. *Matalaché* Lima, editorial Peisa, 1973, p. 188.

Se contrapunteó conmigo;
Tú eres el primero, amigo,
Que me tose y me provoca
Y tapar quiere mi boca
Y hasta quebrarme el ombligo".[6]

La expresión de negros y zambos a través de esas estrofas no pretende un depurado academicismo. Pero la espontánea creación en las estrofas refleja la picardía, la malicia y la sensualidad de los afrodescendientes. Esto lo podemos apreciar en esa conocida estrofa de la novela de Albújar que luego desencadena la tragedia inhumana:

"Cógela, cógela, José Manué;
Mátala, mátala, matala ¡ché!
No te la coma tú solo, pití;
Deja una colita siquiera pa mí".[7]

Es este mismo gusto por la rítmica y la melodía, el gusto por el ritmo acompasado es el que llevó a Nicomedes Santa Cruz a cultivar las décimas, modalidad de estrofas a través de los cuales expuso hechos episódicos, pero también la mirada irónica de un negro a otro (u otra) que ha negado su identidad en un proceso de alienación. La conocida décima a la que aludimos dice:

"Cómo has cambiado, pelona,
Cisco de carbonería.
Te has vuelto una negra mona
Con tanta huachafería.
Te cambiaste las chancletas
Por zapatos taco aguja,
Y tu cabeza de bruja

6 *Ibíd*., p. 190.
7 *Ibíd*., p. 206.

La amarraste con peinetas.
Por no engordar sigues dietas
Y estás flaca y hocicona.
Imitando a tu patrona
Has aprendido a fumar.
Hasta en el modo de andar
Cómo has cambiado, pelona".[8]

El acercamiento a la cultura de los afrodescendientes supone una necesaria percepción de sus manifiestos culturales. Es cierto que Palma refiere personajes y anécdotas acerca de negros aventureros, negros cimarrones o verdugos de la temida horca. Pero la manifestación de la cultura propia sigue un proceso. No es en el siglo XIX que el negro podrá manifestar su modo de pensar, sentir y expresarse. En el Perú de los 50' aparecerán escritores zambos que cultivan la narrativa y permiten que tengamos una visión distinta de ellos. El negro se expresará, por primera vez, con una voz auténtica que expresa su malicia, su humor y su modo de entender la vida y la cotidianeidad.

Uno de los rasgos que distingue a los negros y zambos es la inconfundible oralidad en el momento de comunicarse. Se trata de una variante del castellano que suele acortar las palabras. De eso se dieron cuenta Gálvez Ronceros y Gregorio Martínez, los narradores que mejor se compenetraron con el mundo interior del negro. Gálvez Ronceros configura el mundo de los negros a través de "*Monologo desde las tinieblas*", y Gregorio Martínez a través de esa innovadora novela testimonial denominada *"Canto de sirena"*. Es importante precisar que si bien, en el caso de la obra de Martínez, estamos ante un Candelario Navarro que cuenta su vida, sus creencias, su malicia y sus aventuras amorosas, lo cierto es que no se trata de una simple

[8] Nicomedes Santa Cruz *Décima Cómo has cambiado pelona* Página web: wwwfolkloreperuano.com 28 de mayo, 2012.

transcripción oral. Hay en su obra todo un trabajo de modelización y de manejo de recursos narrativos, como lo vamos a demostrar.

2. La narrativa de Gálvez Ronceros y el habla habitual de los afrodescendientes

2.1. La oralidad y cosmovisión de los afrodescendientes

"Monólogo desde la tinieblas", de Gálvez Ronceros, se distingue, en primer lugar, por presentar en la escritura el habla oral de los negros. En el relato *El mar, el machete y el hombre*, leemos:

"El machete es un pescao que nadie puee come: la mar lo hizo casi de pura epina que metió a la diabla en una hilachas de caine"[9]

Lo interesante es que luego hace una relación entre lo acontecido con el machete, caprichos de la naturaleza, y su incidencia en la vida del hombre:

¿Pa qué sirve un pescao así, tan atravesao de epina?

A vece la mar e como algunos hombes: hace cosas solo pol joré. Y al machete lo jorió. Y así jorió al hombe, que se jorió con ese pescao".[10]

El relato, breve y sencillo, nos ha mostrado el modo de categorizar los elementos de la realidad que tiene el negro aldeano. El personaje parece descubrir que en el mundo y la creación de los seres no todo es orden y armonía. La picardía, propia del negro, lo lleva a sacar una deducción: el hacedor de vida hace algunas cosas por mortificar a otros. El hacedor mortificó al pez y de paso mortificó al hombre.

Y así como el negro advierte lo particular dentro de lo general, es importante observar la malicia como rasgo que lo caracteriza. En el relato "*Etoy ronca*" se cuenta que una negra mientras iba por los

---

[9] Gálvez Ronceros, Antonio *"Monólogo desde las tinieblas"* Lima, Municipalidad de Lima Metropolitana, 1986, p. 40.

[10] *Ibíd*.

caminos se encontró con su compadre. Se fueron charlando hasta que en cierto lugar del camino, ella dijo:

"- Compaire (…), el camino ta solito".[11]

Como el compadre no parece entender el mensaje, ella insinúa sus deseos y vuelve a hablar:

" - Compaire, uté me quiede tumbá.

Entonces el negro la miró y le dijo:

Comadrita, si yo la tumbo en ete camino, ¿uté grita?

No, compaire, poque hata ronca etoy".[12]

Como se puede apreciar, la malicia es un rasgo frecuente en la vida cotidiana del negro. La mujer no es ajena a estas motivaciones como que insinúa su disposición para el amor, puesto que ella (si se produce el asalto apasionado) no iba a gritar.

1.2. El tema de los mitos cosmogónicos

Entre los relatos que presenta Gálvez Ronceros, destaca "La creación del mundo", que por el mismo título se entiende que se refiere a un tema cosmogónico:

"Dicen quial principio e toa las cosas la Tiera etaba vacía y se confundía con el firmamento en una ocurrida muy prieta. Pero ele-piritu de Dio, que año tras año veía dede ariba lo mimo, no aguantó má y se vino volando a hacé las cosas. Entonce dijo: "Qué brote la lu" Y la lu brotó. Y como vio que la lu era güena, la desayuntó de la ocurrida y a eta la mandó a que juera a vivi a ota padte. Ya la lu la llamó día y a la ocurrida noche. Eto pasó en un solo día, en el pirmé día de la vida del mundo".[13]

Es importante observar que la idea que el narrador negro tiene de la creación del universo coincide con la del Génesis. En el Génesis de la Biblia podemos leer:

---

[11] *Ibíd*., p. 43.
[12] *Ibíd.,* p. 44.
[13] *Ibíd.,* p. 71.

"1. En el principio creó Dios el cielo y la tierra. 2. La Tierra era caos y confusión y oscuridad por encima del abismo, y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas. 3. Dijo Dios: "haya Luz", y hubo luz. 4. Vio Dios que la luz estaba bien, y apartó Dios la luz de la oscuridad; 5. y llamó Dios a la luz "día", y a la oscuridad la llamó "noche". Y atardeció y amaneció: día primero".[14]

Estamos, entonces, ante una reelaboración discursiva que respeta la estructura fundamental de la fuente de donde procede. La variante se da en el plano de la expresión discursiva en tanto que el negro trasmite su idea con los recursos de la oralidad, la gracia y los giros expresivos propios de su comunicación.

Según la Biblia, Dios separó el cielo de la tierra definiendo las particularidades de cada uno. En el caso del relato de Gálvez Ronceros se repite esencialmente lo mismo, aunque con el discurso propio de la oralidad del negro.

"Como ante too dede ariba hata abajo era purita agua, el segundo día Dio ordenó: "Quiedo que aparezca el firmamento en medio de esagua pa que un poco se vaya pariba y oto poco pabajo, que no puee sé quiande pega too el tiempo".[15]

Según el Génesis, el tercer día Dios juntó las aguas y diferenció el mar de la tierra. Esto se presenta en los versículos 9 y 10 de la Biblia. En el relato del negro se dice:

"El tercé día Dio miró pa un lao y vio que lasaguas diabajo andaban haciendo su guto, yéndose pallá y pacá ponde le daba la gana. Entonces dijo: "Quiacen deparramá esasaguas diabajo. Que siamantonen en un mismo sitio" Y las aguas diabajo dieron un respingo de suto y corieron a amontonarse dejando mucho lugare seco. Y sin pensalo má, Dio le llamó Tierra a lo seco y mare al montón diagua".[16]

---

[14] La Biblia: " Génesis".
[15] Gálvez Ronceros, A. *Ibíd.,* p. 72.
[16] *Ibíd.* p. 72.

En esta referencia cosmogónica, entonces, la oralidad expresiva y amena reelabora el discurso formal de la Biblia. El negro dice casi lo mismo, pero con el discurso oral propio de su variante idiomática.

Esto mismo sucede cuando se hace alusión a la vegetación con la que se cubriría la Tierra. Este acontecimiento se refiere en los versículos 11, 12 y 13 de la Biblia. El narrador negro dirá lo mismo, pero mencionando entre los elementos de la vegetación, las especies que son parte de su vida cotidiana, su presente actual:

"Entonce, viendo que la tiera seguía pelá como una pampa, dijo: "Que horita mimo eta tiera se preñe (…) de yerbas y plantas con semías y jrutos.(…) Y así aparecieron sobre la tiera el frijó, el pallá, la yuca, elc amote, la guayaba y lo demá jrutos que dan las plantas pa quel home coma".[17]

La similitud continúa, salvo en los versículos 26, 27 y 28 que es cuando se menciona que Dios creó al hombre a imagen y semejanza suya. Según el relato, los rasgos adecuan el hecho episódico a su discurso y su modo de entender la vida y los elementos del cosmos en que nos encontramos:

"Güeno, dio Dio, ahoda hay que hacé al hombe" Y lo hizo. Y dicen que lo hizo a su mima apariencia, como Dio mimo era. Y entonce le dijo que luabía hecho pa que dominara a los pescao, a lasaves y a cuantos animade se movìan sobe la Tiera, y que debía aprovechase dellos, que no juera zonzo, (…) De la mar sacó y comió pescao, y siempre había má, sin que siacabaran; agadó y comió los jrutos de las plantas y pa que no siacabaran aprendió a sembrá las semías en la tiera. El buro jué güeno pa la carga, la mula y el buey pa jalá troncos y pedrones y paará la tiera, el caballo y la yegua pa montalos. Y pa tené caine a la mano, el hombe crió gainas, patos, palomas, cuyes y chivos. Y crió perros, que ladraran en la noche".[18]

Según el Génesis, después de la creación, Dios decidió descansar. En el relato se dice lo mismo pero se añade: "Despué se

[17] *Ibíd*.
[18] *Ibíd*., p. 75.

jué, desapareció, no se sabe aónde" (Gálvez Ronceros: 1986: 77) Es decir, se trata de un Dios cuyo destino final no se conoce. Es un Dios ausente, como si se le hubiese perdido. Según el narrador, así se produjo la creación del mundo y el hombre, aunque añade que le quedan dudas. Por eso la expresión: "Si será verdá".

Es importante señalar que la transposición casi idéntica entre el mito del Génesis y el relato "La creación del mundo" revela, como lo anticipamos, que el negro ha asimilado los elementos míticos de la cultura convencional, institucionalizada. Él no crea un mito distinto, como los que se puede encontrar en la cultura incaica o pre-incaica. La variante, en todo caso, se realiza en el plano del discurso, en la expresividad oral, en los giros y modalidades propias de la variante idiomática del negro de la costa peruana.

1.3. Balance de la existencia humana en la reflexión del consejero

"*Monólogo para Jutito"* está conformado por un conjunto de reflexiones que hace un negro adulto (posiblemente viejo) a un negro joven. En ese discurso, el narrador consejero destaca el conocimiento adquirido por Jutito, un conocimiento que procede esencialmente de la experiencia y el trabajo del campo. Un conocimiento que se puede categorizar como opuesto al conocimiento científico institucionalizado. Esto, más allá del humor, es particularmente revelador de una realidad latinoamericana en la que buena parte de la población organiza sus saberes a partir de su experiencia concreta y vivencial. Veamos lo que dice el negro consejero:

"A tu edá, Jutito, distingues lo pájaros por su canto y sabes quiárbole anidan. Decubes por su huella o po su guito lo animale venenosos que se econden entre la yerba. Sabes (…) con qué yerba se cura el madiojo, cómo matá sabandija, qué hacé fente a un perro que bota espuma, cómo aclará agua turbia, qué hojas se queman contra los zancudos, (…) Miras pariba y sabes, Jutito, el tiempo o

si va a llové. Sabes pónde cruzá el río, como cazá camarone, ónde encontrá la leña má seca, con qué ramas se techa una casa…".[19]

El consejero llega a un punto de quiebre cuando, luego de destacar las habilidades y pericias de Jutito, se proyecta hacia la futura adultez de su interlocutor:

"Cuando seas un hombe tendrás que enderezá elagua en los surcos, darle tu juerza a la tiera, aventá con cuidao la semía, etarte atento al depuntá de los brotes, perseguí duramente la malayerba…".[20]

Esta proyección de la vida se vuelve dramática cuando se llega a la vejez, porque Jutito ya no podrá hacer muchas de las cosas que hacía de joven. Para un hombre hecho a la vida del campo, al medio rural, la vejez supone limitaciones. Para el hombre del campo, la vejez equivale a una invalidez.

"Pero un día, Jutito, ya no podrás inclinate sobe la tiera y tendrás que dejá a los má juertes tu lugá de plantas, semías y surcos. (…) Entonces comprenderás que tas solo y pasarás los días consumiéndote en silencio sobe una piera dialgún camino (…) Y llevando elagua, enderezándole el paso a los bueye o agarrándote dellos pa enderezátelo tú, irás depacio po lo viejos caminos sin que nadie te apure, poque a la muete le da lo mimo que vaya depacio o ligero un hombe que ya ta mueto".[21]

La circunstancia dramática cierra el círculo de la vida. El narrador consejero ha abordado desde la vida infantil hasta el final de la existencia humana. Vida y tiempo cumplen su ciclo. El tiempo es importante mientras se es joven o adulto, pero carece de importancia cuando se está próximo a la muerte. Y es que para la muerte ya no cuenta el tiempo.

Gálvez Ronceros, desde la oralidad de sus personajes afroperuanos ha logrado transmitirnos el modo de ser y pensar de un sector importante de la población. La transgresión fónica y los giros expresivos

[19] *Ibíd.,* p. 91 – 92.
[20] *Ibíd*., p. 93.
[21] *Ibíd*., p. 94.

influyen en la autenticidad del texto. Relatos cortos, anecdóticos o episódicos, pero que en su conjunto permiten que se pueda tener una visión de la etnia negra en la costa del Perú.

3. Gregorio Martínez y el género testimonial

3.1. El testimonio del personaje real, "modelado" por el escritor

En "*Canto de sirena*", Gregorio Martínez recoge el testimonio personal de Candelario Navarro, un negro aldeano de la costa sur del Perú que regresa a su nativa Coyungo con su ancianidad a cuestas. Candelario rememora su infancia, sus aventuras de amor, su antigua afición por el huaqueo, pero sobre todo, nos da a conocer su manera de interpretar los conocimientos trasmitidos por la cultura convencional. En ese afán de explicar sus experiencias de vida y creencias, el negro Candelario trasmite su modo de pensar e interpretar la realidad que le toca vivir. Y ese pensar y ese actuar lo llevan muchas veces a establecer su filosofía de la vida. Candelario Navarro, Candico, se define como un negro que ha vivido buscándole el tono a la vida:

"Siempre he vivido así, en la creencia y el vicio, mirando con un ojo la virtud aquí, y con el otro la perdición allá, probando de las dos para ver si de esa combinación sale la sazón que uno anda buscando."[22]

Candelario Navarro cuenta, a través de su historia personal, la historia de ese pequeño pueblo que es Coyungo, sus dueños y propietarios, así como el tipo de dominación que ejercieron en la zona. Lo cuenta con el tono y la amenidad propia del aldeano negro de la costa sur. Pero no se confunda, la obra no es una simple transcripción testimonial. El escritor procesa la información de vida que le ha dicho Candelario y lo asume en la palabra escrita, literaria.

---

[22] Martínez, G. *Canto de sirena* Lima, Mosca Azul editores, 1979, p. 18.

El discurso del personaje es "modelado" por el escritor. El mismo Martínez dice que:

"[…] para retomar ese mundo campesino he tenido que […] recrear el lenguaje. El que aparece no es exactamente el lenguaje popular, sino que hay en la obra una especie de montaje, de utilización de la técnica que te da la experiencia académica citadina".[23]

3.2. Las reinterpretaciones de la versión bíblica

Candelario Navarro no es un aldeano ajeno al sistema educativo. En sus años de estudiante conoció la Biblia y el sistema cultural convencional. No está de acuerdo con muchos de los principios y verdades que trasmite el conocimiento convencional. Se siente capaz de refutar muchas de las afirmaciones que se tienen como verdades sagradas. A su manera reinterpreta la historia o el relato mítico. Por eso, en cuanto a Adán, dice que:

"[…]ni bien lo hicieron ya estaba urdiendo la manera de engatusar a Dios sin tomar siquiera en cuenta que todavía no estaba del todo seco, no ves que el Todopoderoso lo hizo de barro mojado y apenas se le había oreado el lomo y la barriga cuando se puso a cavilar, a buscar el lugar más conveniente por donde comenzar a jalar la hebra para enredarle a Dios todo cuanto hasta entonces había hecho y todo aquello que le quedaba por hacer".[24]

Su historia profana, como la denomina el novelista, es trasmitida con la malicia y la gracia propia de los negros de la localidad:

"[…] pero lo que yo digo es ¿por qué Adán no se asustó?, él despertó y encontró a Eva a su lado calata ¿y no se asustó?, o sea que yo me acuesto solo en mi cama y a la hora que me despierto encuentro a una mujer calata que no conozco ¿y no me asusto?,

[23] Forgues, R. "*El fetichismo y la letra: ensayos sobre literatura hispanomericana*", Lima, editorial Horizonte, 1986 Entrevista a Gregorio Martínez, En octubre, mes de los zorros, cantan las sirenas, En Revista "Qué hacer", Lima, 1982, Nro. 16 p. 108 – 114.

[24] Martínez, G. *Ibíd.,* p. 23.

carajo, yo salgo corriendo como la gramputa y me saco la quinta maña en esa estaca y seguro que así viejo me van a tener que santiguar para que se me vaya el susto del cuerpo, […]".[25]

La versión de Candelario desmitifica la historia sacra, pone en estado de interrogante aquellos *saberes* que la sociedad no cuestiona. El relato revela una contraposición entre lo que es una verdad institucionalizada y la verdad del sistema de cultura oral que perciben los hombres simples, negros o zambos marginales a la denominada cultura occidental:

"[…] eso de que Adán y Eva son los únicos que han dado origen a la humanidad es un equívoco, negra pare negro, y chola pare cholo, cómo nos van a hacer creer que Eva parió pintado, que digan que fue una cosa de milagro, de divinidad, es otro cantar, y uno a sabiendas que no es cierto dice sí para no contradecir…".[26]

En esa exploración de los conocimientos adquiridos, Candelario hace reflexiones sobre el cosmos, ese espacio en el que el Sol ocupa un lugar preferente:

"Ese orden existe, por eso decía que el firmamento es del sol, aunque otros por estudio, por qué será, dicen que el firmamento es de Dios y de los ángeles y de todos los difuntos que han muerto en la virtud y viven allá en la corte celestial".[27]

Candelario Navarro acepta parte de los conocimientos institucionalizados, pero cuestiona otros. Esto pudiera entenderse como una herejía, sin embargo hay que observar que existe una contraposición entre la lógica de los cotidiano y pragmático, que asume Candico, y las verdades consagradas por la institucionalidad.

Es curioso observar cómo es que el gran referente de los conocimientos y creencias de Candelario Navarro es la Biblia. Es una relación de adhesión y rebeldía a la vez. Las creencias míticas están

[25] *Ibíd*., p. 24.
[26] *Ibíd*.
[27] *Ibíd*., p. 42.

marcadas por la concepción judeocristiana. Incluso, el mitificado final de los tiempos y la resurrección son reinterpretados por Candelario:

"[…]cuando ya no quede ni una mariposa en el aire, vamos a resucitar todos los muertos nuevamente intactitos conforme si nos levantáramos de dormir para que nos vuelva a perdonar Dios y nos dé, entonces sí, la vida eterna, aunque claro, se me pone que la eternidad debe ser como sentarse a mirar la mar que viene y va, dale que dale en esa porfiadera, sin tener cuando acabar, pero ¿y si no resucitamos ahora?, ¿y si el vaho que hay adentro de la tierra nos sancocha y nos entrevera en un solo masacote y nunca jamás da razón de nosotros?, ahí, sí, carajo, nos hemos jodido bien jodidos porque se nos acabó la ocasión y nosotros cojudamente estamos en el mismo sitio".[28]

Reiteramos, una es la estructura de conocimientos establecidos e institucionalizados en la sociedad; y otra, muy distinta, los conocimientos estructurados en el ámbito popular. Los mitos de la cristiandad son difundidos por la institución religiosa y se aceptan y se respetan, aunque el negro aldeano (como Candelario) tenga muchas interrogantes. Y es que el conocimiento popular se rige por otra lógica, no el de las disquisiciones teológicas que han fundamentado los misterios de la fe. Su conocimiento se desenvuelve por la lógica de la vida práctica.

3.3. Creencias y costumbres en el código alimentario

La contraposición de saberes se manifiesta en otros ámbitos, como el de las costumbres alimentarias. Mientras la alimentación occidental se provee por lo general de aves, reses y cerdos, Candelario ha comido perro, gato, caballo, burro y hasta serpiente. Más aún, está en condiciones de comparar sabores y dar recetas acerca de la preparación de potajes que pudiéramos considerar ajenas al hábito cotidiano.

---

[28] *Ibíd*., p. 50.

"Mala suerte que ahorita no tengo ni siquiera una víbora de cerro que es seca y costillada, sin un lugar donde hincarle el diente, sino ponía en las brasas un pedazo con sal y pimienta para que me vean comer y chuparme los dedos de gusto porque eso sí, la víbora de cerro será enteca y todo como una zarandaja pero tiene más sustancia que la cabeza de ese pichinguito chivillo que dice: negrito yo soy tu tío".[29]

El menú del negro Candelario provocará asombro al lector habitual. Ello porque el código cultural institucional desconoce el código de sectores marginales, como el de los negros de Acarí y Coyungo. Para dar fe de la autenticidad de sus gustos y costumbres, dice:

"[…] burro es mejor que gallina, veo uno, sea pardo o azulejo, y se me hace agua la boca, agua pero lo que se llama agua. En Tunga, donde mi compadre Melecio Siancas, lo comíamos en chicharrón, bien tostadito…".[30]

No deja de hacer un comentario sobre el perro, al que considera "[…] mi plato de prosa, de etiqueta […]".[31] Sus preferencias gastronómicas no son simple exotismo. Su planteamiento llega a cuestionar radicalmente las costumbres de la cultura oficial:

"[…] gente también habré comido, ¿quién sabe todo el entrevero de inmundicia que estamos comiendo en la actualidad. […] hace poco vino mi sobrino Cuchijara en su camión y puso a todititos los muchachos de la ranchería a juntar huesos del muladar y como a las doce que yo estaba almorzando se aparece y me dice: tío ¿usted conoce adónde es que está ese cementerio de llamas del tiempo de los gentiles? Lo miré así y no le contesté lo que él me preguntaba sino que le digo: ¿para qué quieres tanto hueso?, del muladar también veo que te están juntando los muchachos, ¿tanto perro estás criando?, a la vejez se te ha dado por esas aficiones de blanco ocioso, o es que la plata te está poniendo cojudo, mejor por qué no

[29] *Ibíd*., p. 28.
[30] *Ibíd*., p. 29.
[31] *Ibíd*.

me dejas un poco acá para yo cambiarla por culo. […] yo trabajo para la fábrica de ajinomoto, me dijo, hijo de la valiente, agarré el plato de sopa que estaba tomando y por allá la zumbé".[32]

3.4. Creencias sobre sexualidad y la mentalidad animista ante la naturaleza

Pareciera que con Candelario Navarro estuviéramos en el principio de los tiempos, cuando el hombre se afanaba por sistematizar sus conocimientos prácticos. En algo se parece a José Arcadio Buendía que, con paciencia y constancia, fue descubriendo la sistematización y lógica de la ciencia. Algunos, como Úrsula Iguarán, preferirán quedarse con ese conocimiento práctico y rechazarán la ciencia. Candelario oscila entre el afán de hacer ciencia y su lógica de la realidad práctica opuesta al conocimiento sistematizado:

"Todo (…) viene así, emparejado macho con hembra, esas nubes delgaditas como algodones que suben de acá para la sierra son hembras y los padrones de nubes que brotan allá arriba y se quedan suspendidas en el cielo esperando a las que van de acá, esos son machos […] Viento también hay hembra y macho, ese ventarrón que viene y se lleva los techos es el macho y el viento suavecito que sopla antes de las doce es la hembra que después a la una de la tarde regresa, siempre leve, como acariciando todo lo que toca, luego se desata el ventarrón, el macho".[33]

Candelario es un negro que más de una vez se enfrascó en peleas callejeras. No le gustaba el abuso. En una oportunidad Pedro Gobelio se puso en la puerta de un bulín y no dejaba que entren negros ni cholos. A Candico eso le pareció injusto y fue a enfrentársele. Se produce la pelea y cuando ya parecía que Pedro daría cuenta de Candico, éste reaccionó con un cabezazo que dejó a su rival en el suelo. Al respecto, el negro Candico comenta:

---

[32] *Ibíd*.
[33] *Ibíd*., p. 124.

"Desde entonces me entró fuerte la maña de golpear a cuanto blanco atrevido me saliera con vainas y morisquetas."[34] (Martínez, Gregorio: 1979: 140).

Sobre las nominaciones, el lenguaje y su función simbolizadora ante la realidad, Candelario también tiene algo que decir. Su filosofía se sostiene en la forma como perciben las palabras los pobladores. Y es que las palabras surgen para trasmitir la vida y el alma de los elementos de la realidad:

"[…] me parece que en todo lo que ocurre en el mundo hay una norma, un principio, que a todo, sea animal, piedra, carro, guarango, río, camarón lagartija, gusano, mesa, cuchara, palo, sudor, piojo, a todo lo volvemos gente, lo tratamos como si fuera cristiano con ojos y boca y cara que lo miro y digo, efectivamente, es gente, no me estoy confundiendo, esa norma creo que existe, y nace, se cría, en el propio ideadero del hombre, seguro que el género humano de miedo a la soledad, a la oscuridad sin fondo que significa estar solo, se imagina, inventa que todo lo que lo rodea es gente y para mayor seguridad le pone nombre y apellido y le atribuye una cara y hasta dice es bueno, es malo".[35]

Con esta alusión, Cadelario vincula la palabra a las vivencias y significatividad de los elementos que le rodean, hechos culturales que se van construyendo como respuesta a la desolación. Se desliza la idea de que quizá toda nuestra creación cultural, buena parte de nuestros mitos, no son sino respuestas culturales, inventos para no sentirnos solos.

2.5. Sobre el tipo de relato y el montaje o modelización verbal

Desde el punto de vista de la estructura argumental, no estamos ante una novela de intriga sino ante un relato autobiográfico que va enlazando un conjunto de hechos, incidentes y reflexiones

[34] *Ibíd*., p. 140.
[35] *Ibíd.,* p. 149 – 150.

cognoscitivas del narrador-personaje. No existe un punto de eclosión dramática, no existe un Sujeto que busca alcanzar un Objeto. Desde otra perspectiva, el relato se ubica en los momentos casi finales de la vida de Candelario, de manera que todo lo evocado supone un ir y venir entre el presente y el pasado.

Aunque se trata de un relato con visos de autenticidad, un testimonio recogido de un personaje real, está claro que en literatura la novela es ficcional y que uno es el narrador-personaje y otro el escritor. Uno lo vive y el otro lo cuenta. El escritor, con sus criterios de narrativa literaria y estética, está detrás del narrador-personaje. No siempre se percibe estos dos planos, y no siempre se deja ver la mano del escritor, pero su presencia está en la organización del discurso y en algunos giros expresivos. Algunas veces, es más evidente la incursión del escritor, especialmente cuando el narrador distorsiona el lenguaje cotidiano para darle un efecto de eco a la secuencia en la que hace referencia de sus aventuras eróticas:

"Erlinda Moyano A. ojona ona y alta pelolargo argo de senos grandes como melones y soltera de 26 años nacida en Huayurí urí que sería de eso que olía a vinagrillo illo más en la espalda alda porque se la lamí todita ita y era ácida que hasta se me destemplaron los dientes […]

Serafina Villegas Alca. Camaneja de Camaná medio cuarentona ona y acholada un poco parduzca uzca alta eso sí y con buena anca la encontré que estaba amarrando ando su vaca aca en el carrizal de la toma de Papagayo ayo y casi en juego le dije ije que se me hacía agua y me contesta aguadija ija y yo le digo verija pija y así empezó todo odo y como no había manta ni costal y allí el suelo elo era estacudo udo la puse de cuatro patas […]". [36]

Es evidente que el contexto cultural, el metatexto del escritor, se inserta en el discurso de Candelario. El personaje real ofrece su testimonio, sus vivencias, y el escritor las procesa, no de otra manera

[36] *Ibíd*., p. 60.

se explica que el famoso romance de García Lorca sea recreado en el relato de Candelario. El romance de *La casada infiel* se reemplaza con la secuencia titulada "*Agua de Florida y jabón Reuter*":

"y que ella me llevó al río
creyendo que era mozuelo
pero tenía albedrío.

Lo tengo en el recuerdo como si lo hubiese vivido ahorita. […] cada vez que iba a bañarse al río, entre el sauzal, me llevaba, vamos Jesucristo, me decía, yo llevaba la canasta con la toalla, los jabones y los pomos de olor, entonces ella se sentaba en la orilla y comenzaba a desnudarse, blanca, carnuda, con un pelo largo y amarillo […] y me llamaba, ven, Jesucristo, sácate la ropa para que me jabone, ella cerraba los ojos y yo la jabonaba suavecito, primero la espalda ancha y lechosa, después las nalgas, amasándoselas, metiendo mis manos en los pliegues de su entrepierna peluda, despacio, hasta que formaba una espuma abundante, blanca y fraganciosa.

y que ella me llevó al río
creyendo que era consuelo
pero tenía trapío".[37]

Estamos, pues, ante una novela con doble valor: étnico-cultural y literario. Étnico-cultural porque el narrador logra develar el sistema cultural del campesino negro de la costa sur peruana. A su vez, como obra literaria, es destacable por los recursos discursivos que emplea el escritor al "modelar" el testimonio trasmitido por Candico.

[37] *Ibíd*., p. 97 – 98.

Bibliografía

Carazas Salcedo, Milagros *"La orgía lingüística y Gregorio Martínez: un estudio sobre Canto de sirena".* Lima, ediciones Línea & punto, 1998.

Forgues, Roland *"El fetichismo y la letra: ensayos sobre literatura hispanoamericana"*. Lima, editorial Horizonte, 1986.

____ "*En octubre, mes de los zorros, cantan las sirenas*", Entrevista en *Quehacer,* Nro. 16, Lima, abr. pp. 108 – 114).

Gàlvez Ronceros, Antonio *Monólogo desde las tinieblas* Lima, Municipalidad de Lima, 1968.

Rondinel Pineda, Sara *"Rasgos y aspectos del humor popular y carnavalesco en Canto de sirena de Gregorio Martínez"* Lima, tesis de Bachillerato, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.

César Vallejo: libertad estética y reclusión vital[1]

Antonio González Montes
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Aunque el título de nuestra conferencia, "César Vallejo: libertad estética y reclusión vital", constituye un homenaje a los 120 años de la primera edición de *Trilce* (1922), uno de los grandes libros de la poesía occidental contemporánea, nos proponemos también recordar algunos momentos de la vida y de la obra de este escritor (previos a su viaje a Europa), que en el lapso breve de su existencia terrenal, que solo duró 46 años, realizó una profunda revolución literaria y cuya vigencia nacional e internacional es cada día mayor.

Para apreciar la dimensión de los aportes de Vallejo a la literatura mundial de los siglos XX y XXI, habría que recordar que nació en Santiago de Chuco, un aislado y pequeño pueblo serrano, del departamento de La Libertad, situado en la región norte del Perú. Cuando el futuro escritor vio la luz en 1892, en el numeroso hogar de los Vallejo Mendoza, su pueblo, como la mayoría de los de la apartada región andina, carecía de luz eléctrica, de agua y desagüe, de carretera, de colegio secundario y de otros servicios esenciales que ya existían en las zonas urbanas modernas del país. Y sin embargo, y en razón

[1] San Isidro, lunes 30 de julio de 2012.

de sucesos históricos ocurridos en el siglo XVI,[2] el pequeño César no solo nutrió su espíritu de la atmósfera provinciana de Santiago Chuco, sino que gracias a la lengua castellana, a la religión católica, a los libros de literatura, de historia y de otros conocimientos que absorbió en la escuela primaria, quedó incorporado a la cultura occidental, de la cual somos parte los países del hemisferio sur, desde la irrupción de los conquistadores españoles y su instalación de facto en que lo habían sido las ciudades, propiedades, gentes, territorios y riquezas mil del Imperio incaico. Además, ya sabemos que con las huestes de Pizarro y de Almagro llegaron, también, en condición de esclavos, hombres y mujeres que venían del África y que se incorporaron a un inmenso y férreo virreinato que duró casi tres siglos, y del cual surgió este Perú de todas las sangres, como diría José María Arguedas.

Volvamos a Vallejo. Concluidos sus estudios primarios y habiendo dado muestra ya entonces de su singular inteligencia y de su capacidad para el estudio, inició su periplo por el mundo, el cual se detuvo solo con su muerte. Fue el vecino pueblo de Huamachuco, un poco más grande y adelantado que Santiago, el que acogió al adolescente foráneo para que realice sus estudios secundarios[3] y pueda acceder a otros niveles de formación y seguir su camino hacia la universalidad literaria, como en efecto aconteció. Luego de cumplido este primer ciclo de educación, en estos dos pueblos vecinos de la zona norte del departamento de La Libertad[4], le correspondió a Vallejo dar otro salto geográfico, social y cultural más grande que el primero.

Ese salto se produjo en los primeros años del siglo XX, en los que el Perú era un enorme país, con tres grandes regiones –Costa, Sierra y Selva– que aún seguían incomunicadas entre sí. La Costa, donde primero se estaba instalando la modernidad dependiente que

---

2 Nos referimos a la invasión y conquista española que desarticuló la sociedad andina que había existido desde varios siglos antes.

3 Estudió en el colegio San Nicolás, de Huamachuco, entre los años de 1906 y 1908. Cf. Ricardo González Vigil (2009: 42).

4 Se le llamó así porque los primeros gritos de libertad, en el siglo XIX, se dieron allí.

arribaba, desde los centros del poder mundial, miraba con desdén a los serranos o selváticos que llegaban, en condición de migrantes, hasta las orgullosas ciudades costeñas, llámense estas, Lima o Trujillo, las más señoriales y nostálgicas de su pasado colonial.

Vallejo fue hacia 1910 uno de esos anónimos migrantes que, remontando cerros, punas, lagunas y la agreste geografía serrana que separa a su pueblo de la capital de La Libertad, llegó a Trujillo, después de varios días de viaje a caballo y finalmente en tren. El joven chuco portaba quizá unas pocas pertenencias, algún dinero para instalarse en su nuevo hábitat, y traía también en su memoria los recuerdos, vivencias, experiencias, amores, paisajes, las imágenes de las calles, de las casas santiaguinas, y en especial de aquella sita en la calle Colón donde había recibido el amor de su padre y de su madre y había jugado con Agüedita, Nativa, Miguel, sus hermanos compañeros de sus juegos infantiles. Todo ese rico imaginario lo atesoraba como un capital simbólico que luego emplearía en los poemas y relatos de sus futuros libros.

La estancia de César Vallejo en Trujillo durante algunos años –interrumpida, a veces, por sus retornos a Santiago de Chuco o sus viajes por barco hacia la lejana Lima– resultó fundamental para el desarrollo personal y cultural del escritor en ciernes. Por sus limitaciones económicas tuvo una cierta discontinuidad en sus estudios, y debió combinar las clases universitarias con trabajos eventuales que le permitieron sobrevivir con cierto decoro en aquella ciudad, que era el eje de una zona socio-económica muy importante porque en los alrededores de la extensa área costera surgía y se desarrollaba una agricultura intensiva de la caña de azúcar, destinada a la exportación al mercado internacional. Pero las empresas que conducían el largo proceso productivo, desde la siembra hasta la elaboración industrial del azúcar, eran grandes haciendas que explotaban al máximo la mano de obra campesina que afluía hacia estos centros, desde las provincias andinas de La Libertad y de Cajamarca.

En el pórtico de algunos de los grandes galpones que hacían de viviendas y donde los hacendados hacinaban a los centenares de trabajadores migrantes que producían riqueza para esos barones del azúcar, como se les llamaba, se leía una expresión que decía: "ora, calla y labora", dirigida, sin duda, a los braceros de la caña. Vallejo trabajó como cajero, durante algunos meses, en la hacienda Roma y tuvo oportunidad de conocer las infrahumanas condiciones en que laboraban esos hombres que, como él, habían llegado hasta la Costa en busca de un trabajo digno y remunerado con equidad y se encontraban con un sistema explotador y represivo[5].

Incluso, antes de conocer la dura realidad del naciente proletariado que surgía alrededor de las grandes haciendas azucareras[6] y que determinó pocos años después los orígenes del APRA, importante partido político peruano, Vallejo también había tenido oportunidad de ver de cerca cómo se desarrollaba la extracción de minerales, en Quiruvilca, y comprobó que los trabajadores, la mayoría de procedencia indígena, eran explotados en forma extrema, percibían jornales ínfimos y se les ataba casi de por vida a la empresa mediante la venta de artículos descontados de sus ganancias y como estas eran muy bajas, los asalariados siempre estaban en situación de deudores de la mina. Por cierto, este temprano conocimiento de la realidad del mundo laboral minero (que ocurrió hacia 1910[7]) le fue de gran utilidad para la culminación de su novela *El Tungsteno,* publicada en Madrid, en 1931.

Trujillo era, pues, un centro urbano con un cierto nivel de modernidad que, como acabamos de recordar, se veía rodeado por un contexto productivo muy dinámico pero no exento de contradicciones, por las diferencias económicas entre los poderosos dueños de las grandes empresas y los trabajadores del campo y de la ciudad que subsistían en condiciones de austeridad y de pobreza.

---

5 Ricardo González Vigil (2009: 43).
6 Cf. Peter Klaren (1976).
7 Cf. RGV (2009: 42).

Esa diversidad, consecuencia del establecimiento de un sistema internacional dedicado a ampliar las ganancias de los grandes capitalistas y empresarios, trajo consigo la aparición de sectores medios ilustrados que a través de la universidad y del periodismo se propusieron impulsar la actividad cultural en la ciudad de Trujillo, sin dejar de lado la función de crítica y de reflexión que corresponde casi siempre a los sectores de la intelectualidad.

Es en ese panorama de expectativas y de inquietudes por encontrar sentido a una vida que aún discurre por la etapa de la búsqueda, que César Vallejo toma contacto con un entusiasta grupo de jóvenes vinculados a la universidad y que lo acogen con entusiasmo dentro de las actividades culturales con las cuales animan el ambiente de la señorial ciudad. Ese grupo, al que primero se le llamó La bohemia de Trujillo y luego el Grupo Norte,[8] constituyó durante algunos años el hogar intelectual que el migrante santiaguino necesitaba para crecer personal y literariamente. Algunos de esos prospectos de intelectuales, que años más tarde ejercieron una gran influencia en la vida política peruana, eran trujillanos y otros habían llegado a esa ciudad desde distintos pueblos de Cajamarca, Lambayeque y La Libertad. El líder indiscutido de ese grupo, Antenor Orrego (1892-1960) procedía de la provincia de Chota, Cajamarca y había realizado sus estudios secundarios y universitarios en Trujillo.

La relación amical e intelectual entre Orrego y Vallejo resultó fluida y muy fructífera desde que se conocieron; aunque eran contemporáneos, de hecho, el primero ejerció sobre el segundo una suerte de magisterio, aceptado plenamente. Orrego se desenvolvía en los campos de la filosofía, la política y el periodismo, pero no era ajeno a los asuntos estéticos y literarios. Como gran lector de las letras españolas clásicas y conocedor de las nuevas tendencias poéticas en diferentes literaturas, tiene el mérito de haber sido el primero en descubrir el talento creativo de Vallejo, en momentos en que este

[8] Desde 1923, año de la partida de Vallejo a Europa y de la fundación del diario Norte, el grupo pasó a ser identificado con el mismo nombre.

poeta mostraba un gran dominio de los recursos expresivos de la lírica española del siglo de oro, pero aún no hacía uso de todo su potencial creativo propio[9]. Orrego lo animó a superar su condición de mero seguidor de sendas ya recorridas y a intentar descubrir su propia voz, aquella que mostró de modo germinal en su primer libro, *Los heraldos negros* (1919) y de manera plena y cabal en *Trilce* (1922).

Empero, en Trujillo, el radio de acción y la influencia de los jóvenes intelectuales encabezados por Orrego iban más allá del ámbito estrictamente académico y universitario. Como ejercían el periodismo y estaban en contacto con la actualidad política y con las demandas laborales de los trabajadores del campo y de la ciudad, a los que hemos citado antes, el grupo era visto con recelo por los sectores conservadores de la urbe. A ello sumemos que en el plano literario se produjo una suerte de enfrentamiento entre los bohemios renovadores y algunos escritores de cuño tradicional que se burlaban de las creaciones poéticas de los primeros, en nombre de una estética convencional y obsoleta. Estas posiciones encontradas devinieron en escaramuzas y reyertas que agitaban el ambiente cultural de Trujillo. De hecho, Vallejo resultó el blanco que atrajo la mayor cantidad de fuego graneado desde el bando de los tradicionalistas y hubo de ser defendido con diligencia y decisión por sus compañeros de grupo.

Las páginas de algunos diarios trujillanos de la época, La Libertad, La Reforma, La Semana, La Industria recogen los textos poéticos que Vallejo dio a conocer por esos años; dan cuenta también de cómo el nombre del santiaguino había rebasado las fronteras de la ciudad trujillana y comenzaba a ser mencionado con aprecio en la propia Lima, la capital del Perú. Intelectuales tan notables como Manuel González Prada, José María Eguren, Abraham Valdelomar, Juan Parra del Riego, entre otros, reconocieron el talento de Vallejo para la poesía; y uno de ellos, Valdelomar, en un texto dirigido a su

[9] En su libro Mi encuentro con César Vallejo, Antenor Orrego ha contado detalles de cómo conoció al poeta y la estrecha amistad que los unió por siempre.

colega norteño le decía: "Hay en tu espíritu la chispa divina de los elegidos. Eres un gran artista, un hombre sincero y bueno, un niño lleno de dolor, de tristeza, de inquietud, de sombra y de esperanza". En este breve recuento de escritores norteños y limeños que alentaron a Vallejo no podemos olvidar a Juan Espejo Asturrizaga, también integrante de la bohemia y primer gran biógrafo de la vida del poeta, en especial de sus años en el Perú, desde 1892 en que nace hasta 1923 en que se marcha a Europa.[10] También cabe recordar a Alcides Spelucín, Víctor Raúl Haya de la Torre, José Eulogio Garrido, Macedonio de la Torre, Francisco Xandóval, entre otros.

Y por fin, en 1919, Vallejo publicó en Lima su primer libro *Los heraldos negros,* un poemario que vale por sí mismo y también por ser el inicio de una obra literaria fundamental en el ámbito de las letras en lengua española del siglo XX, y con proyección al siglo XXI. El volumen consta de un poema liminar cuyo nombre es también "Los heraldos negros" y que se ha convertido en uno de los textos más conocidos de la poesía peruana. De hecho, el primer verso: "Hay golpes en la vida, tan fuertes…Yo no sé!" es una suerte de síntesis de la concepción vital y estética de Vallejo, pues centra el eje de la reflexión poética en la frágil vida humana y expresa la incertidumbre en que se mueve el conocimiento de la realidad.

Completan el libro inaugural del libro de Vallejo seis secciones en las que se agrupan más de sesenta poemas[11]. La crítica especializada ha puesto en evidencia las deudas que el poemario tiene con el romanticismo y el modernismo; pero más importante que estas innegables y bien asimiladas influencias, es el tono personal y original que el poeta alcanza en muchos de los textos líricos incluidos en este libro de 1919, que iba a tener un prólogo del gran escritor

[10] Juan Espejo Asturrizaga. César Vallejo. Itinerario del hombre 1892 – 1923. Lima, SEGLUSA Editores, 1989.

[11] Ricardo González Vigil. Leamos juntos a Vallejo. Tomo I. Los heraldos negros y otros poemas juveniles. Lima, BCR del Perú, 1988.

peruano Abraham Valdelomar, posibilidad que se truncó porque este murió trágicamente en el mismo año de aparición del libro.

En realidad, *Los heraldos negros* es una obra que expresa una experiencia vital y estética muy intensa y variada. Se nutre del rico proceso de apropiación personal y cultural realizado por Vallejo en Santiago de Chuco, Huamachuco, Quiruvilca, Trujillo, Lima desde sus años infantiles hasta los 27 años con que contaba cuando publicó el libro. Los poemas plasman los muchos dramas pasionales y sentimentales que Vallejo protagonizó en su ciudad natal, en Trujillo y en Lima; pero también recogen con hondura las reflexiones acerca de la condición humana y de su conflictiva relación con la divinidad. Tampoco están ausentes las evocaciones de sus seres queridos (sus padres, sus hermanos) y su voz de protesta por la injusticia y pobreza que advierte en su entorno más inmediato. Igualmente conmueven la sensación de soledad del hombre en la urbe moderna que logra verbalizar en algunos textos y la esperanza de que la solidaridad y la justicia rijan las relaciones sociales y que el sistema esté al servicio de los seres humanos, en especial de aquellos que sufren hambre, marginación y toda forma de discriminación o de exclusión.

La variedad y originalidad de los poemas de *Los heraldos negros* es notable, y por ello resulta difícil elegir un texto que represente lo que Vallejo ha logrado alcanzar en este su primer libro. En todo caso, "Los dados eternos" de la sección Truenos es uno de los poemas más complejos y abarcadores que sintetiza magistralmente la visión del mundo y de la divinidad que había logrado construir Vallejo. Repasemos, pues, las estrofas de este texto en el que su autor convoca a Dios y establece con este una relación de comunicación intensa y difícil.

Los dados eternos

"Para Manuel González Prada, esta emoción bravía y selecta, una de las que, con más entusiasmo, me ha aplaudido el gran maestro"

Dios mío, estoy llorando el ser que vivo;
me pesa haber tomádote tu pan;
pero este pobre barro pensativo
no es costra fermentada en tu costado:
¡tú no tienes Marías que se van!

Dios mío, si tú hubieras sido hombre,
hoy supieras ser Dios;
pero tú, que estuviste siempre bien,
no sientes nada de tu creación.
¡Y el hombre sí te sufre: el Dios es él!

Hoy que en mis ojos brujos hay candelas,
como en un condenado,
Dios mío, prenderás todas tus velas,
y jugaremos con el viejo dado…
Tal vez ¡oh jugador! al dar la suerte
del universo todo,
surgirán las ojeras de la Muerte,
como dos ases fúnebres de lodo.

Dios míos, y esta noche sorda, obscura,
ya no podrás jugar, porque la Tierra
es un dado roído y ya redondo
a fuerza de rodar a la aventura,
que no puede parar sino en un hueco,
en el hueco de inmensa sepultura.[12]

[12] César Vallejo. Obras completas. Tomo I. Obra Poética. Edición crítica, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil. Lima, BCP del Perú, p. 179.

Qué circunstancias personales llevaron a Vallejo a asumir este tono interpelatorio tan radical **nada menos que** ante aquel a quien, en cada una de las cuatro estrofas llama: "Dios mío". No olvidemos que los dos abuelos, paterno y materno, del poeta santiaguino eran ministros de Dios, es decir, sacerdotes que **incumpliendo la regla del celibato** engendraron en sendas mujeres andinas, de ascendencia chimú, al padre y a la madre del futuro autor de *Los heraldos negros*. Pero al margen de este detalle familiar, es obvio que en el alma del escritor existía un acendrado sentimiento religioso que lo llevaba a pensar y a dialogar constantemente con el creador. Y en ese propósito, lo humaniza, lo ubica a la altura del hombre y él se convierte en un interlocutor que representa a todos los seres humanos y en ese rol le hace llegar sus vivencias y sus reclamos más profundos.

Solo en los dos primeros versos, el poeta es medidamente respetuoso de la majestad divina y le confiesa que está sintiendo y sufriendo su condición humana, a la vez que se lamenta de haberse apropiado del alimento que representa a Cristo, el pan. El poema es transparente y claro y sin embargo es altamente connotativo, polémico y sujeto a diferentes interpretaciones. Lo que impacta es el tono de cuestionamiento y de desafío que Vallejo le imprime a su texto, y por eso, frente a sus versos, cualquier lector adoptará una actitud de identificación o de rechazo ante lo que propone el discurso poético de "Los dados eternos", pero difícilmente alguien permanecerá indiferente oyendo la voz desafiante y rebelde de quien convierte a Dios en el destinatario de estas duras palabras de crítica y de reto. De todos los extraordinarios recursos que el poeta despliega en este texto de valor universal nos impacta, en particular, esa definición singular del ser humano como "este pobre barro pensativo" que grafica de modo genial la naturaleza afectiva, corporal e intelectiva del hombre. Y también conmueve el reclamo por el hecho de que Dios no sufre el terrible martirio del abandono del ser amado que experimentamos los simples seres mortales.

Y otra propuesta genial es la de retar a Dios a que juegue la suerte del mundo, representado mediante la metáfora del "viejo dado",

imagen sugestiva y exacta del planeta en que vivimos que gira por el espacio y a través del tiempo y al hacerlo se va deteriorando. Este mundo rueda, como dice Vallejo, a la aventura, por los confines del universo y en algún momento colapsará de modo definitivo y como todo lo que muere no podrá "parar sino en un hueco, / en el hueco de inmensa sepultura". En esa constatación del final irreversible e inevitable del mundo encuentra el poeta una suerte de compensación, aunque como es previsible, la desaparición de dicho orbe traerá también la del hombre que lo habita.

Como han señalado algunos críticos[13], en "Los dados eternos", el poeta peruano se dirige a Dios en un tono que de algún modo emplearon Job y Jeremías en la Biblia. Posteriormente, esta tradición se enriqueció con las palabras rebeldes y blasfemas de poetas como Byron, Baudelaire y otros. Y la presencia del Nietzsche de *Así hablaba Zaratrustra* se percibe en las imágenes de Dios que juega con los dados sobre la mesa del planeta. En fin, la riqueza de las connotaciones que crea Vallejo en este poema es enorme y lleva a interpretaciones religiosas, antropológicas, filosóficas, literarias que son prueba de la enorme trascendencia que tiene "Los dados eternos".

Después de estas breves notas dedicadas a *Los heraldos negros*, retomaremos el hilo de la existencia de Vallejo por aquellos años en que fija su presencia inicial en el ámbito de la literatura peruana, a la vez que reafirma su propósito de seguir desarrollando su proyecto vital y estético. Empero, el impulso y el espacio ganado por el poeta con su primer libro, se vio detenido pero no liquidado por ciertos hechos que comprometieron a fondo su propia libertad individual. Nos referimos a que en 1920, año en que el escritor viaja reiteradas veces entre Lima, Trujillo y Santiago de Chuco, desde los primeros meses hasta el fatídico agosto, se vio involucrado en hechos de violencia, durante los días de la fiesta patronal del apóstol Santiago en su ciudad natal.

---

13 Ricardo González Vigil (1988: 210)

Se ha investigado y discutido mucho acerca de esos sucesos luctuosos. Pero lo cierto es que César Vallejo que estuvo en esas festividades y sin duda presenció el inicio de esos confusos incidentes que terminaron en la muerte de una persona, fue acusado de haber participado en aquellos y se le atribuyó algún grado de responsabilidad en el desencadenamiento de la violencia que concluyó con la vida de uno de los presentes. En concordancia con este parecer, fue acusado por una de las partes y la justicia decretó la captura del poeta. Este se vio obligado a abandonar Santiago de Chuco con rumbo a Trujillo para evitar ser aprehendido. Esa huida desde el remoto pueblo serrano hasta la lejana ciudad capital debió ser muy dura e incierta, considerando la distancia y la difícil geografía que separa a un lugar de otro. Pese a esta suma de obstáculos, Vallejo logró llegar a su destino y allí recibió el apoyo de sus compañeros y durante algunos meses permaneció oculto en las afueras, hasta que en noviembre de 1920, luego de haber abandonado el lugar donde se escondía y viajado a la ciudad, fue capturado y conducido a una cárcel en la que permaneció hasta febrero de 1921. Su reclusión duró casi 120 días y su liberación se produjo por las protestas que en todo el país efectuaron estudiantes, intelectuales, periodistas que apreciaban el sitial que Vallejo ya había alcanzado en las letras peruanas.

Además, la justicia formal que debía investigar y procesar al reo nunca lo hizo de modo regular e incurrió en una serie de errores o de cuestionadas decisiones que dan muestra de su falta de imparcialidad. Ello ha llevado a pensar, con fundamento, que la imputación hecha a Vallejo no tenía solamente un propósito policial, sino que era un caso en el que había de por medio intereses políticos no mu claros, pero que revelaban una actitud de desconfianza, por decir lo menos, hacia un intelectual que había mostrado una identificación con los sectores postergados del campo y de la ciudad, como lo hemos indicado en páginas anteriores. Por otra parte, ese intelectual pertenecía a un grupo que compartía plenamente sus principios y que había actuado políticamente en apoyo a los trabajadores,

cuando estos se enfrentaban a los grandes propietarios de las haciendas azucareras[14].

El Perú de esos años era un país con conflictos políticos agudos, derivados de su naturaleza semifeudal y de su desigual e injusto subdesarrollo que privilegiaba el sector urbano en perjuicio del sector rural; que protegía los intereses y ganancias de los dueños del capital nacional y extranjero y no solo dejaba de lado los derechos laborales de los trabajadores, sino que sancionaba cualquier manifestación de legítima protesta de quienes con su esfuerzo contribuían a generar la riqueza económica que se repartía de modo asimétrico. No olvidemos que por esos años se dieron las luchas por la conquista de la jornada laboral de las 8 horas[15]. Y algunos pocos años después de la prisión que sufrió Vallejo, la ciudad de Trujillo, en 1932, fue el escenario de una revolución popular y de una represión sangrienta que costó una enorme cantidad de víctimas y polarizó más al país y abrió brechas que tardaron en cerrarse y que guardan conexión con el clima de violencia que ha imperado en nuestro país hasta hoy[16].

En todo caso, Vallejo sobrellevó la dura prueba de la cárcel, ciertamente, con el apoyo de los jóvenes integrantes de la Bohemia y en ese lapso, pese a la reclusión que padeció, llevó adelante el proceso de escritura de *Trilce*, uno de los poemarios más renovadores de la vanguardia poética hispanoamericana, y también dio forma a los textos de su primer libro de prosa, *Escalas*, volumen igualmente innovador en el campo de la narrativa de ficción[17]. *Trilce* apareció en 1922 y *Escalas* en 1923, es decir, muy poco tiempo después de haber recuperado la libertad, y en ambos volúmenes, el escritor

---

[14] El propio Antenor Orrego estuvo vinculado a las luchas reivindicativas de los trabajadores azucareros y también sufrió persecución y cárcel por defender a aquellos.

[15] José Antonio Del Busto Duthurburu. Historia cronológica del Perú. Lima, Petróleos del Perú, 2006, p. 501.

[16] Guillermo Thorndike, periodista y novelista ha escrito un libro sobre esos sucesos. El año de la barbarie.

[17] Cf. Antonio González Montes. Escalas hacia la modernización narrativa. Lima, UNMSM, 2002.

santiaguino exorcizó dos de esos grandes golpes de los que hablaba en *Los heraldos negros*, su primer libro, y que los sintió en carne propia.

Nos referimos a la muerte de su madre, ocurrida en Santiago de Chuco, en agosto de 1918, mientras Vallejo se encontraba en la lejana Lima y, como es obvio, a la persecución y prisión ya mencionadas.

Estos dos sucesos, cercanos en el tiempo y muy presentes en su memoria y en su conciencia se convierten en tópicos dominantes en el universo discursivo de *Trilce,* como puede verse en el poema XVIII, algunas de cuyas estrofas transcribimos para apreciar el modo en que el poeta transforma sus experiencias y vivencias en la materia de un texto que trasciende su circunstancia y alcanza una dimensión humana y estética que conmueve a los lectores:

XVIII
Oh las cuatro paredes de la celda.
Ah las cuatro paredes albicantes
Que sin remedio dan al mismo número.

Amorosa llavera de innumerables llaves,
Si estuvieras aquí, si vieras hasta
Qué hora son cuatro estas paredes.
Contra ellas seríamos contigo, los dos,
Más dos que nunca. Y ni lloraras,
Di, libertadora!"

En la penúltima estrofa final, que sigue a la que hemos transcrito, el sujeto que habla desde la prisión, realiza un extraordinario proceso de metaforización: dos de las paredes de la celda se convierten en "algo de madres que ya muertas / llevan por bromurados declives,/ a un niño de la mano cada una". Como puede verse las paredes se han humanizado, a pesar de la muerte, y el enunciador poético se ha vuelto "un niño" que es conducido por aquellas. Y en la última estrofa, el yo poético retoma la sensación de soledad, ya en su condición de hombre mayor, pero inválido, que busca un "terciario

brazo / que ha de pupilar, entre mi donde y mi cuando,". Estos dos últimos términos poseen una connotación especial en tanto aluden al espacio y al tiempo, dos dimensiones entre las que transcurre la existencia humana, y de las cuales se toma una mayor conciencia en situaciones como las que vive este sujeto privado del derecho de movimiento (espacio) y de acción (tiempo).

El poema en el que nos hemos detenido brevemente es de una extraordinaria factura expresiva pues logra transmitir al lector la vivencia del encierro, de la pérdida de libertad y del sufrimiento que trae consigo el estar rodeado por cuatro paredes que limitan la vida hasta extremos insufribles. En realidad, César Vallejo es muy consciente de la revolución que está llevando a cabo en su libro de 1922. Se lo dice a Antenor Orrego en estos términos: "Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizá, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista: ¡La de ser libre! Si no he de ser libre hoy, no lo seré jamás. Siento que gana el arco de mi frente su más imperativa fuerza de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje!"[18]

Y lo singular en el caso de este libro que constituye una de las cimas más altas de la lírica contemporánea en lengua española es que también Antenor Orrego, que prologa la edición de 1922, comparte la misma convicción que su amigo con respecto al valor de *Trilce*. El tiempo, que es el mejor crítico literario, se ha encargado de demostrar que las palabras del prologuista no estaban dictadas por el afecto o la amistad hacia Vallejo, sino por su lucidez y ponderación para aquilatar lo profundamente nuevo y distinto que el santiaguino traía a la poesía del siglo XX. Escuchemos algunas palabras de ese

[18] En: César Vallejo. Obras completas. Tomo I. Obra poética. Edición, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil. Lima, BCP, 1991, p. 208.

profético prólogo que acrecienta su valor porque fue escrito en una época en que Vallejo era ignorado por la crítica oficial. He aquí algunas de las ideas luminosas que Orrego estampó en su texto:

"La pupila de este poeta percibe el panorama humano. Reconstruye lo que en nosotros se encontraba disperso. Toma la pieza anatómica y la encaja en su lugar funcional. Retrae hacia su origen la esencia del ser, bastante oscurecida, chafada, desvitalizada por su carga intelectualizada de tradición. De este modo, llega su arte a expresar al hombre eterno y a la eternidad del hombre, pese a la ubicación local o nacional de su emoción. Su plano de perspectiva está colocado en tal punto que le permite tener la percepción, a la vez, del árbol y del bosque".

Eso es, pues, Trilce, un libro que se publicó hace 90 años, como culminación de la primera etapa creativa de Vallejo y que ha mantenido su vigencia hasta y sin duda la acrecentará en los años venideros. Nuestra invocación es que volvamos a sus poemas porque encontraremos en ellos muestras de un arte vital que conmueve a diferentes clases de lectores y es una expresión cabal de la peruanidad y de la universalidad de César Vallejo.

La polémica por el canon literario peruano tras la Independencia

Inmaculada Lergo Martín
Universidad de Sevilla

Canon, literatura e identidad nacional

Dice Karen Sanders que lo que se olvida y lo que se recuerda es lo que formará la sustancia de lo que las generaciones actuales entiendan como nación. De ahí que en América las primeras manifestaciones culturales de los países recién emancipados destacaran por su decidido afán de buscar, definir y analizar la identidad nacional.

Todo grupo social gusta identificarse con una cultura, tradición y caracteres comunes, cuya consolidación ha dependido y depende en gran medida de los textos literarios. Por eso, el concepto de canon, la historiografía literaria y la idea de nación se mezclan sin solución de continuidad. Cada nación, cultura o grupo social defiende y moldea su identidad a través de instrumentos como la educación, cuyos mecanismos se regulan para la fijación de unos determinados valores que se apoyan en no poco grado en la literatura y la historia nacionales. Túa Blesa nos recuerda que las historias literarias "son uno de los agentes principales de canonización y, por tanto, del señalamiento de ciertos escritos como modelos, así como de la proscripción o, al menos, ocultamiento de otros" (41). En este proceso cumplen también un importante papel las antologías, que

suelen responder a similares propósitos y revelar aciertos y carencias afines[1]. Para Enrique Ballón Aguirre es necesario tener en cuenta el hecho de que la historia literaria es una disciplina dedicada a la "conservación de ciertos valores ideológicos y a su transmisión" (6). Éstos son escogidos y mantenidos a través de la educación y de la difusión de ciertas obras sobre otras formando el "canon oficial" y su misión principal es transmitir y mantener una serie de "dogmas cristalizados". Basándose en ello, la historiografía marxista toma los textos literarios como expresiones del pensamiento y los intereses de un grupo social como respuesta a la situación histórica del grupo que los produce.

El concepto de literatura nacional tal como ha llegado a nosotros ha sido producto fundamentalmente del nacionalismo romántico, por lo que el término en sí no es un axioma y puede ser perfectamente cuestionado. Las reflexiones que sobre "los comienzos de las literaturas nacionales" ofrece Claudio Guillén son especialmente oportunas para el caso que nos ocupa. Para Guillén es preciso tener muy claro que no se debe comentar "una literatura X" sin considerar que se ha tratado "de una formación histórica, de una idea con trayectoria propia, que surge y es utilizada por unas sociedades y unos poderes para ciertos usos y funciones, sobre todo sociopolíticos, en determinadas épocas; y que pasa de tal suerte a promover una pretendida identidad nacional" (300). Para el caso de Hispanoamérica, no hay que olvidar que los comienzos de sus historias literarias nacionales han coincidido con sus primeros pasos como naciones independientes, de forma que se hace evidente que los rasgos que han determinado y marcado los comienzos y el desarrollo de la literatura republicana obedecen a su peculiar desarrollo histórico, a

[1] Cfr. García Morales, Alfonso (ed.): Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1892-1914, Sevilla, Alfar, 2007, y Lergo Martín, Inmaculada: Antologías poéticas peruanas, 1853-1967. Búsqueda y consolidación de una literatura nacional, Sevilla, Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones, 2008.

los problemas de identidad que acompañaron desde sus primeros pasos a la República.

En general, tras las luchas militares por la independencia, el legado español se había visto minimizado en pro de los proyectos propiamente nacionales. La mayoría de éstos fueron criollos. El criollo no quería perder su estatus y ahora sentía la oportunidad de ser finalmente la clase valedora de la nación, ya que, hasta entonces, había tenido que ceder este papel, no de buen grado, a los españoles. Desde la Colonia el criollo había soportado una situación de inferioridad frente al español peninsular, que pensaba que los efectos maléficos del medio lo habían hecho diferente. Este argumento servía de excusa para relegarlo de los altos puestos de poder, habiéndose tenido que conformar con cargos intermedios. Este papel subordinado contribuyó a que la Independencia fuera mayoritariamente apoyada por criollos y que también lo fuese la asunción de la problemática de la identidad nacional. La literatura reflejó todos sus ideales y derrotas. Los intelectuales estaban convencidos de la importancia de ésta para la educación de los pueblos y creían que "los poetas habían de preparar el camino a los filólogos y los políticos" (8). De ahí que fueran éstos los primeros en sentir la responsabilidad y el convencimiento de estar construyendo su nación. Es este espíritu el que los determinó a formular los primeros planteamientos de literaturas nacionales y a componer y editar las primeras antologías –patrióticas, nacionales o continentales–, que recogían la producción nacional y la encumbraban al definirla merecedora del Parnaso de las letras.

Junto a ello, la creciente amenaza a finales del XIX de Estados Unidos, patentizada claramente en el caso cubano, provocó una reacción hispanista en grupos de intelectuales que no habían dejado de valorar los aportes españoles a sus antiguas colonias. Esta reacción, sin embargo, no se produjo sin polémica. Por un lado, el liberalismo, que había contribuido decididamente a la Independencia, no podía verla con buenos ojos, por otro, España, agobiada por el peso de sus muchos problemas, no prestaba ninguna atención a

Hispanoamérica, y los americanos que allí viajaban comprobaban el escaso y deformado conocimiento que los españoles tenían de la actualidad de los nuevos países.

Se fueron imponiendo dos modelos: el conservador, que intentó mantener una continuidad en la tradición hispánica y se caracterizó por un biografismo descontextualizado; y el liberal progresista, que se diseñó a partir de los hechos políticos, prestando mayor atención a la obra. Beatriz González-Stephan, en su estudio *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional*, se detiene a matizar las diferencias que marcaron –aunque con bastantes interferencias– la historiografía literaria conservadora y progresista, siempre dentro del ámbito dominante liberal o quizás, más atinadamente, independentista.

Para América, fue Pedro Henríquez Ureña el primero en "redactar una historia literaria de Hispanoamérica de acuerdo con los más científicos criterios pedagógicos", con el propósito de "mostrar el proceso literario hispanoamericano como corriente ininterrumpida de esfuerzos 'en busca de nuestra expresión'" (Portuondo 241).

En el caso concreto del Perú, éste proceso que Rodríguez-Stephan sitúa y desarrolla en el siglo XIX se retrasará hasta la primera mitad del siglo XX, momento fundamental en la discusión sobre el ser nacional y el carácter de su literatura.

Primeras propuestas: hispanismo y criollismo literario

El nacimiento de las primeras historias literarias nacionales en el Perú estuvo estrechamente unido al deseo de poseerla, de diferenciarla de la literatura española e incluso de su propia producción de época colonial. Los nuevos modos utilizados y defendidos en las obras de creación marcharon de forma paralela a la redacción de historias literarias, a la producción antológica y a la aparición de una nueva historiografía. Los ensayos acerca de la literatura nacional, los prólogos de las antologías que se fueron editando y la crítica que éstas suscitaron terminaron siendo un molde en que acomodar la

obra de creación, no sólo la ya escrita sino también la que se estaba produciendo, determinando, en muchos casos, el rumbo de ésta.

El Perú es un país con una estructura muy compleja, de ahí que las discusiones para definir qué es el Perú y qué lo peruano no encontrasen fácil acuerdo. A principios de siglo la crítica literaria peruana había establecido el canon nacional retrotrayendo los inicios de su historia literaria a los primeros textos producidos en castellano tras la conquista, identificándolos con este idioma y con un genio peculiar rastreado en su producción textual desde los inicios hasta la actualidad. Se presentaba como un proceso lineal e imparable de evolución hacia el afianzamiento de unos caracteres propios e identificables que se pudiesen periodizar, analizar y catalogar bajo el marbete de literatura nacional. Dicho canon se fue cuestionando a medida que avanzaba el siglo, pero no se planteará su sustitución hasta avanzada la década del 50. Escritores y críticos se preguntaron entonces por la idoneidad de los esquemas de sus historias literarias que, por otra parte, se siguieron utilizando mayoritariamente. Procuraron advertir sus errores y, en algunos casos, teorizar e incluso poner en práctica nuevas propuestas. Es el caso, por ejemplo, de los esfuerzos por incorporar las literaturas precolombinas e indígenas al canon literario nacional, por ofrecer un proyecto de periodización literaria más acorde al devenir literario peruano o por brindar una nueva definición del concepto de literatura nacional. Porque no hay que olvidar que "la identidad nacional –dice Miguel Gomes–, en lo que a literatura concierne, es más una circunstancia de lectura que una constante ontológica. Consiste, por lo tanto, en una estructura dinámica y maleable, que se supedita a la perspectiva de los interesados en ella" (89). Es en este polémico proceso es el que vamos a rastrear, pues su desarrollo fue en el Perú especialmente interesante.

En 1905, José de la Riva-Agüero publicó *Carácter de la literatura del Perú independiente*. En él ofrece un recorrido por las letras peruanas y unas consideraciones finales que establecen las premisas

de su concepto de la literatura de su país[2]. Esta obra tiene para José Miguel Oviedo el mérito adicional de haber fundado los estudios literarios e historiográficos modernos en el Perú (113).

Grosso modo sus conclusiones se resumen en considerar la literatura hispanoamericana en general y la peruana en particular como parte de la literatura española: "es *literatura castellana provincial*, ni más ni menos que la de las islas Canarias o la de Aragón o Murcia"[3], y no sólo lo es por el idioma sino también "en el sentido de que el espíritu que la anima y los sentimientos que descubre, son y han sido, y no siempre, casi siempre los de la raza y la civilización de España" (263). Es literatura "incipiente", pues se encuentra aún en periodo de formación sin haber dado "obra definitiva", lo que no es singular del Perú sino de toda la literatura hispanoamericana (265). Es imitativa, primero de España, después de Francia. Cuando la literatura ha intentado ser americana lo ha hecho a través de un americanismo "histórico", "regional" o "descriptivo", todos ellos cargados de un exotismo poco sentido (281). Y considera lo precolombino y lo indígena como algo extinguido y ajeno al sentir nacional.

Todas estas opiniones fueron piedra de toque para una encendida polémica. Para Miguel Ángel Rodríguez Rea, esta defensa de lo español resulta ser "la más abierta y radical" en la literatura peruana (16). Y Luis Loayza considera que Riva-Agüero juzga la literatura desde un punto de vista ético, no estético (124). Para Riva-Agüero, la literatura se debía encaminar a la forja de un espíritu, que en su caso era el de la tradición y los valores que España representaba.

Hay que decir en este punto que la publicación de *Antología de poetas hispano-americanos* de Marcelino Menéndez Pelayo tuvo una especial significación y una enorme influencia en el rumbo de los estudios literarios en América y constituyó también un estudio

[2] Que se completa con otros estudios literarios de diversas épocas reunidos en Estudios de literatura peruana: del inca Gracilazo a Eguren. Véase también el ajustado análisis de toda su obra crítica que hace David Sobrevilla.

[3] Identificamos aquí los planteamientos de Menéndez Pelayo.

crítico y de historia literaria por las reflexiones que ofrecía en los diferentes prólogos[4]. Para el caso del Perú fue una obra precursora. Menéndez Pelayo asumía los ideales defendidos por Elio Antonio de Nebrija en su *Arte de la lengua castellana*: la lengua era "compañera del imperio". Así había sido desde la Antigüedad, así fue en Grecia y Roma y así lo debía ser también en España. De ahí que, dice Alfonso García Morales, exalte "la labor civilizadora de la conquista" y vea "la colonia como un periodo de unidad, orden y 'prosperidad material y espiritual'", y que, por el contrario, mine "la legitimidad de la independencia, señalando la traición de los criollos a sus orígenes, presentando la guerra como una guerra civil, y sus resultados como desunión, caos, 'tumulto y agitación estéril'" (62), lo cual también explicaría las reacciones que provocó en los sectores nacionalistas y liberales.

De la misma generación de Riva-Agüero, la llamada del Novecientos, es Ventura García Calderón. De entre sus obras interesan especialmente la antología *Del romanticismo al modernismo* (1910), preparada con una intención decididamente canónica, pues intenta mostrar, abarcando todos los géneros, un *corpus* cerrado de la literatura nacional, con una determinada nómina y una valoración e interpretación de sus características específicas; y el ensayo *La literatura peruana (1535-1914)*, que niega la existencia de una literatura peruana diferenciada, ya que no le parece posible deslindar escuelas y tendencias definidas. Lo que encuentra, más que literatura, son literatos.

En ambos casos, la elección de autores y textos se ciñe a su criterio personal sobre lo que debe ser literatura peruana, marcando con él los límites a los que debía ajustarse para superar los condicionantes aceptados de imitativa, dependiente, insincera y

[4] Véanse, además, para este aspecto: Menéndez Pelayo y la hispanidad. Epistolario; García Morales, Alfonso: "De Menéndez Pelayo a Laurel. Antologías de poesía hispanoamericana y de poesía hispánica (1892-1941)", en García Morales, Alfonso (ed.), pp. 41-48; Guzmán Moncada, Carlos; y Cisneros, Luis Jaime.

poco caracterizada que había tenido hasta ese momento. Buscando raíces propias y recogiendo la filosofía romántica sobre el ser de las naciones y, más concretamente, lo que apuntaba al respecto Menéndez Pelayo en su *Antología*, Ventura García Calderón atisba indicios de lo propiamente peruano en lo que conviene en llamar "criollismo", que abarca todos los géneros y que se trasluce en un "mismo ingenio zumbón, ligero, optimista" que convierte la poesía en "sátira", la prosa en "crónica aguda y maldiciente", y el drama en "comedias espumeantes de feliz desenlace" (VI). De esta forma, la línea seguida a través de siglos y escuelas lo lleva a concluir la existencia "sin hondas variantes" de "una juguetona literatura que es peruana por el fondo y por la forma" (XVI).

En una línea similar aunque con nuevos aportes podríamos citar el discurso *Posibilidad de una genuina literatura nacional* del poeta José Gálvez. Admirador incondicional de Enrique Rodó, suscribe "con entusiasmo" sus propuestas, abogando por una conciliación entre imitación y originalidad, entre Europa y América. José Gálvez afirma de forma tajante que sí existe posibilidad de contar con una genuina literatura nacional de características propias y definidas y, aunque al igual que sus contemporáneos, sigue sin verla en la producción escrita hasta el momento, asegura que ésta llegará sin lugar a dudas y que ciertos indicios pueden vislumbrarse ya en la tendencia hacia lo propio, hacia el sabor local e histórico que se inicia en esos momentos tras haberse apurado el modernismo. La historia y la naturaleza propias son el camino indicado.

Las nuevas generaciones: el rechazo de lo criollo; la defensa de lo mestizo

Esta caracterización fue criticada duramente. En primer lugar por el grupo de jóvenes escritores que se reunió en torno a Abraham Valdelomar y la revista *Colónida*. De entre ellos fue Federico More quien lanzó la más dura arremetida, que bien podría calificarse como

generacional, donde tacha a García Calderón de imitador, de haber cometido errores, de no conocer su país ni su literatura, de colonialista, de olvidar lo indio, de servir a ciertos intereses, de no tener estilo propio y seguir sólo los lugares comunes del modernismo, de olvidar ciertos nombres y no valorar lo suficientemente otros:

> Usted no conoce nuestra literatura; usted ha copiado de todo el mundo; usted va de equivocación en equivocación; usted no sabe nada del Perú; usted no posee ni originalidad ni estilo; usted no tiene sino el bastardo matiz parisino; usted no debe desprestigiarnos ante el extranjero. Yo le ruego que haga usted desnudas y dolorosas... vaciedades y que, *frívolamente* se entienda con los libros franceses. Y déjenos tranquilos, que ya nosotros solos daremos honra a nuestra pobre patria que únicamente cuenta con nuestra humildad de combatientes bien intencionados (1916, 3, 25).

En definitiva, esta airada reacción refleja la diferente visión de lo "peruano" o "nacional" de ambas generaciones, y no únicamente en el orden literario sino también en el ideológico, de ahí que continúe acusándolo de representar los interesas de determinado grupo social. Estos serían el colonialismo y el limeñismo:

> Se ve que el señor García Calderón aún es colono de España. No tiene una sola característica de republicano, de hombre libre, [...] La república y el imperio están lejos de nuestros escritores chirles. La colonia, insultante fornicadora, baratera y grandulesca, está cerca de esas almas de tela de araña. [...] ¿Veis cómo don Ventura no puede estar sometido a la atracción con los incas o con los caudillos y sí a la atracción con los curas y las beatas? (1916, 2, 35).

More defiende lo indígena como principal elemento de peruanidad y considera que el criollismo caracterizado por la burla, la sátira, la chispa limeña, etc., propuesto como modelo literario definitorio de Perú es una aberración.

La asimilación de lo nacional al criollismo ofrecida por el 900 será la rebatida también con fuerza por la generación posterior, la de Luis Alberto Sánchez, que publicó varias obras contra los presupuestos representados por ella. De 1920 es *Nosotros*, escrito temprano en el que establece ya las líneas de reflexión que conformaron sus propuestas al respecto, muchas de las cuales se dirigen principalmente a contrarrestar las tesis de Riva-Agüero y a criticar también la postura de José Gálvez y Ventura García Calderón. Sánchez considera que haber desestimado el elemento indígena es lo que ha frenado la formación del carácter propio de la literatura peruana. Su apuesta más general, desarrollada más ampliamente en otros muchos escritos posteriores, fue a favor de la integración de lo indígena y del mesticismo cultural. No es una reivindicación puramente literaria, lo es también social. De 1928 es *Se han sublevado los indios*. *Esta novela peruana*, donde critica la extendida opinión de que la sátira "encarne", "refleje" y "sintetice" el alma peruana, pues considera que se está confundiendo limeñismo con peruanismo, y que el Perú va mucho más allá de la capital. Sánchez, con un nuevo enfoque de la crítica literaria que llamó "socio-literario" y que inauguró una nueva forma de abordar el análisis literario y la propia literatura, considera que es más exacto hablar de literatura del Perú que de literatura peruana, y que sus divergencias con la generación anterior no se cernían únicamente a los gustos estéticos, sino, y sobre todo, al planteamiento general ante el hecho mismo de escribir, de enfocar el hecho literario, de analizar la producción de los escritores antiguos y presentes. Su texto más esclarecedor es *¿Tuvimos maestros en nuestra América? Balance y liquidación del Novecientos*, cuya finalidad principal, expuesta en el mismo prólogo, fue la de tratar de "presentar el peligro que significaba para la juventud el divorcio entre la palabra y la acción en sus maestros inmediatos, los hombres del Novecientos" (1956, 9). Sánchez no estaba dispuesto a pasar por alto actitudes de despego de la inmediata realidad social. Sus convicciones en este sentido y su militancia aprista configuran su idea de literatura nacional, que es la que ofrece en sus numerosos estudios de literatura peruana y

americana como *La literatura peruana. Derrotero para una historia espiritual del Perú*[5].

La reacción indigenista

Otra dirección en el debate es la indigenista. En ella podemos encuadrar el texto de Federico More "De un ensayo acerca de las literaturas del Perú" (1924). Este artículo es poco citado y su interés deriva del hecho de haber sido, antes de José Carlos Mariátegui, una defensa de lo indígena como carácter fundamental de la literatura peruana. Mariátegui lo conoció y alabó su acierto, aunque distanciándose de él en algunas cuestiones. En el artículo, More establece para el Perú dos líneas: una la que llama de los descendientes de Francisco Pizarro y otra de Manco Capac. Su esperanza se centra en la segunda.

Pero sin duda, el texto más interesante y definitivo de las nuevas corrientes de pensamiento es "El proceso de la literatura" (1928) de José Carlos Mariátegui, alegato acusatorio contra todos los análisis de la literatura hechos hasta el momento y defensa de sus propias teorías al respecto. Confiesa reiteradamente que todos sus juicios están parcialmente guiados por un socialismo revolucionario. Es especialmente duro con Riva-Agüero pues, para él, representa la corriente de pensamiento de una clase dirigente que durante muchos años ha hecho política de intereses de "casta" en vez de resolver los ancestrales problemas del país. Ataca a Ventura García Calderón y a José Gálvez considerando que sus teorías sobre la literatura peruana son un desacierto. Critica también la posición mesticista de Luis Alberto Sánchez. Reconoce que el mesticismo ha dado buenos resultados en Argentina, donde ha creado al gaucho, que ha servido de inspiración para una literatura con personalidad propia, pero no los dará en el Perú por la heterogeneidad de la población mestiza,

[5] Para sus otras obras generales y generacionales remito a la bibliografía ofrecida en Lergo Martín, Inmaculada.

la mayoría indígena del país, y la separación radical de estos y la clase blanca criolla.

La tesis de Mariátegui se traduce *grosso modo* en afirmar que, hasta el momento, no existe una verdadera literatura nacional; en dividir la literatura en tres periodos, el colonial, el cosmopolita y el nacional –rechazando las divisiones clásicas–; en reconocer al elemento indígena como el único representativo de Perú; y en advertir de los peligros de una crítica literaria desviada de la realidad social, histórica y política de su país.

El aporte mariateguiano al debate sobre la literatura nacional y al curso mismo de la propia literatura fue decisivo. Su genio particular nucleó las hasta entonces dispersas voces a favor de la valoración de lo indígena, pero dándoles a su vez un sesgo diferente y novedoso al colocar dicho elemento en el centro del debate cultural, y al encadenarlo a la problemática social. Esto unido a su entusiasmo por las corrientes vanguardistas que venían de Europa determinó un giro definitivo en el canon literario nacional. Fue fundamentalmente a partir de las tesis de Mariátegui cuando las nuevas corrientes estéticas contaron con el imprescindible fundamento teórico sobre el que acomodar la producción literaria de este periodo y de las décadas siguientes, aunque ésta se deslizó significativamente hacia las vertientes indigenista y social, relegando la corriente más experimental, cuyos logros literarios tendrían que ser rescatados por algunos poetas y antólogos de la generación del 50, como veremos. El enfoque novedoso que Mariátegui ofrece para la creación de una literatura nacional se centra en la relación que establece entre el autor y la sociedad a la que pertenece. De forma acorde con su planteamiento social de la literatura, este indigenismo no es exclusivamente literario sino que forma parte de otro social y político en una reivindicación total.

Otras propuestas. Aceptación de la pluralidad

También de 1928 es *Equivocaciones. Ensayos sobre literatura penúltima* (1928) de Jorge Basadre, conjunto de ensayos sobre escritores, artistas y pensadores de la época. Apunta dos orientaciones que se perfilan en Lima, la social y la europeizante de tendencia puramente artística, premisa que, más tarde, marcará el análisis de la producción literaria en la cuestionable división entre escritores "sociales" y "puros", derivados supuestamente de un Eguren y un Vallejo ya canonizados por la crítica.

En los años 30 y 40 el debate teórico en torno a literatura y nación no produjo obras de la importancia y significación de las de la primera mitad de siglo, sin embargo la labor de los intelectuales de estos años y de la llamada generación del 50 completan el panorama propuesto, pues partiendo de José María Arguedas, han sido los artistas del 50 los más decididos en rescatar y asimilar incluso en sus propias obras elementos de naturaleza indígena. Esto supondrá un paso adelante en la línea que hemos venido trazando en torno a la búsqueda y consolidación de la identidad nacional: en primer lugar por la toma definitiva de conciencia de la pluralidad cultural en Perú, diversidad que ha de empezar a tomarse como riqueza más que como problema, una vez que se definan también soluciones para la cuestión social aún no resuelta; en segundo por la asunción y valoración de lo indígena como propio, como parte de su tradición cultural. Al detenernos en la obra de este grupo de artistas, hemos de reconocer que algo ha cambiado respecto a la concepción de la cultura, el arte o las letras peruanas. La superación de nacionalismos y localismos empobrecedores, la asimilación del pasado, tanto precolombino como hispano, o la aceptación de "todas las sangres" y todas las culturas le dan un tono definitivamente contemporáneo.

Tras el periodo que nos ocupa, los escritores siguieron tratando esta cuestión pero de forma lateral. Las aportaciones más interesantes son las hechas por Cornejo Polar a partir de los 80, encaminadas al reconocimiento de la pluralidad cultural del Perú, y por Ricardo

González Vigil por su llamada a la flexibilidad y al abandono de teorías apriorísticas.

Lo interesante de adentrarse en estas polémicas es observar cómo, poco a poco, comenzó a verse con claridad que no era posible hablar de un solo Perú y, en consecuencia, de un solo sistema literario, y que la aceptación de una sociedad plural era el único enfoque para conciliar propuestas radicalmente opuestas.

Bibliografía

Ballón Aguirre, Enrique: "Historiografía de la literatura en sociedades plurinacionales (multilingües y pluriculturales) (Un escorzo)", *Filología*, Instituto de Filología y Literatura Hispánicas "Dr. Amado Alonso", año XXII, nº 2, 1987.

Basadre, Jorge: *Equivocaciones. Ensayos sobre literatura penúltima*, Lima, La Opinión Nacional, 1928.

Blesa, Túa: "Leyendo en las historias géneros y estilos", en Romero Tobar, Leonardo (ed.): *Historia literaria. Historia de la literatura*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2004.

Cisneros, Luis Jaime: "El Perú en la antología americana de Menéndez y Pelayo", *Mercurio peruano*, año XXXI, vol. XXXVII, nº 356, diciembre, 1956, pp. 571-588.

Fernández, Teodosio: *Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura*, Madrid, Akal, 1998.

García Calderón, Ventura: *Del romanticismo al modernismo*, Paris, Paul Ollendorf, 1910.

____ *Revue hispanique,* Vaduz, Kraus reprint LTD, 1964, (1ª ed. en *Revue hispanique*, dirigé par R. Foulché-Delbosc, t. XXXI, 1914).

García Morales, Alfonso (ed.): *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1892-1914*, Sevilla, Alfar, 2007.

Gomes, Miguel: "Alberto Escobar y el pensamiento literario hispanoamericano", en Escobar, Alberto (ed.): *En pocas palabras. Ensayos de lengua, estilo y cultura*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1989.

González-Stephan, Beatriz: *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional. La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*, Madrid/Frankfurt am Maim–Iberoamericana/Vervuert, 2002. Reproduce, con nuevo prólogo, *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*, La Habana, Casa de las Américas, 1987.

Guillén, Claudio: "Mundos en formación: los comienzos de las literaturas nacionales", en *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998.

Guzmán Moncada, Carlos: "La *Antología de poetas hispano-americanos*, de Menéndez Pelayo, o 'a mal sarmiento, buena podadera'", en *De la selva al jardín.*

Antologías poéticas hispanoamericanas del siglo XIX, México, UNAM, 2000, pp. 105-118;

Lergo Martín, Inmaculada: *Antologías poéticas peruanas, 1853-1967. Búsqueda y consolidación de una literatura nacional*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones, 2008.

Loayza, Luis: "Riva-Agüero contra el modernismo", *Lexis*, vol. V, nº 1, julio de 1981, pp. 119-124.

Mariátegui, José Carlos: *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas, Ayacucho, 1979 (1ª ed. 1928).

Menéndez Pelayo, Marcelino: *Antología de poetas hispano-americanos*, 4 vols., Madrid, Real Academia Española, 1893-1895.

____ *Menéndez Pelayo y la hispanidad. Epistolario*, Santander, Junta Central del Centenario de Menéndez Pelayo, 2ª ed., 1955.

More, Federico: "De un ensayo acerca de las literaturas del Perú", *Diario de la Marina,* La Habana, 23 de noviembre, 1924. Reimpreso en *El Norte*, Trujillo, 1924 y en *Kosko*, Cuzco, año I, nº 34, marzo, 1925. Ofrecido por Rodríguez Rea, Miguel Ángel en "Apéndice" a *La literatura peruana en debate,* ed. de 1985*,* pp 103-110.

____ "La hora undécima del señor Ventura García Calderón", en *Colónida* nº 2, Lima, febrero, 1916, pp. 33-39 y nº 3, Lima, marzo, 1916, pp. 22-25. Edición facsimilar en Sánchez, Luis Alberto (ed.): *Colónida, edición facsimilar con prólogo de Luis Alberto Sánchez y una Carta de Alfredo González Prada acerca de Abraham Valdelomar y el movimiento colónida*, Lima, Copé, 1981.

Oviedo, José Miguel: *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. 3, Madrid, Alianza, 2001.

Portuondo, José Antonio: "'Periodos' y 'generaciones' en la historiografía literaria hispanoamericana", *Cuadernos americanos*, México, año VII, nº 3, mayo-junio, 1984.

Riva-Agüero, José de la: *Carácter de la literatura del Perú independiente* en *Obras completas*, t. I, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962 (1ª ed., Lima, Rosay, 1905).

____ *Estudios de literatura peruana: del inca Garcilaso a Eguren*, en *Obras completas*, t. II, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962.

Rodríguez Rea, Miguel Ángel: *La literatura peruana en debate*, Lima, Antonio Ricardo, 1985. 2ª ed. corregida y aumentada, Lima, Universidad Ricardo Palma, 2002.

Sanders, Karen: *Nación y tradición. Cinco discursos en torno a la nación peruana. 1985-1930*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú-Fondo de Cultura Económica, 1997.

Sánchez, Luis Alberto: *La literatura peruana. Derrotero para una historia espiritual del Perú*, Asunción del Paraguay, Guarania, 1949-1951, 4ª ed. y definitiva, Lima, Villanueva, 1973.

____ *Nosotros*, París, Garnier, 1946.

____ *Se han sublevado los indios. Esta novela peruana*, Lima, La opinión nacional, 1928.

____ *¿Tuvimos maestros en nuestra América? Balance y liquidación del Novecientos*, Buenos Aires, Raigal, 1956.

Sobrerilla, David: "La crítica de la literatura peruana", *Proceso*, Huancayo, nº5, 1976, pp. 15-20.

Discurso e intervenciones intemperantes: ensayos posperonistas de Ezequiel Martínez Estrada

Adriana Lamoso
Universidad Nacional del Sur

Las indagaciones del ensayista Ezequiel Martínez Estrada sobre el panorama socio-político de Argentina conlleva la pregunta sobre su propia condición de escritor, que se construye en estrecha interconexión con el análisis de la compleja coyuntura sobre la que se asientan los avatares de la esfera pública. Cuestiones estéticas, epistemológicas y éticas se ponen en juego en el espacio privado de su reflexión y su escritura. La interpelación a los gobiernos de turno y, junto con ello, la construcción de un singular tanto como variable concepto propio de *pueblo* resultan recurrentes, pero tales representaciones se complejizan y las apelaciones recrudecen en momentos históricos peculiares. En función de esto, existe en su producción ensayística global más de un momento en los que el discurso del escritor trasluce sus padecimientos corporales[1], que se

[1] Recordemos la enfermedad en la piel que padeció el escritor durante el transcurso del gobierno de Perón, a quien él tanto repudió. En palabras de Fernando Alfón: "En los albores de los años cincuenta, una enfermedad epidérmica, sobre la que bromeó al llamarla "desbarajuste glandular peronista generalizado", confina a Ezequiel Martínez Estrada a los hospitales y lo lleva a urdir (es posible que desde entonces) el ¿Qué es esto?, ensayo de carácter acusatorio que saldrá por primera vez en julio de 1956, y por segunda y última, en agosto del mismo año." Cfr. Alfón, Fernando, "Ezequiel Martínez Estrada, el arte de la etiología", en: Martínez Estrada, Ezequiel, ¿Qué es esto? Catilinarias, Colihue, Buenos Aires, 2005, p. 11.

manifiestan a raíz del descontento del ensayista ante la praxis de los poderes estatales, y se vuelve cada vez más explícito a medida que la década del '50 avanza.

Especialmente significativa resulta, para el trayecto de escritura de Martínez Estrada, la etapa posterior a la Revolución del '55, en la que publica una serie de ensayos que impugnan de un modo recalcitrante tanto al transcurrido gobierno del General Perón, como al que asume a partir del mencionado hecho. Los desencantos del intérprete frente a las circunstancias políticas, que se proyectan con marcas concretas en el cuerpo del escritor, se confirman con nitidez bajo su mirada, y, en ese contexto, empuña las incisivas armas de su escritura para intervenir con ellas ante los responsables de los infortunios que padece el pueblo. Este imperativo puede apreciarse en la forma peculiar que adquieren los ensayos, en el uso particular del lenguaje y en la propia autorrepresentación, que legitima la fuerza apelativa de su discurso. Respecto de los usos y modos discursivos que emplea en esta etapa, es posible aludir a las reflexiones de Lukács, en tanto afirma que la mirada del crítico sobre el entorno se proyecta en el contenido anímico que las formas presentan:

> "Se convierte esa forma en una concepción del mundo, en un punto de vista, en una toma de posición respecto de la vida de la que ha nacido; en una posibilidad de transformar la vida misma y crearla de nuevo. El momento crucial del crítico, el momento de su destino, es, pues, aquel en el cual las cosas devienen formas; el momento en que todos los sentimientos y todas las vivencias que estaban más acá y más allá de la forma reciben una forma, se funden y adensan en forma. Es el instante místico de la unificación de lo externo y lo interno, del alma y de la forma."[2]

[2] Lukács, Georg, El alma y las formas y la teoría de la novela, Grijalbo, México, 1970, p. 25.

En el presente trabajo se aludirá a *Las 40* y a *Exhortaciones*, ensayos publicados en 1957, para poner de relieve los rasgos que reproducen la perspectiva virulenta del escritor frente a las políticas desarrolladas en la última década, que se evidencian a través de las formas que presentan sus ensayos, ya que se tornan marcadamente panfletarios, mediante la inclusión de un lenguaje imprecatorio, y que implican un carácter diferencial respecto del trayecto de escritura que puede visualizarse a partir de 1933, lo que nos permitirá apreciar cómo se representa, interpreta, despliega, reactualiza y resimboliza en ellos la relación del ensayista con el mundo[3].

En principio, las enunciaciones que forman parte de los ensayos mencionados amalgaman reflexiones de carácter conclusivo que se expanden como aserciones indubitables a un nivel de generalidad cuyo anclaje puede visualizarse en breves pasajes que particularizan hechos políticos reconocibles[4]. El gobierno de Perón (1945-1955) y el que se deriva de la Revolución Libertadora del '55 permiten a Martínez Estrada certificar las intuiciones y apreciaciones que sobre Argentina había pronunciado en las dos décadas anteriores. Con una fuerza persuasiva mayor que en los ensayos ajenos a este período, a través del dominio de sólidas estrategias retóricas, interpela a los gobernantes de entonces, con una tonalidad fuertemente acusatoria. Luego de hacer referencia a la situación del país y del aparato gubernamental, mediante el uso de un sofisticado y florido léxico que sostiene la prolífera abundancia de expresiones semejantes al estilo rococó, el escritor formula las imperiosas acciones que los

[3] Cfr. Weinberg, Liliana, Situación del ensayo, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, UNAM, México, 2006, p. 56.

[4] Sus configuraciones responden a las caracterizaciones que la crítica ha señalado, en lo que respecta al ensayo en tanto forma enunciativa. Al respecto afirma Liliana Weinberg que: "El ensayo corresponde también a una forma enunciativa particular, con fuertes marcas tensionales, un predicar sobre el mundo desde la perspectiva del autor en tiempo presente, que deja su inscripción en la textura del ensayo, y mediante la cual se nos participa de una interpretación argumentada sobre el mismo a través de un discurso generalizante, singularizante y ejemplarizante de la interpretación que se ha llevado a cabo." Weinberg, Liliana, Pensar el ensayo, Siglo XXI, México, 2007.

dirigentes deben asumir para cambiar los rumbos de la patria. Sus veredictos e imperativos se construyen en función de un objeto de ataque particular, antes que sobre un tratamiento singular del campo de problemas al que alude. Veamos un ejemplo del sobrecargado y vituperante uso del lenguaje que utiliza para dirigirse a sus oponentes en el plano netamente político, y de qué manera traduce parte de sus apreciaciones sobre la situación, en todos los casos acuciante, que atormenta al pueblo y extrapola al país entero:

> "Verdugos, torturadores, embrutecedores, castradores, borrachos ojos de perro, bebedores de sangre, murciélagos y hienas, homosexuales y servidores de Mammón y Jagernaut, ¡sabed que Jehová no duerme!
>
> Pero si sois ciegos y mudos, degenerados y tercos, mejor será que me dirija a quienes aplauden vuestros actos de canibalismo y de tramperos de esclavos: al séquito que os aclama con silbidos en el Pandemonium de vuestras orgías sardanapalescas (…)"[5]

Junto con la inclusión de pasajes como los precedentes, articula su argumentación con la inserción de las interpretaciones que de su posicionamiento se derivan, en el marco del contexto nacional; pero sus aseveraciones no se alejan del redundante ejercicio denuncialista, acusador y carente de clara especificidad. En estos escritos abundan las evaluaciones, sanciones e interpelaciones virulentas, como los propios títulos lo anticipan, antes que las dilucidaciones fundamentadas en la observación y en los saberes del intérprete, como en el caso, por ejemplo, de su texto de 1940 *La Cabeza de Goliat*. De esta manera, la forma que adquieren los ensayos reproduce el estrecho vínculo que el escritor decidió asumir y encarnó con los sucesos de la esfera política nacional y, en especial, con las decisiones que sus

[5] Martínez Estrada, Ezequiel, Exhortaciones, Burnichon Editor, Buenos Aires, 1957, p. 73.

agentes proyectaron sobre el escenario social del país, al que alude, en su generalidad, con el término *pueblo*.

Resulta significativo apreciar cómo la discusión se polariza entre dos masas opositivas[6]. El ensayista se ubica a sí mismo como intermediario entre estas dos grandes fuerzas, aunque se construye como superior a ambas por su clarividencia, su dominio de la erudición y de la retórica y, esencialmente, por su moralidad. La representación del aparato estatal, que no escapa en ningún punto a la impugnación y al que Martínez Estrada no se cansa de enjuiciar, se realiza en estos ensayos a partir de su división en siete estamentos que reproducen los excesos de poder. Ellos son, a su entender, la justicia, el gobierno, la curia, el magisterio, la banca, el cuartel y la burocracia[7]. Frente a estos 'monstruos dantescos', en palabras del escritor, se encuentra el pueblo indefenso e inerte, sobre el que recaen todas las acciones coercitivas que esas fuerzas ejercen a voluntad sobre él. Y esto se debe a que, según pronuncia en *Exhortaciones*: "(…) (el pueblo) no tiene medios ni capacidad para descubrir por sí la mentira."[8] En el marco de la generalidad en que la incluye al concepto de 'pueblo', establece una distinción en esta categoría que no hace sino más que reforzar la intensidad de tal polaridad. Observemos cómo en el mismo ensayo habla de un modo conmiserativo, y subraya la humanidad que es preciso extender sobre el pueblo con un criterio plenamente inclusivo:

> "Es preciso, padres conscriptos, que hablemos al pueblo el lenguaje de la redención y no el de la seducción. Mi pueblo –oídme– no

[6] La inclusión de pares de opuestos en los ensayos constituye un modo de traslucir la mirada interpretativa que el escritor sostiene sobre el estado del mundo. Liliana Weinberg lo expresa del siguiente modo: "Muchos son los ensayistas que a su vez, en una operación genial, logran traducir a través de la forma de sus ensayos la forma que encuentran a través de su proceso de reflexión sobre el mundo: ese sistema de pares de opuestos o complementarios que Octavio Paz hizo característica de su obra, es también su modo de entender y traducir el mundo…". Weinberg, Liliana, Pensar el ensayo, *op. cit.*

[7] Cfr. Martínez Estrada, Ezequiel, Las 40, Ediciones Gure, Buenos Aires, 1957, p. 56.

[8] Martínez Estrada, Ezequiel, Exhortaciones, *op. cit.*, p. 77.

> quiere ser seducido. No quiere más pan, porque tiene ya el necesario y está harto. Tiene hambre pero no es de pan. Tiene hambre de honra, de amor, de trato cordial, de consideración humana, de derechos y no de mercedes, de respeto, de conversación con los que lo mandan y lo expolian; de conversación entre ser humano y ser humano, de amigo a amigo, de diálogo. Porque ese pueblo que acaso despreciáis todavía, como yo lo desprecié, merece ser tratado en otra forma que como lo hemos hecho hasta ahora. Tiene que ser elevado, dignificado, ennoblecido; y esto es lo que él quiere, creédmelo, y no pan."[9]

Mientras este discurso, dirigido con ánimo esperanzador al reciente gobierno de Aramburu, que asume las promesas de la Revolución Libertadora, inicia *Exhortaciones*, otro, ligeramente diferente, lo cierra. La forma del ensayo incluye fragmentos discursivos pertenecientes a circunstancias y a situaciones de escritura temporalmente no idénticas. El mismo ensayo contiene una réplica a las acciones desarrolladas por tal coyuntura política, una vez que el tiempo ha transcurrido (apenas unos meses) y, prontamente, los desencantos se fueron acrecentando. En ese contexto, Martínez Estrada vuelve a interpelar a las figuras que encarnan el poder, pero lo hace en términos semejantes a las virulentas imprecaciones que había proferido apenas un año antes a Perón. Y en medio de este ámbito nuevamente desesperanzador, donde las ilusiones se precipitan muy pronto en un abismo insalvable, desdobla y particulariza la imagen de pueblo: distingue un segmento de él y lo tiñe de una carga negativa, que condice con las valoraciones que atribuye a los poderes públicos de turno y que establece una nueva fractura del país, cada vez más claramente definida. En el mismo ensayo del '57 expresa:

> "Habéis decepcionado, otra más de tantas veces, a quienes esperábamos de vosotros el bien y no el perdón. Ahora mi pueblo

[9] Martínez Estrada, Ezequiel, Exhortaciones, *Ibíd.*, pp. 7 y 8.

> que ha tolerado, sufrido y trabajado, como os dije hace un año, está más cansado y decepcionado que antes, porque no se atreve a miraros, ¡oh Praetores y Judices!, como ejecutores de una vieja sentencia borbónica contra él (…) En mi primera Epístola os hablaba del Pueblo, al que no conocéis sino en la imagen de veinte años, bisoño, en general torpe, reclutado en todos los lugares y condiciones. Conocéis la tropa, que es una parte solamente del pueblo. Yo no os hablaba del pueblo de Campo de Mayo, sino del pueblo de Mayo: el de Moreno, Castelli y Paso. El nuestro. (…)"[10]

La tregua que parecía haber ofrecido Martínez Estrada al gobierno entrante se diluye en el marco de enunciados que no superan la publicación de un ensayo. La marca distintiva que establece en su idea de pueblo señala un carácter voluntariamente selectivo y excluyente, que circunscribe y resalta la polaridad, a partir de la impugnación y condena a las prácticas militaristas que incluyen, para su formación, una selectiva parte de tal concepto. De este modo el cuerpo de ideologemas sobre el que se asienta el pensamiento y la escritura del ensayista atraviesa las discusiones y se torna vívido y cada vez más preciso conforme la década avanza, ya que presenta cierta variabilidad que condice con las experiencias de un intelectual situado y comprometido con las dinámicas que viabilizan el ejercicio del poder.

Al respecto resulta llamativa la inclusión reiterada de autoimágenes que contienen representaciones peculiares, y que se destacan por la confluencia de rasgos similares, que apuntan a legitimar sus intervenciones. En todos los casos, Martínez Estrada cree necesario justificar el rol que desempeña y lo hace sobre la base de fundamentos esencialmente morales, difíciles de desestimar por parte de sus adversarios. Así, sus creencias acerca del lugar que ocupa en el campo de la intelectualidad argentina se traslucen en una serie de lugares comunes: la soledad absoluta del escritor, una misión

[10] Martínez Estrada, Ezequiel, Exhortaciones, *Ibíd.*, pp. 78 y 79.

intransferible que asume, una verdad que conoce y debe transmitir, el deber moral de la mediación[11]. Estas autofiguraciones y las constantes interpelaciones virulentas que profiere a la *inteligentsia* del país poco espacio dejaron para un diálogo no confrontativo, que, por su parte, en el escenario de la cultura nacional y bajo su voz, no encontraría lugar.

Para concluir:
Hemos podido observar cómo el ensayista construye sus escritos críticos en estrecha tensión con los aconteceres políticos y con los rumbos que estos le han marcado al pueblo. La sucesión de gobiernos que reproducen programas opresivos va cancelando, paulatina y progresivamente, una mirada que vislumbre una salida esperanzadora a partir de la asunción de tales regímenes. Los deslizamientos zigzagueantes del escritor por marcos ideológicos no exactamente coincidentes van redefiniendo su ubicación. Y esto está determinado por la decisiva voluntad de empuñar las armas de la escritura y de activar las herramientas de su pensamiento, al explicitar una remarcada representación de su condición de intelectual y de la concepción que abriga la puesta en práctica de tal ejercicio. El compromiso del ensayista es asumido, en su prolongado trayecto de escritura, como un activismo en el campo de las ideas, y por eso no duda en tensar las formas de sus escritos y sus modos

[11] Un ejemplo de tales operaciones de construcción de la autoimagen es el siguiente: "Debo advertiros que, para mí, moralidad y civilidad son una misma, una única entidad indivisible. Por eso cuando un vicio o un abuso del poder, que es el más reprochable de todos, lesiona simultáneamente a ambas potestades intangibles, siento como si estuviera yo investido de una misión sagrada que me arrastra a morir por la verdad. Siento que estoy sirviendo la misma causa de nuestros próceres, la misma causa de los viejos profetas, cualquiera sea mi real pequeñez. Dios se vale casi siempre de voceros y emisarios sin ningún poder ni autoridad –y cuando los tiene los despoja de ellos-, a veces ignorantes y pecadores, para que adviertan a quienes invisten el poder y la autoridad, a los sabios y virtuosos, de los peligros y de los males que ocasionan al pueblo sus desvíos. Usaba de los profetas contra los reyes y de los niños contra los sabios. Hablo, entonces, fortalecido por un gran deber, aunque sea ilusorio, y en nombre de Dios, aunque no exista." Martínez Estrada, Ezequiel, Exhortaciones, *Ibíd.*, p. 55.

de intervención, cuando las condiciones y los factores externos que lo aquejan transitan el camino reiterado del error. En este sentido, los últimos años de la década del '50, constituyen el puntapié inicial de un proceso de recolocación, que ubicará al ensayista en un lugar tanto singular como diferencial de la cultura, que lo trasportará más allá de los límites que atañen, en forma exclusiva, al análisis de las problemáticas de la nacionalidad argentina, ya que proyectará su mirada esperanzadora sobre la revolución cubana, y su interés se extenderá hacia los países de América Latina.

Bibliografía

Alfón, Fernando, "Ezequiel Martínez Estrada, el arte de la etiología", en: Martínez Estrada, Ezequiel, *¿Qué es esto? Catilinarias*, Colihue, Buenos Aires, 2005.

Altamirano, Carlos, *Intelectuales. Notas de investigación*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2006.

González, Horacio, *Restos Pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX,* Colihue, Buenos Aires, 1999.

Gramuglio, María Teresa, "La construcción de la imagen", en: AAVV, *La escritura argentina*, Universidad Nacional del Litoral, Ediciones de la Cortada, Santa Fe, 1992.

Gusdorf, Georges, "Condiciones y límites de la autobiografía" (Ángel G. Loureiro, trad.) en: *Suplementos Anthropos*, 29, 1991.

Lukács, Georg, *El alma y las formas y la teoría de la novela*, Grijalbo, México, 1970.

Martínez Estrada, Ezequiel, *Cuadrante del Pampero*, Deucalión, Buenos Aires, 1956ª.

_____ Exhortaciones, Burnichon Editor, Buenos Aires, 1957ª.

_____ La cabeza de Goliat, Microscopía de Buenos Aires, Losada, Barcelona, 2001.

_____ Las 40, Gure, Buenos Aires, 1957b.

_____ "No me olvides", en: La tos y otros entretenimientos, Editorial Futuro, Buenos Aires, 1957.

_____ ¿Qué es esto? Catilinaria, Lautaro, Buenos Aires, 1956b.

Prieto, Adolfo, "Martínez Estrada. El narrador y el lenguaje del mito", en: *La crítica literaria contemporánea, Antología*, Nicolás Rosa, selección, Vol. 1, CEAL, Buenos Aires, 1981.

Sigal, Silvia, "Intelectuales y peronismo", en: Torre, Juan Carlos (dir.), *Nueva Historia Argentina. Los años peronistas (1943-1955)*, T. VIII, cap. X, Sudamericana, Buenos Aires, 2002.

Weinberg, Liliana, *Situación del ensayo*, CCYDEL-UNAM, México, 2006.

_____ *Umbrales del ensayo*, CCYDEL-UNAM, México, 2004.

_____ *Pensar el ensayo*, Siglo XXI, México, 2007.

Entre as palavras e a linguagem plástica: o *Diário* de Frida Kahlo

Edilene Ribeiro Batista
Universidade Federal do Ceará – UFC

I. Aspectos Introdutórios

Poder-se-ia definir a interdisciplinaridade como uma forma de superação da ideia de fragmentação do conhecimento, com o objetivo de reestabelecer, com clareza, a relação entre diversos ramos da ciência. Partindo desse pressuposto é que propomos, para este trabalho, uma análise comparativa entre literatura e pintura, tomando como base, para esse estudo, o *Diário*, de Frida Kahlo. Para atingirmos nossos objetivos, pautamos, inicialmente, nossa pesquisa, na relação entre os conceitos de memória e diário. Com o intuito de elucidarmos tais pontos, dividimos o presente artigo em partes que se complementam, a saber: **1) Aspectos Introdutórios**, em que se estabelece a estrutura e organização dessa pesquisa; **2) A Memória e suas Relações com o Diário**, tópico onde se salientam aspectos inerentes à memória e suas conexões com o texto biográfico; **3) O *Diário* de Frida Kahlo: entre as Linguagens Literária e Plástica**, parte onde se elucidam as especificidades do *Diário*, de Frida Kahlo, analisando seus textos escritos, bem como seus textos pintados, realizando, por assim dizer, uma leitura da imagem da produção autobiográfica dessa artista. Partindo de uma pesquisa bibliográfica, pautada em estudos da

memória, estabelecemos, como suporte teórico, estudiosos/as, tais como: Ciribelli (2006), Fuentes (2008), Le Goff (2003), Lowe (2008), Meneses (1992), entre outros/as. Intencionamos, com esta proposta, mostrar que a arte de Frida Kahlo foi diferenciada e original.

II. A Memória e suas Relações com o Diário

Mitologicamente, entre os gregos, a memória estava personificada pela deusa Mnemosine – mãe das nove musas do Olimpo. Ela era responsável por lembrar à humanidade os feitos heroicos do passado, presidindo a poesia lírica e inspirando testemunhos sobre os "tempos antigos". Assim sendo, não é, pois, de se estranhar que, segundo Abbagnano, conceitualmente, memória pressuponha, por associação, a possibilidade de dispor dos conhecimentos que já ocorreram e/ou que foram adquiridos. Para Boncompagno da Signa, em seu tratado a *Rhetorica Novisssima*, encontramos: "*O que é a memória?* A memória é um glorioso e admirável dom da natureza, através do qual reevocamos as coisas passadas, abraçamos as presentes e contemplamos as futuras, graças à sua semelhança com as passadas" (**apud** LE GOFF, 2003: 447).

Segundo sua modalidade, a memória é constituída por dois momentos distintos: 1) a *retenção*, que corresponde à conservação ou persistência de fatos que já aconteceram; 2) a *lembrança*, que se constitui na capacidade de evocar casos decorridos, tornando-os atuais. Essas duas fases foram, na Antiguidade, abarcadas pelo filósofo Platão, recebendo, respectivamente, as nomenclaturas de "conservação de sensações" e "reminscência". Para Aristóteles, que fez uso das mesmas terminologias utilizadas na teoria platônica (já citadas anteriormente), a memória representa uma "marca" que se faz presente na alma; ela "é como um quadro que pode ser considerado ou de per si ou pelo objeto que representa" (**apud** ABBAGNANO, 1982:629), podendo, também, como afirmou, na medievalidade, São Tomás de Aquino, ser "o tesouro e o lugar de conservação das

espécies" (**apud** ABBAGNANO, 1982:630), o que a faz, por assim dizer, retentiva (ideia que ainda prevalece nas concepções modernas e contemporâneas).

Em seu estudo sobre a memória, Le Goff estabelece que a apreensão dessa propriedade de conservar informações implica na posse de imagens e de textos vinculados ao passado, o que representa, de certa forma, uma "apropriação do tempo" e de seus vestígios, mas de maneira ordenadamente revisitada, relida e/ou reconstituída. A esse respeito, sublinha Vernant: "A memória, distinguindo-se do hábito, representa uma difícil invenção, a conquista progressiva pelo homem do seu passado individual; como a história constitui, para o grupo social, a conquista do seu passado coletivo" (**apud** LE GOFF, 2003: 432).

No campo da memória social, será, no século XX, que ela se expandirá, na filosofia e na literatura, sob a forma de memória romanesca, reestabelecendo o vínculo entre mito, história e romance, sinalizando, pois, para a importância do estudo de questões, tais como: a resgatabilidade da memória e a marginalização do esquecimento. Na retomada desses assuntos, observamos o papel fundante do tempo presente como fator necessário na recordação do passado. Afinal, "a elaboração da memória se dá no presente e para responder a solicitações do presente. É do presente, sim, que a rememoração recebe incentivo, tanto quanto as condições para se efetivar" (MENESES, 1992: 11), tornando-se portadora de sentido. Há, pois, por assim dizer, uma ação do tempo presente no que se refere à memória. A esse respeito, afirma Meneses: "A memória é filha do presente. Mas, como seu objeto é a mudança, se lhe faltar o referencial do passado, o presente permanece incompreensível e o futuro escapa a qualquer objeto" (MENESES, 1992: 14).

Necessitando, portanto, de presente e passado, as lembranças podem evocar eventos narráveis a partir, entre outras perspectivas, do ponto de vista individual. Nesse sentido, observamos que, no que tange à análise das mentalidades, a contribuição das histórias de vida (como a exposta por Frida Kahlo, em seu Diário) tem colaborado

com o processo psico-social de representação de indivíduos, bem como com a reprodução de situações vinculadas aos ambientes privado e público, cooperando, por fim, entre outras questões, com a formação das identidades individual e coletiva pelas legitimações que produz.

Dentre os suportes da memória, em seu desdobramento escrito, encontram-se os registros em **diários** (do latim *diariu(m)*, ração diária; *die(m)*, dia) – gênero discursivo que documenta, cotidianamente, os acontecimentos. Ele se volta para o íntimo (dando continuidade a uma sensibilidade particular) e, também, para o externo uma vez que "o sujeito que escreve deve distinguir sua história própria (os acontecimentos sucessivos de sua vida social ou interior) do *continuum* mais ou menos organizado das temporalidades às quais está preso" (HÉBRARD, 2000: 30). Sendo assim, a escritura pessoal articula as singularidades individuais e o tempo social, em um processo dinâmico. Isso porque

> uma autobiografia nunca é estática, nem se desenvolve pela simples adição de elementos novos na sequência do tempo, mas comporta contínuas reestruturações de eventos passados. E, ainda que se mantenham os núcleos fundamentais, os fios condutores, as contingências do presente se integram a todas as dimensões da narrativa (MENESES, 1992: 11).

Difundido a partir do século XVI, será somente, no século XIX, que o diário (concebido, até então, como "crônica do mundo" e "crônica de si") se deslocará da tradição e ganhará o sentido de "diário íntimo", carregado de interesse literário, como se verá na análise seguinte sobre o *Diário*, de Frida Kahlo.

III. O *Diário* de Frida Kahlo: entre as Linguagens Literária e Plástica

Nada hay absoluto. *Todo se cambia, todo se mueve,*
todo revoluciona – todo vuela y va.
Frida Kahlo

El Diario de Frida Kahlo: un Íntimo Autorretrato é constituído por 170 páginas, sete aquarelas, desenhos, esboços e inúmeras anotações escritas (com tintas de cores vibrantes) que, de maneira visualmente atrativa, narram, de forma não linear, os dez últimos anos de vida dessa artista – o período compreendido entre 1944 e 1954. Manchas de tintas estão presentes em todo o *Diário*. Isso porque Frida Kahlo faz conexões entre a tinta e o sangue, ilustrando sua criatividade e, como afirma Sarah M. Lowe, a "produtividade" feminina: "¿Quien diria que las manchas/ viven y ayudan a vivir?/ Tinta, sangre, olor" (KAHLO, 2008: 227).

Filha do fotógrafo Guilhermo Kahlo e de Matilde Calderón, Magdalena Carmen **Frida Kahlo** y Calderón nasceu no dia 06 de julho de 1907, em Coyoacán.

De espírito vivaz, aos 18 anos de idade, Frida era uma das poucas estudantes mulheres da "Escuela Nacional Preparatoria", no "Antiguo Colegio de San Ildefonso".

Em setembro de 1925, ela sofreu um acidente de ônibus que lhe provocou sérios ferimentos (fraturas na pélvis, na coluna vertebral e várias lesões graves), deixando-lhe marcas físicas e emocionais por toda a vida. Será nesse período de convalescência e recuperação que Frida Kahlo começará a pintar, necessitando, para isso, de um espelho, no teto de seu quarto, para que pudesse se olhar (no caso da produção de autorretratos).

Tendo conhecido Diego Rivera, em 1922 (quando ele pintava um mural em sua escola); será, em 1929, que contrairá matrimônio com ele.

No percurso de sua existência, dentre tantos acontecimentos que Frida Kahlo vivenciará, ela sofrerá abortos; perderá seus pais; se separará de Diego Rivera (embora venha a viver com ele, novamente, em tempo posterior); desfrutará de várias aventuras amorosas; terá uma perna amputada; abraçará a causa revolucuionária e virá a falecer em 13 de julho de 1954. A respeito dessa artista, Carlos Fuentes dirá: "Frida Kahlo era una Cleopatra quebrada que escondía su cuerpo torturado, su pierna seca, su pie baldado, su corsés ortopédicos [...]. Frida Kahlo, diciéndonos a todos los presentes que el sufrimiento no marchitaría, ni la enfermidad haría rancia, su infinita variedad femenina" (**In:** KAHLO, 2008: 8).

Seu *Diário* apresenta temas, tais como: a loucura, seu interesse por arranjos florais, a maternidade não alcançada, entre outros. A respeito de sua trajetória, a própria artista dirá:

> *Esquema de mi vida.*
> *1910. – Naci en el cuarto*
> *de la esquina entre Londres*
> *y Allende Coyoacán.*
> *A la una de la maña*
> *na* [...]
> [...] *Guillermo Ka-*
> *hlo* [...]
> [...] *El, emigró*
> *a Mexico en el siglo 19.*
> *Radicó aqui siempre toda*
> *su vida. Se casó con una*
> *muchacha mexicana, ma*
> *dre de mis hermanitas*
> *Luisita y Margarita.*
> *Al morir muy joven su seño*
> *ra se casó con mi madre*
> *Matilde Calderón y Gonzalez,*
> [...]
> (KAHLO, 2008: 281)

Enfim, Frida Khalo representa uma mulher de seu tempo (talvez, até mesmo além de seu tempo), mesclando, em sua pintura, a arte popular mexicana e a cultura colombiana, sendo capaz de retornar às suas origens de maneira transformada.

A tendência surrealista[1] não será esquecida por ela. Paira por sobre sua pintura uma certa atmosfera onírica. Sendo assim, essa vanguarda prevalecerá em seu *Diário*, embora a própria artista afirme: "Yo nunca he pintado mis sueños. Sólo he pintado mi propia realidad" (KAHLO, 2008: 287). Entretanto, já na primeira página de sua obra autobiográfica, encontramos prenúncios surrealistas que se manifestarão, dentre outros recursos, por uma certa despreocupação, por parte da Autora, com as construções textuais consideradas "racionais". Ela exaltará os sentidos, o cromatismo, apoiando-se em estruturas sinestésicas e na escrita automática. Ilustrará as metamorfoses e evocará o fantástico. Sua pintura provocará, no espectador, ao mesmo tempo, repulsa e fascinação. Isso porque a obra de Kahlo comprova, segundo Fuentes, que "la imaginación es capaz de fundar, si no el mundo, sí *un* mundo" (**In:** KAHLO, 2008: 287).

É na linguagem plástica que Frida Kahlo se vê como artista. Os inúmeros autorretratos desenhados, por ela, em seu Diário, constituem, para Lowe, "manifestaciones de su necesidad de mostrar los diversos aspectos de su personalidad" (In: KAHLO, 2008: 228), em uma espécie de "procura de si mesma". Afirma Frida: "... Nacemos para/ lo mismo. Querer descubrir y/ amar lo descubierto. oculto./ Con el dolor de siempre perdelo./ Eres bello. tu belleza yo te la/ doy. Suave en tu enorme tris/ teza. Amargura simple" (KAHLO, 2008: 230).

Na busca de autodescoberta, Frida percebe-se desintegrada. Diz ela: "Yo soy/ la DESINTEGRACIÓN". E para comprovar tal assertiva, desenha-se com o aspecto de uma marionete com membros desarticulados, tentando firmar-se sobre uma coluna clássica. Partes de seu

[1] Sobre o Surrealismo, afirma Carlos Fuentes: "Para el surrealismo, la revolución interior, psíquica, onírica, era inseparable de la revolución externa, política, material, liberadora. El matrimonio de Marx y Freud" (**In:** KAHLO, 2008: 18).

corpo encontram-se em pedaços; portanto, a figura pintada reflete um equilíbrio precário (*vide* KAHLO, 2008: 225). Esse sentimento de desagregação perpassará pela criação artística dessa pintora e trará à tona, muitas vezes, desenhos de partes de seu corpo, tal como seu pé enfermo – símbolo de sofrimento. Por fim, a dor de existir será constante em sua escritura:

> [...]
> *Alguien – algo – nos*
> *Proteje* siempre *de* la
> *verdad – Nuestra*
> *propia ignorancia*
> *y nuestro* miedo.
> *Miedo a* todo – *miedo*
> *a saber que nos somos*
> *otra cosa que*
> vectores dirección
> *construcción y destrucción*
> *para ser* vivos, *y*
> *sentir la angustia de*
> *esperar al minuto*
> *siguiente...*
> (KAHLO, 2008: 249)

Sentindo-se desconstruída, é no amor por Diego Rivera que Frida Kahlo encontrará alento: "Amo a Diego más/ que a mi misma./ Mi voluntad es grande/ Mi voluntad permanece./ Gracias al amor mag-/ nifico de Diego..." (KAHLO, 2008: 278). A Rivera, Frida devotará um amor tanto físico quanto espiritual. Sendo assim, em seu *Diário*, encontraremos inúmeras cartas amorosas para esse homem que lhe provocava, ao mesmo tempo, angústia e desejo:

> *Diego* principio
> *Diego* constructor
> *Diego* mi niño

Diego mi novio
Diego pintor
Diego mi amante
Diego "mi esposo"
Diego mi amigo
Diego mi madre
Diego mi padre
Diego mi hijo
Diego = Yo =
Diego Universo
Diversidad en la unidad
(KAHLO, 2008: 235)

No texto acima, em um processo de livre associação, Frida Kahlo externa sua veneração por Diego Rivera – seu "*amor de miles de años*" (KAHLO, 2008: 254).

Outra temática presente no *Diário*, de Frida Kahlo, é a revolução. Para Ciribelli, a "arte e a política sempre foram dois elementos constantes na vida de Frida. A pintora sempre lutou por suas ideias políticas e pela liberdade de expressão e de opinião" (CIRIBELLI, 2006: 95). Assim, será por meio de sua participação no movimento revolucionário que essa artista se sentirá viva. Sua convicção no que faz e acredita devolve-lhe o ânimo e a energia. Diz a pintora:

[...]
Debo luchar con todas
mis fuerzas para que
lo poco de positivo que
mi salud me deje
hacer sea en dirección
a ayudar a la revo-
lución. La única
razón real para vivir
(KAHLO, 2008: 252)

Embora marcada pelo sofrimento, Frida Kahlo não desiste de lutar pela vida e por suas crenças. Seu *Diário* é prova disso. Não é pois, à toa, que a capa de sua obra autobiográfica apresente a seguinte escritura: "*Te vas? No./ALAS ROTAS*". Essas palavras externam a vulnerabilidade da artista que, mesmo em frente à dor, à mutilação apresenta-se determinada a prosseguir. Diz Fuentes: "...ella, la mujer irreemplazable, la irrepetible mujer que llamamos Frida Kahlo, *está rota*, desgarrada en el interior de su cuerpo..." (**In:** KAHLO, 2008: 10 *grifo nosso*). Frida havia perdido muito na vida, sua perna tinha sido amputada mas, ainda assim, expressa: "Pies para qué los quiero/ Si tengo alas pa' volar./ 1953" (KAHLO, 2008: 274).

IV – Conclusão

Como visto acima, o *Diário*, de Frida Kahlo, mescla, enfim, poesia e agonia, ventura e dor, resistência ao sofrimento e amor pela vida:

> Viernes 30 de enero de 1953.
> a pesar de mi larga
> enfermedad, tengo
> alegría inmensa
> de
> VIVIR
>
> _____
> MORIR
> (KAHLO, 2008: 257)

O *Diário*, de Frida Kahlo, constitui o documento que revela a mais íntima expressão de seus sentimentos. Sobre ele, afirma Fuentes:

> En la medida en que su esperanza era su arte y su arte su cielo, el *Diario* de Frida es su más grande esfuerzo por salvar el abismo de su cuerpo adolorido con la gloria, el humor, la fertilidad y la conexión con el mundo externo. Pintó su ser interior, su soledad, como pocos artistas lo han hecho. El *Diario* la conecta con el mundo mediante la conciencia, magnífica y misteriosa, de que todos nos dirigimos hacia nosotros mismos, como lo escribe ella, a través de milliones de seres piedras-seres-aves-seres estrella-seres microbio, los surtidores de nuestro propio ser (**In:** KAHLO, 2008: 24).

Ao invés de cair em autocomiseração, Frida Kahlo, em uma espécie de catarse de autoconhecimento, aceita apoderar-se de "saúde", mostrando que podia ser agente, por mais difícil e improvável que fosse, de sua própria história. Afirma Ciribelli: "Frida Kahlo forjou na própria carne dilacerada seu estilo de ser, sua transcendência e sua feição criativa" (CIRIBELLI, 2006: 89). Sua pintura refletia uma linguagem pictórica pessoal repleta, dentre outros recursos, da presença de símbolos, de metafóras e de imagens mentais que revelavam seu mundo interior. Seu corpo, sua dor e sua realidade foram transmutados em criatividade. A arte tornou-se seu bálsamo.

Seu *Diário* é uma fonte primária para estudiosos que desejam conhecer melhor Frida Kahlo – "a Alma do México", e admirar "a extraordinária pintora que marcou profundamente a História da Arte da América e que também foi uma das grandes pioneiras do Movimento Feminista do Século XX" (CIRIBELLI, 2006: 96).

Por fim, tendo em vista o seu valor artístico, em 1983, a obra de Frida Kahlo foi declarada patrimônio nacional. Mediante sua arte, Frida parece ter chegado a um acordo com a sua própria realidade: "... lo horrible, lo doloroso, puede llevarnos a la verdad del conocimiento de nosotros mismos" (**In:** KAHLO, 2008: 16).

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

CIRIBELLI, Marilda Corrêa. "Frida Khalo: Amor-Paixão e Desamparo" **In:** *Mulheres Singulares e Plurais:* Sofrimento e Criatividade. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

HÉBRARD, Jean. "Por uma Bibliografia Material das Escrituras Ordinárias: a Escritura Pessoal e seus Suportes" **In:** CUNHA, Maria Teresa Santos; BASTOS, Maria Helena Camara; MIGNOT, Ana Chrystina Venâncio (Orgs.). *Refúgios do Eu:* Educação, História e Escrita Autobiográfica. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

KAHLO, Frida. *El Diario de Frida Kahlo*: un Íntimo Autorretrato. Introdução de Carlos Fuentes. Ensaio e Comentários de Sarah M. Lowe. Hong Kong: Midas Priting, 2008.

LE GOFF, Jacques. "Memória" **In:** *História e Memória*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "A História, Cativa da Memória? Para um Mapeamento da Memória no Campo das Ciências Sociais" **In:** *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, 34: 9-24, 1992.

____ *Una Visita el Mundo de Frida Khalo*. México: México Interactivo, 2007.

Los desafíos de la traducción y el lenguaje literario en la obra "Esaú e Jacó", de Machado de Assis

Francisca Eugenia dos Santos

Departamento de Lingüística y Literatura, Facultad de Humanidades, Universidad de Santiago de Chile – USACH

Colaborador: Esteban Alvarado Torres, Proyecto Dicyt* 2011

Introducción

La traducción literaria ha sido un arma de difusión de la cultura de muchos países y épocas. Hemos conocido una parte de la historia de la humanidad a través de grandes traductores y sus traducciones. El puente cultural creado por los autores y sus obras se ha ampliado más aún en nuestra ajetreada era, en la que las lenguas han cumplido un papel fundamental en la implementación y eficacia de lo que llamamos "globalización".

Por cierto, la globalización nos ha acercado en la propagación de diferentes lenguas y ha homogeneizado la lengua dominante de un sistema de comunicación, por lo que seguimos necesitando del trabajo del traductor para comprender mejor las temáticas asociadas a la cultura y a los problemas sociales. Si bien los clásicos y la literatura universal se han diseminado entre nosotros con cierta naturalidad, sabemos que la traducción no ha sido y no es un trabajo simple de realizar. Este motivo nos hace cuestionar hasta qué punto lo que conocemos sobre los grandes clásicos de las ciencias se centran en las ideas de sus autores o fueron víctima del trabajo de un traductor súper-híper capacitado. Esta problemática está absolutamente vigente y a lo largo de la historia de la traducción se ha ampliado

en la búsqueda de respuestas que puedan llevarnos a entender cuáles son los procesos mentales que constituyen y determinan el proceso traductor. Por un lado, comprender el proceso de lectura e interpretación realizado por el traductor en su contacto con el texto, por otro, la redacción del texto-meta. Algunos críticos y pensadores han concebido la traducción como objeto de investigación, como en el caso de Walter Benjamin, quien al escribir sobre la traducción discutió la semejanza de las lenguas, la lejanía del conocimiento y principalmente el papel y la misión del traductor. Así como Benjamin, podemos recuperar las teorías de la traducción y sus exponentes más radicales, así como a los más simplistas que consideran que las equivalencias lingüísticas son el punto central de un presupuesto teórico que busca uniformizar el trabajo del traductor desde una perspectiva mecánica y tecnológica, es decir, la idea de que la traducción busca equivalencias y que todas las lenguas tienen sus semejanzas. No estamos lejos de admitir que quizás esta última afirmación se distancia de nuestro desafío de analizar y reflexionar sobre la traducción hecha en Chile de la obra del escritor brasileño Joaquim Machado de Assis ("Esaú e Jacó"). Compartimos la idea de que la traducción es mucho más que un puente de ligazón entre dos cultura a través de la lengua. Hemos compartido también las ideas más revolucionarias en torno al tema y estamos seguros de que nos falta mucho por caminar en cuanto a conclusiones verdaderas sobre el trabajo traductor. No obstante, sabemos que el análisis crítico que hacemos de la traducción de la obra de Machado al español de Chile, nos enfrenta al desafío literario de conocer y profundizar en la narrativa del autor y su obra.

Nuestro trabajo de investigación está compuesto por un "corpus" de análisis y sus unidades de traducción, que vienen a comprobar la compleja dimensión de la competencia traductora.

La traducción de *Esaú e Jacó* al español de Chile

Nuestro corpus de análisis está compuesto por la obra traducida al español de Chile del libro "Esaú e Jacó" de Machado de Assis, que fue lanzada en Chile en el año 2006. La traducción fue realizada con el apoyo de la Embajada de Brasil en Santiago y llevada a cabo por traductoras de la institución mencionada. Nuestro objetivo fue hacer un análisis comparativo del lenguaje literario utilizado por las traductoras, y también del encargo que se les hizo al momento de aceptar la traducción de una obra perteneciente al más importante de todos los escritores brasileños. La comprensión del lenguaje literario utilizado en la traducción realizada en Chile y la distancia establecida entre el original y la obra traducida, centraron nuestra mirada en la búsqueda de equivalencias y sentido de la obra, principalmente en lo que se refiere a la construcción de un escenario del Brasil colonial que el autor recrea en el Río de Janeiro del siglo XIX.

Machado de Assis es un autor que se caracteriza por una aguda preocupación por los problemas sociales de su época. Una época donde se mezclan los sentimientos del periodo político en decadencia y el apogeo de una nueva forma de gobernar. Un Brasil en plena creación institucional, el ápice de los principales trastornos en torno a la identidad nacional, el momento de la independencia, de la abolición de la esclavitud, de la proclamación de la República. Un momento único. Un siglo controvertido que dio como resultado la formación del imaginario de una nación.

A partir del siglo XIX, lo que apreciaremos en Brasil es la constitución de una sociedad con patrones "europeizantes" y de una rígida pirámide social con dos estamentos, lo que determinó una división social muy clara. Brasil enfrentó un escenario de contradicciones fruto del devenir de la propia empresa colonial que allí se gestó. Machado de Assis, como habitante de esta nación e hijo de una madre portuguesa y de un padre negro, convivió y enfrentó los prejuicios de una época en su propia condición de mulato. Su literatura es una crítica social y al mismo tiempo una "sutil" mirada a

una burguesía determinada y determinista que ve el mundo dentro de sus propios zapatos. El autor muestra que es un conocedor de este Río de Janeiro desigual, donde de un lado están los esclavos y los pobres y, del otro, la afortunada y desocupada burguesía.

Las novelas de Machado de Assis reflejan esta atmósfera de paz y fortuna destinada a una clase social, mientras traspasan la incapacidad de esta clase de ser feliz dentro de su superficialidad. Una superficialidad demostrada por el autor en la inútil vida de sus personajes, que pasan entre cenas y celebraciones, viajes al exterior y matrimonios arreglados, una especie de derecho garantizado por la constitución que ampara el absurdo de la "buena vida" de la clase social en el poder. El lenguaje literario utilizado por el autor está compuesto por ironías y sarcasmos propios de una inteligencia bien dotada, formada en la genialidad de Machado de Assis, en sus comparaciones, en su radicalismo y principalmente en su bienaventurada inteligencia.

La mirada del escritor nos transporta, por un lado, a los deseos de una clase social acomodada que vive en función de sus propios sueños, siempre en búsqueda de la mejor forma de alcanzar un puesto más elevado en esta inamovible jerarquía social.

Joaquim Machado de Assis nace en Río de Janeiro en 1839, hijo de Francisco José de Assis (brasileño) y Maria Leopoldina Machado de Assis (portuguesa), habitantes del cerro del Libramiento. De una familia pobre, su padre mulato era un pintor de paredes y Maria Leopoldina se dedicaba al lavado de ropas. Machado de Assis nunca frecuentó la escuela formal, y mucho menos fue a la universidad. Conoció de cerca las dificultades de su familia y estuvo en contacto con los prejuicios raciales que reinaban en su época. Tuvo la oportunidad de acercarse a personas influyentes que lo ayudaron de alguna forma a subir en la escala social. De todos modos, su interés por el teatro y por la literatura es sin duda el mayor legado que tuvo como punto de avance en su difícil escalada social. Autodidacta y considerado el iniciador del Realismo en Brasil, se nutre de esperanza y genialidad para doblarle la mano al destino. Su obra

está compuesta por novelas, cuentos, poesía y obras de teatro. En cuanto a su vida personal, se sabe que tuvo una vida matrimonial perfecta por largos 35 años con Carolina Augusta Xavier de Novaes, no tuvieron hijos, y después de la muerte de su esposa en 1904, Machado entra en una profunda depresión y fallece en el año 1908. La vida de Machado de Assis con su esposa, según sus biógrafos, fue una vida de alegrías y aprendizaje, pues con la cultura que tenía su mujer Machado pudo afinar su inteligencia y superar los años sin estudios que tuvo que vivir.

De un lenguaje literario refinado, conciso, con oraciones cortas donde reflexiona sobre la miseria humana, en temáticas como el matrimonio, la familia, la infidelidad, la religión y los ideales burgueses de su época; Machado de Assis busca involucrar a los lectores en la oralidad y los compromete en su actuar y en su postura crítica sobre la realidad analizada. Forman parte de su creación las mujeres ambiguas, los hombres frágiles y sobre todo los seres humanos psicológicamente perturbados de una sociedad sumergida en valores burgueses.

Las características mencionadas de su lenguaje literario están y son parte de la obra "Esaú e Jacó", escrita en 1904, y que trae a los hermanos Pedro y Pablo como centro del ideal literario del autor. En dicha obra, Machado de Assis cita a autores clásicos y de la Biblia, llevando al lector a un cuestionamiento interior del tiempo y espacio en que la obra fue escrita y reviviendo en las figuras de los hermanos los conflictos de un periodo político complejo en el cual el Imperio y la República arruinaron la vida de algunos a cambio de la felicidad de otros.

La obra "Esaú e Jacó" relata los conflictos de los hermanos Pedro y Pablo en la política, en el amor e incluso en su formación como seres humanos dentro de una socialización cuestionada por el autor desde su nacimiento, haciendo surgir los deseos de una hipócrita sociedad brasileña donde los privilegios de una camada de la sociedad son protegidos y legalmente institucionalizados.

Los puntos analizados en nuestro proyecto de investigación y que llaman nuestra atención en la traducción al español realizada en Chile, son la falta de conocimiento por parte de las traductoras de la obra y del autor y principalmente del lenguaje escrito y oral utilizado en Brasil en la época colonial. Las observaciones que hemos hecho de acuerdo a los instrumentos de análisis que hemos utilizado y de acuerdo al conocimiento que tenemos de la época en que vivió el autor y su obra, tienen como propósito contribuir a los estudios de la traducción y también a su didáctica. Pensamos que los criterios y estrategias utilizadas por las traductoras en su trabajo lingüístico e histórico dejan algunos vacíos de orden lingüístico e histórico que dificulta el entendimiento genuino del autor por parte de los lectores.

Por otro lado, es un placer poder rescatar la obra de Machado de Assis, a través de una traducción y de un análisis crítico-reflexivo, puesto que lo que nos interesa no es proponer una segunda traducción de la obra, sino que cuestionar cuáles son los elementos lingüísticos-culturales y la competencia que deberá tener un traductor ante una obra y un autor tan representativo y complejo como es el caso de Machado de Assis.

De la traducción de la obra "Esaú e Jacó"

La obra "Esaú e Jacó" de Machado de Assis muestra los conflictos que caracterizaron una época en Brasil. La representatividad socio-cultural de "Esaú e Jacó" se relaciona con la constitución de un gobierno nuevo en el Brasil colonial y, por otro lado, la crítica social implícita en la obra nos lleva a cuestionar algunos fragmentos de la traducción realizada en los que quedaría en evidencia una no preocupación por parte de las traductoras por representar el contexto socio-histórico en el que se enmarca la novela.

Como traductores, quisiéramos recordar algunas de las teorías de la traducción a través de algunos de los más destacados de sus

teóricos, en lo que dice relación con la constitución misma del acto traductor.

Para definir un acto traductor podemos considerar que el traductor es un lector, que la lectura es la base de su interpretación de la obra leída y que a través de su visión de mundo es que tendremos el producto final de su traducción. Walter Benjamin dedicó un pedacito de su obra a cuestionar y analizar el trabajo del traductor. El autor comparaba al traductor con un Mesías, que tenía una misión, pues traducir era un acto sagrado realizado por un ser humano iluminado, que acerca a millones de seguidores al camino de la verdad. Una comparación relacionada con la historia de la humanidad, las tres grandes religiones y sus Mesías (Jesús Cristo, Mahoma, Moisés), y más aún la importancia de la interpretación de la palabra de Dios, fue fundamental para el desarrollo de la cultura religiosa.

No obstante, podemos pensar que cuando tenemos en las manos la traducción de una obra, esta sería la idea que el traductor tuvo del texto original, una idea particular del texto original que tiene íntima relación con el sujeto traductor. Así, traducir sería la idea de un sujeto social, de su conocimiento de mundo y de forma de ser y estilo. Por esta razón es que nos preocupamos por definir cuál es el propósito de una traducción. Pensamos que traducir es un puente largo que tenemos que recorrer para llegar al otro lado del río, pero: "*No se traduce, en definitiva, de una lengua a otra, y sí de una cultura a la otra; la traducción requiere así, del traductor calificado, un repertorio de conocimientos generales, de la cultura general, que cada profesional irá lentamente ampliando y perfeccionando de acuerdo con los intereses del sector al que se destine su trabajo*". (CAMPOS, 1986, p. 27, 28). Es indiscutible que un traductor tiene que tener en su formación las habilidades lingüísticas necesarias para trasladar una lengua fuente a la lengua meta, y dicho sea de paso, sería imposible sin el conocimiento de la lengua concretar una traducción. Dicho esto, es inconcebible pensar en la lengua sin agregar la cultura que la transforma y representa. La lengua es la materialización de la cultura, y es imposible que exista una sin la otra.

Para el traductor, entender la lengua con la carga de la cultura en una traducción es el punto más complejo, puesto que solamente los participantes de la cultura original son conocedores de sus conductas y valores. Para adquirir tal conocimiento, el traductor debe recurrir a las percepciones y cargas sociales que constituyen la lengua fuente. La temática cultural ha sido cuestionada a lo largo de la historia de la traducción en una suerte de planteamientos que acaban muchas veces en la imposibilidad de la traducción y del traspaso de un significado de una lengua a otra.

Si consideramos que la cultura es un elemento único que establece diferencias entre los pueblos en su conducta y existencia, es fundamental mencionar que la actividad traductora necesariamente será una actividad construida paso a paso con el objetivo de percibir los secretos de la lengua-fuente. Sabemos que los significados y equivalencias lingüísticas, junto a los condicionantes culturales, son objeto de investigación y materia de varias tesis dentro del mundo de la traducción. Sin embargo, cuando nos relacionamos con la traducción literaria nuestro objeto se amplia y se hace más complejo.

La traducción literaria lleva en sí un elemento complejo junto al lenguaje del autor y la representatividad social de su obra. El traductor deberá buscar códigos, conductas y entender la creatividad del autor como una operación particular en la cual su meta final será el entendimiento del lector de la lengua-meta. Lo anterior aparece como una discusión extremadamente enrevesada y con un sin fin de reflexiones en los más recientes estudios de la cultura y de la traducción. Es indiscutible que para el traductor lo más relevante son los efectos provocados por su traducción al recrear en la lengua-meta los misterios de una lengua que el lector desconoce. La acción de traducir depende del resultado de la interpretación hecha por el traductor y al mismo tiempo del objetivo trazado por este en la transmisión de un complejo mensaje, que prescinde de propiedades culturales entendibles en la separación de un discurso y del otro.

En nuestro caso, con la obra de un escritor tan importante como Machado de Assis, podemos decir que el discurso del autor se plantea

en un lenguaje conciso, pero que en el interior de su obra se revelan lentamente los sentimientos de un autor que tiene en la totalidad de su obra un mensaje que comunicar a sus lectores.

El trabajo del traductor de la obra de Machado de Assis sería comunicar a los lectores extranjeros la esencia igualmente creada por el autor en un lenguaje y cultura meta. Determinamos entonces que es imprescindible que el traductor conozca la obra y el autor a traducir, como primer paso para el inicio del proceso traductor. El tiempo, el espacio, la construcción estilística del autor serán factores importantes a considerar. Como podemos notar: "...*Traducir consiste en reproducir en el lenguaje receptor el equivalente natural más cercano al mensaje del lenguaje–fuente, primero en función del significado y en segundo lugar en función del estilo.*" (Nida y Taber en Torres: 2001:84). De esta forma, una traducción de Machado de Assis debería buscar la equivalencia del estilo del autor, de la conexión con su época, de la investigación del lenguaje del siglo XIX, etc.

En este escenario de cuestionamientos, nos percatamos de que la construcción de una traducción se basa en los conceptos y criterios del traductor, quien al comenzar su acción traductora se apropia de la obra para recodificarla y comprenderla en su esencia literaria, traspasando a los lectores de la lengua extranjera el mensaje del autor. Si esta acción no es efectiva, simplemente lo que el traductor estará traspasando a la otra lengua es un reinvento de una obra, sin las verdades concebidas en su lengua original, despojando a los lectores extranjeros la posibilidad de conocer al verdadero autor.

Los desafíos lingüísticos y culturales transforman el acto traductor en una actividad mental e intelectual en la cual el traductor será testigo-ocular de la creación de una nueva obra en su lengua-meta. Los enigmas lingüísticos y culturales encontrados y dilucidados por el sujeto-traductor transforman y entregan a los lectores extranjeros los "supuestos" y "presupuestos" de la obra traducida.

Para aquello que nos propusimos realizar en el tiempo limitado que tenemos en este congreso, nos parece que crear un espacio de discusión a partir de la traducción de 4 fragmentos de la obra "Esaú

e Jacó", es ejercicio suficiente para que podamos dejar las semillas inquietantes en las futuras discusiones sobre traducción literaria.

De las unidades de análisis

Aquí presentamos dos unidades de análisis para mostrar el desarrollo del corpus de nuestro proyecto de investigación, el cual está compuesto por 65 unidades de análisis divididas según los problemas lingüísticos y literarios que se presentan.

En la construcción de su obra, Machado de Assis presenta un lenguaje que retrata la transición del Imperio a la Republica, conformando el centro de su obra en el portugués utilizado por los letrados y perteneciente a la clases sociales educadas de la época. De este modo, el cuidado con el vocabulario y las estructuras gramaticales de la lengua portuguesa de la época fue su principal preocupación, o mejor dicho, una de las características más representativas de su estilo literario.

1) Cap. LXXXII - Em S.Clemente.....original p. 174

> "Conclui ***o que quiseres***, minha dona; ela recolheu-se para dormir, e reconheceu que, se se não dorme com uma tristeza na alma, muito menos com duas".

Cap. LXXXII – Em São Clemente.....traducción p. 247

> "Concluye ***lo que quieras***, mi señora; ella se fue a dormir y reconoció que, si no se duerme con una tristeza en el alma, mucho menos con dos".

La traducción de la expresión "o que quiseres" al español de Chile no obedece a ningún criterio gramatical, ni muchos menos estilístico. Discutimos aquí la relevancia de un lenguaje cuidadosamente creado

para una adaptación o facilitación del entendimiento del lector de nuestra época al lenguaje del autor original. Nuestra mirada analítica no tiene como propósito la creación de una traducción "ideal", sino una crítica con respecto a cómo y por qué el traductor opta por eliminar el tono del lenguaje y toda la carga cultural y socio-histórica que está representada en el uso de un estilo altamente formal y de estructuras arcaicas que hoy se encuentran en desuso.

2) Cáp. LXIV – Paz!.....original p. 143

> **" –** É verdade, conselheiro, vi descer as tropas pela Rua do Ouvidor, ouvi as aclamações à ***República***. As lojas estão fechadas, os bancos também, e o pior é se se não abrem mais se vamos cair na desordem pública; é uma calamidade".

Cáp. LXIV - ¡Paz! ..... traducción p. 201

> "- Es verdad, consejero, vi bajar las tropas por la Calle del Ouvidor, escuché las aclamaciones a la ***República***. Las tiendas están cerradas, los bancos también, y lo peor es si no abren más, si vamos a caer en el desorden público; sería una calamidad".

En el caso de la expresión ***"Republica"***, en la traducción al español de Chile existe un vacío histórico que el lector extranjero difícilmente percibirá. En la traducción realizada no existe ninguna nota que ayude al lector a comprender que el período referido es un período histórico crucial para la construcción de la identidad nacional de Brasil. Solamente quisiéramos referirnos a este punto por un problema de tiempo, por otro lado, en este mismo fragmento podemos encontrar expresiones como "ouvi" – "escuché", que tal vez pueden asumir los tiempos verbales correctos, sin embargo, se olvidan las traductoras de poner atención en expresiones como "vamos cair na desordem pública" – "vamos caer en el desorden publico", construyendo "literalmente" la expresión en la traducción.

Muchas de las literalidades utilizadas por las traductoras encontradas en otras unidades de análisis seleccionadas de la traducción, transforman el lenguaje del autor en un modelo poco creativo, revelando un Machado de Assis que está lejos de la originalidad y estilo que lo caracterizaba, o sea, la literalidad encontrada en la traducción de "Esaú y Jacó", elimina los juegos de palabras del portugués utilizado por el autor, transformándolo (al portugués y al autor) en meras expresiones clichés, salidas del tiempo y del espacio construido por este.

3) Cáp.XXVI – A luta dos retratos .....original p. 68

> "Pouco durou esta situação, porque ambos faziam ***pirraças às pobres*** gravuras, que não tinhas culpa de nada.

Cap. XXVI – La lucha de los retratos.....original p. 89

> "Poco duró esta situación, por que ambos hacían ***travesuras a los pobres*** grabados, que no tenían culpa de nada".

La palabra "pirraça" en portugués significa provocación con la intención de molestar. De acuerdo al diccionario Aurelio: "Coisa feita de propósito com o intuito de contrariar, agastar, aborrecer, amolar. 2. Desfeita, partida, perraria, perrice.

Traducción: "Pirraça": "Cosa hecha a propósito con la intención de molestar, aburrir, provocar. 2. Descaso, partida, provocación, tedio.

La palabra es traducida al español de Chile como "travesuras", lo que está lejos de ser una equivalencia aceptable en la lengua original. De esta forma, el resultado de la traducción realizada no coincide ni con la equivalencia, ni con la realidad cultural de la lengua. La preocupación por parte de las traductoras fue la búsqueda de un sentido "facilitador", pero infelizmente hubo una mala elección léxica.

Conclusión

La traducción de la obra "Esaú y Jacó", realizada en Chile ("Esaú y Jacob") no representa, de acuerdo a los avances de nuestro proyecto y las unidades de análisis hasta aquí estudiadas, el lenguaje utilizado por el autor.

En la traducción no se advierte la intención de reconstruir el contexto socio-cultural en el que está inserto la obra original. Las estructuras gramaticales y la carga semántica de la traducción denotan una época absolutamente distinta a la que albergó al autor original. Por este motivo, y pensando en la construcción de la cultura brasileña del siglo XIX en la obra de "Esaú e Jacó", concluimos que la preocupación principal de las traductoras fue la construcción de un lenguaje "facilitador" y simplista, alejándose completa y escandalosamente de la obra de Machado de Assis. Las traductoras demuestran tener conocimiento de una "cierta" lengua portuguesa, de la cual hacen uso deliberadamente sin el criterio ético y normativo tan necesario en la composición del acto traductor en su dimensión más amplia y compleja. La traducción literaria, por otro lado, es un detallado y complejo método de aprendizaje de la lengua y de la cultura de la lengua original por parte del traductor, además de un conocimiento de la obra y de la vida del autor. Finalmente, no tenemos el propósito de rehacer la traducción o destruirla, sino que únicamente queremos crear un espacio de reflexión en torno a la traducción literaria y a la literalidad como forma de contribuir en este largo camino de destrucción, creación, adaptación e inventos miles que forman parte de la traducción literaria.

Bibliografía

MACHADO DE ASSIS, JOAQUIM (1988): *Esaú e Jacó*. Livraria Guarnier. Rio de Janeiro, Brasil

MACHADO DE ASSIS, JOAQUIM (2006): *Esaú y Jacob*. Fondo de Cultura Económica. Santiago, Chile.

CAMPOS, GEIR (1986). *O que é a tradução?*. Editora Brasiliense. São Paulo, Brasil.

CÁNDIDO, A. (2006): *Literatura e Sociedade* (9 ed.). Ouro sobre Azul. Rio de Janeiro, Brasil.

DIAZ FOUCES, O. (2012): *Olhares e Miradas: Reflexiones sobre la traducción portugués-español y su didáctica.* Editorial Atrio. Granada, España.

ECO, U. (2003): *Decir casi lo mismo*. Editora Lumen. Barcelona, España.

GADAMER, H. G. (1975): *Truth and Method* (2 ed.). Continuum, Nueva York.

GARCIA IZQUIERDO, I. / VERDEGAL, J. (1998): *Los Estudios de Traducción: Un reto didáctico.* Universitat Jaume. Valencia, España.

GARCIA YEBRA, V. (2004): *Traducción y Enriquecimiento de la Lengua del Traductor*. Editora Gredos. Madrid, España.

GODZICH, W. (1998): *Teoría literaria y crítica de la cultura*. Cátedra. Madrid, España.

GONZÁLEZ DAVIES, M. (2004): *Multiple voices in the translation classroom*. John Benjamins. Ámsterdam, Holanda.

KRISTEVA, J. (1988): *El lenguaje, ese desconocido*. Editorial Fundamentos. Madrid, España.

LASSO, R. (2006): *La importancia de la lectura*.
(En http://bivir.uacj.mx/LibrosElectronicosLibres/UACJ/Importanciadela lectura.pdf)

PAZ, O. (1971): *Traducción: literatura y literalidad*. Tusquets Editores. Barcelona, España.

REISS, K. / VERMEER H. (1996): *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Editora Akal Universitaria. Madrid, España.

RICOUER, P. (2005): *Sobre la Traducción*. Paidós. Buenos Aires, Argentina.

TORRE, ESTEBAN (2009). *Teoría de la traducción literaria.* Editorial Síntesis. Madrid, España.

VAN DIJK, T. (1987): *La pragmática de la comunicación literaria.* Arco (pp. 171-194). Madrid, España.

VEGA, M. A. (Ed.). (1994). *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Gredos. Madrid, España.

VENUTI, L. (2008): *The translator's invisibility. A history of translation* (2 ed.). Routledge. Londres, Inglaterra.

Problemas de la solución artística de "Warma kuyay" ("Amor de niño"), de José María Arguedas

Francisco Xavier Solé Zapatero
Universidad Autónoma del Estado de México

Como se sabe, "Warma kuyay (Amor de niño)", primer cuento de José María Arguedas –publicado en 1933, cuando tenía 22 años–, expresa, según sus palabras, "los íntimos trances, los míos; la historia de mí mismo, mi romance". Relato corto, poco trabajado por la crítica, forma parte de su primer libro titulado *Agua*, publicado en 1935, el cual contiene, además de aquel, otros dos cuentos: "Agua" y "Los escoleros". Este texto obtuvo el segundo lugar en el concurso internacional de la *Revista Americana* de Buenos Aires y fue traducida al ruso, alemán, francés e inglés por *La Literatura Internacional* de Moscú.

No obstante, si bien la importancia de "Agua" y "Los escoleros" es reconocida por todos los arguedianos, no lo es tanto "Warma kuyay", a pesar de que el propio Arguedas valoraba su calidad, tal y como lo menciona al hablar de los llamados ahora "cuentos olvidados", y se confirma en el ensayo publicado en *Mar del Sur*. [Arguedas, 1950]

Que se trata de un cuento autobiográfico, resulta más que evidente:[1] como se sabe, no sólo las mismas vivencias aparecen

[1] Los biógrafos de Arguedas señalan que, "a sus 15 años, estando en el Colegio de Ica, se enamora de la hija de la dueña de la pensión, Pompeya Miranda Falconí. Le compone, y luego regala, un cuaderno lleno de acrósticos; pero ella lo rechaza 'por serrano'. Tal

una vez más en su ensayo *Canto kechwa*, de 1938 [Arguedas, 1938], sino que incluso se pueden visitar hoy en día los restos de la casa-hacienda.[2] Sin embargo, no hay que olvidar se trata de un relato, y como tal tiene una "lógica" propia, una "solución artística" particular, que es de la que hay que dar cuenta.

De aquí que sea necesario preguntarse: ¿en que consiste, entonces, la importancia de este relato? Ciertamente, no se trata de un gran cuento; no por nada es el primero de ellos. Sin embargo, puedo asegurar, y voy a tratar de demostrarlo, que es mucho más complejo e interesante de lo que se pudiera suponer. Y no sólo porque en él se manifiesten en ciernes muchas cuestiones que volverán a aparecer reiterativamente en otros de sus obras, o porque su lectura permite comprender en buena medida por qué rechazó sus otros cuentos ("cuentos olvidados"), sino porque resulta evidente, cuando menos para mí, que le surgió del alma. Es realmente "un brote puro del mundo andino", incluso más que "Agua" o "Los escoleros". Y, sin duda alguna, "el odio y la ternura lo inspiraron". [Arguedas, 1950:76]

Ahora bien, dado que se trata de un texto autobiográfico, para poder dar cuenta de ello se requiere distinguir entre el *autor implicado* (en y por el texto), el *narrador*, el *personaje-narrador* y los *otros personajes* que lo acompañan, puesto que están ubicados en diferentes niveles, los cuales evidentemente dialogan, tanto entre sí como con el oyente-lector (implicado). Es decir, una cosa es lo que "vive" el personaje-narrador al relacionarse con otros personajes en el acontecimiento representado, por cuanto producto del relato del narrador; otra es la posición y perspectiva de este al recodarlo y relatarlo, gracias a lo cual mantiene un diálogo, a nivel de lo *imaginario*

---

rechazo lo hiere profundamente, al punto que sobreviene una crisis con fiebres y gran angustia. El padre debe ir a Ica para asistirlo". (Citado en http://www.congreso. gob.pe/comisiones/2010/CE_JMArguedas/biografia.pdf) Como se recordará, algo de esto se recrea en su cuento "Orovilca", de 1954, si bien puede haber servido de base para la elaboración de "Warma kuyay".

[2] Véase Dámaris Meza, "¿Qué visitar en Utec?", en http://blog.pucp.edu.pe/item/82279/que-visitar-en-utec; http:// fotos.pucp.edu.pe/fotos/ver/38307/1556/0; http://fotos.pucp.edu.pe/fotos/ver/39296/1582/0.

y de lo *simbólico*[3] (individual, socio-cultural e histórico), por un lado, entre su "presente" y su "pasado", y por el otro, con su "oyente"[4] ("solución artística"); y otra más es la forma en que el autor (ahora implicado) lo configura para que esto se vehicule y se manifieste al lector implicado (posible "lector" de su época) al que se dirige, señalando con ello su postura ético-cognitiva y estético-valorativa ("solución poética")[5]. De manera que el texto no es un "objeto", sino un "sujeto", producto del proceso arquitectónico-poético del escritor[6].

Evidentemente, para poder dar mínima evidencia de este planteamiento, resulta fundamental pasar breve revista a lo que allí acontece, pues esto finalmente sirve de base hacerlo. Helo, pues, aquí:

Primer apartado: Una noche de luna Justina canta en el witron[7]. Ernesto se enfrenta con ella y con el Kutu, Gregoria y las cholas se burlan de él, y todos se ponen a danzar. Este queda fuera del círculo y se va al molino viejo. Desde allí observa, primero, al cerro Chawala, y después, el nuevo canto de Justina y la danza de los cholos; el silbido del papa-paca (lechuza), su persecución y apedreo; y el mandato del hacendado, don Froylán, para que se vaya a dormir. Se queda solo Kutu y llama a Ernesto. Suben al corredor de la casa hacienda. Tienden allí sus camas y conversan. Es importante señalar que es aquí donde Ernesto se entera que Justina fue violada por don Froylán.

Segundo apartado: Ernesto acompaña por las noches al Kutu, quien se venga a zurriagazos en los animales de don Froylán, mientras

---

3 En el sentido (guardadas las distancias) lacaniano, antropológico y socio-cultural.

4 A nivel "ontológico": 1) "yo para mí", 2) "yo para el otro" y 3) "el otro para mí", y a nivel "epistemológico": 1) discurso dirigido a su objeto, 2) discurso dirigido hacia la voz propia, y 3) discurso dirigido hacia la voz ajena.

5 Por cuestiones de espacio, aquí sólo daremos cuenta de la relación entre el narrador y el personaje.

6 Y que desde una perspectiva lacaniana (una vez más, guardadas las distancias), pertenecería al registro de lo real: todo aquello que tiene una presencia y existencia propias y es no-representable. Si bien, lo real no deba confundirse con el concepto de "realidad", puesto aquel pertenece al orden del lenguaje, simbólicamente estructurado, y este a una visión de mundo, a un cronotopo, metafóricamente estructurado.

7 "El witron estaba recubierto de lajas y era destinado originalmente al acopio de material para extraer metales. Esta palabra deriva, sin duda, de la española buitrón (nc)". [Arguedas, 1983:8]

aquel goza de su sufrimiento. Mas una noche, va al corral y pide perdón a la víctima en turno: Zarinacha.

Tercer apartado: Al día siguiente, Ernesto se encuentra con el Kutu y le dice de cosas. A partir de allí, lo presiona para que se vaya de la hacienda. Finalmente, dos semanas después, Kutu pide licencia y se va. Ernesto, ya solo, se queda en compañía de don Froylán, pero cerca de Justina, a quien contempla de lejitos. Disfruta entonces de las fiestas comunales, de los rituales de la siembra, de las cosecha, hasta el día que lo desarraigan y se lo llevan de allí.

Cuarto apartado: Kutu vive, al parecer, feliz en la sierra, mientras Ernesto vive "amargado en la orilla del mar, sobre arenales candentes y extraños".[8]

Resultará, pues evidente, a este nivel, que el centro del conflicto es su propia posición y perspectiva confusa, contradictoria, ambivalente en ese mundo, y las relativas transformaciones que va sufriendo durante su permanencia allí. Así, en el primer apartado rabia porque Justina lo rechaza, aunque después rabia más porque sabe que don Froylán la violó. En el segundo, goza al ver sufrir a los animales, lo cual justifica diciendo que son de este, aunque en el fondo le duela, razón por la cual al final se arrepiente y se humilla ante la víctima. En el tercero, vuelve a rabiar, pero ahora contra el Kutu, ya que este no deja de martirizar a los animales, hasta logra que este se vaya de Viseca; entonces se queda solo, y si bien "no fui desgraciado [...], vivía sin esperanzas". [Arguedas, 1983:11] Con todo, dado que ama a los animales y disfruta de las fiestas indias, los rituales de las cosechas y de las siembras, vive alegre en esa quebrada, hasta el día que lo llevan de allí. Finalmente, en el cuarto, vive amargado en la costa, aunque sigue rabiando por el Kutu, pues supone que debe estar viviendo tranquilo en algún pueblito serrano: "Kutu en un extremo y yo en otro". [Arguedas, 1933:12]

[8] Los cuales refieren, sin duda, a la ciudad de Ica y sus alrededores. Véase nota 1.

Así, se puede decir que Ernesto hubiera querido ser indio, comunero, si bien sabe que es una cuestión imposible, pues no nació en ese mundo; por otro lado, rechaza ser como los hacendados, don Froylán y su tío, pero en mucho aspectos es semejante a ellos: no quiere a los hombres, rabia casi todo el tiempo y goza del sufrimiento de los otros. Finalmente, tampoco puede ser un mestizo como Kutu, puesto que, por un lado, jamás podrá ser un buen laceador de vaquillas como él, cuestión que le permite que los comuneros lo acepten y que Justina lo quiera, pero por otro, rechaza hacer temblar a los novillos a zurriagazos. Con todo, Kutu le plantea cuál es su *verdadero* problema: "Nos sabes nada, niño. ¿Acaso no he visto? Tienes pena de los becerritos, pero *a los hombres no los quieres*". [Arguedas, 1933:9] Y lo mismo le acontece cuando llega a la costa, de modo que es su postura de huérfano, de forastero, de migrante y finalmente de "niño", es decir, de hijo de misti, lo que le impide ubicarse y obtener una imagen relativamente clara de sí mismo y del mundo en que vive.

De aquí que el relato no refiera, como dice Cornejo Polar [Cornejo Polar, 1973:35-36], al tránsito de Ernesto de un universo propio a otro ajeno, puesto que vive simultánea, aunque conflictivamente, en ambos, es decir, *cree* y *no cree* en su manera de percibir el mundo, a la que podemos llamar "Pacha vivencia andina". [Llanque Chana, 2003; Maskin (Tekumumán), 2003 y 2004] He aquí un ejemplo de ello:

> Me fui hacia el molino viejo; *el blanqueo de la pared parecía moverse como las nubes que correteaban en las laderas del Chawala*. *Los eucaliptos de la huerta sonaban con ruido largo e intenso*; *sus sombras se tendían hasta el otro lado del río*. Llegué al pie del molino, subí a la pared más alta y *miré* desde allí la cabeza del Chawala: *el cerro, medio negro, recto, amenazaba caerse sobre los alfalfares de la hacienda*. Daba miedo por las noches; *los indios nunca lo miraban a esas horas* y en las noches claras conversaban siempre dando las espaldas al cerro.

> — ¡*Si te cayeras de pecho, tayta Chawala, nos moriríamos todos*! [Arguedas, 1933:7, cursivas mías]

Se trata, pues, más bien, de encontrar un posible *equilibrio* entre ellas. Dicho en palabras del propio Arguedas: un "lugar" donde "cualquier hombre no engrilletado y embrutecido por el egoísmo puede vivir, feliz, *todas las patrias*". [Arguedas, 1933*e*:198] Cuestión que Ernesto evidentemente no podía lograr *entonces* que lo "vivió": "— ¡Don Froylán! ¡Es malo! Los que tienen haciendas son malos; hacen llorar a los indios como tú; se llevan las vaquitas de los otros, o las matan de hambre en su corral. ¡Kutu, don Froylán es peor que toro bravo! *Mátale no más*, Kutucha, aunque sea con galga, en el barranco de Capitana" [Arguedas, 1933:9]. Pero que tampoco es capaz de alcanzarlo *ahora* que lo rememora, que lo recuerda: "¡[Kutu] *Era cobarde*! Tumbaba a los padrillos cerriles, hacía temblar a los potros, rajaba a látigos el lomo de los aradores, hondeaba desde lejos a las vaquitas de los otros cholos cuando entraban a los potreros de mi tío, pero *era cobarde*. *¡Indio perdido!*" [Arguedas, 1933:9-10] De aquí que sea claro que ambas voces, las de *entonces* y la de *ahora*, casi se conjuntan y unimisman en un solo sentir. De hecho, este sentimiento de rabia llega tan lejos que Ernesto-personaje llega a decir, refiriéndose a Justina, a quien supuestamente ama:

> Le miré de cerca [al Kutu]: su nariz aplastada, sus ojos casi oblicuos, sus labios delgados, ennegrecidos por la coca. ¡A éste le quiere! [...] ¿Y ahora? Don Froylán la había forzado.
> — ¡Mentira, Kutu! ¡Ella misma, seguro, ella misma!
> Un chorro de lágrimas saltó de mis ojos. Otra vez el corazón me sacudía, como si tuviera más fuerza que todo mi cuerpo.
> — ¡Kutu! Mejor la mataremos los dos a ella ¿quieres?
> El indio se asustó. Me agarró la frente: estaba húmeda de sudor.
> — ¡Verdad! Así quieren los mistis. [Arguedas, 1933:10]

Sin duda, esta es una actitud muy poco india, muy poco quechua, tal como lo expresara Arguedas posteriormente cuando repite una y otra vez: "qué no haya rabia". Este estribillo, como se sabe, forma parte de la tradición oral quechua de Puquio y aparece como texto ritual en su ensayo antropológico "Puquio, una cultura en proceso de cambio". [Arguedas, 1956] Y esto llega a serle tan importante, que incluso, posteriormente, lo utiliza para desautorizar la rabia como motor de la lucha de clases en la carta que dirige al rector de la Universidad Agraria, la cual figura como parte del apéndice final del *Zorro de arriba y el zorro de abajo*. "La Universidad debe orientarla [la lucha de clases] con lucidez, 'sin rabia', como habría dicho Inkarrí y los estudiantes no están atacados de rabia en ninguna parte, sino de generosidad impaciente, y los maestros verdaderos obran con generosidad sabia y paciente. ¡La rabia no!" [Arguedas, 1971:205]

De aquí que "la dualidad trágica de lo indio y lo occidental", es decir, de dos mundos, heterogéneos y transculturados, enfrentados y en contienda, están, en el caso de "Warma kuyay", más en su discurso interior, que en sus acciones directas con el otro. De hecho, estas se manifiestan básicamente en tres ocasiones y son de carácter dialogal. La primera, cuando se enfrenta con Justina y el Kutu:

> — ¡Justinay, te pareces a las torcazas de Sausiyok'!
> — ¡Déjame, niño, anda donde tus señoritas!
> — ¿Y el Kutu? ¡Al Kutu le quieres, su cara de sapo te gusta!
> — ¡Déjame, niño Ernesto! Feo, pero soy buen laceador de vaquillas y hago temblar a los novillos de cada zurriago. Por eso Justina me quiere. [. . .]
> — ¡Ay, Justinacha! [Arguedas, 1933:7]

La segunda, en la conversación que mantiene con el Kutu en el corredor, de la cual hablaremos más adelante.

Y la tercera cuando los celos, la rabia y la envidia, en los cuales se manifiesta todo su egoísmo, lo conducen a violentar al Kutu para que se vaya de Viseca:

> — Kutu, vete de aquí –le dije–. En Viseca ya no sirves. ¡Los comuneros se ríen de ti, porque eres maula!
> Sus ojos opacos me miraron con cierto miedo.
> — ¡Asesino también eres, Kutu! Un becerrito es como criatura. ¡Ya en Viseca no sirves, indio!" [Arguedas, 1933:11]

Es más. En este caso Kutu, le responde: "— ¿Yo no más acaso? Tú también" [Arguedas, 1933:11], lo que produce que Ernesto se ensañe todavía más con él: "— ¡Indio, muérete mejor, o lárgate a Nazca! ¡Allí te acabará la terciana, te enterrarán como a perro!" [Arguedas, 1933: 10] Connotativamente, este comentario está ubicado en el tercer apartado (recuerdo anterior) y el otro en el segundo (recuerdo posterior), lo que evidencia, no sólo la forma conflictiva de Ernesto-narrador de rememorarlo (y del autor de configurarlo), sino también de su posición y perspectiva, pues, al recordarlo (configurarlo), *está* y *no está* de acuerdo con su comportamiento de entonces, y lo *confiesa* ahora, tanto a sí mismo, como a su interlocutor (oyente-lector). Está, pues, como lo estaba entonces, en busca de una *identidad* que lo *equilibre*, que le permita vivir *todas las patrias*, si bien ahora, aparentemente, tenga mayor consciencia al respecto.

No obstante, pareciera obtener este *equilibrio* en dos momentos de su relato, si bien, como veremos, en ellos también se manifiestan evidentes y entreverados equívocos. El primero, cuando de rodillas se humilla ante Zarinacha, donde Ernesto-personaje elude cualquier tipo de responsabilidad:

> — ¡Niñacha, perdóname! ¡Perdóname, mamaya! [. . .]
> — *Ese perdido ha sido, hermanita, yo no*. ¡*Ese Kutu canalla, indio perro*!
> La sal de las lágrimas siguió amargándome durante largo rato.
> Zarinacha me miraba seria, con su mirada humilde, dulce.
> — ¡Yo te quiero, niñacha, yo te quiero!
> *Y una ternura sin igual, pura, dulce, como la luz en esa quebrada madre, alumbró mi vida*. [Arguedas, 1933:11]

Cuestión que se complementa con el inicio del siguiente apartado. Dice Ernesto-narrador: "A la mañana siguiente encontré al indio en el alfalfar de Capitana. *El cielo estaba limpio y alegre, los campos verdes, llenos de frescura*" [Arguedas, 1933:11], sin bien, como veremos, poco después, al encontrarse de nuevo con el Kutu, vuelve a rabiar. La segunda, cuando se queda solo con don Froylán, contemplando a Justina y participando de las fiestas y rituales comunales.

Es pues evidente la poca *distancia* existente entre el pasado relatado y el presente desde donde lo relata Ernesto-narrador, así como la relativa *transformación* que va sufriendo en el proceso Ernesto-personaje. De manera que *acepta* y *no acepta* lo que aconteció, es decir: "Justina no será mía, no tenía (no *creía tener*) derecho sobre ella; pero tampoco del Kutu, que tampoco lo tenía (ni *tiene*, ni lo *tendrá*); aunque. . . será finalmente de otro parecido a él", cuestión que se confirma cuando es llevado a la costa y rabia de nuevo: "yo, aquí [en la costa], vivo amargado y pálido". [Arguedas, 1933:12]

> Contemplando sus ojos negros, oyendo su risa, mirándola desde lejitos, era casi feliz, *porque mi amor por Justina fue un "warma kuyay" y no creía tener derecho todavía sobre ella*; sabía que tendría que ser de otro, de un hombre grande, que manejara ya zurriago, que echara ajos roncos y peleara a látigos en los carnavales. [Arguedas, 1933:11-12],

Así pues, estamos realmente frente a un Amor de *niño*, a un "Warma kuyay" *entre comillas*,[9] es decir, al amor de un adolescente, hijo de mistis, que quería ser como los indios o, cuando menos, como los mestizos, pero la rabia lo alejaba todo el tiempo de lograrlo, a no ser, como hemos visto, en muy breves momentos. No obstante, en uno de ellos, ya mencionado, incluso se puede observar su meteórica transformación, lo cual confirma que el narrador, al relatarlo,

[9] De hecho, incluso en quechua, warma kuyay tiene un carácter mucho más complejo que el que la traducción directa sugiere: amor de niño.

sigue todavía rabiando: al día siguiente de haberse redimido frente a Zarinacha y que se encuentra con el Kutu, "quien se iba, tempranito, a buscar 'daños' en los potreros de mi tío, para ensañarse contra ellos", le dice, con rabia mitigada: "Kutu, vete de aquí. En Viseca ya no sirves. ¡Los comuneros se ríen de ti, porque eres maula!" Mas al observar que sus ojos se opacan y lo miran a él con cierto miedo, vuelve a ocupar el lugar del *amo* frente al *esclavo*, manifestando su postura de dominio y subordinación: "¡Asesino también eres, Kutu! Un becerrito es como criatura. ¡Ya en Viseca no sirves, indio!" Si bien Kutu, obligándolo a mirarse (y mirándose) en un espejo, como producto del relato de Ernesto-narrador, le responde: "¿Yo no más acaso? Tú también". . . "eres un *asesino* y no *sirves* ya en Viseca". O dicho de otra manera: "yo maltrataré y mataré *simbólicamente* a los animales, pero tu hace lo mismo con los hombres; tanto así, que ya me voy de Viseca, y pronto lo harás tu también". Por lo que comenta Ernesto-narrador, entre violento, arrepentido y culpable: "Resentido, penoso como nunca, se *largó* a galope en el bayo de mi tío". [Arguedas, 1933:11] De manera que toda la ternura que había alcanzado Ernesto-personaje el día anterior en la noche, es borrada de un solo plumazo, permitiendo que la rabia, el odio, los celos, la envidia, etc., vuelvan a aparecer en todo su esplendor. Evidentemente, otro tanto acontece, aunque de forma harto confusa, con Ernesto-narrador, el cual utiliza a Kutu como imagen especular, especie de alter ego, gracia al cual muestra su conflicto no resuelto, del cual *sabe*, *no sabe* y *no quiere saber*. Es pues realmente "un brote puro del mundo andino". [Arguedas, 1950:76]

Es de hacer notar, aprovechando este suceso, la compleja manera que Arguedas tiene de relacionar las escenas entre sí, por cuanto se trata del producto del recuerdo del narrador y de la configuración del autor (implicado), cuestión que acontece todo el tiempo en su obra: si se observa con atención, se podrá observar que la siguiente escena (entre otras muchas) tiene una profunda relación con otra anterior: Kutu da de zurriagazos a los animales y Ernesto goza y sufre viéndolo; posteriormente, es éste quien se los da al Kutu,

aunque con palabras, pero regodeándose de la misma forma. Existe pues, sin duda, una especie de relación "sado-masoquista" a nivel individual, y una de "amo-esclavo" a nivel social y cultural, ambas correlacionadas profundamente entre sí. Y esto se percibe, como decíamos, tanto en el personaje que lo "vive" y lo "revive", como en el narrador que lo rememora y lo relata, en el entendido que ambos son sólo *uno* (siempre dividido) pero ubicados en dos momentos espacio-temporales (dialógico-cronotópicos) distintos en el relato: yo *entonce*s, yo *ahora*.[10] Y con ello se confirma lo que Arguedas dirá posteriormente al respecto: "*Agua* [en general, "Warma kuyay" en particular] sí fue escrito con *odio*, con el arrebato de un *odio puro*; aquel que brota de los *amores universales*, allí, en la regiones del mundo donde existen *dos bandos enfrentados* con primitiva crueldad".

Ahora bien, se mencionan dos personajes que *no actúan* en el texto, pero que, como se podrá observar, resultan sumamente importantes: la tía y el tío de Ernesto, lo cuales, en especial este último, dan cuenta en buena medida de todas sus complejas y ambivalentes actitudes. Para comprender esto, basta *oír* aquellos momentos en que Ernesto-adulto habla de ellos y *ver* todo lo que esto vehicula y moviliza tanto en aquel, como en Ernesto-personaje. Veámoslo.

La tía *aparece*[11] cuando el Kutu se va de Viseca: "Mi tía lloró por él, como si hubiera perdido a su hijo". Resultará evidente lo que esto implica "ahora" y lo que implicó "entonces" para Ernesto: "quiere más al *otro* que a *mí*, siendo que él *era*, *es*, ajeno a la familia". De aquí que al final el narrador exprese: "El Kutu en un extremo y yo en otro. [...] Él quizá *habrá olvidado*: está en su elemento [...]. Mientras yo, aquí, vivo amargado y pálido [...]" [Arguedas, 1933: 12]: el Kutu era aceptado individual, familiar, social y culturalmente (aunque su violencia contra los animales fuese rechazada por los indios: "¡Ya en Viseca no sirves [...]!"), y de alguna manera lo seguirá siendo: "en un pueblecito tranquilo, aunque maula [...], le respetarán los comuneros"

[10] "Yo para mi". . ., entonces y ahora, discurso dirigido al objeto. . ., entonces y ahora.
[11] Por cuanto fantasma o fantasmático, en el sentido lacaniano del término.

[Arguedas, 1933:12], mientras que Ernesto-personaje no lo fue en ese entonces, sus conflictos biculturales se lo impedían: "*a los hombres no los quieres*" [Arguedas, 1933:9] (era profundamente *egoísta*), o lo fue relativamente: "Yo, *solo* [¡!], me quede junto a don Froylán, pero cerca de Justina" [Arguedas, 1933:11], y "viví alegre en esa quebrada verde y llena de calor amoroso del sol" [Arguedas, 1933:12], y mucho menos lo es *ahora* que lo relata: "me arrancaron de mi querencia, para traerme a este bullicio, donde [estoy con] *gentes que no quiero*, q*ue no comprendo*" [Arguedas, 1933:12], "lugar" donde, no sólo no puede *olvidar* lo sucedido, sino que incluso se *incrementa* su tormento, *determinando* su vida y su relaciones con los otros.

De manera que Ernesto-personaje finalmente *nunca* se integre en ninguno de los dos mudos y Ernesto-narrador lo *sabe* y se lo *dice* a sí mismo y al otro, una vez más (consciente e inconscientemente), a través de la imagen del Kutu, su *alter ego*: "Kutu tenía sangre de mujer [*Yo también*]; le temblaba a don Froylán [*Yo también*], casi a todos los hombres les temía [*Yo también*]. Le [*me*] quitaron su mujer y se fue a ocultar después en los pueblos del interior [*me llevaron a la costa*], mezclándose con las comunidades de Sondondo, Chacralla [*mezclándome con gente que no quiero, que no comprendo*] ... ¡Era cobarde! [*Soy cobarde*]", cuestión que "justifica" de manera magistral:

> ella [Justina] estaba bajo el mismo cielo que yo, en esa misma quebrada que fue mi nido. Contemplando sus ojos negros, oyendo su risa, mirándola desde lejitos, era casi feliz, porque *mi amor por Justina fue* un "warma kuyay" y *no creía tener derecho todavía sobre ella*; sabía que *tendría que ser de otro*, de un hombre grande, que manejara ya zurriago, que echara ajos roncos y peleara a látigos en los carnavales. [Arguedas, 1933:11]

Siendo Kutu, su *alter ego*, quien le *señala* una vez más que se trata de una simple y pura *justificación*, producto de la manera de relatarlo de Ernesto-narrador, así como de sus profundas y entreveradas complejidades: "¡Duérmete, niño! Ahora le voy a hablar a Justina

para que te quiera. Te vas a dormir otro día con ella ¿quieres, niño? ¿Acaso? *Justina tiene corazón para ti, pero eres muchacho todavía, tiene miedo porque eres niño*". [Arguedas, 1933:9]

En cuanto al tío, cuyo nombre, connotativamente, nunca se menciona, aparece seis veces en tres escenas distintas, todas ellas fundamentales.

La primera, cuando Ernesto-narrador aclara a su interlocutor dónde vivía: "La hacienda era de don Froylán y de *mi tío*; TENÍA dos casas. Kutu y yo estábamos solos en el *caserío de arriba*; *mi tío* y el resto de la gente fueron al escarbe de papas y *dormían* en la chacra, a dos leguas de la hacienda" [Arguedas, 1933:8], donde llama hondamente la atención su carácter sin duda enigmático. Por un lado, ¿la hacienda *tenía* dos casas o el tío *tenía* dos casas? Evidentemente, lo primero es lo correcto, pero entonces ¿por qué la ambigüedad?; ¿simple problema de sintaxis? Por otro, cuando se observan las fotos de la hacienda Viseca (véase nota 2), se percibe que las dos casas están al mismo nivel, una junto a la otra, con un pasillo de por medio. ¿Por qué habla entonces de que ellos están en el caserío de arriba?

Una posible respuesta a estas complejas interrogantes es, como veremos, las terribles confusiones que Ernesto-narrador provoca al tratar de difuminar, de enmascarar, de confundir (sin duda, de forma inconsciente: condensación) las imágenes de don Froylán y de su tío, hasta convertirlo en uno sólo. Esto se confirma cuando, a renglón seguido, menciona que esa noche su tío se encontraba a dos leguas de allí (a una distancia de entre 8 y 12 kms.), y un poco más atrás cuando señala que don Froylán, única vez que aparece este personaje, manda a los cholos a dormir. Es como si quisiera hacer desparecer la *distancia* entre ambos, para evitar sus inevitables *interrelaciones*. Y esto contrasta de manera impactante con las imágenes que crea respecto a su relación con el Kutu: se trata de hacerlas tan radicalmente *distintas* (sin duda, también, de forma inconsciente: desplazamiento), que termina evidenciando sus profundas *semejanzas*. Imágenes, a su vez, que se confrontan con las de Justina y su tía, de manera que Ernesto-narrador configura su propia

imagen a través de una especie de doble-múltiple espejo cóncavo invertido: por un lado, Ernesto-Kutu/Justina-(cholas), por otro, don Froylán-su tío/su tía, en el cual no puede dejar de mirarse, al tiempo que lo *evidencia* a su interlocutor al *confesar*(*se*)*lo*.

En cuanto a las tres siguiente alusiones, a pesar de que aparecen en diferentes momentos del relato, repiten, como *un ritornelo*, una y otra vez lo mismo: 1) Kutu "hondeaba desde lejos a las vaquitas de los otros cholos cuando entraban a los potreros de *mi tío*" [Arguedas, 1933:9-10]; 2) "se iba, tempranito, a buscar 'daños' en los potreros de *mi tío*, para ensañarse contra ellos" [Arguedas, 1933:9-11]; 3) "Resentido, penoso como nunca, se largó a galope en el bayo de *mi tío* [. . .]. Dos semanas después pidió licencia y se fue". [Arguedas, 1933:9-11] Curiosamente, si bien a lo largo del texto se menciona que Kutu se venga en el cuerpo de los animales de *don Froylán*, pues le teme profundamente, aquí se percibe exactamente todo lo contrario: va en contra de los animales que recoge para el tío como "daños" a su propiedad, con los cuales también se ensaña. De manera que maltrata, en compañía de Ernesto, a "los becerros más finos, más delicados" [Arguedas, 1933: 10] de don Froylán, y lo hace solo cuando se trata de los animales de los indios capturados para su tío. Así, una vez más Ernesto-narrador enmascara, al recordarlo, si se refiere a su tío, a don Froylán, o ambos simultáneamente, pues son finalmente de la misma calaña. Además que esto pareciera evidenciar por qué una casa abajo y la otra arriba: uno pertenece al mundo de *abajo* (*Uku Pacha*) por tratarse de un agricultor: su tío, y el otro al mundo de arriba (*Hanan Pacha*), por ser un ganadero: don Froylán, mientras ellos están aquí ahora (*Kay Pacha*), si bien, una vez más, la imagen queda invertida: la casa del de abajo está arriba, y la casa del de arriba está abajo, como si se confundieran los planos y sus respectivos personajes.

Pero hay más, por lo que expresa Ernesto-narrador, resulta evidente que Kutu trabaja como mayordomo para su tío y no para don Froylán. Esto explica por qué este lo deja sólo en el witron cuando manda a dormir a los cholos; por qué va en el bayo de su tío por los

"daños"; o por qué el Kutu duerme con Ernesto en el corredor de la casa hacienda: tiene la *obligación* de cuidarlo cuando él no está, ocupando así la posición de figura *paterna*. Por tanto, los ataques de Ernesto contra el Kutu y don Froylán están dirigidos al mismo tiempo, aunque de manera indirecta, hacia su tío, así como los de Justina y las cholas lo están hacia su tía, al mismo tiempo que todos ellos se dirigen hacia sí mismo, dado que no puede encontrar la *identidad*, el *equilibrio* que tanto desea y que él claramente percibe en los indios: el "lugar" donde "cualquier hombre no engrilletado y embrutecido por el egoísmo puede vivir, feliz, *todas las patrias*". [Arguedas, 1971:198]

Cabe señalar, sin embargo, que Arguedas empieza a lograrlo *estética*, *literariamente*, en *Yawar fiesta*, lo cual da cuenta, en una primera instancia, del rechazo a sus otros cuentos,[12] y explica el proceso llevado a cabo para lograrlo, así como el desenlace esperado:

> Yo no dudo –y que se me perdone la afirmación de este convencimiento–, yo no dudo del valor de los relatos de *Agua,* de su valor en relación con el que actualmente escribo. Haber pretendida expresarse con sentido de universalidad a través de los pasos que nos conducen al dominio de un idioma distinto, haberlo pretendido en el transcurso del salto; esa fue la razón de la incesante lucha. La universalidad pretendida y buscada sin la desfiguración, sin mengua de la *naturaleza humana y terrena* que se pretendía mostrar; sin ceder un ápice a la externa y aparente belleza de las palabras. / Creo que en la novela que actualmente escribo *–Los ríos profundos–* el proceso ha concluido. Uno sólo podía ser su fin: el castellano como medio de expresión legítimo del mundo peruano de los Andes; *noble torbellino en que espíritus diferentes, como forjados en estrellas antípodas, luchan, se atraen, se rechazan y se mezclan, entre las más altas montañas, los ríos más hondos, entre nieves y lagos silenciosos, la helada y el fuego*. [Arguedas, 1950:78. Cursivas mías]

[12] Si bien el asunto es harto más complejo y profundamente más interesante.

No obstante, por lo que a nosotros se refiere, esto permite confirmar que, en esta novela, se ha logrado obtener la distancia entre Ernesto-narrador y Ernesto-personaje, entre el recuerdo y lo recordado, pues la rabia del primero hacia su tío (en este caso, su tío-abuelo), el Viejo Manuel Jesús, ha finalmente desparecido, o cuando menos se ha mitigado lo suficiente para crear una verdadera obra maestra. [Arguedas, 1958; Solé, 2006]

Como fuese, la última alusión a su tío en "Warma kuyay" es finalmente la más importante. Esta se manifiesta durante el diálogo entre Ernesto y el Kutu en el corredor de la casa. En ella se despliega la profunda ambivalencia y confusión que, especularmente, en ambos se exhibe y se exterioriza. Y si bien el comentario al respecto es expresado por el Kutu, donde refiere al tío con el nombre de *patrón*, es el propio Ernesto-narrador quien hace que se ponga el dedo en la llaga. Esto con el fin de que se *evidencie* el supuesto *origen* de toda su rabia. Por su fundamental importancia y su impresionante hechura dialogal, la cual no deja de recordar a otras similares que aparecen en *Los ríos profundos* o en *Todas las sangres*, oigámoslo [casi] completo:

> Subimos las gradas sin miramos siquiera; entramos al corredor, y tendimos allí nuestras camas para dormir alumbrados por la luna. El kutu se echó callado; estaba triste y molesto. Yo me senté al lado del cholo.
> — ¡Kutu! ¿Te ha despachado Justina?
> — ¡*Don Froylán* la ha abusado, niño Ernesto!
> — ¡Mentira, Kutu, mentira!
> — ¡Ayer no más la ha forzado; en la toma de agua, cuando fue a bañarse con los niños!
> — ¡Mentira, Kutullay, mentira!
> Me abracé al cuello del cholo. Sentí miedo; mi corazón parecía rajarse, me golpeaba. Empecé a llorar, como si hubiera estado solo, abandonado en esa gran quebrada oscura.
> — ¡Déjate, niño! Yo, pues, soy "endio", no puedo con el *patrón*. Otra vez, cuando seas "abugau", vas a fregar a *don Froylán*.

Me levantó como a un becerro tierno y me echó sobre mi catre.
— ¡Duérmete, niño! Ahora le voy a hablar a Justina para que te quiera. Te vas a dormir otro día con ella ¿quieres, niño? ¿Acaso? Justina tiene corazón para ti, pero eres muchacho todavía, tiene miedo porque eres niño.
Me arrodillé sobre la cama, mire al Chawala que parecía terrible y fúnebre en el silencio de la noche.
— ¡Kutu: cuando sea grande voy a matar a *don Froylán*!
— ¡Eso sí, niño Ernesto! ¡Eso sí! ¡Mak'tasu!
La voz gruesa del cholo sonó en el corredor como el maullido del león que entraba hasta el caserío en busca de chanchos. Kutu se paró; estaba alegre, como si hubiera tumbado al puma ladrón.
— Mañana llega el *patrón*. Mejor esta noche vamos a Justina. *El patrón seguro te hace dormir en su cuarto*. Que se entre la luna para ir. Su *alegría* me dio *rabia*.
— ¿Y por qué no matas a *don Froylán*? Mátale con tu honda, Kutu, desde el frente del río, como si fuera puma ladrón.
— ¡Sus hijitos!, ¡niño! ¡Son nueve! Pero cuando seas "abugau" ya estarán grandes.
— ¡Mentira, Kutu, mentira! ¡Tienes miedo, como mujer! [Arguedas, 1933:9]
— No sabes nada, niño. ¿Acaso no he visto? Tienes pena de los becerritos, pero a los hombres no los quieres.
— ¡Don Froylán! ¡Es malo! Los que tienen haciendas son malos; hacen llorar a los indios como tú; se llevan las vaquitas de los otros, o las matan de hambre en su corral. ¡Kutu, don Froylán es peor que toro bravo! Mátale no más, Kutucha, aunque sea con galga, en el barranco de Capitana.
— ¡"Endio" no puede, niño! ¡"Endio" no puede!
¡Era cobarde! [...] ¡Indio perdido!
Le miré de cerca: [...] ¡A éste le quiere! Y ella era bonita: su cara rosada estaba siempre limpia, sus ojos negros quemaban; no era como las otras cholas, sus pestañas eran largas, su boca llamaba al amor y no me dejaba dormir. A los catorce años yo la quería; sus pechitos parecían limones grandes, y me desesperaban. Pero ella era de Kutu, desde tiempo; de este cholo con cara de sapo.

> Pensaba en eso y mi pena se parecía mucho a la muerte. ¿Y ahora? Don Froylán la había forzado.
> — ¡Mentira, Kutu! ¡Ella misma, seguro, ella misma!
> Un chorro de lágrimas saltó de mis ojos. Otra vez el corazón me sacudía, como si tuviera más fuerza que todo mi cuerpo.
> — ¡Kutu! Mejor la mataremos los dos a ella ¿quieres?
> El indio se asustó. Me agarró la frente: estaba húmeda de sudor.
> — ¡Verdad! Así quieren los mistis.[13]
> — ¡Llévame donde Justina, Kutu! Eres mujer, no sirves para ella. ¡Déjala!
> — Cómo no, niño, para ti voy a dejar, para ti solito. Mira, en Wayrala se está apagando la luna. [Arguedas, 1933:9-10; cursivas mías]

Evidentemente, las dos primeras alusiones al *patrón* refieren a don Froylán, pero la última remite indudablemente a su tío. Y si bien es Kutu quien menciona a uno primero y a otro después, el último comentario pone en evidencia que, Ernesto-narrador, al recordarlo y relatarlo, los está una vez más confundiendo, o mejor aún, está condensando ambas imágenes en don Froylán, pues en el fondo, desearía *simbólicamente* poder matarlos a ambos: a este, por abusar de Justina y de los indios, y a su tío, por abusar de los indios y de él mismo: *lo hace dormir en su cuarto*. Y aunque no podamos saber exactamente lo que esto significa, puesto que se resimboliza de muy diversas maneras en sus textos, ni asegurar, por la misma razón, si esto realmente sucedió o no, cuestión que finalmente importa poco, lo que sí resulta fundamental de señalar es que Ernesto lo "vive", lo "revive", lo rememora y lo relata desde una posición y perspectiva bicultural, donde "el odio y la ternura lo inspiración", por cuanto se trata de "un brote puro del mundo andino". [Arguedas, 1950:76]

De manera que la posterior rabia contra el Kutu es, por un lado, por no haber defendido ni a Justina ni a él de los abusos de los *patrones* respectivos, y por otra, por su *supuesta* cobardía, la

[13] "misti: nombra a las personas de las clases dominantes, cualquiera que sea su raza (A); nombre que dan los indios a los blancos (YF)". [Arguedas, 1983:12]

cual implica, nada más ni nada menos, que llevar al *acto* su deseo: *matar* a ambos. Es, pues, tan "cobarde" como el Kutu, y eso le da mucha rabia, pues espera que el otro haga lo que él no puede hacer. Ernesto-narrador se *mira*, pues, en Kutu como en un espejo. Todo esto, sin duda, incrementa de manera estratosférica, no sólo las ambigüedades de su comportamiento, sino su conflictiva actitud hacia él, amplificada por la rabia que siente hacia Justina, don Froylán, su tía y su tío: "Despreciaba al Kutu; sus ojos amarillos, chiquitos, cobardes, *me hacía temblar de rabia*. / Pero el novillero se agachaba no más, humilde, y se iba al witron, a los alfalfares, a la huerta de los becerros, y se vengaba en el cuerpo de los animales de don Froylán". [Arguedas, 1933:10]

De aquí que, como hemos venido diciendo, Kutu resulte ser para Ernesto-narrador una especie de *alter ego* de sí mismo de formas harto complejas: se refleja y se ve reflejado en él. Connotativamente, otro tanto ocurre con Justina y con los indios: ambos han sido *abusados*, por lo que se *identifica* con ellos. De este modo, resulta evidente que el tío, conjunta y paralelamente con don Froylán, dada su evidente ambigüedad y confusión, determina y permea, como una poderosa sombra *fantasmática*, lo que acontece a Ernesto-personaje en el texto, así como la manera en que lo recuerda y lo relata Ernesto-narrador.

Ahora bien, hemos revisado hasta aquí toda esta compleja problemática sobre el *amor-odio*, sobre el *amor-odio mundo*,[14] tanto desde la perspectiva individual de Ernesto y del Kutu, como de las relaciones que entre ellos se manifiestan, de acuerdo con el tipo de relación individual y socio-cultural que mantienen con Justina, don Froylán, y los tíos de aquel. Es decir, lo hemos hecho desde una posición y perspectiva "occidental", supuestamente egoísta,

[14] Caben señalar las impresionantes e impactantes relaciones existentes, por un parte, entre este texto (1933) y "Agua" y "Los escoleros" (1935), y por otra, con los cuentos de Amor mundo (1967): "El horno viejo", "La huerta", "El ayla", "Don Antonio" [Amor mundo, 1967], pasando por Los ríos profundos (1958), lo cual permite observar (ver y oír) las complejas interrelaciones y trasformaciones (estructura del proceso) de su arte poética.

profundamente rabiosa, y básicamente dicotómica y maniqueísta, si bien hemos intentado señalar todas las tremendas ambigüedades, subterfugios y tergiversaciones que se manifiestan al respecto.

De aquí que ahora podríamos hacer una segunda lectura desde una postura propiamente sociocultural (si bien esta estuvo ya implicada) y relacionarla con lo dicho. Sin embargo, dado que es esta la que la crítica ha acentuado siempre, para fines de esta comunicación la pasaremos por alto y nos trasladaremos directamente al otro extremo: a revisarla desde una posición y perspectiva quechua, sin duda, con las limitantes inevitables del caso. De hecho, este tipo de lectura es propiciada, y se la demandaba el propio Arguedas, con el fin de confrontan a su lector: "¡Describir la vida de aquella aldea, describiría de tal modo que su palpitación no fuera olvidada jamás, *que golpeara como un río en la conciencia del lector*! Ese fue el ideal que guio todos mis trabajos, desde la adolescencia". [Arguedas, 1950:77]

Mas, por lo mismo, la distancia *espacio-temporal*, *cronotópica*, entre Ernesto-narrador y Ernesto-personajes es mucho más difícil de mostrar en este caso. Sin embargo, no deja de estar de alguna manera presente, dado su postura bicultural. Y para tratar de demostrarlo, qué mejor que empezar por la frase que abre el relato: "Noche de luna en la quebrada de Viseca", la cual pareciera resumir simbólica o mágico-míticamente, tanto lo que acontece en el relato, como la manera en que es relatado.

No obstante, para comprenderlo debemos recurrir, inevitablemente, a lo que Arguedas plantea respecto a lo efectos que la luz y lo sonidos producen en los hombres, de acuerdo con la cosmovisión quechua:

> La terminación quechua *illu* es una onomatopeya. *Illu* representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música inexplicable que surge del movimiento de objetos leves. Esta voz tiene semejanza con otra más importante: *illa.* [...] *Todos los* **illas** *causan el bien o el mal, pero siempre en grado sumo. Tocar un* **illa*, y morir o alcanzar la resurrección, es posible***. Esta voz

> *illa* tiene algún parentesco fonético y una interna comunidad de sentido con la terminación *yllu*. [...] / La determinación *yllu* significa la propagación de esta clase de música; y *la palabra* illa *nombra la propagación de la luz astral nocturna*. / **Como la música que nombra *yllu,* illa *denomina la luz que causa efectos trastornadores en los seres***. Ambas palabras son vastas, de una vastedad que sólo es posible en idiomas como el quechua; en realidad estas voces tienen un contenido ilimitado. ***Nombran y explican***. Pinkuyllu ***no sólo nombra el instrumento***: ***define los efectos que causa y el origen de su poder***; *tankayllu* no es únicamente el nombre del pequeño insecto volador, sino que contiene **una *explicación suficiente de las causas*** de la naturaleza rara del insecto, de su misteriosa figura y costumbres, de la música de sus alas, de la mágica virtud de la miel que lleva en el aguijón. **Y killa *no sólo nombra a la luna, contiene toda la esencia del astro, su relación con el mundo y con el ser humano, su hermosa, su cambiante aparición en el cielo***. / *Illariy* es el nombre del amanecer; de la luz que brota al término de la noche. No ha salido aún el sol; tardará en aparecer; estará rodando en el abismo, ascendiendo de su lóbrego reposo. Illa *no nombra a la luz fija, a la esplendente y sobrehumana luz solar*. Denomina la luz menor sobre la que puede meditar el hombre primario; *nombra* el claror, el relámpago, el rayo, *toda luz vibrante*. ***Esta especie de luz no totalmente divina con la que el hombre ingenuo cree tener profundas relaciones: entre su sangre y la materia fulgurante***. [Arguedas, 1948: 147 y 149]

Así, resulta evidente el efecto que la luz nocturna de la luna (*killa*), por una parte, y la solar, sea la amanecer (*Illariy*) o durante el día (serrana o costeña), por la otra, producen en Ernesto-personaje, y en todos los demás seres que lo rodean. De manera que Ernesto-narrador, al (re)vivirlo, rememorarlo y relatarlo, da cuenta de la concepción quechua del mundo: "killa *no sólo nombra a la luna, contiene toda la esencia del astro, su relación con el mundo y con el ser humano, su hermosa, su cambiante aparición en el cielo*", de manera que al *nombrarla*, "*define los efectos que causa y el origen de su poder*".

De aquí que haya que incluir como *personajes* a todos aquellos seres de la Pachamama que están vivos y son conscientes, hasta el punto, no sólo de causar *efectos* sobre los hombres, sino de que estos se configuren a "imagen y a semejanza" de aquellos. Oigamos una vez más lo que dice Arguedas al respecto:

> Así como las montañas y los ríos tienen poder sobre los seres vivos y ellos mismos son seres vivos, ***todo lo que hay en el mundo está animado a la manera del ser humano***. ***Nada es inerte***. Las piedras tienen "encanto", lloran si no pueden desplazarse por las noches, están vinculadas por odios o amores con los insectos que habitan sobre ellas o debajo de ellas o que, simplemente, se posan sobre su superficie. *Los árboles y arbustos ríen o se quejan*; sufren cuando se les rompe una rama o se les arranca una flor, pero gozan si un picaflor baila sobre una corola. Algunos picaflores pueden volar hasta el sol y volver. Los peces juegan en los remansos. *Y todas estas cosas vivas están relacionadas entre sí*. Las montañas tienen ciertas zonas especialmente sensibles sobre las cuales el hombre puede reposar pero no quedarse dormido, a riesgo de que la montaña le trasmita alguna dolencia que puede ser mortal. / El niño que nace y crece en un mundo en que la *vida* humana está relacionada y depende de la *vida consciente* de las montañas, de las piedras, insectos, ríos, lagos y manantiales, *se forma considerando el mundo y su propia existencia de una manera absolutamente diferente que el niño de una ciudad, en que sólo el ser humano está considerado como animado por un espíritu*". [Arguedas, 1966:208]

> Tambobamba está en la provincia más oculta del Ande peruano. Allí donde el gran río, el sagrado Apurímac, rompió todas las cordilleras para bajar a la selva y seguir tranquilo y soñoliento, hasta encontrar al Amazonas. [...] / Allí vivieron los chankas; [...] / Fueron conquistados tarde por los españoles. **Y *los blancos que llegaron fueron diluidos por la quebrada, convertidos en indios, modelados de nuevo y refundidos por este río, por este paisaje tremendo que nivela y plasma, todo a imagen y semejanza de su propia fuerza, de su entraña brava y casi feroz***. [Arguedas, 1942:118]

Esto *explica*, digamos *fenomenológicamente*, tanto los comentarios que hace Ernesto-narrador cada vez que *acontece* algo, sea a los otros personajes o a él mismo, así como los de Ernesto-personaje, todo ello por cuanto producto de su relato. Veámoslo muy someramente, ya que una explicación exhaustiva de esto requeriría mucho espacio.

Así podría decirse que, en una primera instancia, Ernesto-narrador recuerda y relata todo *el bien* y *todo el mal, en grado sumo*, que los rayos de la luna provocaron sobre él y los otros personajes (animados e inanimados). Tal es el caso de don Froylán, quien viola a Justina:

> — ¡Kutu! ¿*Te ha despachado Justina*?
> — ¡*Don Froylán la ha abusado, niño Ernesto*!
> — ¡Mentira, Kutu, mentira!
> — ¡Ayer no más la ha forzado; en la toma de agua, cuando fue a bañarse con los niños!
> — ¡Mentira, Kutullay, mentira! [Arguedas, 1933:8]

A Justina, que canta sobre su desgracia, esperando que el Kutu no la rechace ("El kutu se echó callado; estaba *triste* y *molesto*"), cuestión que finalmente acontecerá, si bien, como sabemos, sea muy complejas y diversas las razones por las que lo hace:

> Pobre palomita por dónde has venido,
> *buscando la arena por Dios, por los suelos*. [...]
> *En un terso lago canta la gaviota,*
> *memorias me deja de gratos recuerdos.*
>
> *Flor de mayo, flor de mayo,*
> *flor de mayo primavera,*
> *por qué no te libertaste*
> *de esa tu falsa prisionera*.

A Justina, al Kutu y a las cholas quienes le hacen comentarios y burlas a Ernesto, lo que incrementa en este sus efectos.

— ¡Justinay, te pareces a las torcazas de Sausiyok'!
— ¡*Déjame, niño*, anda donde tus señoritas!
— ¿Y el Kutu? ¡Al Kutu le quieres, su cara de sapo te gusta!
— ¡*Déjame, niño Ernesto*! Feo, pero soy buen laceador de vaquillas y hago temblar a los novillos de cada zurriago. Por eso Justina me quiere.
La cholita se río, mirando al Kutu; sus ojos chispeaban como dos luceros.
— ¡Ay, Justinacha!
— ¡*Sonso, niño, sonso*! —habló Gregoria, la cocinera.
Celedonia, Pedrucha, Manuela, Anitacha…*soltaron la risa*; *gritaron a carcajadas*.
— ¡*Sonso, niño*!
Se agarraron de las manos y empezaron a bailar en ronda, con la musiquita de Julio, el charanguero. Se volteaban a ratos, para mirarme, y *reían*. Yo me quede fuera del círculo, avergonzado, vencido para siempre.

O incluso en los otros seres de la Pacha y que *reflejan* las actitudes de todos los personajes, especialmente de Ernesto:

el blanqueo de la pared parecía moverse como las nubes que corretеaban en las laderas del Chawala. Los eucaliptos de la huerta sonaban con ruido largo e intenso; sus sombras se tendían hasta el otro lado del río. [Arguedas, 1933:???

— [...] Mira, en Wayrala se está apagando la luna.
Los cerros ennegrecieron rápidamente, las estrellitas saltaron de todas partes del cielo; el viento silbaba en la oscuridad, golpeándose sobre los duraznales y eucaliptos de la huerta; *más abajo, en el fondo de la quebrada, el río grande cantaba con su voz áspera*. [Arguedas, 1933:10]

Todos están, pues, sufriendo un *yawar mayu*: un río de sangre, ya que así como el *sonido* del *pinkuyllu* o el *wak'rapuku* causan efectos

trastornadores en los seres, la *luz* de la luna, de la *killa*, produce efecto similares. Dice Arguedas al respecto:

> Sólo la voz de los *wak'rapukus* es más grave y poderosa que la de los *pinkuyllus*. [...] / En el *pinkuyllu* se tocan sólo canciones y danzas épicas. [...] Tocan el *pinkuyllu* en el acto de renovación de las autoridades de la comunidad, en las feroces luchas de los jóvenes durante las fiestas de carnaval, en las faenas, *en los ritos agrícolas*; en las sangrientas corridas de toros. El *pinkuyllu* los ofusca, les quita lucidez, los exalta, desata sus fuerzas; ***desafían a la muerte mientras lo oyen, o se hunden en un sufrimiento que contagia, que cubre el cielo y la tierra de una lobreguez de la que nadie puede salvarse***. Van contra los toros salvajes cantando y maldiciendo, o con una bomba de dinamita encendida; abren caminos extensos o túneles en las rocas; *danzan sin descanso, sin percibir el cambio de la luz ni del tiempo*. El *pinkuyllu* da la voz, hurga; ninguna sonda, ninguna música, ningún elemento llega más hondo en el corazón humano. [Arguedas, 1948:148-149]

> — Un ***río de sangre*** hay en tus ojos, Bruno, padre de mi hijito. ¿Por qué? [...] ¡Padrecito! ¿Qué pasa en tu corazón? [...]
> ¡Sí! Un ***río de sangre*** tenía en los ojos. No disminuía su caudal ni su densidad [...] / — ¿Qué dices? ¿Adónde va descargarse ese ***río de sangre*** que está creciendo en tus ojos? [...]
> Don Lucas entendió. En los ojos de don Bruno había un ***río de sangre***; el ***yawar mayu*** del que hablaban los indios. El río iba a desbordarse sobre él con más poder que una creciente repentina del furibundo río que pasaba por un abismo, quinientos metros abajo de los cañaverales de su hacienda [. . .].
> ¡Bruno! —exclamó don Fermín, porque, como don Lucas, descubrió que en la expresión de su hermano había algo implacable, un ***río de sangre*** [. . .].
> Y el ***río de sangre***, tantas horas contenido en el pecho de don Bruno, se desbordó. Ya había arrasado a quienes debía arrasar; ahora tenía que salir al mundo o matarlo, por dentro. [Arguedas, 1964:432, 440, 441, cursivas mías]

De manera que lo que *vemos* en el cuento no manifiesta una representación de la realidad, sino de una especie de danza ritual, que recrea la relación entre indios y hacendados, en este caso "representados" por el Kutu y Ernesto, teniendo como trasfondo, por un lado, a don Froylán y al tío de este, y por el otro, a Justina y a su tía. De manera que es como si se tratase de un río caudaloso que se manifiesta en el interior de los seres, el cual se puede convertir en extrema violencia, sea verbal: matemos a don Froylán, matemos a Justina, o actoral: zurriagazos a los torillitos, o contemplativa: "gozaba. Yo gozaba" [Arguedas 1933:11]; o en profundas lágrimas de sangre: "La sal de las lágrimas siguió amargándome durante lago rato" [Arguedas, 1933:11], y ello por cuanto producto de la aparición de la luna (*killa*) que moviliza a los toros, tal como sucede con don Froylán, quien *aparece*, por un lado, "en la puerta del witron" [Arguedas, 1933:10], como un nakak', un come hombres, que abusa de los indios y de sus animales (los "daños", con ayuda del Kutu), y por otra, que lo hace en la toma de agua, también como un nakak', como un condenado, y viola a Justina, incluso a sabiendas que ella está con sus hijos. Otro tanto se puede decir del tío de Ernesto, quien incluso *abusa* de él.

De aquí que Ernesto-personaje llegue al molino viejo, mire al Chawala y Ernesto-narrador comente: "*el cerro, medio negro, recto, amenazaba caerse sobre los alfalfares de la hacienda*. Daba miedo por las noches; *los indios nunca lo miraban a esas horas y en las noches claras conversaban siempre dando las espaldas al cerro*. / — ¡*Si te cayeras de pecho, tayta Chawala, nos moriríamos todos*!" [Arguedas, 1933:7-8], pues, para este, el cerro es, al mismo tiempo, el cerro protector del pueblo, que en noches de luna se pone inquieto, y don Froylán y su tío, mientras que para Ernesto-personaje, sólo representa lo primero, pues todavía no sabe que Justina fue violada. Eso muestra la distancia existente entre el personaje-narrador y el narrador: el primero pasa de una visión de mundo a otro sin darse plena cuenta de ello y sin ser capaz de distinguir claramente ambas visiones, mientras que el segundo es *consciente* de este hecho y se sirve de ello, tanto para

relatarlo, como para que el lector perciba los conflictos que tuvo y tiene todavía como ser de dos mundos, así como las profundidades de la cosmovisión de los quechuas.

No obstante, hay que anotar que esa *noche de luna*, no es una noche cualquiera. De manera que este *yawar mayu* que sufren los personajes y el narrador al recordarlo tiene una connotación especial. Para comprenderlo, hay ahora que revisar algunas características del ciclo vital agrícola, en este caso referido al aymara, mencionadas por Llanque Chana [Llanque Chana, 203]:

> *Agosto*: Los tres primeros días de agosto es la apertura ritual para la lectura del libro cósmico y da inicio al diálogo de auguración del comportamiento telúrico y cósmico en relación a las precipitaciones pluviales, tan necesarias e importantes para la agricultura y ganadería. / Las fogatas para ayudar a despertar a la Pachamama. / La ch'alla o aspersión ritual del licor para saludar y pedir permiso para las roturaciones de la tierra y siembras que se realizan durante los meses de setiembre, octubre y noviembre. / El k'intu u ofrenda ("Misa") de coca, incienso y hierbas aromáticas que se ofrecen antes de las siembras, principalmente de la papa. / *Febrero*: El floreo o saludo festivo a las chacras el día lunes de carnavales al son de la música y danzas. / *El jatha katu o recojo de los primeros frutos de la papa*, los cuales son asperguidos con vino y licores y adornados con serpentinas y misturas. / Luego se continúa la celebración festiva familiar y comunitaria.[15]

Recordemos lo que Ernesto-narrador explica: Kutu y yo estábamos solos en el caserío de arriba; mi tío y el resto de la gente

[15] *Ibíd.* (Cursivas mías) Dice Arguedas al respecto: "Los ritos de la cosecha son aún más complicados que los de la siembra. La supervivencia de los ritos imperiales es extraordinaria en esta región del Cuzco. La cosecha es todavía una gran fiesta; su escenario son los campos de trigo y maíz, toda la quebrada, las eras son el centro palpitante de estas fiestas. Y en el mes de mayo, mes de cosecha, los pueblos están casi vacío, las escuelas sin alumnos, las obras particulares escampan por falta de indios braceros", "Ritos de la cosecha", en Señores e indios. Acerca de la cultura quechua, compilación y prólogo de Ángel Rama, Buenos Aires, Arca/Calicanto, 1976, p. 100. (Cursivas mías)

fueron al *escarbe de papas* y dormían en la chacra, a dos leguas de la hacienda. Esto explica, tanto el canto de Justina y la danza de los cholos al principio del relato, la actitud del charanguero, quien "daba vueltas alrededor del círculo, dando ánimos, *gritando como potro enamorado*" [Arguedas, 1933:8], los comentarios de Ernesto-narrador:

> Los cholos se habían parado en círculo y Justina cantaba al medio. En el patio inmenso, inmóviles sobre el empedrado, los indios se veían como estacas de tender cueros. [*Imagen sexual*]
> — Ese puntito negro que está al medio es Justina. Y yo la quiero, mi corazón tiembla cuando ella se ríe, llora cuando sus ojos miran al Kutu. ¿Por qué, pues, me muero por ese puntito negro? [Arguedas, 1933:8],

e incluso la actitud de la Pachamama, ya mencionada más atrás: "Los cerros ennegrecieron [. . .], las estrellitas saltaron; el viento silbaba [. . .], golpeándose sobre los duraznales [. . .]; más abajo, en el fondo de la quebrada, el río cantaba [...]" [Arguedas, 1933:10], puesto que todo sucede durante la fiesta del escarbe de la papa, la cual se produce, a saber, en mayo o junio, y el cual tiene tres objetivos: *agrícola, amoroso y recreativo*:

> *Qaswa Papa Allay* (Escarbe de la tierra). Danza del Distr. Tapayhuara, Prov. Aymares. [Apurímac] Esta actividad es ejecutada por medio del *ayni* [trabajo comunitario] en el cual los jóvenes escarban la tierra con la raucana, especie de azadón para cosechar las papas, mientras las mujeres recoge los productos, los que son trasladados en acémilas al final del trabajo. Esta *qashwa* tiene tres objetivos: *agrícola, amoroso y recreativo, los jóvenes cantan enamorando a las doncellas derrochando energía en el trabajo*.[16]

[16] http://perufolklore.blogspot.mx/2007_05_01_archive.html

De este modo, se trata de un *yawar mayu* amoroso, erótico, sexual, tanto para los hombres como para la Pachamama, donde la luz de luna, que provoca efectos trastornadores en todos los seres que la habitan, y repercute en la procreación de la tierra, la cual es festejada a través de la fiesta y su respectivo ritual, lo que produce que la sangre hierva y que los makt'as "consigan mujeres para un día o para toda la vida". De allí el coqueteo de Justina hacia el Kutu: "La cholita se rio, mirando al Kutu; sus ojos chispeaban como dos luceros" [Arguedas, 1933:7] y la acumulación de rabia de Ernesto-personaje. Aunque también la de Ernesto narrador, quien, al recordarlo, no acaba de digerirlo, de aceptarlo. Pero esto también explica la tristeza y enojo de Kutu, su venganza contra los animales y su alejamiento de Justina. Finalmente, es un mestizo y no soporta que don Froylán la haya violado, si bien tampoco puede hacer nada al respecto.

Pero hay otro detalle importante. Poco antes de que *aparezca* el hacendado, *aparece* una paca-paca, quien empieza "*a silbar desde un sauce que cabeceaba a la orilla del río; la voz del pájaro maldecido daba miedo*" [Arguedas, 1933:8], acontecimiento que anuncia que alguien va a morir: se trata pues de una maldición. Y si bien aquí nadie muere físicamente, *todos* mueren de forma *simbólica*: Justina es violada y se queda sin el Kutu; este pierde el respeto que los indios y Ernesto le tenían, hasta finalmente irse de Viseca; y este se queda más solo que cuando estaba el Kutu: "No fui desgraciado [...] [pero] vivía sin esperanzas", pues, a pesar de que ame las fiestas y los rituales indios, termina siendo llevado a la costa, donde *ahora* que lo relata vive amargado y pálido.

De este modo, se percibe de nuevo la distancia entre Ernesto-narrador y Ernesto personaje: el segundo se da por avisado que alguien va a morir, pero no sabe quién, si bien expresa: "¿Por qué *me muero* por ese puntito negro?; el segundo sabe, al rememorarlo, que finalmente todos los que van a participar en el acontecimiento se vieron afectados, tanto por la luz de la luna y la maldición del papa-paca, como por la posible actitud del Chawala: "Si te cayeras de pecho, tayta Chawala, *nos moriríamos todos*", cuestión que es

llevada a la práctica por don Froylán y por el tío de Ernesto, al abusar de Justina y de Ernesto.[17]

Para terminar, quisiera señalar un par de cuestiones que tiene que ver con la concepción del *tiempo* y que están relacionadas, con la manera de relatar quechua del narrador, como del sustrato socio-histórico que pareciera subyacerle, con lo cual se confrontan una vez más dos manera de concebir el mundo: la quechua y la "occidental".

Respecto al primer punto, hay que recurrir, para comprenderlo, a los comentarios que hace al respecto Tekumumán:

> Se cuenta que, hace algunos años, un político boliviano en tren proselitista visitó una pequeña comunidad aymara y arengó a la población con un encendido discurso cuyas palabras finales fueron: "*Por lo tanto debemos dejar de mirar hacia atrás para poder avanzar hacia el futuro*". Una exhortación de sentido tan obvio, pronunciada además en lengua nativa, debía ser inmediatamente comprendida y entusiastamente aplaudida, como tantas veces lo fuera en universidades, sindicatos, cámaras de la industria y el comercio, etc.; sin embargo, los aymaras, desde los principales hasta los niños, quedaron atónitos y desconcertados, preguntándose qué habría querido decirles aquel hombre. Porque todo el mundo sabe que nadie tiene ojos en la nuca y que, en consecuencia, el hombre sentado en la cima del cerro sólo puede ver las nubes que ya han pasado por sobre su cabeza, pero no las que aún están por pasar. En otros términos, se puede ver y conocer "*el pasado que se aleja hacia adelante pero nunca el futuro que se aproxima desde atrás*", de modo que "*debemos de mirar hacia atrás para poder avanzar hacia el futuro*" es una expresión intrínsecamente contradictoria y carente de todo sentido para cualquier persona medianamente razonable.

[17] Las relaciones de toda esta compleja problemática con lo que acontece en los cuentos de Amor mundo, son, pues, más que evidentes.

> En lengua aymara, *qepa* significa tanto "atrás" como "después"; y *qaruru* ("mañana"), se compone de *qaru* ("seguidamente atrás") y uru ("día"), o sea "*el día que está inmediatamente atrás del actual*". Consecuentemente, el aymara señala por sobre el hombro, hacia atrás y hacia arriba, cuando dice "*mañana*" y señala hacia adelante y hacia abajo cuando dice "*ayer*" (*musüru*). Por su parte, en el *runa simi* "*habla de la gente*", la lengua quechua, *ñaupa* es "antiguo", "primitivo"; *ñaupaj* es "antes", como adverbio, y "el primero, el que va adelante", como adjetivo; *ñaupakay* es "antigüedad"; y el verbo *ñaupay* significa "adelantarse". Así se comprende por qué el andino cuenta las cosas "*de afuera hacia adentro*", mientras que el occidental lo hace "*de adentro hacia fuera*". Sentados ambos, digamos, en la fila más alejada del escenario de una sala de teatro, el occidental piensa "*Aquí estoy yo, luego las sucesivas filas de asientos y, por último, el escenario*"; en cambio, el andino piensa: "*Primero está el escenario, luego las sucesivas filas de asientos* y, *por último, aquí estoy yo*". No es por "humildad" que el andino se cuenta el último. "Primero" está lo más alejado puesto que, si está más alejado en el espacio, se corresponde con lo que ha ocurrido antes en el tiempo; "por último" estoy yo puesto que, estando *aquí* en el espacio, estoy ahora en el tiempo, o sea que soy "lo más próximo" y, por lo tanto, "lo último que ha ocurrido". Lo que ya ha pasado, lo que ya fue, está adelante, tanto más adelante cuanto más antiguo; lo que aún no ha pasado, lo que todavía no existe, está atrás, en el futuro y el hombre sentado en la cima del cerro está en el "punto de confluencia" entre lo que ya fue y lo que todavía no existe, o sea en el "*aquí* y *ahora*". [Tekumumán, 2003:53-54]

De este modo, y aunque no podamos ser capaces de dar cuenta, a pesar de su enorme importancia, de esta problemática en el relato de Ernesto-narrador, el Kutu lo menciona de manera directa (única vez en la obra de Arguedas que aparece de esta manera): "Pero mírale al tayta Chawala: diez días más atrás de voy a ir". De manera que cuando menciona que "¡Ayer no más la ha forzado; en la toma de agua, cuando fue a bañarse con los niños!", no refiere a un dato

real del pasado, sino a la manera de rememorarlo con las respectivas consecuencias que esto tiene para el *aquí* y el *ahora*. Por tanto, lo fundamental del relato no consiste en saber si Ernesto/Arguedas vivió hechos como los aquí relatados, sino en ver *enseñanzas* se puede obtener de lo que allí se relata, tal como acontece en los cuentos populares, las leyendas o lo mitos relatados por lo indios.

En cuanto a lo segundo, pudiera parecer, dado el tipo de relato: un tanto *mágico-mítico*, que no hay ningún contexto socio-histórico que le subyazca. Sin embargo, esto no es exactamente así. Dámaris Meza recoge, en el trabajo de campo realizado en Utek', dos versiónes sobre la historia de la hacienda Viseca. He aquí la primera (y más interesante) versión:

> *Primera versión*
> Hubo un ecuatoriano llamado Juan Adolfo Peñafiel, que/quien llegó a San Juan en la época en la que vivían los "principales", personas adineradas de mucho poder, hacendados andinos que hacían de San Juan un lugar muy importante. Los dueños de los terrenos de Viseca y de Utec era la gente de San Juan. Según esta versión, Peñafiel debe haber llegado en 1896 como vendedor de sal, un elemento primordial y que costaba muy caro. Al llegar a San Juan se casa con una de las hijas de los principales, Cleotilde Arangoitia. La élite local no consiente a Peñafiel vivir en San Juan, pero como los padres de ella tenían terrenos en Viseca, se fueron allá.
> Cincuenta años antes de la llegada de Peñafiel a Viseca, habían existido los "montoneros", que eran los asaltantes del sur, que venían de Argentina y Chile, uno de cuyos puntos principales de asalto era San Juan, porque era eminentemente minero desde la colonia.
> Cuando los principales sabían que los montoneros venían, escondían sus riquezas en Viseca, pues sus terrenos eran propiedades suyas. Cada quien tenía sus propias tomas de agua (canales de irrigación) y en ellas escondían sus alhajas de oro. A pesar de que los montoneros llegaran y los ajusticiaran, no lograban descubrir sus escondites.

Cuando se instala Peñafiel en Viseca, su esposa, hija de un principal, se dedica a buscar y a sacar los famosos "tapados". Con la venta de estas alhajas empieza a adquirir dinero y compra las propiedades de los sanjuaninos. Instalan un estanco de sal y de ese modo Viseca empieza a prosperar.

Según esta versión, la casa hacienda se construye entonces en 1896, tal como está grabado en el arco de piedra de la casa hacienda, gracias a los Peñafiel, que traen pinos de Centroamérica y pone las calaminas que hasta ahora se conservan.

El viejo Juan Adolfo Peñafiel tuvo cinco hijos. De estos una era mujer, Zoila, quien se casa con José Perea Arellano, que era hermano del papá de José María Arguedas por parte de madre. Como ella era la única hija, recibe la mayor cantidad de terrenos y toma casi la mitad de la vivienda. Es allí cuando se construye el muro que divide el patio central.

Cuando en 1917 llega José María Arguedas, los Peñafiel ya habían empezado a explotar la mina de San Juan de Lucanas (por eso, en sus narraciones se puede escuchar sobre lugares como el "buitrón", en donde se hacía la molienda del mineral). Viseca fue una hacienda que desarrolló la minería, la agricultura y la ganadería, convirtiéndose en la principal de la región para su época y llegando a fabricar sus propias monedas de oro.

Cesar Peñafiel, nieto de Juan Adolfo, coetáneo de J.M. Arguedas, dice algo que puede complementar esta versión: fue el comercio de la sal el que gestó la fortuna de Peñafiel, pues él llego como comerciante de sal. Fue precisamente por su condición de comerciante que fue despreciado por la aristocracia sanjuanina.

Hoy se pueden conocer los cinco molinos de mineral que todavía están ahí. Cuenta esta versión que se producía tanto queso y tanta leche en abundancia que los regalaban y hasta los botaban.

Nuestro narrador no coincide con la versión según la cual José María Arguedas llega a Viseca por el abuso de Grimanesa, su madrastra, pues ella era buena. Explica más bien que al ser su padre un mujeriego, Grimanesa encontró su modo de vengarse con el hijo. Según esta versión el padre de J.M. Arguedas también tuvo

> una hija con una de las cocineras de un pueblo en la zona más baja más allá de la hacienda.

Sin duda, habría mucho que decir al respecto. No obstante, una cuestión que llama mucho la atención, dado que las referencias movilizadas por Ernesto-narrador son reconocibles en dicho espacio geográfico, es: ¿por qué señala que las minas ya están abandonas, cuando en realidad en los años veinte, según esta versión, estaban en su apogeo? ¿Estará empalmando dos momentos temporales al hacerlo, a saber, el de la República,[18] por un lado, y la de los años veinte (¿1925? = Arguedas tiene 14 años) y treinta (¿1933? = Arguedas tiene 22 años y escribe "Warma kuyay")?[19] Ya que, de acuerdo con Dámaris Meza, no es sino hasta los "sesentas [cuando] ocurrió la *primera caída* de la empresa y el pueblo [de Utec] quedó solo". Ciertamente, no es mucho lo que pueda responderse al respecto, pero cabría preguntaste si los conflictos entre Ernesto, el Kutu y don Froylán no estarían relacionados, de manera indirecta con los problemas entre Chile y Perú, tal como acontece en su relato "Orovilca" (1954) entre Wilster (Chile) y Salcedo (Perú). [Solé, 2011]

Como dato curioso, y dado que el *nombrar* es tan importante para los indios, vale la pena pasar breve revista a los nombres de los personajes. Así, Froylán es un nombre masculino de origen germánico: "Froilanen" deriva de "Frauji" que significa "Señor" y de "land" que significa "tierra". De aquí que Froylán significa: "*Señor de las tierras*". Por su parte, Justina deriva de la palabra "*justicia*". Kutu kutu (en quechua y aymara) es una planta (llamada en español San

[18] Después de la guerra entre la Confederación Argentina y la Confederación Perú-Boliviana (llamada Guerra contra Bolivia en la Argentina y Frente Argentino en la Guerra contra la Confederación Perú-Boliviana en el Perú y Bolivia) (1836-1939), se siguen manifestando una serie de conflictos entre Perú-Bolivia y Chile, los cuales desembocan en la Guerra del Pacífico (Guerra del Guano y Salitre) (1879-1883), donde el Perú pierde la mitad del territorio y Bolivia, su salida al mar.

[19] Algo similar hace César Vallejo en El Tungsteno, novela sobre la cual dijo Arguedas: "Lo leí de un tirón, de pie, en un patio de San Marcos. Afiebradamente, recorrí sus páginas, que eran para mí una revelación. Cuando concluí, tenía la decisión firme de escribir sobre la tragedia de mi tierra". [Lévano, 1969:78]

Gerónimo) que crece en las laderas y rocas en climas templados y fríos. Esta sirve para eliminar la sangre coagulada después del parto, para los problemas de la matriz y para evitar la *muerte* de la persona enferma, producto de una *maldición*. Finalmente, Ernesto proviene del teutón *ernest*, que significa "excelente" y puede referir, dada las diversas escuelas católicas a las Arguedas asistió, a Ernesto de Steisslingen, quien se convirtió en monje y participó en la primera y segunda cruzadas. Cuando iba a partir a esta última, al despedirse les dijo a sus hermanos religiosos: "Creo que no volveré a veros en esta tierra, pues Dios me concederá que vierta mi sangre por él. Poco importa la muerte que me reserva, si me permite sufrir por el amor de Cristo", espíritu de cruzado que también tuvo Arguedas toda su vida al tratar de rescatar y reivindicar la cultura y la visión del mundo de los quechuas por medio de la literatura.

> Quizá **conmigo** empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora, del azote; del arrieraje, del odio impotente, de los fúnebres "alzamientos", del temor a Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes; se abre el de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego, el del dios liberador. Aquel que se reintegra. **Vallejo** era el principio y el fin. [Arguedas, 1971:196]

Como se habrá podido observar, a pesar de sus breves dimensiones y de que sólo hemos señalado algunas cuantas problemáticas de las muchas que allí se pueden percibir y evidenciar, se evidencia que el relato no sólo es mucho más interesante de lo que pudiera esperarse al mostrar una compleja estructura, sino que demuestra su importancia para comprender mejor la configuración de sus siguientes textos y los problemas de su poética en general.

Bibliografía

Arguedas, José María [1933], "Warma Kuyay", en *Obras Completa*s, t. I, Lima, Editorial Horizonte, 1983, pp. 7-13.

____ [1938], *Canto kechwa, con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*, Lima, Ediciones "Club del libro peruano". [Lima, Editorial Horizonte, 1989, pp. 7-24/76].

Arguedas, José María [1941], "Yawar fiesta", en *Obras Completa*s, t. II, Lima, Editorial Horizonte, 1983, pp. 69-227.

____ [1942], "El carnaval de Tambobamba", en *Indios, mestizos y señores*, Lima, Editorial Horizonte, 1989, pp. 117-120.

____ [1948], "Acerca del intenso significado de dos voces quechuas", en *Indios, mestizos y señores*, Lima, Editorial Horizonte, 1989, pp. 147-149.

____ [1950], "Algunos datos acerca de estas novelas", Lima, *Mar del Sur*, año II, vol. III, núm. 9, enero-febrero de 1950, pp. 66-72. [Citado en *Obras Completas*, t. I, Lima, Editorial Horizonte, pp. 76-78].

____ [1956], "Puquio, una cultura en proceso de cambio. La religión local", en *Formación de una cultura indoamericana*, selección y prólogo de Ángel Rama, México, Siglo Veintiuno Editores, 1987, pp. 34-79.

____ [1958], Los ríos profundos, en *Obras Completa*s, t. III, Lima, Editorial Horizonte, 1983, pp. 9-213.

____ [1966], "Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta", en *Nosotros los maestros*, Lima, Editorial Horizonte, 1985, 207-213.

____ [1967], *Amor mundo*, en *Obras Completa*s, t. I, Lima, Editorial Horizonte, 1983 pp. 221-248.

____ [1971], *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en *Obras Completa*s, t. V, Lima, Editorial Horizonte, 1983, pp. 9-219.

____ [1983], *Obras Completa*s, Lima, Editorial Horizonte.

Cornejo Polar Antonio [1973], *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Lima, Editorial Horizonte (segunda edición, 1997), 266 (280) pp.

Lévano, César, Arguedas: *un sentimiento trágico de la vida*, Lima, Gráfica Labor, 1969.

Llanque Chana, Domingo [2003], "La pacha vivencia andina: diálogo y celebración cósmica", en *Revista Electrónica Volveré*, Mayo del 2003, Año II, núm. 7, http://www.unap.cl/ iecta/revistas/volvere_7/articulos.htm.

Maskin, Javier S. (Tekumumán) [2003], "Sobre la supuesta pasividad del hombre andino", revista *Abya Yala*, Año 1, núm. 1, Solsticio de Verano, pp. 66-73.

Perus, Françoise [1998], *De selvas y selváticos. Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*, Colombia, Universidad Nacional de Colombia/Universidad de los Andes/Plaza & Janés Editores (Colombia), 258 pp.

Solé Zapatero, Francisco Xavier [2010], "'Agua' y 'Los escoleros', ríos de sangre que hierven. (Problemas de la poética de José María Arguedas)", en *Imaginaturas de la tierra. Cosmovisión y representación literaria latinoamericana*, México, UNAM/UAEM, pp. 85-114.

____ [2006], *Los profundos ríos del texto y del relato del narrador en Los ríos profundos* (*Problemas de la poética de Arguedas*), tesis para obtención del grado de Doctor en Literatura hispanoamericana, UNAM, 486 pp.

____ [2006*a*], *Algunos problemas de la poética narrativa de* Todas las sangres*, de José María Arguedas*, Cuadernos de Investigación, núm. 44, Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), Toluca, Estado de México, 192 pp.

____ [2011], "Problemas de la solución artística de 'Orovilca', de José María Arguedas". Quito, Universidad Pontificia Católica del Ecuador. [En prensa]

Tekumumán (Javier S. Maskin) [2003], "Sobre la supuesta pasividad del hombre andino", en Revista *Abya Yala. Una mirada indígena sobre el mundo*, núm. 2, Montreal, Canadá, Solsticio de Verano, Centre de Recherches et d'Etudes des Traditions Amérindiennes (CRETA).

____ [2004], *Mundo Amerindios. América indígena en la Tradición Unánime*, Montreal, Centre de Recherches et d'Etudes des Traditions Amérindiennes (CRETA).

Hablar de sí: las escrituras del yo en el Perú

Françoise Aubès
Universidad de Paris Ouest Nanterre-La Défense

A modo de introducción, recordaré cómo hace veinte años, entre 1992 y 1993, la publicación de tres obras que pertenecen al género llamado por Philippe Lejeune "écriture personnelle" o escritura personal –*El pez en el agua. Memorias* de Vargas Llosa, el primer tomo del diario personal de Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso* y *Permiso para vivir. Antimemorias* de Bryce Echenique– fue considerada como un acontecimiento tanto al nivel literario como sociológico. Por primera vez, unos escritores muy conocidos se atrevían a hablar en nombre propio de sí mismos, sin pasar por la máscara de sus personajes de ficción, algo poco frecuente en el ámbito de las letras peruanas y en general hispanoamericanas.

¿Falta de tradición?: hoy las cosas han cambiado, este tipo de obras íntimas tienen su público, se ha desarrollado por diferentes razones, cierto narcisismo, cierta propensión a exhibirse, pero es un fenómeno reciente. Porque durante mucho tiempo se se solía decir que no existía una tradición de las escrituras del yo, como la que existe en los países occidentales por motivos diversos que tienen que ver con la idiosincracia de los hispanoamericanos. Es interesante constatar cómo al respecto, Julio Ramón Ribeyro el peruano y el mexicano Octavio Paz coinciden. En *El laberinto de la soledad,* Paz

explica que "el ideal de la hombría es no *rajarse* nunca. Los que se abren son cobardes (...) por eso la confidencia deshonra"[1]; Ribeyro dice algo parecido al hablar del diario íntimo, según él, "una concepción machista de la literatura (que) hace considerar la redacción de un diario como cosa de señorita"[2] y habría que citar también las explicaciones de Vargas Llosa sobre la ausencia de una tradición, a causa de la doble vertiente hispánica y quechua de la sociedad peruana: "La intimidad individual aparece poco, en forma explícita en nuestra literatura porque sobre nosotros pesa la tradición de una cultura que deshizo al individuo en la colectividad"[3].

Pero esto no significa que en el Perú no esté representada cada una de las categorías que componen la escritura personal; es verdad que los diarios íntimos son escasos; el diario íntimo, normalmente secreto, que se descubre y lee después de la muerte del autor puede actuar como una pequeña bomba dentro de una familia, revelando secretos, y otras cosas más indecentes y violentas, es un asunto delicado; la otra explicación, es que cuando se descubre un diario íntimo, no se le da mucha importancia, por ser algo considerado como frívolo, anecdótico, femenino las más veces. Felizmente, desde hace algunos años, se rescatan algunos diarios. Son pocos los que han dejado un testimonio íntimo de sí; es verdad que tenemos el caso atípico del diario de José María Arguedas insertado dentro de su última novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* del cual hablaremos más adelante. Tampoco hay muchas autobiografías. El género más representado es el de las memorias. La falta de verdadera clasificación en las bibliotecas hasta una época reciente, prueba el desprecio con el cual se juzgaban estas obras; bajo la apelacion genérica de *memoria, recuerdos, memorial*, se encuentran obras muy diferentes las unas de las otras. Se necesita un verdadero

---

1 Octavio Paz, El laberinto de la soledad, (1950), México, FCE, 1959, p. 26-27.

2 Julio Ramón Ribeyro, "Dos diaristas" La caza sutil, Lima, Milla Batres editorial, 1975, p. 119.

3 Mario Vargas Llosa, La utopía arcaica, México, FCE, 1997, p. 303.

trabajo de investigación en en un terreno que seguramente puede ser prometedor y ayudar a la comprensión no sólo de la sociedad peruana sino también de la hispanoamericana.

¿Cómo hablar de sí? Primero habría que distinguir entre los escritores y los no escritores, o sea, los que toman la pluma sin ambición literaria sólo porque estiman que su vida ha sido "ejemplar"; es la diferencia que Georges Gusdorf, el autor de *Lignes de vie: Les écritures du moi* y de *Auto-bio-graphie* (1991) hace entre la literatura y la literatura no personal, cuyo valor es ante todo histórico, sociológico y no literario.

El yo del escritor se expresa de otra manera: las tres obras peruanas, punto de partida de nuestro análisis, ahora son como una especie de prototipos; fueron muy comentadas, criticadas también. Causaron cierta polémica; estoy pensando en las memorias de Vargas Llosa que son un arreglo de cuentas; los tres libros a su manera condensan diferentes tipos de escritura personal; por ejemplo, el libro de Vargas Llosa es una forma híbrida entre la autobiografía parcial y las memorias del hombre político quien de manera apologética se justifica ante la Historia; así se inserta dentro de un tradición en la historia peruana; citemos *Yo tirano, yo ladrón. Memorias* de Augusto Leguía depuesto en 1930 por Sánchez Cerro; encarcelado, muere en 1932; en el prólogo explica "No persigo otro anhelo que vindicarme ante mis compatriotas y ante los ojos del mundo por eso he escrito este libro "otro ejemplo: *Tres años de lucha por la democracia en el Perú* de José Luis Bustamante y Rivero (1949) "Yo subí limpio al poder y al serme arrebatado, es legítimo mi anhelo de dejar limpio mi nombre a mi patria y a mis hijos" [4] se puede leer en la introducción. La intención de Vargas Llosa es la misma, pero él es un escritor y de repente las memorias adquieren una dimensión que superan el mero testimonio; en las obras de los escritores a pesar del pacto de

[4] José Luis Bustamante y Rivero, Tres años de lucha por la democracia en el Perú, Buenos Aires, Artes Gráficas Bartolomé U. Chiesino, 1949, p. 9-10.

sinceridad, el yo avanza camuflado, como en la ficción en realidad, mediante la reconstrucción, la invención –como lo dice con mucha malicia Gusdorf: *"l'homme de lettres n'est pas l'homme de l'être"*[5] (es un juego de palabra intraducible a partir de la homofonía entre *lettres* y *l'être*) – cuestionando la veracidad de los testimonios de los escritores– y esto incluso en un diario al principio no dedicado a la publicación como el de Ribeyro. Los escritores dominan perfectamente las estratagemas, los ardides que permiten contar historias. Y lo que podemos deducir de las tres obras es que hay una especie de relación de homología entre el estilo y la forma que ha escogido cada escritor para hablar de sí. En *El pez en el agua,* reconocemos lo que hace el estilo de Vargas Llosa; su gran talento de arquitecto para construir y organizar el material narrativo, utilizando su técnica de los "vasos comunicantes" con los capítulos intercalados –"Asociar dentro de una unidad narrativa dos o más episodios que ocurren en tiempos y lugares distintos para que las vivencias de cada episodio circule, de uno a otro y se enriquezcan mutuamente"[6]– técnica muy rentable aquí, siendo la vida pública el contapunto y el complemento de la vida privada. En las "antimemorias" de Bryce Echenique, domina la fantasía, el arte de la digresión, la oralidad, el tono conversacional, es decir el famoso" tonito Bryce". En cuanto al diario personal de Ribeyro, como muchos diarios de escritores, el de Ribeyro le sirve para reflexionar sobre su trabajo de escritor; poco a poco se da cuenta de que es incapaz de escribir una novela, que su verdadero estilo es la escritura de fragmento, exactamente como la escritura discontinua y fragmentada del diario "Yo veo y siento la realidad en forma de cuentos y solo puedo expresarme de esa manera"[7].

[5] Georges Gusdorf, Les écritures du moi, Lignes de vie 1, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 191.
[6] Luis Harss, Los nuestros, Buenos Aires, Sudamericana, 1967, p. 439.
[7] Julio Ramón Ribeyro, La tentación del fracaso, Diario personal Tomo 1, Lima, Joaquín Campodonico, 1992, p. 76.

Si hay poca tradición de diarios íntimos entre los escritores, hay ejemplos fuertes como el diario de Arguedas que tiene algo de apologético, de justificación ante la historia cultural de su país, en una especie de ósmosis en que fusionan su condición de intelectual y de peruano. La escritura del diario que avanza hacia el punto final anunciado desde el principio es la escritura de quien en aras de la patria se sacrifica.

Pero los que no son escritores, no tienen tantas angustias o escrúpulos, sacan la legitimidad de "hablar de sí" de su estatuto social, del deber cumplido. No citaré la larga lista de las memorias de los maestros, abogados, militares, jueces etc. Lo más interesante son las de los que pertenecen a las elites intelectuales y sociales a finales del siglo XIX o principios del XX; las dos coicidían en aquella época, ahora no. No hablaré de Miguel Grau ni de Vidaurre ni de Cáceres; citaré a Luis Alberto Sánchez por el título muy programático de *Memorias de un peruano del siglo XX* (1969) y las grandes familias, los Paz Soldán, los Belaúnde. En las memorias de Victor Andrés Belaúnde, gran intelectual católico, notamos una total confianza y satisfacción de sí mismo. Por ejemplo en *Arequipa de mi infancia* evoca con nostalgia y evidente paternalismo una forma de vida que hoy podríamos llamar neocolonial; así al hablar de los numerosos criados que tenían aun las familias modestas, explica: "era no solo un deber cristiano sino una natural inclinación considerar a esta gente como parte de la familia. Desde luego lo eran los del servicio doméstico respecto de los cuales podría emplearse en su sentido latino la palabra fámulos. Era una forma de solidaridad vertical"[8]; empezamos a comprender mejor lo que Daniel Del Castillo en su artículo titulado "Lo autobiográfico en el Perú contemporáneo" llama el desencuentro y que corresponde también al análisis de Sylvia Molloy; es como si existieran dos mundos, el de los que tienen la legitimidad debida a su rango para hablar y dar su visión de la

[8] Victor Andrés Belaúnde, Arequipa de mi infancia, Memorias. Primera parte, Lima Imprenta Lumen, 1960, p. 218.

sociedad y el de los que no hablan o son hablados para reutilizar la cita de Pierre Bourdieu.

Estas clases invisibles, silenciadas hacen de repente su aparición en los años sesenta en América latina, setenta para el Perú mediante otra forma de escritura personal, el relato de vida, todo lo contrario de la autobiografia "pequeñoburguesa", introvertida y autocomplaciente; de repente se enriquece la visión de la sociedad con los testimonios de trabajadores, mineros, campesinos, habitualmente "callados'". En estas autobiografías mediatizadas, uno habla, el otro escribe; el sujeto es el portavoz de una colectiviad, su yo cuenta menos que lo que representa. Son relatos que serán también orientados según lo que el entrevistador espera del entrevisitado. Durante el período de la Revolución de las FF. AA entre 1968 hasta finales de los años setenta, se publican varios relatos de vida; *Erasmo yanacón del valle de Chancay* (1974), *Gregorio Condori Mamani autobiografía* (1977); estos relatos son también politicamente instrumentalizados; en *Huillca: Habla un campesino peruano*; se lee lo siguiente "Velasco reconoce nuestra lucha. Por eso al escuchar su mensaje yo apoyo plenamente su política"; igual en el relato de Gregorio Condori Mamani: defiende a Velasco ya que impone, según Gegorio, una especie de servicio militar obligatorio "todos van a servir a la patria. Antes los soldados eran puro indio". Habría que continuar y completar este recorrido; podemos lamentar la poca representación de la literatura personal femenina[9] .

¿Cuál es papel de estos testimonios, recuerdos, autobiografías para una mejor comprensión de lo peruano ? En lo que toca a los tres escritores evocados, ellos comparten una situación banal, la del escritor cosmopolita, latinoamericano que vive lejos de su

[9] Hay ejemplos sin embargo como ¿Por qué hacen tanto ruido? de Carmen Ollé, o Entre el amor y la furia de Maruja Martínez , pero son testimonios cuya recepción es diferente por su estatuto de género como lo explicará Susana Reiz en Voces sexuadas y diferentes artículos.

país, lo que acarrea una relación a veces difícil y llena de culpabilidad en cuanto a su peruanidad. Pero la distancia permite hacer el mismo diagnóstico de la sociedad peruana, que se trate de Bryce Echenique con humor o de Vargas Llosa sin humor: discriminación, rencor, resentimiento social. En cuanto a Ribeyro, el más parisino de los tres, es muy consciente de su situación especial y eso desde el principio de su exilio en los años cincuenta: "Pero mi experiencia europea me ha desarraigado y me ha dejado en la situación flotante del estudiante becado o pobre sin una ubicación social precisa. En París he alternado la época del señorito con la del obrero. Hay una contradicción insoluble que no sé cómo solucionar"[10]. Las escrituras del yo, literario o testimonial, contribuyen sin duda a enriquecer el patrimonio común de un país; pero hemos visto lo difícil que puede ser la formación de este género después de la Independencia, como lo subraya Sylvia Molloy, en *La escritura autobiográfica en América latina*: "Si ya no se escribe para el Rey ni para la Iglesia ¿para quién se escribe? (...) A esta crisis de autoridad corresponde un yo en crisis que escribe en un vacío intelocutorio"[11].

Leon Tolstoi "boyard", gran propietario de siervos, diarista, confiesa que en varias ocasiones había castigado a sus siervos. No conozco ningún diarista peruano, hacendado perdido en los páramos andinos escribiendo a la luz de la vela su diario y confesando algo parecido. Tampoco existen confesiones en primera persona parecidas a las de la brasileña Carolina María de Jesus en su *Quarto de despejo* (1960), donde cuenta su vida precaria de mujer negra y pobre en una favela de Sao Paulo. La mala conciencia del hacendado, la vida desgraciada y solitaria de los marginados en las barriadas limeñas, las encontraremos más bien en la ficción: será el don Bruno de *Todas las sangres* o serán los formidables personajes femeninos

[10] Julio Ramón Ribeyro, La tentación del fracaso, Diario I, *op. cit.*, p. 68.

[11] Sylvia Molloy Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica, México, FCE, 1991, p. 14.

imaginados por Enrique Congrains Martín en el cuento "Domingo en la jaula de estera" o en la novela *No una sino muchas muertes*.

Conclusión

Hablar de sí es un ejercicio difícil que necesita cierta audacia y lucidez: "No es absurdo pensar que los que vivieron aún el Perú de las haciendas, el orden servil en los Andes, la pompa e insensibilidad oligárquicas, la crueldad en los espacios domésticos, (...) reproduzcan en su interioridad algo de las culpas y verguenzas sentidas por los primeros españoles. Y reproduzcan a su vez este tipo de desencuentro entre lo individual y los colectivo (...)"[12], subraya Daniel Del Castillo. Pero hoy en día, múltiples y contradictorios yoes están construyendo un "nosotros" que forma además parte del amplio trabajo de Memoria histórica que se está elaborando para reconciliar un pasado traumático.

"Cada hombre es importante para el mundo, cada vida y cada muerte, el testimonio que cada uno da de sí mismo enriquece el patrimonio común de la cultura"[13], explica Gusdorf y añadiré, la conciencia de pertenecer a una misma nación.

[12] Daniel Del Castillo, Lo autobiográfico en el Perú contemporáneo, Márgenes, año VII, n°12, 1994, p. 54.

[13] Georges Gusdorf, "Condiciones y límites de la autobiografía", Suplemento Anthropos 29, Barcelona, Décembre 1991, p.10.

Arguedas, Condenado de Amor[1]

Gabriela Núñez Murillo
Pontificia Universidad Católica del Perú

En los años cincuenta José María Arguedas realizó una recopilación de cuentos y narraciones orales convocando a maestros de todo el Perú. Como él mismo deja dicho en la revista *Folklore Americano*, la recopilación se realizó conforme a un cuestionario que fue redactado junto con los profesores del Instituto de Etnología de la Universidad San Marcos, Luis. E. Valcárcel y Jorge C. Muelle, y de Federico Schwab, folklorista. La labor en conjunto estuvo a cargo de Francisco Izquierdo Ríos, entonces jefe de la sección de folklore y artes populares del Ministerio de Educación.[2] Se llegaron a recolectar treinta mil páginas y varias de las narraciones recopiladas fueron publicadas en Folklore Americano. Los originales, aún inéditos, se preservaron en lo que fue el Archivo Folklórico del Instituto de Estudios Etnológicos del Museo de la Cultura, y están hoy en la biblioteca del actual Museo de la Cultura. Existe un proyecto de recuperación y publicación de estas

[1] Debo agradecer a Gonzalo Portocarrero y a su grupo de lectura de Los Zorros por haberme permitido participar de sus discusiones tan enriquecedoras, producto de las cuales surgió la idea de escribir este trabajo.

[2] Arguedas, José María. "Folklore del Valle del Mantaro". Folklore Americano, año 1, nº 1, 1953. p. 103.

narraciones, dirigido por la Comisión del Centenario de Arguedas y la Casa de la Literatura.[3]

Entre las narraciones publicadas en *Folklore Americano* se encuentran las del Valle del Mantaro, las cuales Arguedas mismo se encargó de confrontar haciendo un viaje a esa región, en las que pudo rectificar algunos errores de traducción con la ayuda de maestros locales de Jauja y Concepción.

Al leer el minucioso análisis que Arguedas hace de los textos recopilados podemos notar su admiración por la cantidad y variedad de cuentos de condenados, gatos endemoniados, degolladores y brujas, los cuales formaron también parte de su infancia. Arguedas resalta que estos relatos eran contados sin poner en duda la verdad de lo que se narraba. La oralidad de estas narraciones contribuye a la indiferenciación entre lo real y lo maravilloso. Arguedas recuerda que él mismo hasta los 15 años estuvo convencido de la existencia de todos estos personajes al punto de sentir terror cuando rondaba la noticia en el pueblo de la llegada de algún naqak (degollador).[4]

En el presente ensayo se intenta relacionar una categoría de cuentos de condenados: los suicidas por amor con el personaje-narrador Arguedas en los Diarios de *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* y resaltar el afecto que hilvana la vida de Arguedas, como clave interpretativa de su obra.

En el primer diario de *Los Zorros*, Arguedas tiene un recuerdo de infancia, el amor que le proporcionó Felipe Maywa, lacayo de su madrastra. Arguedas dice de él: "Cuando este hombre me acariciaba la cabeza, en la cocina o en el corral de los becerros, no sólo calmaban todas mis intranquilidades sino que me sentía con ánimo

[3] Este material ha estado prácticamente en el olvido por sesenta años. El proyecto de recuperación del archivo, dirigido por el antropólogo Mauricio Serna, ha logrado escanear el treinta por ciento de los textos recopilados y la Casa de la Literatura va a publicarlos en su página web. Los originales no están accesibles al público para evitar un mayor deterioro.

[4] Arguedas, José María. "Folklore del Valle del Mantaro". Folklore Americano, año 1, nº 1, 1953. p. 125.

para vencer a cualquier clase de enemigos, ya fueran demonios o condenados"[5].

Notamos que la existencia de los condenados y el miedo que infundían en Arguedas eran "reales". Sólo el amor proporcionado por Felipe Maywa le daba la fuerza para enfrentar cualquier miedo, incluso el inspirado por algo tan temible e inexplicable como un condenado. Y así como en su infancia, Arguedas no dudaba de la existencia de condenados, en su última novela también se cruzan la ficción con realidad, la memoria mítica oral con la escritura. Las fronteras entre lo real y lo maravilloso no son claras. Como hace notar Francoise Perus en su análisis de la problemática en la última novela de Arguedas, quizá Arguedas entendía la ficción como un acto real en la medida que comprometía a la vida y a la muerte poniendo en tela de juicio nuestras propias concepciones de escritura y ficción[6].

Los condenados son mencionados varias veces en los diarios de *Los Zorros* y en momentos significativos. Por ejemplo cuando Arguedas recuerda a Carmen Tharipa de Cuzco: "Carmen le contaba al cura, de quien era criada, cuentos sin fin de zorros, condenados, osos, culebras, lagartos; imitaba a esos animales con la voz y con el cuerpo"[7]. O cuando recuerda las charlas con su amigo Roberto Parra, diciendo: "Me contaba cosas de prostíbulos y yo, cuentos de animales y condenados, que es mi fuerte"[8].

Vemos que los cuentos de los condenados han formado parte de la vida de Arguedas de manera natural y fueron para él algo casi constitutivo. Esto se refleja en el interés especial que pone Arguedas en el análisis de los condenados que hace en la revista *Folklore*

---

5 Arguedas, José María. El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo. Lima: Editorial Horizonte, 2001. p. 24.

6 Perus, Francoise. "Los Diarios de Los Zorros (La problemática de la escritura en la última novela de Arguedas)" En: Amezcua Pérez, Francisco (coord.), *Arguedas: entre la antropología y la literatura*, pp. 81-92. México: Ediciones Taller Abierto, 2000.

7 *Op. cit.*, p. 22.

8 *Ídem*, p. 24.

Americano. Según la definición de Arguedas, un condenado "no es un ser excluido absoluto, no es un demonio, es un ser subhumano que sufre y destruye como medio de encontrar su redención." Son seres que han transgredido alguna norma social y por lo cual, luego de morir, adquieren la condición de condenados entre los vivos para pagar su falta y reivindicarse. La mayoría de los condenados son monstruos devoradores que atraen hacia sí la destrucción para ser salvados. Arguedas señala que los conceptos de pecado y de infierno católicos y de las "almas en pena" hispánicos ofrecieron probablemente los materiales para la aparición y desarrollo del mundo social punitivo quechua de los condenados devoradores[9].

Sin embargo, no todos los condenados son monstruos devoradores. Hay una excepción: los condenados por amor. Aquellos que se suicidan por una decepción amorosa o por una pena afectiva muy grande. Los cuentos sobre suicidas por amor fueron recopilados en el Valle del Mantaro y publicados en el primer número de *Folklore Americano*. Este tipo de cuentos constituye sólo una de las catorce categorías en las que los relatos sobre condenados fueron clasificados para su publicación. Arguedas anota que esta categoría de condenados por amor se encuentra sólo en el Valle del Mantaro, a diferencia de los otros tipos de condenados que tienen variantes en toda la región andina quechua del Perú. El condenado suicida por amor, en contraste con los otros condenados, es benéfico y Arguedas parece sentir simpatía por estos personajes a los que describe como "una figura tierna y poética que expía la culpa de un pecado de orden cristiano (el suicidio) prestando servicios a su familia. Tiene poderes sobrenaturales; es amantísimo y triste"[10]. Así pues los condenados por amor son personajes casi románticos que tienen una condena que consiste en permanecer en este mundo visitando a sus seres

[9] Arguedas, José María. "Cuentos Religioso-Mágicos Quechuas de Lucanamarca". Folklore Americano, no 8-9, 1960-1961. p. 196-200.

[10] Arguedas, José María. "Folklore del Valle del Mantaro". Folklore Americano, año 1, nº 1, 1953. p. 128.

queridos, revelándoles las razones de su muerte, consolándolos y ayudándolos. Asustan pero no devoran. A diferencia de los otros condenados, no incitan a la violencia.

En el análisis que hace Arguedas de los condenados por amor, señala que estos personajes presentan características del estrato señorial mestizo de habla quechua como tocar la guitarra, o jurar amor eterno a sus amadas, rasgos que no son propios del estrato indio. Por lo que Arguedas deduce que los condenados suicidas por amor fueron creados por el estrato señorial. Arguedas nota, sin embargo, que estos condenados también presentan algunas características indígenas. Por ejemplo en el cuento No 27 el personaje principal luego de tirarse al río Mantaro por una decepción amorosa, aparece ya como condenado en su casa y le dice a su madre: "Madrecita, no labres mi desgracia llorando, pues cuando lloras el río se lleva mis inmensos cañaverales y mis hermosas flores"[11]. Arguedas menciona que esta figura de una lágrima que desborda la corriente del río es muy frecuente en la literatura quechua. O cuando más adelante el mismo personaje dice: "Nunca hay que pegar a nuestro perrito ni a cualquier otro perro porque ellos, cuando estamos en esas inmensas soledades, cansados y muriéndonos de sed, vienen trayéndonos agua en su orejita"[12]. Arguedas reconoce en esto un rasgo quechua de la otra vida aunque haya tomado algunos elementos occidentales. Entonces, en los condenados suicidas por amor, a diferencia de los otros relatos de condenados, se encuentran elementos indígenas, pero con una mayor influencia de la concepción señorial quechua.

Un factor importante en la argumentación de Arguedas para llegar a esta conclusión es que los condenados por amor se van al cielo católico luego de cumplir su condena, en cambio el destino final de los condenados por otra causa no está muy claro. En el cuento 25 de suicidas por amor, por ejemplo, en la última visita del condenado a su familia les dice: "Aquí les traigo piedras y flores de

[11] *Ídem*, p. 165.
[12] *Ibíd.*

la otra vida. Ya Dios me ha perdonado mis pecados. Me voy para siempre ¡Adiós!"[13]. Arguedas nos recuerda, en cambio, que dentro de la concepción religiosa indígena, los muertos tienen un lugar en este mismo mundo por lo que es notoria la influencia occidental de la clase señorial en la creación de estos condenados por amor.

El interés particular que pone Arguedas en los cuentos de condenados por amor nos da una pista para comprender el personaje que Arguedas construye de sí mismo en El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo a través de sus diarios. De acuerdo a las descripciones que Arguedas ha hecho de los condenados de amor, él mismo encajaría dentro de esta categoría, y podríamos decir, simbólicamente, que se suicidó por amor a su país, su gente y su cultura, por quienes dio todo lo que pudo hasta donde pudo pero no fue plenamente comprendido ni aceptado por no pertenecer a un solo grupo social y cultural.

Arguedas deja clara su intención suicida desde su primer diario en el que dice:

"Es maravillosamente inquietante esta preocupación mía, y de muchos, por arreglar el suicidio de modo que ocurra de la mejor forma posible. (…) Voy a tratar, pues, de mezclar, si puedo, este tema que es el único cuya esencia vivo y siento como para poder transmitirlo a un lector; voy a tratar de mezclarlo y enlazarlo con los motivos elegidos para una novela que, finalmente decidí bautizarla: El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo; también lo mezclaré con todo lo que tantísimos instantes medité sobre la gente y sobre el Perú"[14].

Arguedas pues planea estratégicamente insertar diarios creados para su última novela, en los que narrará su lucha agónica contra la muerte intercalándolos con reflexiones acerca de los intelectuales, el Perú y su cultura. Los diarios también cumplen una función de preámbulo a cada capítulo. En los diarios hay entonces una

[13] *Ídem*, p. 161.

[14] Arguedas, José María. El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo. Lima: Editorial Horizonte, 2001. p. 18.

superposición de niveles narrativos que tienen como eje al autor-personaje Arguedas, quien deja libres a los zorros míticos creados en los diarios para que sean ellos los que hilvanen los capítulos de la novela. Pero quedémonos en este breve estudio sólo con los diarios y el autor-personaje de los mismos. El contenido de los capítulos de la novela da material para otro análisis.

Eve-Marie Fell sostiene que la inserción de los diarios como textos autobiográficos en la novela debe entenderse esencialmente como un recurso literario, destinado a alternar el relato novelesco con la reflexión acerca de las condiciones "agónicas" de una escritura ficcional. El argumento de Fell es que los temas elegidos en los Diarios distan bastante de las circunstancias de la vida cotidiana del autor entre el 10 de mayo de 1968 y el 5 de noviembre de 1969, pues Arguedas descarta ciertos temas y elige otros jugando con la estética de la muerte que le fascina[15]. Sin embargo, como ya se ha mencionado antes, habría que poner en duda las categorías de ficción, mito, realidad y escritura que manejamos y bajo las cuales juzgamos la última novela de José María Arguedas. Porque, ¿qué es la muerte de Arguedas en los diarios su última novela? ¿Ficción o realidad? Si bien es cierto que la muerte del personaje Arguedas se anuncia en la escritura, termina haciéndose realidad dando así verosimilitud a la ficción.

Edmundo Gómez Mango anota en el artículo publicado en la edición crítica de Los Zorros de Eve-Marie-Fell que el deseo de la muerte surge en el texto como un radical enigma[16]. ¿De dónde nace el deseo de la muerte en el personaje Arguedas de Los Zorros? Si bien es cierto el deseo de la muerte que aparece en los diarios de Los Zorros no es nuevo en Arguedas, pues según él mismo dice,

---

[15] Arguedas, José María. El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo. Eve-Marie Fell (coord.). Edición crítica, 2da edición. Nanterre, France: ALLCA XX, 1996. P. XXII.

[16] Gómez Mango, Edmundo. "Todas las lenguas. Vida y Muerte de la escritura de "Los Zorros" de J.M. Arguedas. Arguedas" En: José María. El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo, pp. 360-368. Eve-Marie Fell (coord.). Edición crítica, 2da edición. Nanterre, France: ALLCA XX, 1996.

anheló la muerte desde que era niño al sentir el maltrato y desamor de su hermanastro[17]; el deseo de muerte del condenado Arguedas en Los Zorros es otro, es un deseo de muerte con un fin mayor que el escapismo del sufrimiento, es una muerte necesaria para renovar un ciclo histórico. Es una muerte regenerativa.

Antonio Cornejo Polar en "Un Ensayo sobre los Zorros de Arguedas", nos dice que para Arguedas la muerte no es acabamiento, sino renovación y continuidad vinculada al ritmo de la vida cósmica y representa la apertura del ser personal hacia la multitud de hombres que continúan con su quehacer terreno[18].

La necesidad de la muerte queda dibujada en el primer diario cuando Arguedas dice: "Quizá el sufrimiento sea como la muerte para la vida. El hombre sufrirá más tarde, por los esfuerzos que haga por llegar físicamente, que es la única llegada que vale, a las miríadas de estrellas que desde San Miguel podemos contemplar con una serenidad feliz que, aún los condenados como yo, nos tranquilizan por instantes. Siempre hay mucho que hacer"[19].

Aquí notamos dos cosas, la primera es que Arguedas se define como un condenado, aún antes de morir, y al hacerlo se reconoce en una condición que está entre la vida y la muerte. Arguedas ha llevado consigo siempre esa "pegazón" de la muerte como gustaba decir. Pero no es sólo su condición de muerto entre vivos lo que lo asemeja a los condenados de los mitos orales. La melancolía y la dulzura de sus textos al describir la Naturaleza de San Miguel de Obrajillo o el Pino de Arequipa en su tercer diario, concuerdan con el tono de las narraciones de los condenados de amor que tanto le gustan. Otra coincidencia con los condenados de amor sería la pertenencia de Arguedas a la clase señorial mestiza quechua, pues aunque Arguedas se haya identificado con los indígenas, nunca dejó de ser un misti.

---

17 Arguedas, José María. El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo. Lima: Editorial Horizonte, 2001. p. 20.

18 Cornejo Polar, Antonio. "Un ensayo sobre Los Zorros de Arguedas. *Op. cit.*, p. 305.

19 *Op. cit.*, p. 19.

Alejandro Ortiz Rescaniere describe a Arguedas como un Wiracocha de tradición hispánica, que tuvo simpatía y conocimiento del mundo quechua, pero pertenecía a otra tradición[20]. Arguedas no sólo se nutrió de la oralidad andina sino de la literatura occidental. Así por ejemplo, una de las grandes influencias literarias de Arguedas en su adolescencia la constituye la obra de Víctor Hugo. Carmen María Pinilla señala que Arguedas llegó a identificarse con algunos de los personajes de las novelas de Victor Hugo y lamentaba que el romanticismo de ese autor estuviera pasado de moda[21]. Arguedas está situado como un condenado de amor entre ambas tradiciones señorial e indígena, al igual que está entre la vida y la muerte.

La segunda cosa que notamos en la reflexión de Arguedas sobre la muerte es la capacidad redentora que le encuentra, la muerte sería, como el sufrimiento, un medio para alcanzar fines mayores. La muerte de Arguedas en los diarios tiene un tono ritual y sacrificial. William Rowe considera que la eficacia del sacrificio en Los Zorros es estética y ya no mítica, aunque el relato es una narración de envoltura mitológica[22]. Apreciación con la que se puede discrepar ya que no sólo los capítulos de la novela, sino los diarios, están pensados desde la memoria mítica. Arguedas entiende que necesita morir aunque nunca deje de ser un condenado porque era la única forma histórica posible para él de ayudar a los suyos. Pero es una historia inmersa en el mito. Arguedas se constituye a sí mismo como un condenado de amor que se sacrifica por su país que no lo comprende pero al que quiere ayudar a comprenderse. Y su muerte en realidad no fue en vano. Arguedas sí nos ayuda a través de su vida, su obra, y su muerte a comprender mejor la sociedad peruana.

---

[20] Auccahuaque, Egidio. "José María Arguedas, por Alejandro Ortiz Rescaniere." Revista Peruana de Literatura, nº 1, 2002, pp. 161-165.

[21] Pinilla, Carmen María. "Amor y muerte, generosidad y honestidad en Arguedas" En: Pinilla, Carmen María (ed.) Arguedas y el Perú de hoy, pp. 325-337. Lima: SUR, 2004.

[22] Rowe, William. "El lugar de la muerte en la constitución del sujeto de la escritura. El expediente Arguedas." Patio de Letras, año III, nº 1, 2006. p. 14.

Es sintomático el hecho que Arguedas le escribiese al padre Camacho, en agosto de 1969, solicitándole la referencia de un texto bíblico que no recordaba pues lo necesitaba para seguir escribiendo la novela de Los Zorros. Al recibir los datos del padre Camacho, Arguedas le agradece en una carta: "Querido Enrique: ¡Acertaste! ¡Este maravilloso documento era el que yo recordaba! San Pablo (…) Me ha llegado con "las justas" el documento. Estoy atracado en la redacción de la novela y no sé hasta cuándo durará el atraco, pero apenas continúe insertaré algunos de esos luminosos trozos de esa carta a los Corintios"[23]. Justamente en el último capítulo de Los Zorros aparece casi al final una cita de la carta de San Pablo a los Corintios leída por el personaje padre Cardoso:

"Si yo hablo en lenguas de hombres y de ángeles, pero no tengo amor, no soy más que un tambor que resuena o un platillo que hace ruido. Si doy mensajes recibidos de Dios, y no conozco todas las cosas secretas, y tengo toda clase de conocimientos, y tengo toda la fe necesaria para quitar los cerros de su lugar, pero no tengo amor, no soy nada (…)"[24].

¿Qué urge a Arguedas a insertar este texto bíblico al final de su novela? Acaso Arguedas haya sentido que el amor integral a la naturaleza, a los seres humanos, y a la cultura que aprendió con los indios produce un tipo conocimiento intuitivo fundamental que Arguedas trató de transmitirnos de la única manera que le fue posible: agónicamente. En su segundo diario dice: "Y creo que el intento de suicidio, primero, y luego las ansias por el suicidio fueron tanto por el agotamiento –estoy luchando en un país de halcones y sapos desde que tenía cinco años– como por el susto ante el miedo de tener que escribir sobre lo que se conoce sólo a través del temor y la alegría adultos, y no en el zumbar de la mosca que uno percibe apenas el

[23] Camacho, Enrique. Misión en Chimbote y mi encuentro con Arguedas. Los Caminos de "Cardsoso".Lima: CEP, 2011. p. 137.

[24] Arguedas, José María. El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo. Lima: Editorial Horizonte, 2001. p. 194.

oído se forma, a través del morder conviviente del piojo en el cuero cabelludo y en la barriga, y en los millones de mordeduras a la raíz y a las ramas todavía tiernas de la suerte, que te dan hombres y ríos, grillos y autoridades hambrientas"[25].

El amor que recibió Arguedas de niño, en medio de la comunidad indígena, le facilitó la comprensión de la sociedad peruana aunque encontró sus límites en los hervores de Chimbote.

La afectividad es pues un elemento clave que cruza toda la obra de Arguedas por lo que es significativo que al final de su vida y su obra buscara la cita de San Pablo, que mencionamos anteriormente.

Ha habido intentos para rastrear la ética y la poética arguediana desde una hermenéutica del afecto como lo ha hecho Fernando Rivera en su libro "Dar la palabra" donde plantea que en Arguedas hay una "demanda de amor" que generó en la comunidad indígena, basada en la reciprocidad, un don de responsabilidad de dar afecto y amor al otro, Arguedas, que a su vez les daba su carencia. En el testimonio que dio en el Primer Encuentro de Narradores Peruanos de 1965, Arguedas dijo en Arequipa: "Los indios y especialmente las indias vieron en mi exactamente como si fuera uno de ellos, con la diferencia de que por ser blanco acaso necesitaba más consuelo que ellos y me lo dieron a manos llenas."

Tratar de comprender la obra de Arguedas desde una ética del afecto no es someterse a un chantaje sentimental del autor, como mal lo ha querido entender Vargas Llosa en un artículo escrito en 1979 sobre la literatura y el suicidio, en el que da a entender que Arguedas con la novela de *Los Zorros* pasa de ser un escritor tradicional a uno de vanguardia, casi por casualidad, no por la calidad teórica del texto sino por los elementos biográficos del mismo[26]. Arguedas sabía quién era y lo que representaba para la historia del Perú. Su humildad no le impidió reconocer la grandeza de su legado. Un

[25] *Ídem*, p. 73.

[26] Vargas Llosa, Mario. "Literatura y Suicidio: El Caso Arguedas." Revista Iberoamericana, vol. XLVI, nº 110-111, 1980. pp. 3-28.

legado intelectual, artístico y afectivo. Si autores como Vargas Llosa han mal comprendido el legado Arguediano queriéndolo reducir a una "utopía arcaica" es porque tal vez porque como Guillermo Nuggent ha afirmado:

"Vargas Llosa no puede entender hasta ahora cómo un escritor regionalista, primitivo, arcaico indigenista, puede sin embargo ser muy querido y a la vez tener éxito como hito literario. Vargas Llosa es una persona que suscita admiración en sus lectores pero no cariño. Arguedas es el tipo de novelista que lleva al lector a preguntarse cómo es la persona que escribió esas palabras[27].

Francoise Perus también resalta la autenticidad de los diarios de Arguedas, en su empeño por volver a las fuerzas nutricias del amor, para poder escribir y rechaza la idea de que Arguedas quiere construirse una imagen y "posar" para la posteridad[28].

José María Arguedas constituye un autor paradigmático en la sociedad peruana no sólo por la calidad de su obra literaria, antropológica y educativa, sino porque a través de él los peruanos podemos intuir nuestra pervivencia en la memoria mítica y comprendernos a través del odio y el amor. Podemos decir que al igual que los zorros de la última novela de Arguedas están embebidos en los mitos de Huarochirí, el personaje Arguedas de los diarios está embebido en los cuentos de condenados. Arguedas no separó el mito de la historia, la oralidad de la escritura, la realidad de la ficción, el intelecto del afecto. Como Flores Galindo señala "Arguedas fue una persona que se encontró en una de esas encrucijadas históricas, que la vivió con una intensidad personal excepcional que abrió la posibilidad de pensar de otra manera la sociedad peruana, mientras, en otros terrenos, las ciencias sociales permanecían en otros esquemas"[29].

---

[27] Rocío Silva, "Encuentro de Zorros." Qué Hacer nº 106, 1997. p. 79.

[28] Perus, Francoise. "Los Diarios de Los Zorros (La problemática de la escritura en la última novela de Arguedas)" En: Amezcua Pérez, Francisco (coord.), Arguedas: entre la antropología y la literatura. México: Ediciones Taller Abierto, 2000. p. 84.

[29] Flores Galindo, Alberto. "Los últimos años de Arguedas" Libros y Artes, nº 11, 2005. p. 26.

Esa otra manera de pensar que nos dejó Arguedas es la de la memoria mítica. Es a través de nuestra larga tradición oral mítica que los peruanos encontraremos las pistas de nosotros mismos. Debemos dejar de utilizar herramientas de comprensión racional occidental, o en todo caso, no pensar que son las únicas ni las más adecuadas para acercarnos a la obra Arguediana y con ella al Perú. La sociedad peruana está embebida en lo mítico que ha permeado toda la influencia occidental que llegó con la conquista. Hay algo que Arguedas percibió con todos sus sentidos: que es a través de la tradición oral sinestésica que podemos oírnos, vernos, sentirnos, comprendernos, en nuestra identidad más íntima y humana. Así, como el mismo Arguedas lo dice: "Los cuentos de condenados muestran un mundo en que el hombre de cualquier lugar podrá encontrar como en un hondo espejo, la descripción completa de sus más secretos temores, de su ligadura con lo primitivo y con la compleja madeja de normas de todos los grados que él ha elaborado para hacer posible la convivencia con sus semejantes, e impulsar su marcha"[30].

Al morir, Arguedas se constituyó de alguna manera en un condenado que permanece entre todos nosotros, pero no un condenado que devora sino uno que ilumina.

Bibliografia

Arguedas, José María. "Folklore del Valle del Mantaro". *Folklore Americano*, año 1, nº 1, 1953. pp. 143-216.

____ *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*. Eve-Marie Fell (coord.). Edición crítica, 2da edición. Nanterre, France: ALLCA XX, 1996.

____ "Cuentos Religioso-Mágicos Quechuas de Lucanamarca". *Folklore Americano*, no 8-9, 1960-1961. p. 196-200.

____ José María. *El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo*. Lima: Editorial Horizonte, 2001.

[30] Arguedas, José María. "Folklore del Valle del Mantaro". Folklore Americano, año 1, nº 1, 1953. p. 128.

Auccahuaque, Egidio. "José María Arguedas, por Alejandro Ortiz Rescaniere." *Revista Peruana de Literatura*, nº 1, 2002, pp. 161-165.

Camacho, Enrique. *Misión en Chimbote y mi encuentro con Arguedas. Los Caminos de "Cardoso"*. Lima: CEP, 2011. p. 137.

Flores Galindo, Alberto. "Los últimos años de Arguedas" *Libros y Artes*, nº 11, 2005. pp. 23-26.

Perus, Francoise. "Los Diarios de Los Zorros (La problemática de la escritura en la última novela de Arguedas)" En: Amezcua Pérez, Francisco (coord.), *Arguedas: entre la antropología y la literatura*, pp. 81-92. México: Ediciones Taller Abierto, 2000.

Pinilla, Carmen María. "Amor y muerte, generosidad y honestidad en Arguedas" En: Pinilla, Carmen María (ed.) *Arguedas y el Perú de hoy*, pp. 325-337. Lima: SUR, 2004.

Rowe, William. "El lugar de la muerte en la constitución del sujeto de la escritura. El expediente Arguedas." *Patio de Letras*, año III, nº 1, 2006. pp. 7-16.

Silva, Rocío. "Encuentro de Zorros." *Qué Hacer* nº 106, 1997.

Vargas Llosa, Mario. "Literatura y Suicidio: El Caso Arguedas." *Revista* Iberoamericana, vol. XLVI, nº 110-111, 1980. pp. 3-28.

Cabo Verde na rota de Flora Tristan

Maria Inês Amarante
Pontificia Universidad Católica de São Paulo

Introdução

De nada valeria toda a tecnologia moderna se não pudéssemos, em um curto espaço de tempo, percorrer grandes distâncias para buscar as fontes de nossas pesquisas. Em apenas três horas e meia de voo, que separam o nordeste do Brasil do arquipélago de Cabo Verde, cheguei à cidade da Praia, na Ilha de Santiago.

Quando inseri aquele país em meu roteiro profissional, idealizei a rota de Flora Tristan, brava e controvertida mulher que marcou o pensamento feminista lá no início do século XIX, quando as mulheres ainda eram bem mais oprimidas e começavam a compor a classe trabalhadora no avançar da Revolução Industrial. Nascida em Paris no ano 1803, ela teve uma vida difícil e movimentada. Militou contra a opressão feminina e operária, sempre defendendo valores cidadãos. Alguns a conhecem apenas como a avó do pintor Gauguin, outros como uma socialista romântica de vanguarda. O fato é que, esquecida por mais de um século, ela deixou obras que continuam bastante atuais e têm sido reeditadas e traduzidas em outros idiomas. Os movimentos feministas a veneram, os trabalhadores a respeitam, os pesquisadores, entre os quais me incluo, estão sempre em busca de seu legado.

Pressenti que minha permanência naquela ilha só teria sentido no dia em que eu encontrasse algo que fizesse referência à passagem da escritora pelo local. E não tardou muito para que acontecesse o inesperado no belo edificio de inegável valor histórico-cultural, construído em 1878 em frente ao mar, que abriga o Instituto do Arquivo Histórico Nacional de Cabo Verde, sede da antiga Alfândega[1] e que guarda relíquias em seu interior! Uma tarde de calor intenso e abafado me reservava momentos de grande emoção na sala de leitura. Era meu desejo consultar a lista de navios aportados nos idos de 1833; os registros de estrangeiros ou de famílias da época e alguma referência mais precisa sobre os visitantes da cidade.

Según Laureano Albán palabras escritas en el frente de una cassette que un grupo de ocho jóvenes artistas quechuas le vendieron en Ámsterdam en Julio de 1989 con canciones en quechua y castellano.

Enquanto a arquivista tentava localizar alguns desses documentos, aproveitei para uma releitura de parte das *Peregrinações de uma pária,* diário da viagem empreendida por Flora Tristan ao Peru - obra autobiográfica publicada em dois volumes no início do ano 1838. Ative-me mais precisamente ao capítulo intitulado *La Praya* – em que ela narra sua visita a esta cidade. Anotei os nomes das pessoas que conheceu, dos habitantes que a receberam, os pontos de referência locais e as datas. Não tardou muito e recebi, embrulhado num espesso papel creme, atado com barbante, um livro antigo chamado: *Livro. Visitas e Entradas dos navios de Janeiro de 1833 a 8 de Abril de 1837*.

[1] GOMES, Lourenço. Urbe, Memória e Crítica de Arte. Praia: Edições UniC, 2010 (Coleção Memória e Património), p. 75.

Abri o pacote e comecei a folhear, lenta e cuidadosamente, o velho volume, admirando a escrita rebuscada feita com um bico de pena molhada num tinteiro, sem nenhum borrão. Entre os tais registros de chegadas de navios, figuravam alguns que ainda sorrateiramente praticavam o tráfico de escravos[2] e outros com nomes ingleses e franceses: Godfney, Destouches… Saltou-me aos olhos, no verso da página 18, a chegada do navio comercial de bandeira francesa: *Le Mexicain*, em 3 de maio de 1833, proveniente do porto de Bordeaux, de onde saíra no dia 7 de abril do mesmo ano,- capitaneado por M. Chabrié, com destino ao porto de Valparaíso, no Chile. E logo abaixo, a assinatura do homem que, durante a longa travessia de 133 dias, apaixonou-se por aquela – aparentemente frágil – mulher francesa. E entre estupefata e contente, fiquei por longo tempo lendo e admirando o raro e antigo documento, parte viva das memórias de viagem da corajosa escritora. Minha pesquisa estava apenas começando. Num primeiro momento, me propus a buscar mais elementos para compreender o significado que teve para ela esta passagem por uma ilha do Oceano Atlântico, que apresento neste artigo.

[2] Desde 1810, vigorava um tratado assinado com o governo britânico, devido a pressões dos abolicionistas ingleses – e referendado pelo Congresso de Viena-, que condenava o tráfico de escravos e a escravidão, impondo à Portugal a supressão desse comércio. Apesar disso, segundo levantamento feito por Turano (2011), o tráfico aumentou e foram precisos numerosos tratados até que este cessasse, em meados dos anos 1840. Para Hernandez (2002, p. 46) "há um importante volume de tráfico de 1815 a 1856. Por sua vez, a mão-de-obra se mantém, mesmo porque com inúmeras dificuldades o tráfico clandestino na costa africana, sobretudo na Guiné, dura até 1860".

Praia, uma sociedade escravocrata e patriarcal

… Sin dinero para criar a sus hijos,Flora decidió viajar al Perú.Iba a cobrar la herencia de su padre.
Programa de rádio - Centro Flora Tristan
(Lima-Peru)

Embora haja controvérsias entre os diversos autores quanto às reais motivações que levaram Flora Tristan ao Peru[3], todos entram em sintonia quando discorrem sobre as mudanças ocorridas em sua vida após a longa viagem. Contudo, houve pouco aprofundamento sobre o curto período em que a única mulher passageira do navio *Le Mexicain* permaneceu em contato com a sociedade colonial e escravocrata caboverdiana e a realidade que ela testemunhou naquele espaço insular.

O termo *Peregrinações* como título de sua obra evoca, à primeira vista, um valor sagrado que a escritora atribuía ao país de origem de seu pai. Partir em peregrinação ao Peru poderia assim representar um modo de homenagear a memória do genitor que ela venerava. Segundo Cuche[4], o termo empregado no plural, «sugere um itinerário errante, de busca insatisfeita de algo intocável, mais do que uma viagem com objetivo preciso e duração determinada, opinião

[3] Os motivos de Flora parecem complexos e contraditórios. Separada do marido desde 1825 e enfrentando dificuldades de todo gênero, ao partir da França, sem a filha, ela parece disposta a encontrar outro destino no Peru. Para muitos, ela buscava a herança paterna. Esta tese sobre as necessidades materiais da escritora é defendida por Bertaud (1923), ao mencionar "a sucessão que tinha para recolher no Peru" e Desanti (1973) que antecipa a militância ainda por vir ao referir-se à busca pelo dinheiro necessário para o início de uma pretendida ação social. Outros, no entanto, como Cuche (1985), afirmam que o deslocamento de Flora teve motivações psicológicas, sobretudo a procura de laços paternos, a descoberta de uma pátria mítica e, por consequência, a legitimação de seu status. Para Czyba (1978), o objetivo de Flora era obter a valorização social que a sociedade francesa lhe negava. Tais argumentos estão bem próximos dos evocados pela própria viajante em sua obra autobiográfica.

[4] CUCHE, Denys. Une étrange étrangère au Pérou ou Le Pérou de Flora Tristan: du rêve à la réalité. In: Nécéssité de faire un bon accueil aux femmes étrangères. Paris, L'Harmattan, 1988, p. 90.

partilhada por Campra[5], que acrescenta a ideia que esse deslocamento poderia igualmente indicar «la busqueda de una meta salvadora»[6]. Todo o texto está na primeira pessoa, o que nos permite sentir mais próximos do que foi vivido pela viajante, imprimindo ao relato um empirismo quase sempre movido por seus sentimentos e impulso de observadora.

Os espaços externos por onde se desloca, fortemente marcados nos títulos dos capítulos, podem ser vistos como pontos de referência memoriais para que nada escape de seu olhar atentamente ´etnográfico´ e presencial. O itinerário é bem ordenado e cada mudança de lugar adquire uma importância capital no espaço interno da narradora, uma vez que está associado à passagem de uma nova etapa em sua vida e à revelação paulatina das ideias que desenvolve no decorrer da viagem.

Em cada local visitado, ao mesmo tempo em que observa minúcias, como evocações olfativas e visuais, o modo como as pessoas se vestem, se expressam, agem e os hábitos que têm, ela também trata da densidade dos problemas, trazendo observações sobre a vida social e política. De La Praya ao Peru recém-liberto da tutela espanhola, nada escapa a seu olhar. Através destas impressões narradas como «confissões», ela estabelece, imediatamente, um pacto consigo mesma e com seus leitores. O relato do que vive representaria, de fato, um ato de partilha, um modo de escapar de seu isolamento de pária através de uma viagem ao interior de si, entregue ao público como uma forma de comunhão com o outro[7]:

> No decorrer de minha narração, falo com frequência de mim. Pinto-me em meus sofrimentos, meus pensamentos, minhas afeições:

---

5 CAMPRA, Rosalba. La imagen de América en Pérégrinations d'une paria de Flora Tristan: Experiencia autobiografica y tradicion cultural. In: Palinure, Universidad de Roma, 1985-86, p. 65.

6 A procura de um caminho redentor (tradução da autora).

7 TRISTAN, Flora. Peregrinações de uma pária. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000, p. 41.

> todas resultam da organização que Deus me deu, da educação que recebi e da posição que as leis e os preconceitos que fizeram ter (...). Não foi pois sobre mim, pessoalmente, que quis atrair a atenção, mas sobre todas as mulheres que se acham na mesma posição e cujo número aumenta dia após dia.

Pode-se dizer que nos relatos de Flora, como considera Pires Ferreira[8] ao referir-se à memória, «duas memórias andavam juntas, a memória feliz e a infeliz, o momento e a eternidade, a vivência e a signicidade em diálogo, a experiência ligada aos impulsos da descoberta». A autobiografía, no entanto, segundo Huárag Alvarez[9], evocaría uma memória seletiva, equivalente a um autoretrato:

> Mostra a imagem de alguém mas, como em toda composição pictórica, é inevitável que este alguém escolha de que modo mostrar-se, que gesto deve apresentar e em que estado de ânimo. (…) Aquele que escreve uma autobiografía sabe que está construindo a imagen dele que outros vão apreciar[10].

Vinte e cinco dias após a partida, devido a uma avaria, a embarcação faz uma escala forçada em Praia, na ilha de Santiago. Ao avistar a ilha rochosa, Flora parece antever a realidade que testemunharia naquele local: "O aspecto dessa terra, inteiramente negra, inteiramente árida, tem qualquer coisa de tão monótono que a gente se sente penosamente entristecido"[11].

A sensibilidade da viajante será profundamente aguçada pelas imagens de uma opressão que nunca antes presenciara. De fato, a ilha que na época possuía quatro mil habitantes na estação chuvosa[12],

---

8 PIRES FERREIRA, Jerusa. Armadilhas da Memória e outros ensaios. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003, p. 34.

9 HUÁRAG ALVAREZ, Eduardo. Flora Tristan y la difícil construccíon de la imagen de sí misma, p. 2-3.

10 Tradução da autora.

11 TRISTAN, Flora. Peregrinações de uma pária. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000, p. 66.

12 Id., p. 97.

era o ponto nevrálgico de um comércio em que a mercadoria proposta eram vidas humanas, o que ela qualificará de "monstruoso ultraje à humanidade"[13].

Desde o século XVII, o fenômeno da escravidão era bastante contestado. Após a Revolução Francesa, muitos filósofos e escritores iniciaram um combate para que o "direito natural" dos povos fosse reconhecido também para além das fronteiras francesas. Contudo, a utilização de uma mão-de-obra negra e exilada era vista como um problema social geograficamente longínquo e que atingia apenas as colônias ultramarinas[14].

Quando de sua descoberta, em 1460, não havia em Cabo Verde uma população autóctone - os habitantes que povoaram primeiramente a ilha de Santiago eram todos estranhos ao pequeno território, tanto os europeus quanto os africanos, o país servindo como entreposto de escravos trazidos da África graças à sua posição estratégica[15].

Ao aproximar-se da ilha, a chegada do barco do capitão do porto que vem recepcioná-los já oferece à visitante um quadro

[13] Id., p. 93.

[14] O comércio atlântico de escravos, lembra Vandepitte (2011), que se situa entre os séculos XV e XIX é um fenômeno político, econômico, social e cultural de dominação europeia e se distingue da escravidão doméstica. Na conferência havida em Durban, em 2001, salientou-se a complexidade das responsabilidades e o impacto do tráfico sobre a Africa. O referido autor cita M'Bokolo ao afirmar que "foi por todas as saídas possíveis que o continente negro sangrou seu capital humano durante um tempo infinitamente longo, de modo tão contínuo e sistemático".

[15] Em sua história economico-social está registrado o regime latifundiário praticado no local. Segundo Lopes (apud CORREIA E SILVA, 1996, p. 64), "o patriarcalismo agrário de Santiago com os característicos morgadios, servidos por grandes propriedades, criou um tipo de civilização semelhante às zonas de economia escravocrata à sombra das casas grandes com os engenhos". Assim, houve necessidade de recorrer em larga escala à mão-de-obra escrava para as lavouras de cana-de-acúçar e de algodão, que foram decaindo a partir do século XVII. Este regime gerou uma forte hierarquização de classes, onde o escravo, além de "isolado e dependente" foi ainda inferiorizado em relação aos brancos (CORREIA E SILVA, 1996, p. 69). Porém, no século XVIII, começa a haver uma transição entre a dissolução deste regime e o início de uma agricultura de auto-subsistência, explorada pela mão-de-obra familiar e/ou contratada, constituída de escravos alforriados, com a diminuição do próprio comércio negreiro. A escravidão seria definitivamente abolida, segundo Carreira (2000, p. 384), em 1876.

inesperado. A aparência grotesca deste personagem português, revelada por seu mau gosto ao vestir-se, contrasta com a dos «quatro remadores negros quase inteiramente nus»[16]. O acesso à cidade lhe parece inóspito pois não havia nem mesmo um cais[17] para facilitar o desembarque[18]:

> Os arredores são protegidos por rochas mais ou menos sólidas, contra as quais o mar vem se quebrar com uma violencia que poria em pedaços as mais fortes embarcações não fossem tomadas as maiores precauções para aportar.

A viajante perceberá, durante os dez dias que visita Praia, que todas as altas personalidades que conhece, em sua maioria europeus, possuíam como grandeza apenas títulos ou dinheiro. A submissão que impunham ao povo escravizado «retirava-lhes qualquer virtude». Ela então iniciará uma atenta peregrinação através da vida cotidiana destas pessoas e mergulhará no fundo da miséria humana. As cenas às quais assistirá serão de uma crueldade inimaginável. Quando evoca "o odor de negro" que sente ao circular pelas ruas ou a repugnância ao avistar crianças raquíticas, nuas e feias como macaquinhos, parece transmitir uma repulsa aos escravos. Contudo, pode-se compreender que o que ela execra, acima de tudo, é o comportamento daqueles que os exploram[19]:

> Os habitantes de La Praya trocam negros por farinha, vinho, óleo, arroz, açúcar e outros gêneros alimentícios, bem como objetos manufaturados de que precisam. Essa população é pobre,

---

16 TRISTAN, Flora. Peregrinações de uma pária. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000, p. 68.

17 Uma ponte-cais da cidade da Praia seria inaugurada apenas em 1880, conforme dados obtidos por Gomes (2011, p. 65).

18 TRISTAN, Flora. Peregrinações de uma pária. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000, p. 72.

19 Id., p. 97.

> alimenta-se muito mal, e a mortalidade ali é considerável, pelas inúmeras doenças às quais os habitantes estão expostos.

Nesta época, Cabo Verde sofria do que foi considerada por Carrera[20] «uma das mais calamitosas fomes do século XIX» e que atingiu todas as ilhas do arquipélago entre 1830 e 1833, deixando um número elevado de mortos. Mas as autoridades coloniais permaneciam impassíveis diante de tal situação.

A tripulação do *Mexicain* é recebida pelo secretário do governador e seus aliados: um consul americano, uma senhora viúva - a Sra. Watrin, o Sr. Tappe e o capitão Brandisco. Flora Tristan pôde observar que aqueles que não estavam diretamente envolvidos com o tráfico negreiro eram coniventes com os maus tratos que os escravos sofriam. A mentalidade do colono é a que prevalecia.

Para escapar da solidão, era imprescindível para ela olhar em torno de si, por todos os lugares onde o destino a conduzia. Recém-chegada à Praia, sua curiosidade pelos outros já se desperta[21]: «(...) queria ficar em uma casa portuguesa, a fim de estar preparada para estudar os costumes e hábitos do país, para tudo ver e para tomar notas precisas sobre as coisas que me pareciam valer a pena».

Ao conhecer a viúva Watrin, a senhora mais rica da cidade, que descreve como uma mulher "alta, muito gorda, a pele de uma cor café com leite escuro, cabelos ligeiramente crespos e traços bastante regulares"[22], ela não apenas percebe o processo da miscegenação característico do local, mas também a mentalidade da classe abastada. E marcará imediatamente seu desagrado ao sobrepor a aparência deste personagem e seu comportamento, mostrando que as maneiras suaves que tinha contrastavam com uma aparência obesa

---

[20] CARREIRA, António. Formação e Extinção de uma sociedade escravocrata (1460-1878). 3. ed., Praia: Instituto de Promoção Cultural, 2000 (Coleção Estudos e Ensaios), p. 204.

[21] TRISTAN, Flora. Peregrinações de uma pária. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000, p. 71.

[22] Id., p. 75.

e um modo grotesco de ser. O estilo de sua casa também refletia esta ambiguidade: obras de Voltaire, Rousseau e de La Fontaine tinham um lugar na biblioteca junto a «um bocal contendo dois fetos embebidos de álcool», e os cômodos eram «sombrios, mal ladrilhados, de um aspecto triste» com muros repletos de «horríveis gravuras de batalhas napoleônicas»[23].

Convidada para um jantar pelo consul americano, que possuía escravos a seu serviço, sente-se num ambiente luxuoso como o "de uma casa de campo dos arredores de Nova Iorque"[24]. Uma semana mais tarde, em visita a este mesmo diplomata, testemunhará uma cena humilhante: ele golpeava[25] "com golpes de vara um negro alto estendido a seus pés, e cujo rosto sangrava". O escravo era acusado de roubo e mentira. Flora tomará imediatamente o partido da vítima numa crítica mordaz à submissão e, ao condoer-se com o sofrimento que era impingido ao escravo e solidarizar-se com as dores alheias, ela parece reavivar seu próprio sentimento de exclusão: "como se o maior dos roubos não fosse aquele em que o escravo é vítima! Como se pudesse existir uma virtude para aquele que nem pode ter uma vontade!"[26]. Ela presenciaria essa triste realidade outras vezes ao caminhar pelas ruas, ao cruzar com soldados ocupados em castigar homens negros por ordem dos patrões aos quais estes pertenciam.

Este seria apenas o detomador de um desgosto violento que sentirá todo o tempo e que se agrava ainda mais quando é apresentada ao Sr. Tappe, francês de Bayonne, instalado há catorze anos em Praia. Educado na França em um seminário católico, partiu, após a ordenação, para uma missão de evangelização em Cabo Verde, tornando-se rapidamente um dos comerciantes de escravos mais prósperos e honrados do local. Para ela, o ex-religioso era uma criatura imunda, um "antropófago disfarçado de cordeiro", um "animal selvagem"[27].

---

23 Ib.
24 Id., p. 74.
25 Id., p. 93.
26 Ib.
27 Id., p. 90.

Ao vê-lo, sente «uma dessas repugnâncias instintivas»[28]. O Sr. Tappe possuia dezoito negros, vinte e oito negras e trinta e sete negrinhos, e que "se portavam bem" graças a «Dom Valentim», nome que dava ao chicote que trazia enrolado à cintura. Ele se referia aos negros como «animais odiosos» e «miseráveis criaturas más» que deviam ser tratadas «a chicotadas»[29] e representavam uma mercadoria pouco rentável, em comparação com a lã e o algodão que cultivava.

Por receio de ser envenenado, casara-se com uma jovem escrava a quem fazia provar todo alimento antes de lhe ser servido, e tinha dela três crianças. Confessará à viajante seu desejo de voltar sozinho para a França, abandonando esta mulher e os filhos à sua própria sorte. O Sr. Tappe usaria o pavor da mulher de atravessar o oceano para dissuadi-la de partir e sugere à visitante que a alternativa de sobrevivência que a mulher teria era vender sua prole no mercado e encontrar um novo patrão para sustentá-la. Flora argumentará a favor da responsabilidade moral que ele deveria ter, fazendo fluir sua indignação e sentimento de revolta[30]:

> - Mas, Senhor Tappe, essa moça é sua esposa perante Deus: é mãe de seus filhos, e o senhor vai deixar todas essas criaturas à mercê de quem quiser comprá-las em praça pública?...é uma atitude atroz!!!...
> - Senhorita, é uma atitude semelhante às que se cometem a cada dia em nossa sociedade.

Ela perceberá, uma vez mais, o valor atribuído à mercadoria humana durante um encontro com o capitão Brandisco, próspero negociante de escravos. Este lhe informa que os navios negreiros levavam sempre pequenos colares de vidro que trocam contra as crianças africanas. Homem de aparência respeitável, ele lhe oferece "dois lindos negrinhos…bons, honestos, bem treinados, fortes e

28 Id., p. 88.
29 Id., p. 91.
30 Id., p. 92.

sadios"[31] para que ela os conserve a seu serviço. A viajante então desabafa[32]: "Esse ato de barbárie me fez pensar em todos os males da escravidão, dos quais La Praya me ofertara um quadro odioso".

Estas imagens tocantes que guardou na memória despertaram ainda mais sua revolta contra a exploração humana[33]: "não, não saberia contar a dolorosa impressão que essa visão repugnante produzia em mim. (…) Seriam os homens todos maus?" A partir desse momento, ela se prepara para ampliar suas reflexões em direção a novos horizontes.

A escravidão no Peru e os outros párias

- Florita, jurídicamente tú eres... una bastarda…
Aquella humillación marcó su vida. Si Bolívar se
rebelaba contra la tiranía del imperio español,
ella se rebelaría contra una opresión más antigua,
la de los hombres contra las mujeres.
Programa de rádio - Centro Flora Tristan (Lima-Peru)

No Peru, Flora também manifesta um sentimento de revolta pela submissão a que estavam sujeitas outras mulheres que observa, párias como ela, pertencentes tanto à classe mais abastada da aristocracia crioula de Arequipa - quanto à mais oprimida: a das escravas dos engenhos de açúcar que visitou em Lima.

Apesar de demostrar admiração pelas mulheres fortes que superaram as adversidades, na tipología feminina que apresenta em sua narrativa, ela se condói daquelas que, como sua prima, dona Carmen Pierola de Florez ou da monja Dominga haviam conhecido todas as asperezas da vida e que, como ela, estavam condicionadas à autoridade da família[34].

---

31 Id., p. 96.
32 Ib.
33 Id., p. 93.
34 No Peru, Flora foi discriminada pelo tio, Dom Pio, na divisão da herança de seu pai e da avó por ser filha natural de Dom Mariano, ficando, dessa forma, à mercê de seu poder

Carmen, órfã em tenra idade, o rosto deformado pela varíola, tivera uma existência sacrificada na casa de uma tia que não lhe dispensava a mínima ternura, de onde escapou pelo casamento com um primo interesseiro, jogador e libertino. Fora ultrajada por humilhações de toda espécie que ele a fazia sofrer, porém a família obrigou-a a suportar tudo com resignação até a morte do marido. Viúva, pobre e endividada, com uma criança a seu encargo, ela foi obrigada a retomar a vida junto da tia que garantia seu sustento. Flora observará que, desprovida de sentimento religioso, que teria podido atenuar as suas penas, «ela escondia sua verdadeira miséria sob aparente opulência»[35], o que remete à escravidão, nas palavras da própria prima[36]: «Todo ser privado de fortuna depende de outrem, é escravo, e deve viver onde seu dono o amarra».

Se a vida monástica no Peru oferecia, em certas circunstâncias, um espaço de liberdade e independência às mulheres que renunciavam ao casamento, ela podia igualmente representar uma condenação perpétua. No convento de Santa Rosa, Flora descobrirá a triste história de uma de suas parentes, a «monja» Dominga, que passara mais de oito anos de sua vida nas catacumbas onde as religiosas faziam votos de silêncio, de pobreza e tinham apenas como atividade a oração perpétua. Dominga, mulher jovem e bonita, tinha optado pela vida monástica por necessidade de um refúgio, após uma decepção amorosa. Ela, que não podia suportar o peso dos olhares de desprezo da sociedade diante de sua situação de jovem noiva abandonada, viu-se sufocada sob o peso dos hábitos que as superioras a obrigavam a vestir. Durante longos anos viveu numa cela na esperança de um dia reencontrar a liberdade fugindo do convento. Flora compara o destino de Dominga ao dos escravos que encontrara[37]:

---

e autoridade.

35 TRISTAN, Flora. Peregrinações de uma pária. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000, p. 216.

36 Id., p. 220.

37 Id., p. 383.

> Ai! Quantas vezes, durante essa longa espera, a infeliz passava da alegria delirante que sente o prisioneiro ao abandonar o calabouço por um esforço de coragem e habilidade ao desânimo profundo, ao desespero do escravo que, surpreendido no momento de sua fuga, vai cair de novo entre as mãos de um senhor cruel!

Estes relatos seriam oferecidos ao público francês antes mesmo da publicação de suas *Peregrinações*, visto que proporá à imprensa dois artigos: "Os conventos de Aréquipa: história de Dominga" e "As mulheres de Lima", publicado, em 1836, pela *Revista de Paris*.

A viajante também conviveria, em Arequipa, com a escravidão doméstica praticada por seu próprio tio. É provável que foi em comparação com o que viu em Praia, que a vida da criadagem escrava no Peru não lhe pareceu amoral, principalmente porque todos faziam uso desses serviçais. Dom Pio possuía, segundo ela, uma multidão de escravos a seu serviço, assim como todas as pessoas da aristocracia, incluindo as religiosas enclausuradas nos conventos.

É necessário frisar que o tráfico de escravos havia sido abolido no Peru desde a independência do país, mas, na verdade, a escravidão durou até 1854. Flora receberá para o seu serviço uma "pequena negra"[38] que era, na realidade, uma mestiça de sangue índio e negro. Em certos momentos, ela se mostra muito crítica a respeito desta jovem que se recusa a obedecê-la e, apesar da atitude solidária manifestada pela criada quando das pilhagens provocadas pela guerra civil, observará que[39]: «em nenhuma época o escravo amou os seus senhores, por mais dóceis que estes fossem».

A guerra civil que testemunha entre a classe dirigente que disputava o poder, ainda muito unida à Espanha, e a aristocracia separatista, lhe trazem a dimensão do comportamento despótico de todos desta alta classe que, com o apoio da igreja, mantinha índios e negros sob um regime de exclusão. Isto a levará a um

[38] Id., p. 209.
[39] Id., p. 416.

questionamento sobre as idéias católicas daqueles que garantiam este sistema na América Latina[40]: "A escravidão é uma impiedade aos olhos de todas as religiões; participar disso é renegar sua crença: a consciência do gênero humano é, nesse ponto, unânime".

Mas nenhuma cena é tão chocante quanto a que presencia no engenho de açúcar do Sr. Lavalle, que visita nas imediações de Lima, o "Villa-Lavalle". O negociante possuia[41] «um magnífico estabelecimento, onde se achavam quatrocentos negros, trezentas negras duzentos negrinhos», num engenho que era considerado o mais bonito do Peru.

Flora Tristan observará a falsa impressão que denotam as atitudes paternalistas e hipócritas do comerciante em relação a seus escravos: enquanto ele os veste impecavelmente para as missas e as festas religiosas públicas, pune-os com rigor dentro de sua propriedade. A esta imagem de bondade e proteção ela oporá a cena cruel de duas mulheres fechadas num calabouço por ter deixado morrer de fome seus filhos[42]:

> ...ambas, inteiramente nuas, se mantinham encolhidas em um canto. Uma delas comia milho cru; a outra, jovem e muito bela, dirigiu para mim seus grandes olhos; seu olhar parecia me dizer: «Deixei meu filho morrer porque sabia que ele não seria livre como tu; eu o preferi morto a escravo».

Até aquele momento, ela notara nos escravos com quem tentava estabelecer contacto apenas uma fisionomia repulsiva, com[43] «expressão sombria, cruel e infeliz», mas diante destas mulheres, cuja nudez evoca fragilidade e abandono, compreende que sob a pele negra[44] «encontram-se almas grandes e orgulhosas»; e entre

40 Id., p. 507.
41 Id., p. 501.
42 Id., p. 509-10.
43 Ib.
44 Id., p. 510.

os negros que passam bruscamente da natureza independente à escravidão[45], «encontramos alguns indomáveis que suportam os tormentos e morrem sem se submeter ao jugo».

O Sr. Lavalle lhe confessa que a rentabilidade dos negócios tendia a diminuir por falta de mão-de-obra. Entre os fatores responsáveis por esta escassez, estava, para ele, os próprios escravos que, revoltados, deixavam perecer suas crianças ou então praticavam o aborto. Por esta razão, mereciam punições severas, da mesma maneira que os índios haviam sofrido por parte dos missionários para desenvolver as plantações. O discurso do proprietário era uma apologia da superioridade européia que justificava os sistemas de exploração agrícola rentáveis baseados no trabalho escravo. Ele sustentará até mesmo a ideia de que, nas colônias francesas, os escravos não trabalhavam mais após a sua libertação e que os espanhóis eram mais generosos em relação ao direito dos seus servidores permitindo que comprassem a liberdade dos outros.

Contudo, a literatura mostra que a não assujeição das escravas às agruras do trabalho nos canaviais, ou quando submetidas às silenciosas violências nas casas de seus donos, também foi comum em outras sociedades escravocratas da colonização francesa, a exemplo do que traz a obra de Isabel Allende sobre o Haiti: *A ilha sob o mar,* uma vez que, em todas as circunstancias[46], «o escravo continua sendo escravo. Se foge e tem sorte, morre na fuga. E se não tem sorte, agarram-no vivo». Por isso era costume entre as mulheres escravizadas enterrar uma fina agulha na moleira do bebê para que ele morresse sem que os patrões soubessem a razão.

Em seu afã de justiça social, Flora Tristan contestará, um a um, todos os argumentos infundados do comerciante, partindo do princípio que não haveria nenhum sistema de escravidão melhor que o outro e que quando o trabalho é imposto pela força, e os

---

45 Ib.

46 ALLENDE, Isabel. A Ilha sob o mar. Trad. Ernani Ssó. 7. Ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011, p. 52.

trabalhadores considerados uma «coisa», perdiam a vontade. Além disso, questiona, como poderiam comprar a liberdade sem dinheiro ? E o que fariam desta liberdade se não estavam preparados para um outro ofício? Ela sonha com mudanças e propõe soluções revolucionárias para o problema. Idealiza uma nova mentalidade do mestre em relação a seus escravos, mudança esta que poderia concretizar-se caso a produção diminuísse e o produto latinoamericano não fizesse mais concorrência, devido aos baixos preços, aos produtos europeus. Estes dois fatores levariam os proprietários a investir de outro modo e a exigir menos esforços de seus escravos, que teriam, assim, tempo livre para cultivar uma parte dos campos em seu próprio proveito. Desta forma, seguramente, teriam a possibilidade concreta de resgatar sua liberdade. Este sistema deveria ser combinado com a criação de escolas rurais que permitiriam aos escravos a aprendizagem de um ofício. Assim, uma vez libertos, eles poderiam finalmente ter uma nova perspectiva de trabalho. A viajante se mostra tão visionária que prediz ao Sr. Lavalle a perda da importância do açúcar de cana no mercado europeu, em proveito do açúcar de beterraba[47]:

> ... confesso que desejo a ruína dos engenhos de açúcar, e creio que meus desejos logo serão satisfeitos logo. Mais alguns anos e a beterraba destronará a cana.

É com uma sociedade mais humanizada que sonha quando observa que[48]:

> (...) os negros libertos viriam, anualmente, aumentar a população de trabalhadores, e, consequentemente, a riqueza das colônias; enquanto que, pelo sistema regular, esses países não têm senão a perspectiva de um grande futuro de misérias e de calamidades.

---

47 TRISTAN, Flora. Peregrinações de uma pária. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000, p. 505.

48 Id., p. 507.

Flora se mostra muito bem informada quando aplaude as iniciativas dos europeus de exercer uma certa pressão contra os produtos provenientes da América. Ela cita o exemplo da[49] "santa liga das damas inglesas", que boicotaram o açúcar das colônias consumindo açúcar da Índia para obrigar o Parlamento a adotar medidas de redução de importação do açúcar americano.

Enquanto observa os pescadores do Peru que enfrentam a fúria do mar para lançar suas redes, compreende que, se trabalhadores livres suportam tais tarefas com tanta coragem, a escravidão não deveria ser necessária.

Considerações

> En Francia me rechazan por ser peruana. Y en Perú, por ser francesa.
> Yo no soy nadie, soy una paria.
> Programa de rádio – Centro Flora Tristan
> (Lima-Peru)

A viagem de Flora Tristan ao Peru, passando por Cabo Verde, produziu mudanças profundas em sua vida e representa um distanciamento do que ela havia vivido na França, uma nova abertura para o mundo, uma mudança em seu modo de ver a exclusão. Todas as experiências vividas servirão de reflexão, de tomada de consciência sobre sua própria condição de pária. Como ela mesmo reconhece, cada barreira que teve que ultrapassar a partir de um sofrimento a aproximou mais dos outros sofredores, fortificando-a como ser humano, uma vez que sua alma, se agigantando pela dor, tinha-se tornado mais amorosa e mais convicta da própria fé.

E é consigo mesma, "inteiramente só, entre duas imensidões: a água e o céu"[50], que ela regressará à França onde levará a cabo seu projeto social, realizando o desejo de instruir seu semelhante e

[49] Ib.
[50] Id., p. 534.

tornar-se útil à sociedade. Propulsionada à ação, vai revelar, através da escrita, suas próprias experiências, traduzir a palavra dos que não tinham voz e, sobretudo, difundir suas ideias, fazendo deste ato o sentido mesmo de sua existência. Escritores como Bloch-Daho[51], que se debruçaram sobre a obra de Flora, são unânimes em afirmar que essa viagem: "constitui uma introdução magistral a suas ideias posteriores, a seu amadurecimento, a sua tomada de consciência dos fenômenos sociais".

A memória da opressão das sociedades escravocratas que conheceu deixou marcas indeléveis não apenas em seus escritos, mas também no itinerário obstinado de escritora e militante que ela trilhou, a serviço de uma causa, em seu desejo de servir à humanidade, aliviar o sofrimento humano, principalmente o das mulheres e dos trabalhadores.

A rota de Flora Tristan, certamente, ainda me trará muitas descobertas!

Referências

ALLENDE, Isabel. *A Ilha sob o mar*. Trad. Ernani Ssó. 7. Ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

AMARANTE, Maria Inês. Flora Tristan: jornalismo militante em tempo de revoltas. In: *Revista Katalysis*, Florianópolis, v. 13, n. 1, jan/jun 2010, p. 110-118.

BERTAUT, Jules. Une Amazone des Lettres: Flora Tristan. *In*: *Les Nouvelles Littéraires*, Paris, 3 novembre 1923, n° 55, p. 1-2.

BLOCH-DANO, Evelyne. *Flora Tristan. La femme-messie*. Paris: Bernard Grasset, 2001.

CAMPRA, Rosalba. La imagen de América en Pérégrinations d'une paria de Flora Tristan: Experiencia autobiografica y tradicion cultural. In: *Palinure*, Universidad de Roma, 1985-1986, pp. 64-74.

CARREIRA, António. *Formação e Extinção de uma sociedade escravocrata* (1460-1878). 3. ed., Praia: Instituto de Promoção Cultural, 2000 (Coleção Estudos e Ensaios).

CORREIA E SILVA, António Leão. *Histórias de um Sahel insular*. 2. ed., agosto de 1996, Praia: Spleen Edições.

[51] BLOCH-DANO, Evelyne. Flora Tristan. La femme-messie. Paris: Bernard Grasset, 2001, p. 75.

CUCHE, Denys. Le Pérou de Flora Tristan: du rêve à la réalité. *In*: *Un fabuleux destin*. Flora Tristan. Dijon, 1985, p. 19-37.

_____. Une étrange étrangère au Pérou ou Le Pérou de Flora Tristan: du rêve à la réalité. In: *Nécéssité de faire un bon accueil aux femmes étrangères*. Paris, L'Harmattan, 1988, pp. 88-118.

CZYBA, Lucette. De la révolte à l'Apostolat du Tour de France. *In*: *La femme au XIXe siècle*. Littérature et idéologie. Préf. Roger Bellet. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1978, p. 29-54.

DESANTI, Dominique. *Flora Tristan*. Oeuvres et vie mêlées. Paris: Union Générale d'éditions, 1973 (Collection 1018, n. 584).

GOMES, Lourenço. *Urbe, Memória e Crítica de Arte*. Praia: Edições UniCV, 2010 (Coleção Memória e Património).

HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite. *Os filhos da terra do sol:* A formação do Estado-Nação em Cabo Verde. São Paulo: Summus, 2002.

HUÁRAG ALVAREZ, Eduardo. *Flora Tristan y la difícil construccíon de la imagen de sí misma*.

Livro 3394. *Visitas e Entradas dos navios de Janeiro de 1833 a 8 de Abril de 1837*. Praia: Instituto do Arquivo Histórico Nacional de Cabo Verde, 1833.

PIRES FERREIRA, Jerusa. *Armadilhas da Memória e outros ensaios*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

TRISTAN, Flora. *Peregrinações de uma pária*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruzdo sul: EDUNISC, 2000.

TURANO, Maria R. *L´abolitionnisme britannique dans les relations anglo-portugaises: le cas de la colonie portugaise du Cap-Vert*. Universitá del Salento-Itália. Artigo revisto em 2011.

VANDEPITTE, Paul. Projet: *L´Afrique, l´esclavage et les traites négrières*. Sur les pistes des traites négrières à travers les petites îles de l´Afrique et de la Méditérranée. Entre Histoire, mémoire et oubli, 2011.

César Vallejo, según Eduardo González Viaña: escritura, cuerpo y vida

Marie-Madeleine Gladieu
Universidad de Reims (Francia)

La biografía de artistas es la historia de la facultad transformadora
(André Malraux)

En su biografía novelada *Vallejo en los infiernos*[1], Eduardo González Viaña expone, mediante detalles de la vida del poeta, el origen de muchos de los poemas de *Los heraldos negros* y de *Trilce*. Varios capítulos llevan como título uno de los versos, o la alusión a un verso, de uno de estos poemarios: otros se refieren a una situación o a un personaje de una de sus obras en prosa o de su teatro. Y en los capítulos que se refieren a lo vivido en la cárcel, González Viaña cita las lecturas de su protagonista. Así, escritura, cultura y vida parecen íntimamente unidas, y el lector se halla en presencia de lo que Faulkner o Vargas Llosa llamaría "los demonios de Vallejo", y el formalista ruso Khlebnikov "podtekst", palabra traducida al francés por Elsa Triolet, por la expresión "arrière-texte", que incluye también lo menos consciente en la escritura: el cuerpo y el subconsciente del artista, otra "materia" que condiciona la creación artística.

[1] Eduardo GONZÁLEZ VIAÑA, Vallejo en los infiernos, Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2009.

Vallejo en los infiernos es, por consiguiente, un intento de dar vida al "arrière-texte" de los textos, poéticos, dramáticos y narrativos del poeta. Y surgen, en el texto de González Viaña, los elementos ciertos y comprobables, que el autor halló en sus lecturas o en los relatos de aquellos que vivieron algunos sucesos históricos o que conocieron a la familia del poeta. Así se explican varios versos que, sin saber unos detalles de su biografía, de la gente con la que se trató en Santiago de Chuco, Trujillo o en Menocucho, se interpretan solamente según la tradición cultural, traicionando la intención del poeta.

Esta biografía de César Vallejo empieza en el momento en que lo encierran en la cárcel de Trujillo, en una celda oscura que todos llaman "el infierno", donde un individuo violento amenaza y pega a los otros presos. Lo cierto es que permanecerá 112 días en la cárcel: será puesto en libertad el 26 de febrero de 1921, o sea que es detenido el 5 de noviembre de 1920. Durante estos casi cuatro meses, González Viaña hace desfilar lo importante en la vida de Vallejo: amores y alegrías, los "paraísos" de su personaje, y sus "infiernos". Se trata, en realidad, de una novela de la memoria que viene a colmar, para el protagonista, la ausencia y el vacío de esos meses de cárcel. Y la memoria, en este caso, va orientada hacia los orígenes de la escritura.

Según propone el título, *los infiernos* son lo que impone el destino a César Vallejo. Ya antes de marcharse de Santiago de Chuco, su hermano Miguel le advierte: "César, hermanito, estando vivo vas a conocer el infierno. Para ser poeta, hay que haber caminado por el infierno" (59), y le anuncia que aunque quiera, no podrá volver a su tierra: "morirás lejos" (59). Estas frases vienen en estilo directo: se trata de un ejemplo de reconstrucción de la memoria por parte del biógrafo. El lector nota de inmediato, por el empleo del singular, que no se trata del lugar mítico regido por Plutón o Hades, adonde van los difuntos después de olvidarse de este mundo, aunque las palabras de Miguel no dejen de recordarlo: "Querrás volver, pero será imposible" (59); se acuerda de la historia de Eurídice, que no pudo salir de las zahúrdas de Plutón, como las llama Quevedo, porque

Orfeo no pudo dejar de volverse para mirarla. El propio título de la obra, *Vallejo en los infiernos*, suena para el lector a *Orfeo en los infiernos*, conocido tema literario (Virgilio, Novalis, etc.) y musical (Offenbach). Además, *Morirás lejos* es el título de una novela del mexicano Manuel Pacheco; se refiere a la diáspora de los judíos desde las primeros siglos de nuestra era hasta la deportación hacia los campos de concentración de los nazis, donde murieron tantos, entre otras víctimas de esa forma de barbarie. "Moriré en París, con aguacero", le contestará César años después de los meses de reclusión en la cárcel. Por la verosimilitud de la mayor parte del diálogo entre los hermanos, estas alusiones pueden quedar inadvertidas; pero señalan la presencia del biógrafo en el texto, el cual está reflexionando sobre la condición del creador en el Perú de comienzos del siglo XX, y más generalmente, del que no entrando en ninguna categoría de su tiempo, sorprende y choca. Su viejo maestro don Abraham le recordó poco antes de morir: "¿Te acuerdas cuando me dijiste que querías inventar palabras?" (53), añadiendo que "Eso es lo que hacen los escritores. (…) Construyen nuevas palabras. Les ofrecen otros sentidos a las existentes" (53). César Abraham le prometió entonces que sería poeta, y empieza a escribir. El lector nota otra vez la forma dialogada, es decir una reconstrucción de la memoria del poeta. La profecía del maestro no sólo es verosímil, sino que se va a cumplir, lo mismo que la de Miguel. Y el propio César, añade poco después el biógrafo, empieza a manifestar también el don de profecía. Además, la comparación implícita con Orfeo, el mayor poeta de la antigua Grecia, señala a Vallejo, cuyo apellido tiene el mismo número de sílabas, asonantadas, que el de aquél, como el mayor poeta peruano. Y la realidad de su vida será la del infierno dantesco; pero si Dante logra salir del lugar maldito gracias a Beatriz, y conocerá el paraíso, Vallejo no escapará de la maldición de la familia pudiente que lo hace condenar por subversivo.

El primer *infierno*, el que lleva a la creación poética, parece así un ineludible destino para Vallejo. Pero la palabra está en singular en el discurso de Miguel, y el poeta es nieto de dos sacerdotes, y como

tal, recibió una educación cristiana católica, según la cual el destino, el verbo así como la facultad de conocer el futuro, son prerrogativas de Dios todopoderoso. Quien se apodera de las prerrogativas divinas merece un castigo; pero éste no viene de Dios, sino de las autoridades provinciales, que ejercen un poder casi divino entonces sobre el lugar. Si el poeta se posesiona del verbo para reformarlo, y si lo usa para poner en tela de juicio el discurso oficial, y aquí, el que define el orden social y el progreso, lemas del Presidente José Pardo, se convierte en un peligro andante. González Viaña lo muestra a lo largo de esta biografía: Vallejo no sólo encarna el arte que se renueva sino también al artista comprometido y Chanduví, su compañero de celda apodado Mataporgusto, le advierte: "Un artista, señor, es un hombre peligroso. Los gendarmes lo vieron elegante, culto y pobre…, y, de entrada, lo calificaron de anarquista" (244). Se trata de otro discurso directo, verosímil también, porque el lector conoce el resultado de lo afirmado, el poeta encarcelado, pero interpretado por el biógrafo. En la ciudad minera de Quiruvilca, donde los gendarmes no querían dejarlo entrar con los arrieros con los que viajaba, Vallejo vio lo que no debía y este episodio está probablemente en el origen de sus problemas con las autoridades. La parte narrativa, que resume testimonios de esa época, recuerda que "Quiruvilca vivía días de gran prosperidad en 1905. Las cotizaciones del oro y la plata subían sin cesar en el mercado internacional de los metales preciosos" (85). La constatación es objetiva, y muestra bien el éxito de la explotación minera, que parece elevar al país al rango de las grandes naciones. Pero luego, con la misma objetividad, aparecen las condiciones que la empresa multinacional impuso: "había recibido esas tierras del gobierno a título gratuito" (85) y no pagaba impuestos. ¿Lo sabía Vallejo? Lo más probable es la intervención del biógrafo que desea contextualizar el episodio, intervención que se halla en la novela clásica del siglo XIX, en las novelas de Víctor Hugo por ejemplo, cuando éste explica a su lector la historia de un edificio para que entienda mejor cómo y por qué sus personajes actúan de cierta manera. Otros asertos conciernen lo que ciertamente sabía ("Se sabía

que…" –85): los escarmientos "cuando los indígenas se negaban a trabajar o rehusaban vender sus tierras a los empresarios de la mina" (85), de uno de los cuales fue testigo involuntario, cuando entrando a rezar en una iglesia con los arrieros antes de emprender el viaje por la sierra, la descubrió llena de muertos y agonizantes que los gendarmes remataban con un disparo. Si este episodio es cierto, la explicación que da un gendarme en estilo directo corresponde a la manera de justificar oficialmente tales crímenes, que bien aparecen como tales por los reproches del gendarme que suenan como amenazas. "Hemos tenido que liquidar a un grupo de indios subversivos que no entienden la ley de la conscripción militar, Se les había traído para trabajar en la mina porque aquí está el progreso del país. Pero se han opuesto porque son antiperuanos. O tal vez, anarquistas saboteadores" (87).

Marcado emocionalmente por este episodio, César Vallejo confiesa una semana antes de ser encarcelado, a su amigo Antenor Orrego, que tiene una novela dramática por escribir, ya vivida en la realidad. El intercambio entre los amigos da a entender unos elementos del trastexto: la sensibilidad del creador herida por una situación, por un suceso o una serie de sucesos que lo chocan, lo hacen sufrir tanto más cuanto que el discurso oficial sobre la misma realidad es hiperbólicamente entusiasta y triunfador. Unos decenios después, Mario Vargas Llosa, a partir de la expresión de Faulkner, hablará de los "demonios del escritor", lo que en la realidad éste percibe como distinto de la manera como lo presenta el discurso oficial; Vargas Llosa concluirá que el novelista es un rebelde, característica que conviene perfectamente a César Vallejo en esos años. Será éste uno de aquellos "golpes tan fuertes" a los que se refiere en el primer poema de *Los heraldos negros*, y uno de los motivos por los que pone en tela de juicio la bondad divina, presentando a Dios como el suertero o el jugador de dados, desinteresado de la suerte humana. Ver sufrir a los inocentes, comprobar que los mismos que por su trabajo han participado en la prosperidad del país, son tirados a la calle por inservibles en cuanto ya no rinden bastante a la empresa,

cuestiona no sólo la política social, sino, en tierras donde la gente tiene fe en Dios, la propia creencia y el discurso religioso.

González Viaña insiste en el trasfondo histórico y económico que incitará a algunos personajes influyentes a considerar al poeta como a uno de los responsables morales de los movimientos de reivindicación que conoce el país: como intelectual que intenta cambiar algo, aunque sólo sea en la expresión poética, y que empieza a tratarse con otros intelectuales de las capitales, regional y nacional, Vallejo, amigo de Antenor Orrego que defiende a los peones, es sospechoso, e incluso culpable de cualquier movimiento de rebelión que estalle en un lugar donde él se encuentra. Así lo expresa, en estilo directo, el abogado de la pudiente familia Santa María: "Inocente o culpable, hay que hundirlo. (…) hay que dar un ejemplo a esos jóvenes intelectuales que se están solidarizando con los obreros" (133). Los medios conservadores temen el primer movimiento de oposición que ha surgido unos decenios antes con González Prada, el anarquismo, que propaga ideas de igualdad y hermandad entre los seres humanos, y reivindica la abrogación de las clases sociales, la propiedad, y abre bibliotecas para fomentar la educación popular, comenta las revoluciones mexicana y rusa.

El que el episodio de Quiruvilca esté situado en 1905 no es ninguna casualidad, ni que señale la fecha el narrador. El primero de mayo de 1905, González Prada pronuncia en su discurso leído en la Federación de Obreros Panaderos, las frases siguientes: "La posesión de una cosa no se funda en la justicia sino en la fuerza; el poseedor no discute, hiere; el corazón del propietario encierra dos propiedades del hierro: dureza y frialdad"[2]; y añade: "Caín significa el primer propietario (…) La propiedad es el asesinato"[3]. Si este discurso parece ilustrado por lo que vieron Vallejo y los arrieros en Quiruvilca, ocurrido pocos meses después, habrá aterrorizado a los

[2] Manuel González Prada, "El intelectual y el obrero" en Horas de lucha (1908), Lima, Editorial Mercurio, 1988, p. 162.

[3] *Ibíd.*

terratenientes que temen rebeliones de campesinos despojados de las tierras de su comunidad desde la Independencia, aunque habían sido otorgadas oficialmente por el Rey de España y el gobierno colonial, y las temen aún más entonces, cuando la protesta se organiza y recibe el apoyo de un grupo organizado.

El miedo que experimentan los medios conservadores concierne también, según González Viaña, la primeras manifestaciones de lo que luego será el APRA, que infunde esperanzas a los trabajadores y adopta como himno la Marsellesa, canto nacido bajo la Revolución francesa (compuesto cuando el país vecino intentaba invadir a Francia, y los revolucionarios se alistaron espontáneamente para defender su patria, combatiendo valerosamente en Valmy, donde nació la moderna nación francesa); la reacción, por consiguiente, es el rechazo, para el pueblo, de una cultura que no sea religiosa, que no inculque los valores tradicionales de obediencia y resignación. La Revolución francesa, con el episodio del terror, y los cantos revolucionarios que prometen ahorcar a los aristócratas y evocan las banderas bañadas en sangre, la sangre enemiga corriendo entre los surcos en las chacras, son otros elementos que suscitan sospecha y temor entre los terratenientes y hacendados.

Como en los otros ejemplos de denuncia que se hallan en esta biografía, las más graves vienen a cargo de un personaje, representante de la opinión conservadora, mientras que las partes narrativas del texto constituyen una defensa de César Vallejo. Frente a la barbarie y a las amenazas de los gendarmes de Quiruvilca, calla y piensa: "César se preguntó si aquella era la condición humana, y si todo el dolor del mundo tenía algún límite" (88). El lector descubre otra posibilidad verosímil, inauténtica tal vez, pero que remite tan claramente al primer poema de *Los heraldos negros* que se siente invitado a olvidarse de la cronología.

Vallejo conoce el infierno de la creación artística estando dentro de otro infierno, el de la celda. "¡Te están llevando al infierno!" (33), le grita uno de los presos. Así designan el "calabozo donde se ablandaba a los nuevos prisioneros. Lo llamaban el Infierno" (33). Se justifica el

título de la biografía con la palabra en plural. La cárcel está situada sobre los restos de un antiguo convento, donde se encerraba a los presos de la Inquisición (detenidos por simple denuncia sin averiguar, lo mismo que Vallejo). Chanduví le enseña el mundo carcelario de Trujillo: "Hay tres Infiernos, pero nunca traen a gente como usted. Alguien de afuera debe estar interesado en liquidarlo" (64). El número simbólico, que designa la unidad perfecta, da a entender que el poeta ya tiene asignado su destino. Este dato, como la mayor parte de los que da el texto, se lee a dos niveles: el de la realidad, y el simbólico. Y la literatura, que como arte es, ya lo dijo Malraux, un antidestino, será el infierno que lo salvará del otro.

En efecto, sus amigos le dan a leer en este infierno las grandes obras de la literatura mundial, y el biógrafo cita, además de obras de autores modernistas y de obras francesas leídas antes, *Cartas a un joven poeta* de Rilke, *La inteligencia de las flores* de Maeterlink y *Las flores del mal* de Baudelaire (otro poeta que conoció su infierno), y luego *Los miserables* de Hugo (autor de *La leyenda de los Siglos*, epopeya en la que, si Luzbel cayó infinitamente hacia los infierno, de una pluma suya que quedó al borde del paraíso nace la Libertad, que finalmente lo redime, terminando la epopeya con la toma de la Bastilla), *El resplandor de la hoguera* de Valle Inclán y *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* de Blasco Ibáñez. Recuerda además sus estudios de Letras y su tesis, sustentada en 1915 y "calificada de brillante. *El romanticismo en la poesía castellana*" (195). El lector se hace una idea de lo que podía ser entonces la cultura literaria de un joven intelectual, y constituye un trasfondo de la escritura del poeta. Así, mientras el cuerpo sigue preso de "las cuatro paredes de la celda", la mente ya recorre unos territorios que el poeta visitará unos años después. Sin embargo, algunos poemas de *Los heraldos negros* ya dejan traslucir una influencia baudelairiana, y la "boca de sombra" de la sepultura tiene acentos hugolianos.

Vallejo recibe en su celda la visita de un brujo, Pato Negro, que intenta mediante sus mesas y sortilegios quitarle el "maleficio", y luego la de Xandoval, un curandero, que intenta curarle el cuerpo para

que la mente logre escapar de su prisión. Para que vea claramente cuál es su destino, el Pato le prepara un brebaje con Sampedro y floripondio, y lo rodea de sahumerios: el mundo material y natural permitirá ver la manera de escapar del infierno. Lo mental pasa por el cuerpo, éste y el espíritu forman una unidad; y Vallejo ve la manera como, cierto tiempo después, saldrá definitivamente de sus infiernos. Este episodio recuerda al lector que González Viaña es autor de *¡Habla, Sampedro, llama a los brujos!*, donde explica cómo un brujo, el Tuno, sabe protegerse en la vida e impedir que le vengan daños. Así, se trata de una creación del biógrafo a partir de un modelo ya existente, que ayuda a comprender mejor el ambiente en el que se vive en provincias. Y lo que, según él, lo que vio, saboreó y oyó el poeta corresponde tan concretamente a lo que se lee en algunos poemas o al futuro de Vallejo que lo más probable es que se trate de una reelaboración de un episodio real. El barco que ve Vallejo, además, tiene un antecedente literario en un cuento fantástico de Cortázar: un preso escapa en un barco dibujado en una de las paredes de su celda. Una vez más se entremezclan los hechos reales que acontecieron, la cultura del biógrafo y recuerdos literarios.

Existen otros infiernos que no son directamente los del poeta, pero que tienen su importancia en la presentación del Perú de comienzos del siglo XX. Son los de la tierra devastada por la explotación minera: "Miles de hectáreas de campo habían sido devastadas por los humos de la mina. Sus propietarios no sabían qué hacer frente a la tierra muerta que sólo producía plantas enanas y hierba mala" (160). Por otra parte, "El 11 de abril de 1910, un socavón se vino abajo y decenas de obreros quedaron sepultados. Los que lograron salvar la vida estaban seriamente heridos, y la empresa los despidió". Si añadimos las condiciones de trabajo constatadas en las calles de Quiruvilca, "Muchos enfermaban y morían, o envejecían prematuramente y eran arrojados a las calles cuando ya eran inútiles e inservibles" (86), concluimos con el biógrafo y con el propio Vallejo que la vida por entonces se resume en una serie de infiernos, con escasos momentos de bienestar o de felicidad, con los padres, con los cantos de la

madre o de una vecina, con episodios amorosos de poca duración. La esperanza en mejores condiciones de vida no puede ser personal sino colectiva, pero no ha llegado aún la hora de tal cambio.

El trágico espectáculo de tanto dolor, físico y moral, marca la sensibilidad del joven poeta, y aunque el biógrafo no insista en el cuestionamiento de Dios, de su desinterés por el mundo, según algunos poemas de *Los heraldos negros*. "Yo nací un día que Dios estuvo enfermo" se titula el segundo capítulo de la obra de González Viaña, dos versos de "Espergesia", en el primer poemario de Vallejo, que se repiten como letanía del comienzo al final, marcando el compás de la lucha de un ser, de un cuerpo, con la muerte que lo apremia, con esa boca de sombra en la que ya cayeron sus padres y varios de sus hermanos. Dios enfermo no cuida a sus criaturas; ya lo presentó un poema como a un viejo irresponsable que jugaba con el mundo como con un dado romo rodando hacia lo infinito, o como un suertero que somete a los hombres al azar de la lotería. En cambio, Cristo en la cruz merece su reconocimiento y su amor. ¿Habrá relacionado a las víctimas de la iglesia de Quiruvilca, su vía crucis y su muerte, con la pasión y la muerte de Cristo? Sólo señala el biógrafo que los arrieros y César habían entrado a rezar, y se toparon con cuerpos cuyos cráneos eran "como melones incandescentes" (87), poco distintos de los de Cristo en las iglesias. Viendo cómo se remataba a los moribundos, el joven poeta se habrá preguntado por qué milagro le dejaron con vida. Ya en esta ocasión la muerte le hizo sentir físicamente su presencia, cebándose en inocentes, lo cual lleva a interrogarse sobre el problema del mal, y sobre el papel de la divinidad.

Memorias de un poeta, enfocadas bajo el aspecto de las relaciones entre escritura, cuerpo y vida, y juntamente evocación de la vida cotidiana de los intelectuales progresistas y de la naciente clase obrera en una sociedad cuyas estructuras siguen siendo de índole casi colonial, aunque la Constitución sea la de un país liberal y democrático, así se presenta *Vallejo en los infiernos*. Las alusiones y referencias literarias y culturales menudean, de tal modo que

podría afirmarse que esta biografía de César Vallejo es el pretexto para esbozar la radiografía de una región peruana en una época determinada. Y sobre todo, esta biografía revela gran parte del *arrière-texte* vallejiano, de lo que nutre la producción literaria de un creador: circunstancias personales, cultura, mundo ambiente y sociedad, y el cuerpo del poeta, sometido a las duras pruebas de la cárcel y a extrañas experiencias, llevando todo ello a una renovación de la expresión poética, a la desestructuración del lenguaje en busca de nuevos cauces, al poemario que dejará atónitos y desorientados a los intelectuales de su tiempo: *Trilce*.

Los derroteros de la escritura, el resguardo de la memoria y el imaginario latinoamericano. Análisis de un caso y sus proyecciones

María Cristina Dalmagro
Universidad Nacional de Córdoba

Muchos factores inciden en los tránsitos, las rutas y los lugares donde se hospedan los archivos de escritores latinoamericanos. Por eso es posible afirmar que el derrotero de estos documentos es, al menos en algunos casos, incierto. Uno de esos sitios privilegiados es el CRLA-Archivos, en la Universidad de Poitiers, Francia, cuyo objetivo fundamental es lograr el acceso público y abierto a la documentación de escritores (cartas, manuscritos, notas, papeles varios) cuyos fondos alojan.

En uno de sus programas, los Archivos Virtuales Latinoamericanos (a partir de ahora AVLA), con sede en la *Maison des Sciences de l'Homme et de la Société* (Universidad de Poitiers) los fondos literarios de escritores latinoamericanos no solo encuentran un hospedaje seguro sino también posibilidades de proyección, de difusión y de democratización. El objetivo de este programa de constituir una red de archivos virtuales consagrados a los manuscritos latinoamericanos y ponerlos a disposición de la comunidad científica internacional está en marcha y ya se han puesto en línea los fondos F. Carlos Droguett, Julio Cortázar, Alicia Kozameh, Jorge M. Furt, Juan Emar/Alice de la Martiniére, con distintos tipos de textos y documentos (ficción, crítica, iconografía) y se encuentran en preparación varios más, entre ellos los de Armonía Somers.

Mi objetivo en este trabajo es reflexionar sobre algunas características del caso particular de los archivos de la escritora uruguaya Armonía Somers (1914-1994) y expandir esa reflexión sobre el destino de documentos de otros escritores latinoamericanos. Particularmente me referiré al caso de los "cuadernos de prisión" de Alicia Kozameh para revisar las circunstancias de sus devenires y su impacto en los nuevos modos de construcción de la memoria a través de la proyección universal y democratizadora que brinda la virtualidad.

Por cierto que no hace falta presentar la Colección Archivos, proyecto bien conocido por quienes nos dedicamos a la literatura latinoamericana. En su derrotero se inscriben –y cabe mencionarlo en el espacio de este congreso– tres volúmenes de autores peruanos, César Vallejo con su *Obra poética*, José María Arguedas con *El zorro de arriba y el zorro de abajo* y Ricardo Palma con las *Tradiciones peruanas*.[1] Las palabras de su director, Fernando Moreno, condensan y aclaran la propuesta de la colección: "El proyecto Archivos mantiene viva la palabra y sus imaginarios, escenifica la palabra en movimiento, la orienta hacia nuevos rumbos, la restablece en su espacio genésico, y, al hacerlo, le da la palabra a la palabra,…" (2001, 43).

Quizás menos conocida es la escritora uruguaya de cuyo archivo me estoy ocupando actualmente. De allí que sea necesaria una brevísima presentación. Armonía Somers (1914-1994) (seudónimo de Armonía L. Etchepare) fue una maestra de escuela primaria que también desempeñó un cargo ejecutivo en la Biblioteca y Museo Pedagógico de Uruguay y tuvo a su cargo la sección de Documentación de dicha entidad. Este último dato, aunque no parezcan necesarios para ubicar a la escritora, sí lo son en el contexto de los documentos alojados en el Fondo Armonía Somers[2] en Poitiers y tienen importancia también en el momento de catalogarlos, pues su actividad como documentalista ha marcado huellas en la organización de

[1] Para completar información, ver la página web del CRLA-Archivos en la Universidad de Poitiers.

[2] A partir de ahora FAS.

algunos de sus manuscritos, facilitando en alguna medida la tarea de catalogación. He descripto el contenido del FAS y los avatares de su donación a Poitiers en un artículo publicado en la revista online *Escritural*, del CRLA (disponible en la web), lo que me exime ahora de realizar ese recorrido.

En 1950 Armonía Somers escandalizó a algunos lectores y críticos literarios del momento con su primera nouvelle *La mujer desnuda*. A partir de entonces y durante su época de mayor producción (década del 60) la edición de la mayoría de sus narraciones estuvo a cargo de la editorial Arca, dirigida por Ángel Rama y José Pedro Díaz. Y esta cercanía de Rama a su obra no es un dato menor; cobra particular significación cuando se lo analiza en el contexto de los documentos inéditos alojados en el FAS, a los que nos referiremos brevemente más adelante.

Sus narraciones, con temáticas complejas y profundas, con una mezcla de ironía, rareza y excelencia en el manejo de los recursos retóricos, impacta fuertemente en sus lectores. Sus textos no son de lectura simple ni rápida y esa fue, entre otras, una de las causas por la que fueran desplazados de las lecturas corrientemente difundidas en la literatura uruguaya. Otras causas residen en lecturas políticas o decisiones personales que han limitado el espectro de la difusión de su narrativa. Sus publicaciones abarcan hasta 1994 (con un tríptico de cuentos póstumos) y su novela mayor *Solo los elefantes encuentran mandrágora,* escrita entre 1973-1975, recién vio la luz en 1986 en Buenos Aires. Pero, el acceso a documentos inéditos que nos brindan los archivos de escritores –y en este punto me permito proyectar los conceptos a otros escritores latinoamericanos– posibilitan desmontar algunas ideas cristalizadas y esbozar nuevas lecturas a partir del relevamiento de vínculos y relaciones escasamente difundidas públicamente y que a veces se desprenden de documentos personales, cartas, notas o reflexiones manuscritas y otras del proceso mismo de génesis de la escritura, se infiere de las elecciones, de las tachaduras, de los movimientos de la escritura. En algunos casos, inclusive, esos movimientos "dicen" sobre silencios

impuestos (personales o no), conveniencias o marcas de tensiones del medio socio cultural del momento en que se producen las elecciones o cambios. Los archivos nos permiten también conocer otras facetas de los escritores. En el caso del FAS, los textos inéditos dan cuenta de una intensa actividad escritural que no siempre se volcó en una publicación. De tal manera, contamos con una novela (*Tu casa en una arena*, sin publicar)[3], cuentos (entre ellos dos versiones de "Vigilia de un halcón"), guiones para cine (por ejemplo, el cuento "Muerte por alacrán" –uno de sus cuentos más difundidos, junto con "El derrumbamiento"– convertido en guión), escritos pedagógicos y bibliotecológicos varios, entrevistas y cartas, que son terreno fértil para indagación por parte de críticos e investigadores y que será uno de los réditos más importantes de la puesta online de estos archivos.

Mantener viva la palabra

Conservar documentos, manuscritos, cartas, recortes periodísticos y todo tipo de "papel" que haya pertenecido a un escritor es una acción que contribuye a resguardar la memoria, no solo personal del escritor en cuestión sino también de las redes de relaciones contextuales, explícitas o inferidas, que estos documentos permiten reconstruir a los investigadores. En algunos casos es posible, inclusive, desmontar ideas sostenidas por la crítica a partir del relevamiento de otro tipo de documentos, diferentes de los dados a conocer públicamente. Como ejemplo podemos citar la posibilidad de la reconstrucción de la relación Armonía Somers/Ángel Rama.[4] A través de cartas pertenecientes al archivo Ángel Rama, recibidas

[3] Me ocupo de esta novela en un capítulo del libro Desde los umbrales de la memoria. Ficción autobiográfica en Armonía Somers. Cft. Bibliografía.

[4] Recientemente he presentado en JALLA Cali 2012 una ponencia en la cual analizo en detalle esta relación motivo por el cual solo haré referencias breves en este trabajo.

por el crítico uruguayo de parte de Somers[5], es posible indagar algunos aspectos de una relación que se mantuvo durante casi dos décadas y que permite complementar lo publicado por Rama en sus varios artículos en la *Revista Marcha,* en los cuales alude una y otra vez a la calidad literaria y a las características de la escritura de Somers.[6] Las cartas evidencian cuál fue el papel desempeñado por Rama en relación con parte de la obra de Somers. Ella menciona (en una entrevista inédita que también forma parte del FAS[7]) la lucidez de Rama "que me catapultó con su temperamento pasional" y que, tras haber leído sus primeros cuentos, la buscó "para sermonearme", afirma. A partir de entonces, Rama logró, con su insistencia y con plazos acotados, que Somers le fuera entregando sus relatos para leerlos y para luego publicarlos. La tensión entre la insistencia de Rama y el deseo de Somers de romper sus manuscritos es una constante en las cartas. También la necesidad de consulta por parte de la escritora y el respeto por las opiniones de Rama con respecto a su obra. Lo toma como consultor, como crítico, como editor, como amigo. También hace referencia a los pedidos por parte de Rama para que escriba un ensayo y para que dé conferencias sobre su obra. Considera que el crítico se ocupa de sus textos como si fueran "mis hijos" y en cada carta le comenta sobre sus actividades, procesos de reescritura, le confirma envío de borradores para que los lea, deposita sus copias y hasta acepta sugerencias de correcciones de títulos. El tono cordial y afectuoso de la correspondencia indica

---

5 Las fechas de las cartas van desde el año 1964 hasta 1977, cuando Rama ya se encontraba en Venezuela.

6 Algunos de los artículos más conocidos son: Rama, Ángel. "En la morgue con mis personajes". Marcha, XXVI, 1214, Montevideo, 17 de julio (1964); "Llegaron los alacranes". *Marcha,* N° 966, 3 de julio (1959); "Testimonio, confesión y enjuiciamiento de veinte años de la nueva literatura uruguaya". "Las mujeres también narran". *Marcha*,
XXI, 966, 3 de julio, (1959); "La púdica dama 'literatura'". *Marcha*, 1040, (1960);"La insólita literatura de Somers: la fascinación del horror". *Marcha*, XXV, 88, dic. 27 (1963); "Mujeres, dijo el penado alto". *Marcha*, XXVII, 1290, enero 28 (1966); "Raros y malditos en la literatura uruguaya". *Marcha*, 1319 (1966).

7 Entrevista con María Gianelli (manuscrita-borrador sin fecha, se infiere que es en 1985).

una relación enriquecedora para ambos, y, a su vez, la valoración siempre positiva de la escritura de Somers por parte de Rama da señales de un reconocimiento que ilumina facetas no reconocidas por los críticos literarios uruguayos del momento.

Por eso, y al ser Rama uno de los críticos y gestores culturales más importantes del momento, resulta muy importante su labor para estimular y difundir su narrativa. Y develar estas facetas solo ha sido posible a partir del acceso a los documentos hospedados en el FAS, en el CRLA, que pronto formarán parte de los AVLA y estarán disponibles para compartirlos con investigadores y estudiosos de la literatura latinoamericana.

Otro ejemplo de resguardo de la memoria: los cuadernos de la cárcel de Alicia Kozameh

Me interesa también plantear, a modo de complemento de mi trabajo con los archivos de Somers y con el fin de ampliar la reflexión sobre el impacto de los AVLA, otro caso de documentos de difícil acceso que permanecen salvaguardados y que se han puesto a disposición de toda la comunidad internacional. Se trata del fondo Alicia Kozameh, formado por dos cuadernos escritos entre febrero del 1977 y diciembre de 1978, durante su detención en la cárcel de Villa Devoto (setiembre de 1975 y diciembre de1978). Tal como menciona la autora en una entrevista[8], no era fácil tener un cuaderno en la cárcel, pero Kozameh obtuvo autorización para escribir (esto se documenta en forma manuscrita en las tapas de uno de los cuadernos). Chiara Bolognese, en un artículo de presentación de estos cuadernos, agrupa el material en cinco categorías[9]: "cartas" a sus padres y reflexiones; el relato de sus sueños; poemas; dibujos

[8] Entrevista de Chiara Bolognese, publicada en AVLA-Poitiers. Cft. Bibliografía.

[9] http://presnum.mshs.univ-poitiers.fr/kozameh/Presentation/Presentacion1.html - _ftn3

que retratan a las personas del mundo de la cárcel y en particular a las compañeras, y transcripciones de textos de teoría literaria o de fragmentos de obras de literatura. Estos cuadernos son testimonio de sus angustias, deseos, reflexiones. Cito a Bolognese: "Los cuadernos son, pues, palabras escritas *en* la cárcel –los pasajes más líricos, como los poemas o algunas reflexiones muy personales– y *desde* la cárcel –lo que transcribe con la intención de sacarlo de Villa Devoto, salvándolo así del peligro de la aniquilación."

Ilustran sobre su condición de presa política y se convierten en un modo de supervivencia. La escritura de esos cuadernos mantiene la vida, construye memoria, no solo personal sino también contribuyen a resguardar la memoria nacional porque sacaron a la luz acontecimientos de la dictadura que de otra manera no se hubieran conocido. Los escritos de las presas políticas, y en este caso particular, la publicación virtual de dos cuadernos de la cárcel, y por más que en ellos no haya referencias directas a hechos históricos o políticos, permiten acceder a un conocimiento oculto y censurado. En los mismos cuadernos todo está velado, fragmentado, rasgado, a propósito, para superar la censura local. De tal manera, o bien la autora arrancaba algunas hojas de los cuadernos para hacerlos pasar como cartas, o bien quienes realizaban las "requisas" cortaban fragmentos que consideraban "censurables" o los tachaban con "marcadores oscuros". Cuando Kozamenh salió de la cárcel pudo reconstruirlos y así conservarlos.

En la entrevista antes mencionada la propia escritora relata el modo en que los cuadernos pasaron a constituir el fondo en los AVLA y realiza comentarios iluminadores sobre su contenido y su significado. Los considera como "un órgano del cuerpo…" de los cuales no ha podido desprenderse nunca. Sin embargo, y dado el interés demostrado por el CRLA en esos cuadernos, accedió a prestarlos para su digitalización. Gracias a eso ahora están a disposición de todo investigador, crítico o lector que quiera acercarse a leerlos.

Y este es el valor agregado de los AVLA: que todos y cada uno de los documentos allí albergados formen parte del imaginario de la literatura latinoamericana, en constante construcción:

> …un imaginario que Archivos rescata y dinamiza, contamos con los caballeros y damas imaginantes, del pasado y del presente, que continúan y continuarán mentando y comentando imágenes, por ende, cimentando imaginarios, esto es, espacios de reconocimiento, espacios de reflexión, de cuestionamientos, dominios de resistencia, de utopía y de libertad, voces de un coro que interpreta un ahincado esfuerzo de búsqueda, de construcción, de invención y de autoconocimiento. Allí los lectores, nosotros, reconocemos trozos de nuestra realidad, trazos de nuestros sueños, signos y resquicios de un no poder ser y, también, de un querer ser. Trayecto y proyecto. (Moreno, 44)

Los dos casos a los cuales hice referencia en este trabajo, cada uno con sus características peculiares son solo una muestra de algunos de los posibles derroteros de los manuscritos y documentos de escritores latinoamericanos, que sirven para el resguardo de la memoria y contribuyen en gran medida en la construcción del imaginario latinoamericano.

En este contexto, no solo se mantiene viva la palabra y sus imaginarios sino también se generan espacios de reflexión crítica –de los cuales no están ausentes los contextos histórico-culturales– y se abre la posibilidad de la circulación múltiple de los textos literarios.

Bibliografía

Bolognese, Chiara. "Palabras desde la cárdel: los cuadernos inéditos de Alicia Kozameh". Ponencia presentada en el II Congreso Internacional Escritoras y Compromiso. Literatura Española e Hispanoamericana de los siglos XX y XXI, 27-30 mayo de 2008. Univ. Autónoma de Madrid y Saint Louis University. Actas en prensa. http://presnum.mshs.univ-poitiers.fr/kozameh/Presentation/Presentacion1.html

____ *Entrevista a Alicia Kozameh*. Madrid el 29 de mayo de 2008.

Campodónico, Miguel Ángel y Perera San Martín, Nicasio, Josserand Sylvie. "Presentación del programa Archivos virtuales latino-americanos. Estado del programa y nuevos fondos."

http://uptv.univ-poitiers.fr/web/canal/61/theme/28/manif/228/video/2040/index.html.

Colla, Fernando (coord.). "La colección ARCHIVOS". En *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del Siglo XX*. Poiters: CRLA, Archivos, 2005,11-31.

Dalmagro, María Cristina. *Desde los umbrales de la memoria. Ficción autobiográfica en Armonía Somers*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2009.

____ "Fondo Armonía Somers: el cruce del océano y el resguardo de la memoria". Revista *Escritural. Escrituras de América Latina*. Archivos virtuales latinoamericanos, n°5, marzo 2012.

Fondo Alicia Kozameh. *Los cuadernos de la cárcel*. www.crla-archivos. http://presnum.mshs.univ-poitiers.fr/kozameh/

Moreno, Fernando. "Imaginarios latinoamericanos: comuníquese y archívese". *Escrituras del imaginario en 20 años de archivo*. 40-44.

Josserand, Sylvie. "Las ediciones electrónicas de ARCHIVOS". En Fernando Colla (coord.) *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del Siglo XX*. Poitiers: CRLA, Archivos, 2005, 217-238.

Geografía invisible de América (mayas, nahuas, quechuas): multiculturalidad e identidades en el universo poético de Laureano Albán

Montserrat Doucet
Universidad Complutense de Madrid

1. *Geografía invisible de América*: el mundo quechua en la poesía del poeta costarricense Laureano Albán: contextualización de su poética

Geografía invisible de América del poeta costarricense Laureano Albán se compone de tres libros, el tercero de los cuales está dedicado al pueblo quechua, testimoniando su presencia en el cosmos y manifestando su relación de identidad con su geografía originaria; ambas facetas son recogidas por el poeta que presta su voz. Esta obra poética obtuvo el Premio Hispanoamericano de literatura en 1982[1] lo que no deja de resultar significativo ya que dicha fecha está muy próxima a la conmemoración de los 500 años de la presencia española en América. Destacaremos que *Geografía invisible*

[1] En 1991 se volvió a publicar formando parte de la obra Infinita memoria de América, Grupo Anaya S. A., Madrid 1991. Esta publicación incluía los cuatro ámbitos del V CENTENARIO: El Descubrimiento, Indoamérica, Separad y Al-Ándalus representados en cuatro poemarios: El viaje interminable (Primer Premio de Cultura Hispánica, Madrid, 1981 y Premio "Columba University Translation Center", New York, 1983), Geografía invisible de América (Premio Hispanoamericano de Literatura, Huelva, 1982), Todas las piedras del muro y Érase una vez Al-Ándalus reunidas como homenaje histórico como "EDICIÓN CONMEMORATIVA DEL V CENTENARIO.

de América se abre con dos citas interesantísimas por su poder de evocación y por aportarnos ya desde el comienzo las claves en las que se va a ir desarrollando el poemario. La primera es un verso de Nezahualcóyotl de Tezcoco, un poeta del mundo azteca: "Percibo lo secreto, lo oculto…" al que sigue un párrafo de disculpa de Albán por "ser hijo, directa o indirectamente, de aquellos que hace 500 años llegaron a América con la palabra, la cruz y la espada" y que culmina en estas dolidas, intensas y esperanzadoras palabras:

> "Nuestro homenaje a la heroica resistencia
> de nuestro pueblo en estos 500 años."[2]
> Ellos ya lo dijeron.
> No hay perdón. No hay olvido. Hay futuro."

Geografía invisible de América está dividida en tres libros de veinte poemas cada uno, veinte cantos que hacen visible las cosmogonías, las antropogénesis, el nacimiento, el destino, la vida, la muerte de tres grandes pueblos, tres grandes identidades: mayas, nahuas y quechuas. Los dos primeros libros están dedicados indistintamente a mayas y nahuas, el libro tercero se ocupa por entero de los quechuas y contempla y canta sus fundaciones, su caída y su profecía.

Este poemario es mucho más que un hermoso ejercicio de reivindicación, es algo profunda e intensamente sentido por el poeta desde la infancia, una infancia vivida en Centroamérica y que en la madurez biográfica del poeta, vivida fuera de su geografía natal, encuentra el cauce necesario en la palabra para sumarse a ese canto imprescindible que haga de nuevo visible lo invisible pero no por ello menos presente.

> "Recuerdo cuando de niño subí por primera vez al volcán que corona la montaña donde nací, a más de tres mil trescientos metros

[2] Según Laureano Albán palabras escritas en el frente de una cassette que un grupo de ocho jóvenes artistas quechuas le vendieron en Ámsterdam en Julio de 1989 con canciones en quechua y castellano.

de altura. Más allá de la ceñida esmeralda instantánea de mi patria, a ambos lados, se extienden unísonos los dos más grandes océanos de la Tierra, y hacia lo alto, el total y vertical azul; y yo, tan pequeño, conjugaba inerme todos esos invencibles espejos en el desamparo de mis ojos, allá en la cima, azorado ante los límites torrencialmente reunidos de lo visible y lo invisible.

Así las conjugaciones entre lo visible y lo invisible han sido desde siempre nuestro inmediato paisaje tutelar. Y con los interrogantes de esa profunda dicotomía, los primeros amerindios crearon sus cosmogonías, sus dioses, su cultura y su cosmovisión hacia lo insondable. Espejo de dobles caras infinitas, habitadas en igualdad, por el hombre. (…) esa América invisible, sin la cual nunca estará completa la América crisol de todas las migraciones"[3].

2. Diferentes identidades culturales y cosmovisión del mundo

Tres pueblos, tres referentes culturales, tres geografías de lo inmenso aunque invisible para configurar un canto en el que están presentes el pasado, el presente y se adivina el futuro.

Por razones de tiempo y espacio nos centraremos en el libro tercero constituido por veinte poemas dedicados al mundo quechua advirtiendo que todos y cada uno de los poemas van encabezados por citas de diversos y prestigiosos escritores peruanos del pasado o por bellísimos fragmentos de haillis. Si partimos de la teoría de los polisistemas de Even-Zohar podemos encontrar en este poemario tres momentos sincrónicos que contituyen un sistema múltiple, un sistema de varios sistemas con intersecciones y superposiciones mutuas y con elementos concurrentes funcionando como un todo estructurado cuyos elementos son interdependientes entre sí:

[3] Albán, Laureano, Geografía Infinita de América, Imprenta Jiménez S. L. Huelva, 1982, p. 140.

- el momento sincrónico en el que el poeta Laureano Albán escribe los poemas partiendo del legado que autores históricos y de cuyos escritos recupera fragmentos a modo de citas para encabezar sus poemas: Inca Garcilaso, Padres agustinos, Huamán Poma de Ayala, etc.
- el tiempo pretérito en el que dichas obras se escribieron para recoger unas tradiciones o unas voces con amenaza de perderse a causa de la colonización hispánica de la geografía americana: a partir del siglo XVI.
- un pasado remoto dónde esas voces u esas tradiciones eran algo vivo, visible y fácilmente identificable entre el pueblo quechua y sus predecesores: jaillis, plegarias, himnos.

Es la América invisible que fluye a través de la geografía y de la palabra dinamizando estas sincronías. Se establece así desde el momento presente un diálogo con textos pretéritos que situados en diversos estratos sincrónicos van dibujando un universo poético pleno en identidades y referentes culturales que al influenciar diacrónicamente sobre otros textos configurarán una multiculturalidad de la que el poeta extrae y hace visibles esas identidades. El canto resultante será a su vez legado para los lectores u oyentes actuales de dicha poesía. Veámoslo a lo largo del poemario:

En el poema "De arcilla estoy hablando", encabezado por las palabras del cacique quechua Choque Wanca: "Runa alpa kamasca: El hombre es tierra que anda" se nos habla de los ritos de fertilización de la tierra desde tiempos preincaicos que el poeta acerca al inicio de su presente, su infancia:

> "En mi infancia yo vi
> hombres que mantenían
> amores con la tierra
> secretos y profundos y terribles.
> Amores osadísimos
> de duraznos totales

que se podían oir
conversar en la lluvia"[4]

Tanto el niño como el poeta son capaces de ver lo invisible en lo visible del momento, de ahí ese magnífico final de este poema en el que el amor ancestral por la tierra se prolonga en otros hombres y en otras geografías pues hasta el mismo poeta es la tierra de la que hablaba el cacique quechua:

"Por un instante es siempre
(…)
Yo he conocido hombres
con un amor de tierra
tan húmedo, tan lluvia
que manchaban sus sueños
con arcillas… ¿qué tengo
en las manos, Dios mío,
sino sueños manchados
por la tierra que soy?[5]

Otro ejemplo de cómo se retoma lo invisible lo encontramos en el poema "El cofre del silencio" donde el ritual del entierro cobra la dimensión de un mito al hacer referencia en la cita que antecede al poema, a la decisión del inca Qolla de ocultar a su pueblo en subterráneos[6]. El hombre es enterrado como la semilla para retornar multiplicado cuando las circunstancias sean favorables:

---

[4] Albán, Laureano, Infinita memoria de América, Grupo Anaya S. A., Madrid, 1991, p. 300.

[5] *Ibíd*., p. 302.

[6] "Y el inca Qolla dijo: no veremos este mundo de enemigos; en tu pueblo haciendo chincanas (subterráneos) nos ocultaremos. … y es así que comenzaron a trabajar sobre Saqsaywaman haciendo chincanas, dándole corazón a la inmensidad, abrieron el socavón…."Ossio, Juan, Ideología Mesiánica del Mundo Andino, Lima, 1973 en Albán, Laureano, Infinita memoria de América, Grupo Anaya S. A., Madrid, 1991, p. 303.

"Porque devuelves cada
grano de mundo u hombre
multiplicado y alto"[7]

No podemos dejar de reproducir por su belleza parte de los versos describiendo el ritual del enterramiento:

"Tierra. Nombre de nido
cuando viene la sangre.
cavidad donde todas
las estrellas se duermen.
Hoy volvemos a ti,
apartando tus sombras,
erigiendo en tu frío
la ciudad de la ausencia,
(…)
Y esta vasija muda
donde el maíz desciende
sumando sus espadas.
Y este collar que une
lunas, noches y piedras
de transparencia súbita."[8]

En otra ubicación temporal y haciendo referencia al mito del Inkarri creado a partir de la invasión española tenemos el poema "Los poderes del tiempo". Profecía del nuevo crecimiento de Inkarri[9]. El

[7] *Ibíd.*, p. 305.
[8] *Ibíd.*, p. 304.
[9] Según la leyenda, la cabeza de Inkarri existe y a partir de ella se regenera su cuerpo que una vez completo defenderá la identidad indígena. Como curiosidad este tema está presente, naturalmente salvando todas las distancias, en una obra maestra del cine español Amanece que no es poco de José Luis Cuerda, 1989, donde varios de los personajes crecen de la tierra a partir de su cabeza.

poeta Albán, que ha vivido "desterrado"[10] de su verdadera geografía puede ahora escribir sobre él desde la perspectiva adecuada:

> "Él llegará una noche
> plateadamente inmensa,
> buscará cada muerto
> y le dará una patria.
> (…)
> Él traerá nuevamente
> la raíz a los párpados.
> Y un pueblo, casi cobre,
> de ceñirse a la sombra.
> Y desde cada piedra
> que es una estrella próxima,
> él dará la esperanza
> la verdad de sus llamas."[11]

Diversos y numerosos son los elementos que el poeta Albán canta en este libro:

- Mitos de creación como la creación del sol y el día por Viracocha, en el poema "La inicial de la sombra" que es el que abre el poemario, como hizo los hombres de piedra[12] en el poema "La oración de la piedra" o la creación de ríos y fuentes en el poema "Destinos de la sed". Todos ellos encabezados por citas referentes a *Suma y narración de los Incas* de Juan de Betanzos (1551).
- Modos de vida como las referencias a la base de sustento de los indios, la agricultura y a la peculiar visión de sus augures, de sus

[10] Este libro al igual que El viaje interminable, Todas las piedras del muro y Érase una vez Al-Andalus referidos a distintas culturas e identidades los escribió fuera de su tierra cuando desempeñaba su labor como embajador.

[11] Albán, Laureano, Infinita memoria de América, Grupo Anaya S. A., Madrid, 1991, p. 311.

[12] En la cultura griega y tras el diluvio universal Decaulión y Pirra tiraron piedras por encima de sus hombros y éstas se convirtieron en personas: las de Pirra en mujeres y las de Deucalión en hombres.

filósofos kamasqa jamaut'aruna en los poemas "La fábula del tiempo" y "La nueva luz" precedidos por fragmentos de *Nueva crónica y Buen Gobierno* de Huamán Poma (1567-1613).

- Fundaciones de ciudades y nacimiento de culturas: de *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega se extraen los epígrafes que dan origen al poema "La fundación del ayer", donde se describe la fundación del Cuzco por Manco Capac y al poema "Las palabras del tiempo", donde se cantan las enseñanzas a los primeros vasallos por el Inca rey y la Coya reina.
- Mito del Inkarri al que ya hemos aludido con anterioridad, creado en la época de la invasión española. Albán utiliza dos versiones del mito para elaborar varios poemas: *Mito del Inkarri en Puquio* (Versión de Mateo de Garnaso, cabecilla del ayllo de Chaupi)[13] en el poema "Los látigos del sueño" donde se describe la creación de una ciudad haciendo alusión al mágico látigo del dios capaz de alinear las piedras; este mismo motivo aparece en el poema "Los Dados de la Luz", donde las piedras obedecen órdenes, pero en este caso para formar una vía de ascensión y que el poeta toma de otra versión de la leyenda del Inkarri: *Mito del Inkarri* en Checa Pupuja (Versión libre en español del relato de Evaristo Kondori Kavina)[14]. Interesante en relación a este mito resulta el poema "Agonías del tiempo", donde se explicita como se ejerce el dominio sobre el astro sol para que el Inkarri pudiera hacer lo que tenía que hacer.[15]
- Características de algunos dioses y rituales asociados a ellos: de *Realidad de la Religión y Ritos del Perú* (Primeros Religiosos

[13] Albán, Laureano, Infinita memoria de América, Grupo Anaya S. A., Madrid, 1991, p. 271.

[14] *Ibíd.*, p. 276.

[15] Este tema del dominio del sol también aparece en El Antiguo Testamento, pero en este caso para que los hijos de Dios pudiesen ganar una batalla: "Y el sol se detuvo, y la luna se paró, hasta que la nación se vengó de sus enemigos. ¿No está esto escrito en el libro de Jaser? Y el sol se detuvo en medio del cielo y no se apresuró a ponerse como por un día entero". Josué 10:13.

Agustinos)[16] el poeta rescata al dios Ataguju, que aparece como protector de la agricultura y de la fecundidad en el poema "Todas las oraciones"; también se describe con gran belleza el ritual de la libación en honor del dios en el poema "Los mares compartidos":

> "Tú, que pones tu sello
> plural sobre la tierra
> te juegas los dados
> de dolor con el hombre,
> comparte nuestro vaso,
> su líquida alegría
> entre muros finales e iniciales."[17]

- Incorporación de composiciones literarias indígenas como haillis, plegarias o himnos. En ocasiones es un jailli el que encabeza el poema como ocurre en el "Sabiduría de la semilla":

> "¡Sol todopoderoso, Gran Padre,
> ve al surco y dale tu aliento."[18]

O una plegaria prehispánica como ocurre en el poema "Como todo en tus ojos" donde se ora a Tijsi Viracocha, el "Creador de todo, oro que arde entre la noche del corazón"[19] en el poema "Las canciones del vértigo". De *Relación de Antigüedades deste Reyno del Perú* por Juan de Santacruz PachaKuti (Iñaki Salkamaywa)[20], el poeta rescata, en el poema "El dolor de la sed", el himno de Manco Capac.

---

[16] Albán, Laureano, *Infinita memoria de América*, Grupo Anaya S. A., Madrid, 1991, p. 285.
[17] *Ibíd*., p. 292.
[18] *Ibíd*., p. 279.
[19] *Ibíd*., p. 288.
[20] *Ibíd*., p. 297.

Pero este poemario en el que se recuperan identidades y se da voz a los muertos recuperados por otros escritores, otros hombres que también están muertos pero no olvidados hay un poema, el poema "Muerte de la memoria" encabezado por una cita de *La muerte de Atahualpa* de Atahualpa Wañuy: "Juntémonos tan solo los que somos hermanos y en la llanura ensangrentada nuestro dolor lloremos." [21]

Donde la muerte de Atahualpa reviste un carácter universal de hermanamiento en el que la identidad indígena americana, en este caso quechua, podría ser la de cualquier otra identidad humana y cultural:

> "Hay momentos de muerte
> en que la muerte puede
> sumarse a las estrellas.
> No muere un hombre, no,
> mueren todos y nadie."[22]

Por lo que el poemario, que en un principio pudo atraparnos por su belleza, se convierte en algo más, en un instrumento para la reflexión sobre la responsabilidad humana en la conservación de las identidades, pues todos provenimos de alguna y en cualquiera de ellas estamos hermanados, ya que es una cuestión de azar pertenecer a una u otra:

> "Nadie muere. Escuchadme
> este impuro secreto
> arrancado al olvido:
> un pueblo es como un dado
> del juego de la vida.
> A veces cae la cara

[21] *Ibíd*., p. 306.
[22] Albán, Laureano, Infinita memoria de América, Grupo Anaya S. A., Madrid, 1991, p. 306.

de la luz, hecha pájaros,
a veces es el lado
Inmediato de la sombra."

3. ¿Por qué este poemario?

Si en 2011 un quipu del s. XIX hallado en Costa Rica[23] en los archivos del Instituto Smithsoniano fue noticia en una revista universitaria de dicho país mostrándonos la evidencia de la influencia preincaica hasta nuestros días, no es menos la evidencia que demuestra de cómo esa cultura invisible pasa a lo largo de la historia y sale de nuevo a la luz para revelarnos como identidad y multiculturalidad se superponen e interrelacionan entre sí. No es por tanto extraño que un poeta costarricense se inspire en la cultura quechua y preste su voz para cantar toda esa invisibilidad presente hasta nuestros días.

Asimismo al cantar a una cultura que por invisible o mal llamada débil no es menos rica ni valiosa recupera todo un universo de creencias, mitos, ruinas que se sustentan en las mágicas raíces de lo intemporal y construye una nueva cosmovisión donde la palabra es un puente, que como la escalera del Inkarry pero en este caso a golpe de ritmo conecta esa invisibilidad con el presente y la hace abarcable y proyectable hacia un futuro. No es casualidad que *Geografía invisible de América*, se reedite una vez premiada en un volumen de lujo junto a otras obras del autor: *El viaje interminable, Todas las piedras del muro, Érase una vez Al-Ándalus,* constituyendo el volumen *Infinita memoria de América* donde también la voz del poeta es esa escalera por la que ascienden hacia nuestro mundo otros pueblos que fueron conquistados y conquistaron, invadieron y fueron relegados al exilio y de cuya interacción surgió la historia moderna.

[23] Semanario Universidad, martes 5 de abril de 2011, San José, Costa Rica.

> "Esta *Infinita memoria de América,* producto de más de diez años de investigación y creación en los mitos e historias fundacionales de los cuatro pueblos que fueron las cuatro semillas ancestrales de América."[24]

Para concluir, una reflexión, que nos incita a su vez a reflexionar y que extraemos del *Manifiesto Trascendentalista*, manifiesto que define la corriente poética creada por Laureano Albán y dentro de la cual queda adscrita *Geografía invisible de América*:

"La poesía expresa aquello que, aunque real y propio de la vivencia humana no logra expresarse plenamente en las ideas, puesto que, por su propia naturaleza, trasciende los marcos de la experiencia contingente."[25]

Bibliografía

Albán Laureano, *Geografía invisible de América (Premio Hispanoamericano de Literatura Huelva, 1982)*, en *Infinita memoria de América*, edición conmemorativa del V Centenario, Grupo Anaya, Madrid 1991.

Albán, Laureano, Dobles, Julieta, Monge, Carlos Francisco y Bonilla, Ronald, *Manifiesto Trascendentalista*, Editorial Costa Rica, Costa Rica, 1977.

Betanzos, Juan de, *Suma y narración de los Incas; seguida del Discurso sobre la descendencia y gobierno de los Incas*, edición, introducción y notas, Mª del Carmen Martín Rubio, Polifemo, Madrid 2004.

Even-Zohar, Itamar et al., en *Avances en teoría de la literatura: (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoria de los Polisistemas)* compilador Darío Villanueva, Universidad de Santiago de Compostela, 1994.

Huamán Poma de Ayala, Felipe, *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, Ayacucho, Caracas, 1980.

Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales de los incas*, Ayacucho, Caracas, 1985.

López-Baralt, Mercedes: *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino,* Playor, Madrid, 1998.

[24] Palabras sacadas del prólogo a Albán, Laureano, Infinita memoria de América, Grupo Anaya S. A., Madrid, 1991, p. 6.

[25] Albán, Laureano, Dobles, Julieta, Monge, Carlos Francisco y Bonilla, Ronald, Manifiesto Trascendentalista, Editorial Costa Rica, Costa Rica, 1977.

Tradiciones étnicas e instituciones conventuales: ¿una convivencia imposible?

Patrizia Di Patre y Esteban Crespo
Pontificia Universidad Católica del Ecuador

I. Sincretismo

En el Convento Máximo de San Francisco (Quito-Ecuador) su guardián, el cosmopolita fray Wálter Verdezoto, se lamenta de que "la sensibilidad por las tradiciones tiende a perderse"; mientras que el bagaje traído de sus viajes (25 países, entre ellos Italia y España), "difícilmente es aprehendido por sus hermanos". Pérdida progresiva de lo autóctono e impermeabilidad a lo ajeno. ¿Cómo se concilian tendencias tan contradictorias?

Echemos un vistazo a uno de los rituales más característicos de la comunidad, la *Calenda* navideña. A las 4h30 del día 24 se reúne un grupo germinal[1]; sus integrantes irán llamando de puerta en puerta a los otros hermanos, con cantos casi en forma de serenata. La visita, que comienza obligatoriamente por los enfermos, terminará frente a la celda del superior: ya saben qué cantar, porque conocen

[1] Todos los sacerdotes agasajados, porque el grupo germinal está formado únicamente por estudiantes, ofrecen alimentos dulces y bebidas calientes a los cantores. Comida, en fin, oportuna para el momento, de la misma forma que en el Carnaval de Chibuleo o en todas las fiestas kichwas (Inti Raymi/San Juan): el grupo de cantantes, músicos y danzantes es recibido con platos muy alimenticios (papas hervidas con pollo, o caldo de pollo muy bien guarnecido) en cada casa visitada: llegan, festejan, comen y se van.

al dedillo sus preferencias. Pero es en la capilla donde culmina la procesión; el hermano más joven da un discurso y anuncia las fiestas del próximo año.

No es difícil reconocer aquí el molde dramático de un villancico: los pastores se llaman mutuamente, entre cantos y en procesión danzante:

> Tinguiní, Dambambá,
> que voy bailando bomba, bomba;
> tinguiní, Dambambá,
> toca que toca, toca, toca.

Enseguida declararemos la procedencia de estos versos. Ahora baste considerar la perfecta adherencia de nuestra manifestación a su prototipo histórico. Todos los elementos están presentes: el grupito pionero, que se engrosa como en un baile, y alcanza triunfalmente la cumbre física de la adoración. Tampoco faltan detalles como la preeminencia acordada al "menor", o más humilde, análogo del pastorcito ingenuo hecho jefe de expedición: todo muy al estilo franciscano. También en las novenas se encuentran enlaces específicos, pese a su pretendida generalidad:

> Estando el tierno Infante reclinado sobre una piedra, con suma pobreza y desabrigo [...] vino luego, por voluntad Divina, de aquellos campos un Buey y, entrando en la Cueva, se juntó con el Jumentillo, que la misma Reina de los Ángeles había llevado. Y ella les mandó que adorasen con la reverencia que podían y reconociesen a su Creador. Obedecieron los humildes animales [...].

El día de san Francisco, a las 15:00, se realiza en la basílica quiteña la bendición de los animales; la gente lleva gatos, perros y hasta gallinas. A esta ceremonia popular responde, por la duplicidad que nos proponemos evidenciar, un ritual indígena ligado al Carnaval. Es fray Abelardo Ainaguano quien nos habla indirectamente, por asociación instintiva, del nexo sutil existente entre la Calenda

conventual [2] y el Carnaval de su pueblo, Chibuleo (en el cantón de Ambato). Un grupo de personas recorre entonces las calles, entre cantos y un acompañamiento efectuado por pingullos, guitarras, tambores. Abelardo habla de "rapsodas, músicos, bohemios en suma", con matices presumiblemente importados. Lo que importa es de todos modos el objetivo: llamar a los habitantes de casa en casa; algunos se unen, si así lo desean.

He aquí un núcleo decididamente antiguo (tratándose de villancicos españoles), cuyo canon se impone como reflejo autóctono ya teñido –factor esencial– de elementos coloniales. Es decir que el sincretismo se logra echando mano de un material externo transfundido, mediante un injerto temprano, en las copiosas vetas de la botánica lugareña. Una operación de boomerang aparentemente sofisticada, pero en realidad bastante sencilla. Algo venido de fuera logra enraizar si encuentra el sustrato idóneo o, en otras palabras, en el momento exacto de su conjunción con una práctica local milenaria.

Hallaremos otras veces este mecanismo; es fácil observarlo también en una interesante línea descrita por Ángel María Aguirre[3]. El crítico localiza elementos afronegroides en dos villancicos de Góngora e, *incredibile dictu*, en cinco homólogos compuestos por Inés de la Cruz. Los versos que presentamos al comienzo, con su

---

[2] En los conventos franciscanos de España no figuran la adhesión de los frailes, ni el canto en cada celda, ni el pregón juvenil, ni el alimento que se convida. Estos componentes le confieren al convento quiteño un confirmado cariz particular, divergente, por los detalles, de la guisa española; si bien es cierto que ocasionalmente hallamos, como en el noviciado capuchino de Sangüesa (provincia de Navarra), analogías significativas En Sangüesa el rezo de la Calenda ocurre por la mañana, y se trata de un canto estable del martirologio, en latín. Le sigue, como en Quito, un pregón navideño, pero la edad del predicador no es siquiera mencionada. Por otra parte, no es en la noche del 24, sino en la madrugada del 25 cuando se cantan villancicos, y su función es librar a los frailes del estruendoso sonido de la carraca o de las tablas, cotidianamente usadas para despertar. El 25 por la madrugada, en cambio, se usan villancicos y dulces instrumentos para que los frailes despierten. El viaje con cantos se reduce al que efectúan todos los frailes acompañando al Vicario, quien lleva en brazos una imagen del Niño Jesús (como en Quito), en su visita al Prelado (superior), de cuya celda se parte, también cantando, al coro.

[3] Aguirre, A.M. (1996). *Elementos afronegroides en dos poemas de Luis de Góngora y Argote y en cinco villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz*. En: Scrittori "contro": modelli in discussione nelle letterature iberiche (pp. 148-65). Roma: Bulzoni.

ritmo característico, provienen de una bomba afropuertorriqueña, y evocan extrañamente aliteraciones del tipo "a la dina dana": movimientos alegres de danza, agrupaciones y... tambores. Todo en un estilo complejo –debido a la multiplicidad de ascendencias– y, por lo mismo, sinuoso y vario en su atávica sencillez. Lo mismo ocurre en un sinnúmero de otros eventos característicos, como el pase del Niño, donde la mixtura prima.

En otras manifestaciones la impronta es más decididamente culta; pero de rápida asimilación popular, con una sorprendente inversión de ruta respecto a los fenómenos señalados. Nos estamos refiriendo a cultos y devociones originales, a la "Virgen de la O", por ejemplo: la expresión deriva, como en el sistema inventado por Guido d'Arezzo, de las palabras *O Sapientia*, contenidas en las antífonas del Niño según sus características primordiales: Sapientia, Adoné, Radix Iesse, etc. Aun en su expresividad erudita, encontramos que el culto (presente en el *Ramillete* eviano), se propaga a lo largo de la historia quiteña quedándose después, bajo apariencias vulgarizadas, en la trayectoria conventual de *Santa Clara*.

Aunque los ejemplos podrían multiplicarse, bastará remitirse –en confirmación de lo dicho– a una anécdota emblemática. La relata Fray Patricio Bonilla, habiéndola escuchado a su vez del hermano Fernando Pozo. Se cuenta que un fraile y dos acompañantes estaban viajando a Guadalupe, en Zamora, y no habían probado bocado. El fraile empezó entonces a pedirle a la Virgen que les concediera un pan para alimentarse; cuando, de repente, apareció en medio del camino una mujer joven, con comida típica de la zona y pan. Les convidó y luego se fue. Este milagro contiene todos los elementos de las narraciones consignadas a los "Fioretti", o a otros sectores de las fuentes franciscanas. Pero con importantes variaciones locales: una joven con comida típica, la Virgen del famoso santuario, todo un paisaje familiar como telón de fondo. Sin hablar de la misteriosa desaparición, indudable eco de tantos milagros medievales (a santo Tomás le ocurrió una vez, estando enfermo, algo parecido; pero la vianda estaba representada por espárragos). Podríamos decir

entonces que en nuestro caso el núcleo originario se identifica con ascendencias franciscanas; el otro extremo se sitúa en relatos indígenas (los cuales abundan en la memoria colectiva de los pueblos); y el punto de sutura será una vez más, en calidad de cuna caliente, el fecundo depósito colonial, incunable folclórico.

II. Cuando no se logra el sincretismo...

Fray Abelardo tiene experiencias y una trayectoria muy diferentes con respecto a su hermano en religión Sukuzhuñay. El último no conoce el quichwa, y los relatos que proporciona (recuerdos ligados a rituales "mixtos", como el pasar una vela apagada por el cuerpo del fiel, ofreciéndola después al santo), no poseen connotaciones específicas. Pero Abelardo reenvía a un mundo paralelo. Cuando regresa a su pueblo natal, para todos es el "soltero", por excelencia. Inclusive su padre lo considera como tal, sin tomar en cuenta el hábito monástico. La madre no habla castellano; mas –hecho notable–, todas sus oraciones las recita en español, como el niño del Ochocientos, o medieval, que escuchaba una misa en latín. Veamos el porqué.

Este es el texto del Padrenuestro, vertido al quichwa por el propio Abelardo. En castellano suena así [4]:

> Padre nuestro [que estás] en el cosmos alto,
> siendo de ti la armonía,
> venga a nosotros el cosmos [5].
> Que tu deseo se haga aquí en la tierra, como en el cielo.
> Danos nuestro alimento cotidianamente,

[4] Nuestra traducción sigue al pie de la letra el texto quichwa establecido por el padre Abelardo: cfr. el apéndice al texto.

[5] El caso de síntesis y resemantización que se hace vigente en "la pacha" (cuando debería ser, en rigor, "tu pacha" = "tu cosmos") puede ser interesante dentro de este ámbito de convergencia, aunque sí se registra una operación sincrética.

y el día de hoy el pan.
Perdona nuestros pecados,
como nosotros perdonamos.
Así mismo, que no nos dejes caer en deseo de pecado;
libéranos a nosotros de toda tristeza.
Que así sea.

Extraño, conmovedor. Las expresiones perifrásticas (el cosmos alto, de arriba) toman el lugar de vocablos naturalísimos, para nosotros. Pero a veces hay una simplificación notable: perdónanos, como perdonamos. Y mientras lo referente a la comida se desdobla (aliméntanos, y danos el pan: también en el milagro de Zamora registramos la distinción), en la tristeza parecen convergir innumerables arquetipos mentales. La explicación más plausible es la que presenta Yánez Cossío, aunque indirectamente, en su cosmogonía quichwa. El mal privado, individual, no lo es en términos de armonía universal: por tanto hay que alejar de uno los motivos de angustia subjetiva, volverlos absolutamente justificables en su individualidad positiva.

Elucubramos: tal vez estemos inventando. Inevitable. Nuestros universos son irremediablemente distintos, y el cosmos armónico quichwa nos parecerá como el hábito franciscano a los chibuleos: un signo de soltería, privación de algo. O abundancia de lo inexplicable.

Se entiende ahora, de todos modos, la razón de esa extraña fractura lingüística, oraciones castellanas en una quichwahablante. Es interesante también verificar el rechazo de Abelardo al traje en el convento, o su rehusarse a bailar música indígena con ocasión de importantes celebraciones[6]. Fray Abelardo viste el traje tradicional cuando visita a sus padres y también lo hará, si los superiores lo consienten, cuando se gradúe en la universidad: solo entonces podría llevar el traje chibuleo. Eso implica que el atuendo quichwa no es

[6] Se rehusó a bailar cuando la música era salasaca, porque él es parte de otra comunidad kichwa. Sin embargo, sí bailó una danza chibulea. Es decir, las mezclas extrañas como expresión de identidad son objeto de rechazo tanto en presencia de elementos conventuales como de elementos kichwas ajenos a su propia historia.

para exhibiciones ni consiente mezclas extrañas: forma parte de una identidad, ciertamente compleja, capaz de acoger con el bilingüismo dimensiones muy diferentes, pero en ningún caso superponibles.

III. Ferias, participación popular y plegarias

Hay una devoción importante en Quito, instaurada por fray Francisco Fernández sobre un fondo colonial, en la década de los sesenta. Se tributa al Cristo doliente, con la cruz a cuestas, piadosamente esculpido bajo el título de *El Nazareno* durante la Colonia, pero actualmente aclamado como "Jesús del gran poder". Y es singular verificar cómo la masa se apropia rápidamente del concepto subyacente a la figura, atribuyéndole el poderío universal a una efigie dolorosamente postrada. Esta es la "perfetta letizia" de san Francisco, que consiste en la mayor humillación posible. Pero resulta interesante también constatar las líneas evolutivas del culto, en su manifestación ortodoxa y en las ramificaciones más alejadas o de aparente incompatibilidad.

Luego de su institución, el culto se difundió tanto que fue necesario recoger las esquelas con los milagros recibidos, y leerlas en los sermones. Ahora es muy usual ver en los mercados de Quito una copia fiel de la figura, cargando la cruz del remedio. Hasta la feria de toros, recientemente abolida por plebiscito y reaparecida bajo formas, si cabe, aún más crueles, lleva la misma denominación: Jesús del Gran Poder. Homenaje extraño y terrible. No totalmente inverosímil, sin embargo. La importancia de los toros en la colonia deja sus marcas en profundidad; puede que la leyenda quiteña de la casa número 1028, fúnebre relación de una fatalidad taurina, represente el reverso de las glorias atribuidas a la feria; en ella la furia del toro no descargará sobre el hombre de la lid; al protector de la ciudad, San Francisco de Quito, incumbe tanto la salud del torero (y la doma del animal salvaje) como la gloria del evento. No está de más recordar entonces, al lado de la indefectible ternura franciscana hacia los animales, los episodios de una progresiva mansedumbre,

obtenida, claro está, con el *poder* del Santo (en todas las crónicas franciscanas se insiste mucho sobre el poder, las posibilidades milagrosas del hombre seráfico): el poder de sanar, de proteger a los animales, de dominarlos también. Naturalmente que en la feria quiteña este concepto sufre, por fuerza de cosas, una transformación nada canónica. Con una agravante inevitable. Dada la naturaleza "agrícola" del acontecimiento y la utilización de otras funciones asociadas, su vinculación con el culto oficial no podía menos de arraigar entre el campesinado, mayoritariamente de ascendencia indígena. Las ferias vulgarizadas, con "los toros de pueblo" y generalmente sin ilesos, demuestran la verosimilitud de la conexión. Y subrayan una vez más los ingredientes típicos –triádicos– de todo éxito cultural postmonárquico: ascendencia antigua, combinación con elementos autóctonos, y la colonia que sirve de anillo.

IV. Procesionario

También en las procesiones y *Via Crucis* se descubren factores poligenéticos. El convento de san Francisco organiza, con anterioridad a la Semana Santa, procesiones internas con estaciones que preceden la Pasión. Allí se desgranan los momentos más dramáticos del sacrificio, desde la traición de Judas y la oración en el huerto hasta la flagelación. Una escultura colonial es llevada en andas por los claustros del convento. No hay penitentes encapuchados, ni priostes, solo los repliegues íntimos de la *Passione*, con sus dramas humanos, tienen lugar en estas procesiones antiteatrales. El aislamiento programático, agigantado del acontecimiento que se representa excluye el principio mismo de la puesta en escena, fundamentalmente basado en la progresión histórica. Antifenoménico y pasional: he aquí el más sólido extracto del espíritu autóctono, junto con la sensibilidad franciscana. A propósito de esto, y pasando a otros ámbitos, en las series conocidas como telenovelas el espíritu en cuestión –esencialmente "latino"– se manifiesta con una potencia

inusitada: drama macroscópico, aislado, susceptible más de una filiación sucesiva que de un progreso interno.

Otras procesiones tienen un carácter más eminentemente tradicional, con todos los ingredientes típicos: penitentes, máscaras, factores universales (probablemente indoeuropeos). No hay cambios sustanciales entre las representaciones sacras de, pongamos, Sicilia y las de Calacalí. Acaso una dudosa preeminencia de la singularidad en los nombres (advocación de la Virgen: hay una de la Nube, de la leche, hasta la "Borradora": hizo desaparecer de un tribunal un expediente, por el cual un hombre iba a ser injustamente condenado. Nos vendría útil su protección a todos los que no amamos la burocracia). Lo raro sería más bien que los elementos informales no se insertaran, o dejara de activarse lo autóctono.

En cuanto a la tipología epifánica (como la aparición de imágenes, por ejemplo), se nos antoja enteramente colonial. Hasta la distribución del pan o los desayunos en el Convento Máximo de San Francisco recuerdan mucho a Marianita de Jesús, o repiten modalidades más antiguas [7].

[7] Hay una infinidad de datos que declaran esta tendencia constante a la fusión. En un panegírico del P. José María Aguirre (Cali, finales del s. XIX), se expone un símil de alta complejidad y de gran sustento lógico y teológico sobre la fe a san Antonio: incluso aparece el procedimiento de las esquelas, recurrente en la historia de nuestro convento. A diferencia del actual arzobispo de Quito, que prefiere colocar los milagros del santo dentro de un complejo más bien variado de virtudes –en el cual la característica de "santo milagroso" se diluye deliberadamente–, Aguirre habla casi únicamente de la capacidad milagrosa del santo. El contraste puede explicarse por la deformación actual de la devoción: los feligreses acuden masivamente a las misas de san Antonio para obtener uno de los panes (pequeños bollos) que el sacerdote consagra; luego, cada uno guarda el suyo como una suerte de herramienta milagrosa. Tales "amuletos" se sitúan en una esfera más cercana a las velas recordadas por Sucuzhañay que a las esquelas de san Francisco. Eso sí, se mantienen las cenas a los pobres y las limosnas de martes, a las que seguramente Aguirre se refería cuando hablaba de "las limosnas que mensualmente reparte el Santo à los pobres". Hay también una alusión interesante a las propiedades curativas del Santo: "Y tomemos de las hojas medicinales que contiene [el árbol milagroso que es san Antonio], para aplicarlas à nuestras heridas." Aunque los emplastos de hojas medicinales constituyen un tópico en la literatura médica del siglo (al lado de la teoría microbiana de Pasteur y Koch, y las reformas higiénicas incipientes del alfarismo), quizás esta mención tenga algo de autóctono.

V. La *Cervecería Victoria*

Al comienzo de esta indagación esperábamos encontrar todos los elementos de un cuadro modélico: preparación de licores, por ejemplo, remedios caseros, etc. Nada de eso se halla en el convento quiteño. Monseñor Trávez, actual arzobispo de Quito y antaño guardián general del monasterio, quiso complacernos recordando que un tiempo se hacía cerveza en el convento, con el material donado por la "Cervecería Victoria". También recuerda que en alguna de las horas canónicas se acostumbraba pedir perdón por los pecados –generalmente faltas menores– inclinando todo el cuerpo, hasta que la frente del hombre arrodillado tocara tierra. Finalmente, cuenta que era común tener juego entre los frailes, con concursos y disfraces.

No son estos los factores definitorios de un prototipo conventual, al menos no con base en ciertos referentes. Nuestra fantasía se ha nutrido de los cuentos *europeos* sobre el tema (Umberto Eco a la cabeza), o de esporádicas visitas turísticas, sin tomar en cuenta la realidad local. Aquí no arraiga ni la *cuisinerie* antigua de España ni un estándar criollo: solo el buen sentido de la alimentación correcta, saludable. Hasta los concursos y disfraces se adaptan a cánones internacionales y anacrónicos, desde la pelota de los antiguos romanos hasta el anónimo esparcimiento moderno. Este convento plurisecular sigue la tendencia de la sociedad laica en cuanto a hábitos mundanos; conserva en la religión el espíritu y hasta algunas ceremonias del Fundador. Eso no quiere decir que le parecerá a un franciscano de Italia o España "normal", según sus parámetros, que no lo juzgaría típico o inclusive pintoresco, con su distribución del pan, la Calenda, los villancicos adoptados (hay uno sobre "jugar al escondite" con el niño Jesús), o el espectacular concurso popular, actualmente en desuso en Europa. Solo implica que mientras los franciscanos de Santa Cruz en Florencia han tenido que *conservar*, preservar inclusive sus tradiciones *pese* al entorno social, o sin estar en total consonancia con él, los del convento quiteño no tienen necesidad de crear condiciones armónicas sino que las poseen

naturalmente, son parte de su historia, todos sus hábitos aparecen impregnados de un espíritu absolutamente actual, pero ejemplarmente complejo, estratificado en todas las capas que componen la diacronía general.

VI. Etnias y convento

Entre las cartas del abundante archivo encontramos la siguiente:

1.- Carta del padre José María Aguirre, Comisario General de la Orden, a los padres consultores, sobre el problema de propiedad de tierras de indios en Loja [8].

> A los Muy VV. Padres Consultores
>
> Muy VV. PP.:
> Hay aquí unos terrenos que se llaman terrenos de la Virgen cuyo valor en la actualidad se dice ser de unos 17.000 sucres. Los indios, poseedores de esos terrenos, tienen obligación contraida por escritura pública de pagar al Convento de San Francisco cierta cantidad de leña, y servicios personales. Dicha escritura primitiva está redactada en forma irregular y anticanónica, porque los indios reconocen el dominio de la Comunidad franciscana sobre dichas tierras, y en esta virtud se comprometen á pagar ciertos servicios; y el Guardián de entónces firma la escritura aceptando el dominio y entrando en posesión de dichas tierras.
> Más tarde, porque tal se fijaron en la violación horrenda de nuestra santa Regla, se hace otra escritura en que los indios reconocen

[8] El título que reportamos, arbitrariamente retocado, reza así: "1.- Carta del padre José María Aguirre, Comisario General de la Orden, a los padres consultores, sobre el problema de propiedad de tierras entre los indios chinguilanchis y el Convento de San Francisco en Loja". Nótese que todos los documentos conventuales, debidamente archivados, han sido catalogados por A. Kennedy Troya (1980). *Catálogo del Archivo General de la Orden Franciscana del Ecuador*. Quito: Banco Central.

> por dueño de sus tierra á la imágen de la Purísima Concepción de San Francisco y se obligan á los mismos servicios personales antiguos; y el Guardián y el Síndico firman aceptando la obligación.
> Estas escritura y trámites han producido en los indios la convicción de que los Padres de San Francisco son los dueños de esas tierras, y algunos otros que no son los indios tienen también esa creencia.
> Además los indios dicen que los padres por medio de fraudes les han arrebatado las tierras de sus antepasado, y buscan abogados que les defiendan; y algunos de ellos, los servicios á que se han obligado los hacen de muy mala gana, á la fuerza.
> En este estado de cosas, creo necesario quitar el escándalo, lavándonos de la mancha que se nos ha echado en el rostro al creernos dueños de terrenos, cuando nuestra mayor gloria consiste en no tener cosa alguna propia. Y como nos enseña el Apóstol, es obligatorio huir no sólo del mal sino aun de la apariencia del mal.
> He resuelto pues hacer una declaración jurídica y formal que debe notificarse á los indios, de que nosotros no somos ni podemos se dueños de esas tierras, y de que esos servicios son simples limosnas que se nos hacen, y á las cuales no tenemos ningún derecho civil. Y esta declaración jurídica la publicaré después por la prensa para que se difunda en la población.
> Y si á Uds. VV. PP. se les ocurre algún otro medio más fácil de quitar de en medio de nosotros este escándolo, háganme el favor de indicármelo, porque Uds. son los consejeros que Dios me ha dado.
> Adviértoles que las escrituras de que le he hecho mención las he tenido en mis manos y las he leido personalmente.

Cualquier comentario sobra. Esta es una declaración extraoficial de derechos humanos, de los derechos indígenas. La relación fue durante largo tiempo atormentada, tensa. Muchos episodios conventuales conservan el recuerdo de "malas pasadas" indígenas, como por ejemplo la profanación de las hostias en el monasterio de las Clarisas. El episodio, perpetrado por tres indios y un mestizo a mediados del siglo XVII, tuvo tal resonancia que llevó al levantamiento de una capilla (conocida como la "del Robo"), y sigue suscitando

episodios periódicos de reparación, como se verá mejor en la otra ponencia. Pero el peligro de sacrilegios indígenas provocó las pesadillas de los párrocos, especialmente en zonas rurales, hasta bien entrado el siglo XVII, tal vez más tarde. Véanse en el celebérrimo *Itinerario para párrocos de indios* (lo leemos en la magnífica edición española al cuidado de Baciero, Corrales –nuestro Rector–, García y Maseda), escrito por el Obispo Alonso de la Peña, las frecuentes alusiones al respecto. Los sacerdotes tenían inclusive un comportamiento prefijado para la ocasión: consumir todas las hostias, en la inminencia de un ataque.

Son residuos: residuos de una larga y paciente evangelización, en el curso de la cual cada una de las partes mantuvo las reservas del caso; en una "plena independencia recíproca", como escribe Proust, de las respectivas tradiciones culturales.

Apéndice [9]

Ñukanchik Taita[10]
Padre Nuestro

[9] Sección al cuidado de Esteban Crespo

[10] Traducción de fray Abelardo OFM, posiblemente basada en la del padre Juan Lovato, redentorista. El análisis de la lengua kichwa fue trabajada por Jorge Ruiz Villacís.

1. Ñukanchik[11] Taita[12], hawa[13] pachapi[14]
   Padre nuestro [que estás] en el cosmos alto
2. tiyakun kanpak Sumak[15]
   siendo de ti [la] armonía
3. Pachaka[16] ñukanchikman shamuchun
   venga a nosotros el cosmos;
4. munaykilla rurarichun kay[17] pachapi, hawa pachapi[18] shina.

---

[11] Al ser una lengua sobre todo oral, en el kichwa es común que ciertas formas desinenciales (llamadas "morfemas" por las gramáticas de la lengua) experimenten elipsis. Este es el caso de *Ñukanchik Taita*, cuya traducción literal es *Nosotros padre*, pero que tiene como base a *Ñukanchikpa Taita*(Nuestro Padre), en donde sí se registra el morfema de genitivo "pa". Este tipo de elipsis sobrentendida es común en la traducción analizada, sobre todo con la forma desinencial "ka", cuya función es análoga al artículo español. Se marcarán los casos.

[12] Abelardo prefirió la forma arcaica española *taita* al kichwa *yaya*, por considerar esta última como una palabra forzada y asociada a las relaciones genealógicas entre animales. Es decir, prefirió, bajo la razón de "pureza y claridad de la lengua", una forma extraña. Difiere también de la traducción hecha por el padre redentorista Lovato, quien escogió *yaya*. Abelardo aseguró que *taita* era una palabra kichwa.

[13] Actualmente no existe en el léxico kichwa una palabra que designe al cielo; tal denominación se efectúa por medio de la paráfrasis *hawa pachapi*, en donde *hawa* significa *sobre* o *en la parte alta de*. La expresión resiente de la cosmovisión kichwa, que dividía al mundo en tres ámbitos: Abajo, Aquí y Arriba (Abelardo).

[14] En la palabra *pacha* se sintetiza el concepto más complejo y totalizador de la cultura kichwa: el tiempo espacio, el cosmos, la idea del orden universal, el todo. Como se verá, en este texto tal palabra cobra un significado limítrofe, que atrae sentidos católicos a un concepto puramente kichwa.

[15] La traducción elegida no es directa, sino perifrástica

[16] Que significa *la pacha* y no, si se tratara de una traducción más literal, *tupacha* . Creemos que aquí reside un punto de gran interés. Por una parte, la capacidad sintética del concepto *pacha* logra una explicación semántica más plena y efectiva del "Reino de Dios" que la expresión española *tu reino*, en donde el sentido pleno está vinculado a un poder temporal. En *pacha*, en cambio, no hay rezago alguno de temporalidad, de materialidad humana: la espiritualidad y totalidad son máximas y se exponen, además, explícitamente. Sin embargo, la forma escogida por Abelardo, unida a un artículo y no a un adjetivo posesivo, corre el riesgo de ambigüedad entre el concepto kichwa y este nuevo, católico. Tal ambigüedad solo se zanja por el contexto, que confiere a la palabra cualidades católicas. Es decir, por un lado, la síntesis propia del vocablo se amplifica y acoge un nuevo matiz; y por otro, la intención evangelizadora del traductor logra forjar un sentido que, inversamente, modifica todo el significado, llevándolo al ámbito católico.

[17] El adverbio "aquí", que no aparece en la oración en español ni en latín, puede deberse a una forma común: en lugar de "así en la tierra" suele decirse "aquí en la tierra". En la traducción kichwa, por ser *pacha* una palabra polisémica, tiene una función explicativa: "aquí en *lapacha*".

[18] Este *hawa pachapi* se diferencia del anterior porque se opone a *pachapi*, "en la tierra". Así, su valor deja de ser "cosmos alto", como en la primera línea, para ser, directamente, "cielo".

que tu deseo se haga aquí en [la] tierra como en [el] cielo.
5. Ñukanchik punchanpimikuna
Danos nuestro alimento cotidianamente
6. tantata kunan punchapish[19] karaway[20],
y el día de hoy el pan,
7. ñukanchik[21] huchakunata kishpichi[y][22]
perdona nuestros pecados
8. imashinami ñukanchika[23] kishpichinchik[24].
como nosotros perdonamos.
9. Chashnallatak ama huchanayaypi[25] urmachun[26] sakichun[27];
Así mismo,que no dejes caernos en deseo de pecado;

---

[19] La sintaxis escogida hace que en este período conjuntivo sean los adverbios de tiempo los elementos vinculados y, por tanto, opuestos: "*cotidianamente* danos el alimento" y "*el día de hoy*, el pan".

[20] Se puede explicar esta amplificación de "panem nostrum" porque, según Abelardo, sería ridículo para un kichwa, ajeno al sistema simbólico occidental cristiano, pedir "pan" a Dios. ¿De qué le serviría? Sería como si nosotros le pidiéramos a Dios algo tan concreto y poco espiritual como, digamos, una fruta cualquiera. Para los kichwas, el pan en sí mismo carece totalmente de una dimensión trascendental. La metáfora, por tanto, tiene que ser, en primer lugar, reforzada a través de la mención explícita de "alimento" (*mikuna*). En Occidente, el pan es un símbolo totalizador del alimento, pero en el mundo kichwa, no: a lo mejor la papa podría cumplir, en nuestros días, esa función (lo que el maíz en la antigüedad inca y en los pueblos mesoamericanos). Por lo tanto, la vacuidad simbólica de *tantata* ("pan") se refuerza con la palabra, con mayor fuerza gravitacional y más significativa, *mikuna* ("comer" y, por ende, "alimento" o "comida") y es precisamente en ella donde reside el ámbito trascendental y espiritual del "panem nostrum". Sin embargo, no ocurre reemplazo ni eliminación de *tantata*, sino que el vocablo se especifica: no se podría prescindir de ninguna forma del "pan". La amplificación responde, en segundo lugar, a la necesidad de dotar de un contenido espiritual a la palabra *tantata*. Así, creemos, se completa el sentido del "panem nostrum": *mikuna+ tantata*. Primero, el símbolo trascendental y luego el símbolo occidental: un giro lingüístico que concentra el sentido occidental cristiano desde la visión kichwa andina.

[21] *Ñukanchik[pa]*. Elipsis similar a *Ñukanchik Taita*.

[22] Morfema de imperativo: *y*. Sin la *y,kishpichi[y]* significaría *el perdón*. Esta omisión en la escritura es común, dado que la última reforma a la ortografía kichwa se dio en la década del 2000.

[23] El morfema *ka* tiene, en este caso, la función de afirmar, de poner mayor énfasis en el pronombre *nosotros*: se le quiere dar relieve.

[24] El verbo perdonamos, aun cuando podría tener un objeto, está vertido solo, confiriendo un sentido más amplio y ambiguo a la acción.

[25] Abelardo prefirió dar esta perífrasis para decir tentación. Así, además, se reitera la palabra hucha de la línea 7.

[26] La última convención del idioma acordó usar sh en estos casos: urmashun. Sin embargo, este urmachun representa una alternancia dialectal fonética común. Dentro de la conveción de kichwa, urmachun tendría que ser traducido como y que caigamos.

[27] *Sakichun* significa tanto "abandonar" como "dejar".

10. tukuy llakimanta[28]ñukanchiktawakish[p]i[y][29].
libéranos a nosotros de toda tristeza.
11. Chashna kachun.
Así sea.

[28] No quiere deci "mal", sino, directamente, "tristeza". Acaso esto le confiera más materialidad a la petición, aumentando la eficacia al momento de evangelizar.

[29] Abelardo escribió ñukanchikta wakishi. La última palabra no existe y un significado entre ambas, tampoco. Sin embargo, la escritura puede llevar a pensar que escribió lo que aquí se consigna.
En la construcción escogida, se verifica una reiteración innecesaria en el objeto *nosotros*. Sin embargo, es común que el kichwa repita palabras o sentidos para dar mayor fuerza al mensaje. Tal mensaje sería, en este caso, la eficacia de la promesa de salvación y de felicidad.

Lo real del conflicto social en *Los ilegítimos* de Hildebrando Pérez Huaranca

Saúl Domínguez Agüero
Universidad Nacional Jorge Basadre Grohmann

Introducción

Para valorar el aporte literario de Pérez Huarancca será preciso hacer un esfuerzo de contextualización, sin que por ello tengamos que hablar de "suspensión de la ética". En otras palabras, hacer el esfuerzo de separar la experiencia literaria de Pérez, autor del único libro de cuentos *Los ilegítimos* (1980), de su accionar algunos años después como mando político-militar del grupo genocida de "Sendero Luminoso", lo cual será siempre un hueso atravesado en la garganta[1].

[1] El Informe de la CVR, luego de una investigación exhaustiva, llegó a establecer la corresponsabilidad del hecho cuando dice: "Con relación al responsable de ejecutar esta decisión de Sendero Luminoso [de masacrar a los campesinos] los testimonios obtenidos sindican directamente a la persona de Hildebrando Pérez Huaranca como responsable del ataque del 3 de abril de 1983. Los testigos entrevistados por la Comisión de la Verdad y Reconciliación identifican con este nombre al líder senderista y lo describen de la siguiente manera: ´... estaba uniformado de militar, llevaba dos pistolas, blanquiñoso, mestizo, de ojos vivos, pelo lacio, de 1.70 m de estatura aproximada, nariz aguileña, voz resonante como de mando militar, agarrado, no era gordo, era un profesor...´ Asimismo, estas mismas fuentes afirman que Hildebrando Pérez Huaranca fue la persona que organizó la masacre de Lucanamarca en las localidades de Totos y Espite y que el día de la masacre fue reconocido a pesar de llevar pasamontañas: ´...el que dirigía todo en general era Hildebrando Pérez Huaranca... es de Vilcanchos, es profesor que ando por aquí, la gente conoce, es alto, flaco, mestizo, estaba con pasamontañas...´." Así lo recordaron varios tes-

Los cuentos de Pérez Huarancca reunidos en el citado volumen de *Los ilegítimos* se desenvuelven dentro de los parámetros del neoindigenismo[2], una modalidad narrativa creada por Arguedas, y cuyo rasgo más relevante es la visión étnica del mundo andino antes que la visión clasista. Naturalmente, en este libro, sobre todo al final, se puede entrever la lucha de clases, pero ella no constituye la línea temática más importante del volumen.

Para Alexandra Hibbett, el libro de Pérez Huaranca "termina siendo la exposición de un problema, y no de una solución" (113).

---

tigos de la matanza de Lucanamarca entrevistados por la Comisión de la Verdad y Reconciliación.

El escritor Dante Castro pone en tela de juicio estos testimonios por considerarlos deleznables desde el punto de vista jurídico. En general, Castro trata de afirmar la inocencia de Pérez, incluso adelanta la idea que éste, en caso de haber actuado, lo habría hecho bajo presión de los senderistas que le habían liberado luego del memorable asalto al CRAS de Huamanga en febrero de 1982. Desafortunadamente, no dispone de ninguna prueba que pudiera avalar lo que afirma. Lo que se tuvo fue el cuerpo del delito, en este caso, 69 cadáveres de hombres, mujeres, niños y ancianos, salvajemente ejecutados. Por otro lado, tampoco se podrá disponer ya nunca de la versión del inculpado por encontrarse en la lista de los desaparecidos. Por su lado, el jefe senderista, Abimael Guzmán, asumió la autoría intelectual del horrendo crimen en la famosa "entrevista del siglo" hecha por Luis Arce Borja y publicado en "*El Diario*". Sin embargo, en su más reciente publicación: *De puño y letra*, ya no ratifica –mediando una indignante bravata como en la famosa entrevista– su autoría intelectual, por el contrario, trata de poner distancia y diluir su responsabilidad.

[2] El neoindigenismo es un movimiento literario creado en el Perú por José María Arguedas como una innovación de la clásica narrativa indigenista. Sus características más importantes son: cultivo del realismo mágico, incorporación de la perspectiva mítica, intensificación del lirismo relacionado con la cultura oral y la visión integral de una sociedad nacional incluyente, en la cual elemento importante, base de cualquier intento de construcción del estado nacional, es la población nativa y su cultura milenaria. Por otro lado, el concepto de "neoindigenismo" ha sido definido por los estudiosos de la obra narrativa de Arguedas, especialmente, Antonio Cornejo Polar y Tomás Escajadillo. Mario Vargas Llosa, en *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996), aborda la "variación" del indigenismo operado por Arguedas, quien en el ensayo "El indigenismo en el Perú" reprocha a los hispanistas, incluido Julio C. Tello, por reivindicar el pasado imperial incaico y al mestizo aristócrata –como el Inca Garcilaso–, pero ignorar o despreciar al indio actual. Y reprochando al marxismo y su famosa teoría de la lucha de clases como motor de la historia, dice: "las luchas sociales tienen un trasfondo no sólo económico, en un país como el nuestro, sino un denso trasfondo cultural". La propuesta de Arguedas de rescatar la tradición comunitaria andina viva, plasmada en sus cuentos y novelas, es tachada por Vargas Llosa como una "quimera" o una "utopía arcaica".

Sólo hay que insistir que el "problema" que allí se plantea es básicamente étnico y no clasista. Creemos que allí, precisamente, en las huellas de Arguedas, Rulfo y Vargas Vicuña, radica su importancia y actualidad.

Según la autora mencionada, este libro tiene un valor central en la literatura de la violencia porque aclara la disyuntiva del sujeto frente a ella; es decir, el reclamo de un *acto* que cambie las estructuras injustas, aunque sin proponer un proyecto en particular, por lo que "el libro permanece, así, en una tensión extrema, y deja al lector una visión desconsolada de la Nación, de la capacidad de la literatura para sostenerla, y de la posibilidad de un *acto* que realmente cambie las coordenadas de la situación" (Hibbett, 113).

En efecto, la frase "visión desconsolada" es, creemos, la frase clave; esto es la visión pesimista tanto de la nación criolla mal articulada, como de la literatura –incluida la indigenista– que sólo ha servido para estereotipar la imagen del indio como víctima y subalterno; pero también una "visión desconsolada" frente a la ausencia del *acto* liberador, una revolución social en términos occidentales, o un *pachacuti* redentor en términos andinos.

Cuando Pérez Huarancca escribió sus relatos, por lo demás, sin proponer el *acto* liberador mencionado o un programa de transformación social efectivo, más bien contentándose con presentar la descripción descarnada de la decadencia y éxodo de la comunidad indígena, esos relatos distaban mucho del "camino de Ayrabamba", una literatura estructurada a base de las pautas doctrinarias del "Senderismo", así como también muchísimo más del "camino de Lucanamarca", es este caso, escrito sangrientamente en los *textus* de la vida misma.

No tenían que ver, por lo menos de manera directa y programática, con un proyecto revolucionario clasista. Menos aún con un "senderismo" genocida aún inexistente en los años en los que Pérez escribió sus cuentos y ganó con ellos un sonado premio literario otorgado por la Asociación Nisei del Perú, pero sí con el Perú profundo e hirviente, es decir, con la "rabia" arguediana.

1. El presente comunario: "*La oracion de la tarde*"

"La oración de la tarde" es el primer cuento de *Los ilegítimos* que reúne un conjunto de 11 relatos breves. Según algunos críticos, este primer cuento funciona como un prólogo, en tanto que los siguientes como premisas, y el último, "Día de mucho trajín", como una conclusión. En efecto, no obstante que los cuentos mantienen su autonomía estructural, el libro en su conjunto presenta una inobjetable unidad temática basada en la descripción de la vida de una comunidad indígena de los Andes en grave proceso de desintegración[3].

Considerado como uno de los mejores relatos del volumen, presenta a los comuneros indígenas en plena actividad o faena comunal. El asunto que los convoca es la presencia de un puma al que tienen que darle caza para prevenir la perdida de sus ganados e incluso el peligro de ser ellos mismos atacados por la fiera. La respuesta colectiva frente al peligro indica claramente la estructura social comunitaria que alienta aún en los Andes peruanos.

El tema central[4] tiene que ver con un conflicto del orden natural, el enfrentamiento de hombres y animales. En este caso, los pumas que aparecen esporádicamente en las tierras de la comunidad creando

---

[3] Alexandra Hibbett en su brillante ensayo: "Los ilegítimos de Hildebrando Pérez Huaranca: la literatura frente a la necesidad del acto", dice precisamente: "Propongo que en este libro la necesidad del *acto* se plasma en una argumentación lógica que recorre el conjunto de cuentos. El primer cuento expone diversos elementos axiomáticos: la miseria de la población, la jerarquía social, la posición de los jóvenes frente a las generaciones precedentes, y finalmente la necesidad de "hacer algo" con respecto a esta situación insostenible. Los siguientes consideran estos elementos en mayor detalle, configurando una visión dentro de la que todos los elementos llevan a la conclusión que se expone en el último cuento, la necesidad de un *acto* de violencia revolucionaria" (92).

[4] James Higgins ha hecho un resumen preciso sobre el contenido de este cuento: "'La oración de la tarde', por ejemplo –dice–, cuenta los esfuerzos de un grupo de ancianos por cazar una puma dañina, centrándose en los percances ocasionados por su avanzada edad. El tema es tratado con cierto humor, pero la tragedia subyacente se insinúa cuando queda revelado que la razón por la cual los ancianos se ven obligados a cargar con tareas propias de la juventud es que los únicos habitantes del pueblos son ellos, ya que los jóvenes se han marchado en busca de trabajo: somos viejos nomás en el pueblo […] la escasez que reina […] hace que los muchachos encaminen sus pies hacia otros lugares". (Posteado por Gustavo Faverón Patriau).

zozobra; por lo que los miembros varones de dicha comunidad se ven obligados a conjurar el peligro.

En la ocasión rememorada, la cacería fracasa. Luego, los hombres convergen al atardecer en la casa Grimaldo Linares, quien les increpa la poca diligencia mostrada, pero acuerdan entre todos proseguir la faena al día siguiente al rayar el alba.

En eso aparece Juandico, un comunero estrafalario, reprochándoles haberlo dejado solo en el campo a merced del enemigo; lo que obviamente constituía una grave falta, pues atentaba contra el espíritu gregario. No obstante, los demás comuneros lo acallan apelando a lo estrafalario de su conducta. Pero el relato de Juandico, de su encuentro con el temido puma, matiza una de las páginas más brillantes y jocosas del volumen. Asimismo, el episodio sirve para una oportuna prolepsis que ilustra las incidencias de persecuciones llevadas a cabo en años anteriores y aspectos interesantes de la psicología felina en su contacto con los humanos.

La exposición de este conflicto permite, asimismo, delinear el perfil de la economía campesina. Se supone que pese a la proverbial pobreza de la tierra ayacuchana, la comunidad tiene una vida económica más o menos autónoma, basada en el minifundismo y la propiedad comunal. Por eso, la queja no está dirigida –como en la clásica narrativa indigenista– contra el latifundio y los gamonales rapaces, sino contra dos males más bien de carácter natural: la vejez y la pobreza. Dice el personaje-narrador:

> Lo de ayer nunca nos ha sucedido. ¡Cómo son los años! No tener suficiente valor para correr y dar alcance al animal ese. En fin, será la edad o tal vez la pobreza en que vivimos últimamente (13).

El adverbio temporal, muy oportuno, hace pensar que los comuneros no siempre han vivido en la pobreza, sino sólo en los últimos tiempos por las razones que el mismo relato trata de evidenciar. La queja contra la vejez, que los incapacita para una eficaz cacería, es explicada por la ausencia de los jóvenes que han dado

por emigrar en busca de oportunidades de trabajo. En tanto que la pobreza es explicada por las malas tierras que poseen, lo que provoca al personaje-narrador proferir una imprecación: "pueblo maldito", comprensible si se tiene en cuenta la extrema pobreza de la tierra ayacuchana a causa de la secura del paisaje. Los jóvenes al salir del pueblo trabajan para gentes extrañas, pero también tienen la oportunidad de conocer la situación reinante en otros lugares, y regresar al pueblo cargados de saberes esperanzadores.

En la década del 60, en la que están ambientados estos cuentos, existía efectivamente una intensa politización en el campo llevada a cabo por los grupos marxistas. En este marco referencial, es perfectamente comprensible lo que expresa el personaje-narrador, identificado aquí con la voz de un viejo comunero:

> Cuando regresan sanos (los hijos), hablan de nuestras situaciones con las noticias que traen desde esos lugares. Entonces, aún en el corazón de los más gastados, hay ganas de seguir viviendo todavía; y los disgustos hacia los principales renacen, se multiplican (13).

Al final del texto se evidencian sólo dos preocupaciones: la caza del puma y la nostalgia por los hijos que se van. La primera, obviamente, es un pseudo problema. Por mucho, los pumas podrían causar pérdidas de menor cuantía. Pero su presencia, connotativa de una economía natural, tiene la virtud de dinamizar la vida comunal enriqueciendo su imaginario con una infinidad de cuentos populares. La persecución de los pumas deviene así casi en un deporte, practicado con mucha adrenalina. En tanto que el capitalismo, que se presenta en el campo de manera elusiva, empieza por golpear el punto más neurálgico del sistema tradicional comunitario: la sustracción de la mano de obra activa con los señuelos de "progreso" y "modernidad". Por lo que el capitalismo es el verdadero monstruo, es decir, lo real del conflicto social en los Andes que no se configura como una escueta lucha de clases, sino como una confrontación étnica de culturas y civilizaciones.

Los jóvenes que se van de sus pueblos caen atrapados como moscas en las redes del sistema explotador. Al final siguen siendo pobres, sólo con la diferencia que a su pobreza económica, material, se agrega ahora su dramática alienación, la pérdida de sus propios valores culturales. En otras palabras, pierden lo suyo valioso, su cultura y su idioma, y no llegan apropiarse lo ajeno que también se supe valioso. El corolario es un tránsito doloroso equivalente a silencio y soledad. La muerte de una cultura comunitaria que en milenios de existencia alentó, en la medida de lo posible, una vida bella plena de goce y armonía.

Los cuentos de Pérez Huaranca atestiguan que la coexistencia de las dos repúblicas, la criolla y la india, ahora colapsa con el inevitable deterioro de esta última. Aunque hay manifestaciones vivas de lealtad étnica, un deseo de retorno, el panorama se vuelve cada vez más incierto. Las luchas étnicas ceden paso a las luchas sociales. De esta manera, estos cuentos son testimonios del mayor deterioro de la vida comunitaria en los Andes. Aquí la gran diferencia con la narrativa de José María Arguedas que, por lo menos en sus primeros cuentos y novelas, trataba de mostrar la fuerza de la comunidad indígena, su inconmovible presencia en los Andes. Como ha precisado Martín Lienhard, la diferencia esencial entre Arguedas y los nuevos narradores del neoindigenismo consiste en que éstos no pretenden *explicar* ni *reivindicar* nada, más preocupados en las técnicas narrativas modernas, no incurren en la etnografía ni profetizan cataclismos sociales[5].

[5] En efecto, Martin Linenhart, plantea inteligentemente: La mayoría de los escritores andinos más jóvenes que empiezan a manifestarse a partir de la década de 1950, calificados a menudo de *neoindigenistas,* parten de propósitos diferentes. Para convencerse de ello, basta pensar en unas obras como *Ñahuin* de Eleodoro Vargas Vicuña (1976 [1950]), *Los ilegítimos* de Hildebrando Pérez Huarancca (1980), *Ángel de Ocongate* de Edgardo Rivera Martínez (1986) o *Al filo del rayo* de Enrique Rosas Paravicino (1988). Lectores de Faulkner y de Rulfo, los autores que acabo de mencionar no pretenden *explicar* ni *reivindicar* nada. Sus relatos, a diferencia de los de Arguedas, no incurren en la etnografía ni profetizan cataclismos sociales. Asumiendo su condición de escritores provincianos, ellos se contentan con narrar, para quien quiera oírlas, algunas de las *pequeñas* historias que suceden en su mundo. Por eso mismo, sin duda, el vehículo narrativo más característico

2. Somos comuneros andinos: "Somos de Chukara"

Con un epígrafe bíblico (San Juan 7. 32.8: "El que de vosotros esté sin pecado arroje contra ella la piedra el primero"), el segundo cuento del volumen, "Somos de Chukara", plantea un segundo núcleo de problemas que deviene agobiante y desintegrador en sumo grado de la vida comunitaria: la bastardía, es decir, el problema de los hijos "ilegítimos" con su cohorte de perversiones: paternidad irresponsable, abandono de los hijos, maltrato de las mujeres, etc.

Aquí el personaje-narrador es un joven escolar que nos cuenta lo sucedido con una muchacha del lugar, Victoria Cáceres, que al quedar encinta sin estar casada, atrae a su persona la desaprobación de las dos culturas, la andina y la criolla, las cuales estructuran dos discursos en los que podemos advertir claramente sus sellos particulares diametralmente opuestos.

El discurso criollo, puesto en boca del cura, corresponde naturalmente a la cultura oficial dominante. El sacerdote católico, enarbolando el acostumbrado "moralismo" que en la práctica deviene en un terrorismo ideológico, lanza anatemas condenatorios de la práctica sexual del amancebamiento. Curiosamente, matiza su catilinaria con elementos mágico-religiosos propios del mundo andino en lo referente a los efectos "morales" que pueden suscitar las granizadas. Desde el púlpito, dice rabiando:

---

de estos escritores es la *short story,* género más bien *intimista,* poco apto a la descripción y la representación épica de los procesos históricos. De hecho, muchos –quizás la mayoría– de los cuentos aludidos no pretenden *representar* directamente la realidad social, sino que se limitan a sugerirla indirectamente a través de su impacto en la "corriente de conciencia" de sus personajes. Al trasladar el foco de interés de la realidad social a sus repercusiones en la conciencia, los autores suelen renunciar *ipso facto* a la mímesis lingüística. Para muchos de los escritores andinos actuales, la cuestión de la lengua, que obsedía a Arguedas durante toda su trayectoria de escritor, no parece ya tener gran vigencia. Esto no se debe sólo a su voluntad de inscribirse en los grandes circuitos de distribución nacional e internacional, sino también en la castellanización progresiva de amplios sectores andinos. (*La creación literaria hispánica en situación de lenguas en contacto. La traducción del mundo andino. El español y el quechua en las literaturas del Perú andino*).

> Las mujeres que dan hijos naturales jamás verán el rostro del Señor. Por causa de ellas cae la granizada al pueblo casi a diario. Los hijos ilegítimos nacidos fuera de la ley de Dios, están condenados a ser desgraciados en ésta y en la otra vida. Para ellos no habrá nada en esta tierra, y hasta la hora de sus muertes maldecirán a sus madres por haberlos traído a este mundo (16).

En cambio, el discurso andino orienta su crítica y la sanción moral contra la exogamia. Antes que lapidar a las madres solteras y crear imágenes terroríficas de castigos de temporalidad infinita, este discurso crea más bien un ambiente festivo y socarrón. No busca aniquilar a la persona, sino reprobar conductas que atentan contra la estructura tradicionalmente endogámica de la comunidad andina:

> La Victoria está que engorda. Caray, debe de estar comiendo algo. La Victoria, dice, no quiere comer nada. Estará pues recién llenadita. ¿Será del pueblo el padrillo? Quién sabe hombre; aunque estas muchachas parecen estar cansadas con los del pueblo; están como las perras atrayendo extraños (16).

El castigo que propicia la Iglesia católica es cruel y vengativo. En el presente caso, el cura ordena arrancar del cuello de Victoria Cáceres el escapulario de la virgen del Carmen, evocando grotescamente la degradación practicada en los cuarteles militares para separar a sus miembros indeseables. Sin embargo, esa "ex-comunión", en lugar de condenar a la víctima a la muerte civil, concita la solidaridad de casi todos los miembros de la población que reconociéndose también ellos hijos ilegítimos le regalan sus escapularios para conjurar de alguna manera la "rabiosa" maldición del cura:

> … y porque pensamos que la Victoria, de ahí en adelante, ya no tendría a nadie para que la ampare de las desgracias y que, convirtiéndose en maligno, andaría asustando a la gente o tal vez comiendo criaturas en el pueblo. Por eso decidimos todos los

> curiosos regalarle nuestro escapulario que llevábamos colgado del cuello (12-13).

Como dice Wankar, "solamente los españoles diferenciaban sus hijos en legítimos y bastardos, primogénitos y segundones, espúreos (sic), incestuosos, adulterinos, sacrílegos. Los Incas, como las plantas y los animales, no dividían a sus hijos. No tenían la noción absurda e hiriente de hijos ilegítimos" (Wankar, Tawa Inti Suyo, 62).

Paralelamente al tema de la bastardía, el relato da cuenta del problema del ausentismo escolar. Desde el punto de vista oficial, obviamente, una catástrofe nacional, mensurable en los resultados que arrojan encuestas internacionales que señalan al Perú como el país que ocupa los últimos lugares en razonamiento matemático y comprensión lectora, precedido sólo por Haití y algún otro país centroamericano. Desde el punto de vista andino, aquello es un boicot, a través del cual los niños del campo, afirmando su lealtad étnica, rechazan la escuela occidental que atenta profundamente contra su cultura, lengua y saberes. En el medio andino, esa escuela opera como un centro de tortura. Allí los niños indígenas quechuahablantes o aymarahablantes son golpeados y humillados, obligados a alfabetizarse en el idioma del conquistador. En este cuento se refiere concretamente a las tácticas que los niños del campo desarrollaban para evitar ir a la escuela, presintiéndola como un territorio enemigo. El personaje-narrador, cuenta su propia experiencia:

> Éramos traviesos y nos gustaba faltar a la escuela. A propósito esperábamos el tiempo, mirando la sombra de Qaqachaka, para decir que nos habíamos hecho tarde. Hasta culpábamos a nuestras madres de la tardanza. O, si íbamos, nos quedábamos jugando en la esquina de Pachaspata, y cuando menos esperábamos, ya el sol había borrado la sombra de Qaqachaka de rincón a rincón. Entonces nadie decía nada a nadie, todos callábamos nuestro silencio amiguero (15).

Después de que han pasado varios años, el personaje-narrador ve al hijo bastardo de la vilipendiada Victoria Cáceres jugando en el recreo, dando muestras de ser un niño fuerte y vivaz. Probablemente, continuando con la tradición de los mayores, sea también uno de los faltones. Pero allí se le ve alegre celebrando haber roto el trompo "extranjero" de su amigo. Viendo la escena, un comunero viejo, Faustino Huaraca, hace un comentario socarronamente elogioso: "Este hijo de nadie parece más gente que los legítimos de nuestros principales" (17).

3. Las imágenes de la negatividad

La comunidad andina no sólo está atenazada por el puma esporádico o la bastardía incontrolada. Muchos otros problemas la agobian. La bastardía, un problema que se arrastra desde la conquista española en que el mestizaje surge no del amor, sino de la violación de las mujeres andinas, sigue siendo obviamente una de las más lacerantes.

Los mestizos, "gentes de vidas destruidas", son seres sombríos, propensos a la violencia. Si son pobres se asimilan al indio; si son ricos, al blanco. En los pueblos andinos son los que hegemonizan el poder político local como los "principales" viviendo en eternas rencillas, familiares o políticas, como es objetivado, por ejemplo, en la novela *Los Ingar* (1955) de Carlos Eduardo Zavaleta. Las atrocidades que se narraran como violaciones, castraciones, encarcelamientos, torturas, asesinatos, etc., son perpetradas, generalmente, por elementos de esta clase. Para tener una idea exacta sobre éstas imágenes de la negatividad que saturan las páginas del libro de Pérez, será preciso pasar revista al contenido de los restantes cuentos, deteniéndonos en los casos que ameritan mayor reflexión.

La desintegración de las familias campesinas pobres por culpa de la canibalización de las relaciones humanas, el impulso del goce individualista y la subalternización de las mujeres indígenas, aparece

en los cuentos "Entonces abuelo aparecía" y "Los hijos de Marcelino Medina", clara evocación de *Los hijos de Sánchez* (1961) de Óscar Lewis.

Por su lado, "Mientras dormías se contaban", presenta el caso de un hijo huérfano que se debate en medio de la duda acerca del fin que tuvo su padre. Solo escuchando conversar en las noches a su madre y abuela puede atar cabos y llegar a la certeza que su padre murió en una masacre, y su cuerpo fue arrojado a una fosa común. Este es el cuento de Pérez Huaranca que más se acerca a los cuadros de horror que luego se hicieron cotidianos durante la "guerra sucia" de las décadas del 80 y 90 del siglo pasado. Sin embargo, corresponde a eventos distintos. Éste corresponde a la represión de 1969, desencadenada contra las protestas de Huanta y Ayacucho por la gratuidad de la enseñanza.

"La tierra que dejamos está muy abajo" aborda el tema de la emigración. Dos jóvenes comuneros hacen un alto para despedirse del pueblo. Sienten su fuerza mágica que los retiene, infundiéndoles cansancio apenas iniciada la cuesta. Como sea, llevan la determinación de llegar a la capital del departamento, y ejecutan un rito de carácter mágico-religioso junto a la piedra grande y blanca que se encuentra a la salida del pueblo.

El personaje-narrador reflexiona sobre la necesidad de la emigración y alecciona a su compañero novicio estar siempre en grupo, juntarse y aprender de trabajadores de otros lugares que son pobres, pero que están más enterados de las cosas y han aprendido a defender sus derechos.

"La leva" incide sobre un viejo tópico ya denunciado por la narrativa indigenista. La leva es una vieja práctica del Ejército Peruano consistente en capturar jóvenes indígenas y llevarlos a los cuarteles en calidad de conscriptos; garantizando así, en la estructura militar, una tropa cobriza bajo el mando de una oficialidad blanca.

En este cuento se muestra que la leva también es utilizada como instrumento de venganza personal. El gobernador del pueblo hace capturar al personaje-narrador con la intención de alejarlo de su

joven hija. El desenlace, obviamente, es la final separación de la pareja amorosa. Manuelcha, el amante, es llevado al cuartel, un destino detestable para un joven campesino; mientras que ella, Gloria, aunque madre soltera, como hija de "principal", será la profesora de la escuela. En el fragmento siguiente podemos apreciar la brutalidad, los complejos de superioridad e inferioridad que acarrea la diversificación social, un verdadero cáncer que corroe el organismo de la sociedad comunitaria. El personaje-narrador, dice:

> Ella nunca iba por leña cuando se hacía tarde ni traía regalos al faltar días íntegros a la escuela: era hija de un principal del pueblo como decía la señorita.
> -Y así la quise, primero durante el tiempo de escuela y, luego, detrás de su propia casa cuando ella venía de vacaciones desde la ciudad, hasta que sucedió lo que debía suceder.
> -¡Y tú, qué haces aquí, carajo! Otra vez que te vea fastidiando a mi niña, te rompo el hocico.
> Yo no dije nada. Simplemente me agaché y sonreí diciendo para mí solo: fastidiando nomás, tu hija ya está jodida, don Froilán…
> Allí comprendí, sin embargo, que era hijo de una mujer cualquiera y de un padre que nunca conocí. Viéndolo bien, estaba mirando muy alto (32).

"Ya nos iremos señor" da cuenta de la fantástica historia de don Augusto Ayala, un *misti* fallecido de mala muerte, y cuyas apariciones de ultratumba tuvieron al pueblo en vilo por mucho tiempo. Aquí la religiosidad que sustenta las creencias en aparecidos corresponde ya al sector criollo. El occiso, de carácter contradictorio, era una persona abusiva que golpeaba a su mujer e hijos sin que mediaran motivos; pero también fue una víctima, pues las autoridades del lugar, sus enemigos, acusándolo falsamente de haber castrado a un *opa* del pueblo, lo recluyeron en prisión durante cinco años. Aunque tenía una aureola de luchador, su discurso no entrañaba un programa revolucionario. Sus ataques a las autoridades no pasaban de bravatas y se circunscribían a la esfera del ataque moral. Al denunciar la

"putería" (corrupción) hablaba a nombre de un concepto gaseoso de "progreso".

"Cuando eso dicen", con resonancias de "Macario" de *El Llano en llamas* (1953) de Rulfo, amalgama dos problemas dolorosos: la bastardía y la prostitución. El personaje-narrador, un mozalbete de corta edad, monologa acerca de su vida pasada cuando muy niño aún no podía comprender las cosas que pasaban con su madre abusada por los hombres que iban a su casa pretextando les arregle alguna luxación. Luego se iban regalándole algún dinerito para acallar su llanto, diciéndole desvergonzadamente: "Calla muchacho, sólo me la he comido" (39).

Cuando la madre no tiene trabajo, pues ella es curandera, pasan hambre muchos días, algunas veces se contentan con coger "atajos" (¿frutos o hierbas silvestres?) para hacer picante o coger alguna tuna. No obstante, la pobreza es sobrellevada por ellos con dignidad y estoicismo. La madre rechaza toda idea de mendicidad como forma de vida reservado sólo a los "ociosos" y a los "ancianos que ya no pueden trabajar" (41).

Entonces comprendemos que esa mujer, víctima de abusos y violaciones, es depositaria de valores de la cultura andina, mucho más resaltante en una ciudad como Ayacucho, la ciudad de las treinta y tres iglesias, en que la mendicidad –desconocida y rechazada por la comunidad indígena– prolifera alentada más que por la pobreza de la tierra por la institucionalización de la limosna cristiana.

"Nuevamente la sequía", es un cuento que aborda un tópico memorable de la narrativa indigenista. Nada más recordar *Los perros hambrientos* (1939) de Ciro Alegría para percatarnos de su enorme impacto en el mundo andino. El cuento de Pérez Huarancca rememora la sequía del año de 1956, acontecido en la tierra ayacuchana, cuando el personaje-narrador era aún muy pequeño y pudo retener en su memoria escenas dolorosas. Por ejemplo, cuando la sequía se declaró con toda virulencia y fuerza devastadora, los comuneros reactivan el trueque: llevaban cargas de sal roja de *Urancancha* hacia las haciendas de los valles para cambiarlos por granos; pero en las

haciendas empiezan a exigir demasiado y las acémilas por falta de forraje mueren por los caminos. Un memorial promovido por las autoridades pidiendo auxilio al gobierno central no tiene respuesta. El grupo de los principales construye cinco hornos de panificación a fin de especular con el hambre del pueblo. Se remarca, en cambio, la heroica actitud de la madre campesina que se sacrifica por sus hijos, quedándose ella sin comer. Cuando se seca el *estanco* ("estanque"), los jóvenes deciden marcharse. El estanque, como símbolo de resistencia ante las inclemencias de la naturaleza, proyecta una honda simbología acerca de la funcionalidad del sistema comunitario. En la gran sequía de ese año, fue el último bastión contra la adversidad. Su colapso fue la señal del éxodo. Cuando los muchachos retornan cuatro años después, con la decisión de quedarse, vemos aflorar en esa actitud una característica muy propia de la cultura andina: su amor por la madre tierra, la *Pachamama*. El personaje-narrador, reflexiona:

> Nosotros los muchachos no supimos soportar el sufrimiento. Acabamos abandonando nuestra querencia. Nos alejamos como huyendo del pueblo donde nacimos. Y hoy, a cuatro años de aquella vez, regresamos dispuestos a seguir viviendo en nuestro lugar, a pesar de que las cosas no han cambiado. Todo está igual, como lo dejamos. Sigue la tierra blanca de sequedad. Pero es mejor así. Sufriendo se aprende a vivir (44).

"Pascual Gutiérrez ha muerto" es uno de los cuentos más intensos del volumen. Describe un caso de despojo. A diferencia de *Rumi,* despojada por el gamonal Álvarez Amenábar en *El mundo es ancho y ajeno* (1941) de Ciro Alegría, aquí el despojo cobra una forma más solapada. Unas personas extrañas que fueron generosamente acogidas por los comuneros, a la vuelta a algunos años, terminan adueñándose de las tierras. Los comuneros se dan cuenta que ya no son dueños de nada, y sólo tienen dos opciones: quedarse como siervos o marcharse. Optan por esta segunda alternativa. Doce

hombres y algunas mujeres deciden fundar otro "barrio", en tierras eriazas que les fueran adjudicadas, se supone, por la Reforma Agraria de Velasco (un tema omitida sistemáticamente en la narrativa de Pérez Huarancca).

Los cabecillas, los hermanos Néstor, Víctor y Pascual Huarcaya, y Agustín Borda, son echados a la cárcel como lo fue Rosendo Maqui, y azotados a vergazos. Como consecuencia de las torturas, van muriendo uno tras otro. No obstante, el nuevo barrio prospera porque los comuneros han construido estanques y sus chacras empiezan a verdear. Así mismo construyen el templo que les reclama el cura. Pero lo hacen a cinco kilómetros, en el camino grande. Ante la inconformidad del cura, los comuneros se ingenian para justificar su acción: quieren evitar que el santito sufra viendo que no tienen con qué ornarlo, "pero allá, donde ahora está, podrá pasar su vida de la voluntad de los caminantes que nunca faltan… (47). Pero prometen que apenas su situación mejore podrán trasladarlo al centro mismo de su nuevo "barrio". El relato que empezó con un motivo realista-mágico, la presencia de la *chiririnka*, la mosca anunciadora de la muerte, termina con la reflexión de Pascual Gutiérrez sobre el pasado, presente y futuro de la comunidad que es al mismo tiempo una metáfora de lo ocurrido con la nación milenaria de los hijos del Sol, el Tawa Inti Suyo:

> Ahora lo recordaba todo y minuciosamente: según sus bisabuelos, todo era de todos. La tierra de sembrar y tierra para el ganados. Nadie era dueño más que de sus animales y del pedazo de lugar que ocupaba su casa. Pero pasado un buen tiempo, gente extraña llegó a la comunidad y echo raíces, Al principio vivieron en casas arrendadas e instalaron, de inmediato, negocios diferentes. Pasaron los años y cuando la gente de la comunidad despertó de su hospitalidad desmesurada, los forasteros eran dueños de la mayor parte de las tierras del lugar. Hasta se había realizado un deslinde de tierras de las alturas. En el mismo pueblo ya no quedaba nada y ellos estaban a punto de convertirse en siervos.

> Qué hacer entonces. Cómo recuperar todo lo que se había perdido, si los nuevos dueños tenían papeles de propiedad muy bien saneados y pagaban hasta impuestos al Gobierno. Sólo quedaba dos extremos: quedarse allí mismo y vivir como sirvientes o salir del lugar y ocupar la tierra que aún les pertenecía legalmente. Por eso hicieron lo que venían haciendo" (48).

"Un día de mucho trajín" es el último cuento de *Los ilegítimos*. Se trata de un extenso monólogo. Rudecindo Contreras, un joven estudiante abaleado en una marcha callejera, conversa consigo mismo para darse valor y no desfallecer, mientras tirado en el suelo, apenas cubierto por una frazada, espera la ambulancia que lo transporte. Sintiendo la muerte pisarle los talones, convoca las imágenes de su corta existencia que raudamente desfilan ante sus ojos, desde su más remota infancia.

Por la referencia que hace del hecho de no haberse visto en toda la historia el caso del exterminio total de un pueblo, y que incluso en el caso de que él muriera sus compañeros seguirían luchando, deducimos que tiene una formación ideológica basada en el socialismo. Ante la perspectiva de sufrir prisión y torturas en manos de los policías ("burdéganos"), reafirma su superioridad moral y la posibilidad de controlar el dolor físico.

Recuerda las fiestas patronales de su pueblo a donde su madre le llevaba, aunque no le permitía ir al templo por el temor que le sobrevenga alguna inoportuna necesidad fisiológica. Recuerda especialmente esas fiestas lugareñas plenas de gente, con ceremonias y procesiones, contrastando con la soledad de los días ordinarios:

> … sólo los escolares dan ánimo a ese pueblo que parece morirse de pura soledad, y eso en tiempos de clases. Durante las vacaciones está solo, seco como siempre y triste, semejante a un niño abandonado e incapaz de hacer algo por remediar su desamparo" (55).

Recuerda los juegos infantiles, la conducta obscena de algunos muchachos mayores que jugaban a los puñetes y hablaban groserías.

La estancia en la casa de la abuela y finalmente su viaje a la capital del departamento, la ciudad de las treinta y tres iglesias, en la que empezó su "incorporación" a la nueva forma de vida, hasta ese fatal 13 de junio de 1969, en que fue impactado por una bala. En su tenaz monólogo deja evidencias de haber adquirido "conciencia de clase", su pertenencia a la clase de los pobres. Su discurso evidentemente es ya el de un revolucionario que cree que su caída es un accidente de trabajo:

> "Ya lo sabes: una injusticia por muy grande que sea no puede desmoralizar a un hombre. ¡Jamás, Rudecindo Contreras! Por algo eres del sector de los seres templados en el dolor y en la miseria. Por tanto estás obligado a resistir hasta el final. Piensa sobre todo en eso. Lo que ahora ocurre contigo sólo es un simple tropiezo. El camino por recorrer es largo para los pobres. Y cuando se triunfe, Rudecidno Contreras, todo esto tal vez sea una pequeña historia que parezca cuento, anidado en las sombras del recuerdo" (57).

A pesar del dolor físico que lo agobia, está muy atento a la evolución de la lucha. Siente que el cerco policial ha sido roto y la lucha se intensifica en los tunales de *Acuchimay* y *Qunchopata*, también en el centro de la ciudad que ahora ha sido tomado por una iracunda poblada. En tanto que la policía, incapaz de contener el desborde que acababa de provocar disparando a estudiantes que sólo protestaban, no sabía a qué atenerse. Al ser evacuado, finalmente, recuerda el día en que su padre fue marcado en la nalga izquierda con un hierro al rojo vivo por orden de las autoridades de su pueblo, razón por la cual cuando era estudiante le pusieron el sobrenombre de "El Marcado". Asocia la peripecia paterna con su propio dolor. Allí se interrumpe su monólogo y sólo podemos intuir que fiel a la "herencia de rabia", aunado al "odio de clase", Rudecindo Contreras, como su propio nombre lo indica, se mantendrá hasta el final fiel a sus convicciones revolucionarias.

Conclusiones

1. La narrativa de Pérez Huaranca, inscrita en la corriente literaria del neo-indigenismo, plantea básicamente un conflicto étnico y cultural por lo menos hasta el último cuento, "Un día de mucho trajín", en el que aflora, de manera ambigua, una opción clasista distinta. Los comuneros andinos son ya socialistas *per se*, por lo que una revolución socialista no forma parte de su imaginario. En todo caso, lo pertinente en los Andes es un *Pachacuti* ("retorno al orden"), pero esta posibilidad tampoco se avizora en estos cuentos destinados más bien a desentrañar las causas de la decadencia y desintegración de la comunidad indígena que sobrevive a duras penas, golpeada por los remanentes del gamonalismo, los "principales" (gobernadores, curas, maestros, etc.), y, sobre todo, por el capitalismo que se impone, succionando la mano de obra joven, con su señuelo de "progreso" y "modernidad".
2. No creemos que en estos relatos la preocupación fundamental sea la articulación de un "discurso fundacional" en torno a la idea de una nación homogénea. Por el contrario, vemos la increíble fragmentación del país en un panorama en el que aún prevalece la tradicional sectorización de la república india y la república criolla, en la que aquellos son permanentemente subalternizados. La imposición del mundo criollo, con todas las connotaciones de opresión y explotación que conlleva, es lo que dramatiza la existencia de los campesinos descritos en *Los ilegítimos*; o para decirlo en términos más precisos, el libro en su conjunto muestra una contradicción fundamental, irresuelta, entre una nación milenaria oprimida y un opresor Estado criollo centenario.
3. En los once cuentos del volumen se enfatizan mayormente imágenes de la negatividad. Sólo en dos casos, "Oración de la tarde" y "Nuevamente la sequía", esa imagen es consecuencia de fenómenos naturales, la presencia del puma y de la sequía; en tanto que en casi todas las restantes, provienen del comportamiento

malévolo de los elementos del sector dominante: el cura intolerante, el abuelo abusivo, el hermano avieso, el gobernador vengativo, las autoridades perversas, el sistema capitalista y el Estado represor. Naturalmente, encontramos también imágenes positivas, pero éstas envueltas en una trama complicada parecen volatilizarse. Tal acontece con los viejos comuneros que se esfuerzan por capturar al puma, o con los personajes cuasi indigentes pero llenos honestidad y humanidad como el hermano enfermo que hubiera deseado recibir con un abrazo fraterno al hermano que vuelve para asesinarlo, o como la mujer curandera que prefiere morirse de hambre antes que recurrir a la mendicidad. Es también el caso de Pascual Gutiérrez, el último de los líderes de la Resistencia comunal que en sus instante finales mantiene una lúcida conciencia y preocupación por el futuro de la comunidad. Finalmente, es el caso de Rudecindo Contreras, el estudiante herido de bala que debatiéndose entre la vida y la muerte, mantiene una moral alta e inclaudicable. No obstante, el libro en su conjunto transmite, como dice Alexandra Hibbett, una sensación de desesperanza y una visión desolada, el abuso sin límites de los poderosos y la falta de agencia de las víctimas. Todo lo cual sólo indica que las cosas en los Andes, sobre todo, para el sistema tradicional comunitario iba de mal en peor.

Bibliografía

Cox R., Mark, *Pachaticray (El mundo al revés)*. Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980. Lima: Editorial San Marcos, 2004.

Escajadillo, Tomás G. La narrativa indigenista peruana. Lima: radica, radica, Amaru Editores, 1994.

Hibbett, Alexandra. "Los ilegítimos de Hildebrando Pérez Huarancca: la literatura frente a la necesidad del acto". *Contra el sueño de los justos. La literatura peruana ante la violencia política*. Eds. Juan Carlos Ubilluz, Víctor Vich y Alexandra Hibbett. Lima: IEP, 2009.

Lienhard, Martín. "La creación literaria hispánica en situación de lenguas en contacto. La traducción del mundo andino". *El español y el quechua en las literaturas del Perú andino*. En: congresosdelalengua.es/rosario/ponenc...

Pérez H., Hildebrando. *Los ilegítimos*. Lima: Ediciones Altazor, 2004.
Reynaga, Wankar, *Tawa Inti Suyo. 5 siglos de guerra india*. 6ta. ed. internacional actualizada. La Paz: Producciones Gráficas Culturales, 2005.
Ubilluz, Juan Carlos y A. Hibbett. "La verdad cruel de Dante Castro". *Contra el sueño de los justos. La literatura peruana ante la violencia política*. Eds. Juan Carlos Ubilluz, Víctor Vich y Alexandra Hibbett. Lima: IEP, 2009.
Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: fondo de Cultura Económica, 1996.

Historia, mitos, ritos y leyendas en la *Historia del Reino de Quito* del Padre Juan de Velasco

Vicente Robalino
Pontificia Universidad Católica del Ecuador

El Padre Juan de Velasco, historiador ecuatoriano, nace en la ciudad de Riobamba en 1727 y muere en Faenza (Italia) en 1792. Según uno de sus biógrafos, Julio Tobar Donoso, el padre Velasco, desde su infancia, conoció la lengua quichua por esta razón se le encargó "la catequesis y predicación de los indios". Este conocimiento profundo de la lengua quichua le permitió a este autor recoger los mitos, ritos y leyendas de la cultura indígena de lo que fue el Reino de Quito, cuyos límites, extensos comprendían, de acuerdo con este historiador, los de la Real Audiencia de Quito, es decir: "Por el Norte con el Nuevo Reino de Granada, en Antioquia, […] por el Sur con el Reino de Lima, parte de Jaen de Pacamores, […] y parte en Muniches y Baradero, […] por el Oriente con los dominios de Portugal […] y por el Poniente con las costas del mar Pacífico,"[…] (p. 17). El hecho de que la *Historia del Reino de Quito* haya sido escrita en el destierro, ha sido motivo de controversia. Así, el historiador Federico González Suárez afirma que dicha Historia fue escrita "sólo de memoria, sin más archivos ni bibliotecas, que los recuerdos, que el autor tenía en su cabeza" (citado por J. Tobar Donoso, p. XXX). Sin embargo, Tobar Donoso desmiente esta aseveración, al asegurar que Juan de Velasco tuvo el tiempo y la oportunidad necesarios para llevar es

su escasísimo equipaje de desterrado los documentos que requería para escribir su historia. Por su parte, Benjamín Carrión en *El nuevo relato ecuatoriano*, escrito en 1951, al mismo tiempo que lamenta la llegada tardía de la novela al Ecuador destaca el carácter imaginativo, inventivo y épico de la *Historia del Reino de Quito*, sin que por ello esta obra deje de ser historia. (pp. 9 y 37)

El criterio de Benjamín Carrión sobre la Historia de Juan de Velasco nos ubica –sin proponérselo– en la difícil delimitación entre historia y ficción. Nosotros vamos a partir de la determinación del proyecto histórico-cultural del Padre Juan de Velasco, para luego reflexionar sobre la relación entre historia y ficción en la obra de nuestro autor. Para ello vamos a tomar el punto de vista de Jorge Cañizares Esguerra sobre la historiografía del siglo XVIII, concretamente "La creación de una epistemología patriótica", de acuerdo con este autor, Juan de Velasco y el historiador mexicano Clavijero –los dos jesuitas y desterrados– lo que hacen, en sus respectivas obras, es poner de relieve un patriotismo criollo que, por una parte, destruye las especulaciones y los prejuicios de los viajeros y filósofos europeos con respecto al nuevo mundo: "En el discurso de la epistemología patriótica, el observador extranjero aparece como el principal contrincante de los testigos clericales cultos" (p. 364), y, por otra, construye un discurso patriótico, que recoge los mitos, ritos y leyendas de un ficcionalizado Reino de Quito que sirve para legitimar a los criollos que se sentían desplazados por la Corona, por no haber podido constituirse en una clase noble y privilegiada: "Es cierto que la historia de Velasco pretendía dotar a la sociedad colonial criolla de Quito de un pasado glorioso. Pero el idealizado Reino de Quito no era una nación, […], sino un "reino" una sociedad compuesta por estamentos y grupos corporativos" (pp. 358-59). De ahí que los criollos clericales, como Juan de Velasco y Clavijero, vean en los relatos gloriosos del pasado, el camino para reproducir el "reino" en las colonias españolas.

En la Historia del Padre Juan de Velasco se encuentran en tensión historia y ficción, pues, por momentos, parecería que estamos leyendo

una novela de aventuras del siglo XVIII o que nos enfrentamos a la relación de hechos históricos enmarcados en una inobjetable objetividad. Si nos dejamos llevar por la construcción y representación ficcional, en seguida, descubrimos el universo habitado por el mito, el rito y la leyenda. Si tomamos el camino de la historia, de inmediato se nos presenta el referente histórico-científico, como, por ejemplo, la descripción cartográfica de cada punto geográfico del Reino de Quito. Sin embargo, a nosotros nos interesa develar, como en una novela, el universo mítico, la invención de un mundo –el Reino de Quito– inexistente desde el presente del narrador y del lector, pero vivo desde la perspectiva de su recreación ficcional, pues personajes y lenguaje permiten al lector seguir el hilo envolvente del discurso ficcional, para ingresar a un mundo de ensoñación. Con esto no queremos decir, en modo alguno, que estos dos discursos –el histórico y el ficcional– funcionen en esta obra de manera aislada, sino que la ficción en esta obra es el discurso de creación y recreación de un mundo. Desde esta perspectiva bien se podría pensar que hay en el autor una clara intención de hacer de la historia una ficción un entretejido de mitos, de ritos y de leyendas que emergen de un tiempo inmemorial. Como afirma Roland Barthes:

> […] la presencia de signos explícitos de enunciación en la narración histórica apuntaría a "descronologizar" el "hilo histórico" y a restituir, aunque más no fuera por reminiscencia o nostalgia, un tiempo complejo, paramétrico, no lineal, cuyo espacio profundo recordara el tiempo mítico de las viejas cosmogonías ligado por esencia, también a él, a la palabra del poeta o del adivino" (Barthes, p. 97)

¿Qué es el Reino de Quito? equivale a preguntarse ¿Qué es Macondo? ¿Qué es Santa María? O ¿Qué es Comala? En efecto, La *historia del Reino de Quito*, escrita por el Padre Juan de Velasco en el destierro, recoge testimonios orales de mitos, ritos y leyendas del extinto Reino de Quito para recrearlos desde una visión sugestivamente poética.

Recreación que, desde sus respectivos espacios enunciativos, dos siglos después, lo harían García Márquez, Onetti y Rulfo.

Precisamente, este encuentro del narrador con un tiempo y un espacio míticos es lo que queremos destacar en la *Historia del Reino de Quito*. Encuentro que no es casual, sino el resultado de la resonancia de muchas voces que las recoge el narrador en calidad de testimonio popular. Así, cuando describe a la "ahura, uagra o danta", el narrador afirma que este animal tiene "Las uñas partidas, cuyas virtudes se aseguran idénticas a las uña de la gran bestia" o cuando habla de las plantas medicinales, de sus virtudes y de sus defectos, se refiere, por ejemplo, a un árbol conocido como "Huantuc: "muy semejante al floripondio: flor roja, de mal olor y virtud muy diferente; porque es un formidable narcótico del cual usaban los Indianos para fingir visiones". Aquí bien puede referirse al chamán que utiliza esta flor para la celebración de algún rito.

Esta obra del padre Juan de Velasco rescata todo este saber legendario, perteneciente al mundo indígena y, al mismo tiempo, refuta las tergiversaciones y concuerda con algunos aciertos que tenían los historiadores europeos, especialmente Buffon y Robertson, con respecto al "Nuevo Mundo". Así, de manera humorística, el autor de la *Historia del Reino de Quito* rechaza el criterio que tiene alguno de estos historiadores europeos en relación con la mudez de los perros que habitan dicho Reino:

> Los perros, en todas sus diversas castas, son tales cuales como en Europa, sin que jamás en parte alguna los haya enmudecido el clima ni les haya comido los dientes y los rabos. (p. 178)

La revaloración del mundo indígena es constante, sobre todo, en la *Historia Natural del Reino de Quito* que comprende el espacio natural ("clima, montes, ríos, lagos, puertos, islas y reino mineral") el Reino vegetal, el Reino Animal y el Reino racional. Desde el presente de la narración, el narrador histórico va combinando la observación directa de los fenómenos naturales, los espacios geográficos, las plantas, los

vegetales, los minerales, junto con la contemplación mítico-poética. Contemplación que, unas veces se acerca a la leyenda, al mito y al rito, otras, a la delimitación científica, aunque predomine, más que la descripción referencial, la interpretación tropológico-legendaria. Así la descripción de lugares tiene un origen metafórico, metonímico o propio de la sinécdoque. Así, cuando habla el narrador de los nombres de las islas que forman el Reino de Quito, recoge las denominaciones metafóricas antiguas de estas islas como la de la isla Puná: "Tiene la figura de una entera piel extendida con todos sus pies y cabeza"(p. 53) o la de las islas "Los ahorcados", dice de ellas: "Son dos pequeñas largas en figura de ajusticiados" (p. 53), o la isla de Santa Clara: "se llama también Amortajado, porque tiene la figura de un difunto con los brazos cruzados" (p. 54).

Cuando el Padre Juan de Velasco habla sobre los minerales hay una descripción, la de "El ámbar gris", que bien podría formar parte del ámbito mítico-poético de una novela de lo real maravilloso latinoamericano: "Después se hizo más escaso [el ámbar gris], por la abundancia de los monstruos marinos que concurren a esa parte y se tragan cuanto encuentran. Se ha encontrado no pocas veces en el vientre de ellos, motivo porque algunos juzgaron que ellos mismos lo criaban". Además, es notoria la similitud de esta descripción con el mito bíblico de la ballena que se tragó a Jonás.

Asimismo, son numerosos los casos de textos narrativo-descriptivos de la Historia del Reino de Quito donde la hipérbole –como en la novela *Cien Años de Soledad*– nos conduce de lo meramente referencial a lo fantástico, para darnos como resultado una leyenda. Así sucede con la descripción de la laguna de Coltacocha: "Este es un lago muy misterioso. No se le ve entrar agua por parte ninguna; tiene dos perennes desagües considerables, uno al norte y otro al sur donde jamás se le ha podido hallar fondo, por repetidas diligencias que se han hecho, y sus aguas son cerúleas y amargas." (p. 48)

No menos interesante que la leyenda anterior es la que nos cuenta este historiador sobre el origen del nombre de la montaña llamada Condorazo: "tomó el nombre de un régulo Puruhá, de quien

cuenta la fábula que, por inmortalizarse, se sepultó vivo en él y que aún vive." (p. 35)

Otra leyenda que surge del origen del nombre de una montaña es el de Supayurco: "Supayurco (en la provincia de Cuenca) quiere decir el monte del demonio, porque en una de las cavidades de sus altas peñolerías, le habían dedicado un templo los antiguos Cañaris gentiles y le sacrificaban todos los años 100 niños tiernos antes de sus cosechas."(p. 35)

Aunque Juan de Velasco en su *Historia* hace un inventario de los mitos, ritos y leyendas, existentes en el desparecido Reino de Quito, es posible descubrir un orden mítico legendario jerárquico: el de los dioses, el de los reyes, el de los sacerdotes y el del pueblo, en general. El nivel mítico, el de los dioses indígenas, se encuentra mezclado con el de los dioses católicos. Así, cuando se describe el monte Ashuay o Lashuay, se dice: Al primer descenso septentrional, se conserva entero un templo antiguo del Sol, el cual sirve de iglesia en los pueblos de Achupallas."(p. 31). El nivel de los reyes, por ejemplo, cuando se explica el origen del nombre de la laguna de Yaguarcocha: "El nombre quiere decir lago de sangre, y trae la etimología de un gran castigo que hizo el Inca Huainacapac. […] Según la mayor parte de los escritores, fueron 40 mil los sacrificados; otros dicen que 30 y otros que sólo 20 mil. Estos cuerpos arrojados al lago, lo tiñeron enteramente de sangre, para cuya memoria le ha quedado el nombre". El nivel de los ritos practicados por el pueblo quitu "Su religión odólatra era la adoración pura y sencilla del sol y de la luna, que observaban continuamente. En la ciudad capital de Quito le fabricaron un templo al Sol, en la altura hoy llamado del Panecillo"[…]. El adjetivo "idólatra "se justifica por el lugar de la enunciación del narrador histórico, el de un sacerdote jesuita de mediados del siglo XVIII. Otro rito, no menos interesante que el anterior, es el funerario: "Colocaban el cadáver a la superficie en lugar separado de las poblaciones y poniendo en contorno sus armas y alhajas de mayor estimación, hacían las fúnebres ceremonias". Asimismo, llama

la atención la diferencia que hace el narrador histórico entre los quipus peruanos y el sistema de "escritura" de los Quitus:

> Usaban una especie de escritura más imperfecta que la de los quipus peruanos. Se reducía a ciertos archivos o depósitos hechos de madera, de piedra o de barro, con diversas separaciones, en las cuales colocaban piedrecillas de distintos tamaños, colores y figuras angulares, porque eran excelentes lapidarios (p. 15)

Entonces, la intención de convertir a la historia en un texto descriptivo-científico es constantemente negada por el descubrimiento de un universo mítico que conduce al lector al mundo de la ficción, es decir, a lo que un pueblo imaginó y lo transmitió oralmente.

Dentro de este mundo de los mitos, ritos y leyendas, que le Padre Juan de Velasco recoge de las propias voces de los herederos de toda una tradición, tienen un lugar destacado la descripción de los poderes curativos de las plantas originarias del reino de Quito, como los de las siguientes: la "Arquitecta", "Específico contra infección y putrefacción"; "El bejuquillo de víbora "antídoto más eficaz contra las víboras que aun provocadas no pueden hacer mal al que lo tiene" (p. 71) "La Chichira" eficaz contra los dolores de muelas" […] (p. 72); la "coca" […] "sin otra providencia que estas hojas, hacen los indianos viajes de semanas, hallándose cada día más robustos y vigorosos" (p. 73); mientras que del árbol llamado "sangre de drago",se dice que sus "ramas cortadas despiden tanta sangre que corre por la tierra, como de animales degollados". Otra vez la hiperbolización que nos conduce del mundo real-imaginario.

Asimismo, el universo de las aves –colores y cantos– del Reino de Quito ,cuyos nombres y mitos transcribe el Padre Juan de Velasco de la memoria colectiva, bien pueden estar enel poema extenso, "Catedral Salvaje", de César Dávila Andrade, en los poemas de José Lezama Lima o en la novela *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier. Así cuando el historiador ecuatoriano, describe al Perico (loro) dice de él: "si sentádose sobre la casa da un silbido, cree el indiano que

ha de morir en breve el marido o la mujer; y si repite el silbido, cree que morirán ambos" (195). Este mito nos recuerda otro que lo describe con bastante humor, García Márquez en su novela *El amor en los tiempos del cólera*, cuando se refiere a un loro que habla dos o tres idiomas.

Así hemos visto cómo de un texto histórico, la *Historia del Reino de Quito*, emerge todo un universo real-maravilloso que sin ser en estricto sentido una novela ni un poema épico nos comunica la poeticidad y la epicidad de un reino que aún habla en su propio lenguaje –el de los ritos, mitos y leyendas– de un universo que, como el ave fénix, resucita de las cenizas.

Bibliografía

Barret-Ducrocq, Francoise (compilador), *¿Por qué recordar?*, Barcelona, Editions Grasset& Frasquelle, 1999.

García Canclini, Nestor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Rondom Hause, 2009.

Perus, Francoise (compiladora), *Historia y literatura*, México, UNAM, 1994.

____ *La historia en la ficción y la ficción en la historia*, México, UNAM, 2009.

Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI, 2001.

Pupo-Walker, Enrique, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII y XVIII*, Madrid, Gredos, 1982.

Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, México, FCE, 2000.

Silva Vallejo, Fabio (compilador) *Las voces del tiempo*, Bogotá, Arango Editores, 1999.

Vansina, Jan, *La tradición oral*, Barcelona, Labor, 1968.

Velasco, Juan de, *Historia del Reino de Quito en la América Meridional,* Puebla, Cajica, 1960.

CIALC
Centro de Investigaciones sobre
América Latina y el Caribe