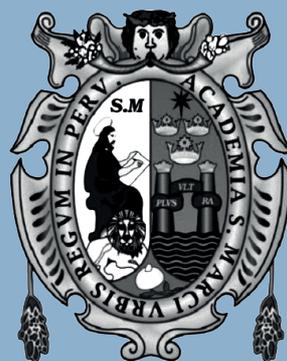


LETRAS

Vol. 92
N.135

junio 2021.
Lima, Perú

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA FACULTAD
DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



LETRAS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



Acerca de la revista
ISSN versión impresa: 0378-4878
ISSN versión electrónica: 2071-5072
<https://doi.org/10.30920/letras>

Misión

Español: Publicar artículos de investigación, revisión bibliográfica y artículos de opinión, vinculados a los estudios humanísticos en el ámbito nacional e internacional.

Inglés: Publish research articles, bibliographic reviews and opinion articles related to national and international humanities field.

Portugués: Publicar artigos de pesquisa, revisão bibliográfica e artigos de opinião relacionados com a área de humanidades no nacional e internacional.

Información básica:

Letras es la revista de investigación científica de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM, destinada a la publicación de artículos de investigación, revisión bibliográfica y artículos de opinión relacionados con los estudios humanísticos en el ámbito peruano y latinoamericano.

Periodicidad:
Semestral

Indexación

DOAJ
Redib
Open Access Map
Google Scholar
Latindex
Proquest
Sherpa Romeo
SciELO
Emerging Sources Citation Index

Licencia
Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Dirección Postal
Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Calle Germán Amézaga N.º 375, Lima 1 - Perú
Teléfono: (511) 619-7000 anexo 2801
Correo electrónico
revista.lettras@unmsm.edu.pe

Equipo Editorial

Director

Alonso Estrada-Cuzcano
ORCID iD: 0000-0001-5039-1108
Email: mestradac@unmsm.edu.pe

Co-Editores

Andrés Napurí Espejo

ORCID iD: 0000-0003-1103-572X
Email: rnapurie@unmsm.edu.pe

Oswaldo Bolo Varela

ORCID iD: 0000-0001-7335-043X
Email: oswaldo.bolo@unmsm.edu.pe

Comité Editor

(Miembros nacionales)

Marcel Velázquez-Castro

Orcid ID: 0000-0002-5770-8400
Email: mvelazquezc@unmsm.edu.pe

Jairo Valqui Culqui

Orcid ID: 0000-0003-1992-9795
Email: jvalquic@unmsm.edu.pe

Yolanda Westphalen Rodríguez

Orcid ID: 0000-0003-2424-1899
Email: ywestphalenr@unmsm.edu.pe

Carlos García-Bedoya Maguiña

Orcid ID: 0000-0002-1543-662X
Email: cgarciabedoyam@unmsm.edu.pe

Pedro Falcón Ccenta

Orcid ID: 0000-0002-0863-5735
Email: pfalconc@unmsm.edu.pe

Nora Solis Aroni

Orcid ID: 0000-0002-8319-4431
Email: nsolisa@unmsm.edu.pe

Agustín Prado Alvarado

Orcid ID: 0000-0002-9325-2682

(Miembros extranjeros)

Rómulo Monte Alto, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil.
Correo: romulomalto@uol.com.br

José Antonio Moreira, Universidad Carlos III de Madrid, España.
Correo: jamore@bib.uc3m.es

Ulrich Mücke, Universität Hamburg, Alemania.
Correo: ulrich.muecke@uni-hamburg.de

Raúl Bueno, Dartmouth College, Estados Unidos.
Correo: raul.bueno@dartmouth.edu

Miguel Ángel Garrido Gallardo, Consejo Superior de Investigaciones
Científicas, Madrid, España
Correo: miguel.angel.garrido@cchs.csic.es

Ambrosio Velasco Gómez, Instituto de Investigaciones Filosóficas, Univer-
sidad Nacional Autónoma de México, México.
Correo: ambrosio@unam.mx

Yanna Hadatty Mora, Universidad Nacional Autónoma de México,
México.
Correo: yanna@unam.mx

GESTIÓN DE INFORMACIÓN Y SISTEMA OJS

Lic. Joel Alhuay
Email: joel.alhuay@unmsm.edu.pe

ASISTENTE EDITORIAL

Kerry Tapia Gonzales

CORRECCIÓN Y CUIDADO DE EDICIÓN

Odín del Pozo

CONTENIDO

ESTUDIOS

- 04** **María Gabriela Huidobro Salazar; Daniel Ignacio Nieto Orriols**
Tradición clásica en el Mercurio Peruano (1791-1795): lecturas de una sociedad ilustrada colonial sobre los clásicos de Grecia y Roma
- 21** **Santiago Sevilla-Vallejo**
Estudio identitario de la revolución evolutiva en la obra de Manuel González Prada
- 32** **Emilio Rosario Pacahuala**
Estudiante y líder: Abraham Valdelomar y su experiencia universitaria (1906-1913)
- 45** **Cecilia Rubio Rubio**
Literatura de la levedad. La prosa inicial de Felisberto Hernández
- 58** **Pía Pasetti**
El libro de mis primos de Cristina Peri Rossi. La fundación de un orden nuevo
- 66** **Susana Florinda Ramírez**
Violencia feminicida en 2666 de Roberto Bolaño
- 78** **Rocío Ibarlucía**
Violencia familiar y rituales afrocubanos en dos obras teatrales de José Triana (1960, 1965)
- 94** **Román Manuel Rojas Chávez**
El fantasma y la dialéctica en O mel e as vespas, de Fernando Évora
- 107** **Johnny Zevallos**
Olmedo y Quintana: de la lealtad al rey a la soberanía de la nación como tensión en el discurso lírico independentista
- 125** **Luz Ainaí Morales-Pino**
Moribundas habladoras: contestaciones al ideario patriarcal en El Conspirador (1892), Incurables (1905) y La rosa muerta (1914)
- 146** **Richard Leonardo-Loayza**
Transfobia, maternidad protésica e identidades no heteronormativas en Loxoro (2011) de Claudia Llosa
- 160** **Chunyi Lei**
Las influencias y huellas de la cultura china en Cuba: 1847-1959

- 177** **María Alexandra Guerrero Zegarra**
El poder se nutre de dogmas. El apropiacionismo en la obra de Herman Braun-Vega
- 191** **Karina Savio**
El saber psi y el campo de la salud: la circulación del discurso psicoanalítico en revistas especializadas argentinas (1946-1955)
- 203** **Leopoldo Tillería Aqueveque**
Kant: lo sublime teológico

NOTAS

- 215** **Carlos García-Bedoya M.**
Respuesta arguediana a una pregunta vargasllosiana
El espía del Inca, de Rafael Dumett

RESEÑAS

- 220** **Luz Vargas de la Vega**
Sales, D. (2017). José María Arguedas y el cine.
Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- 222** **Alex Hurtado**
Aréstegui, N. (2020). El padre Horán. Estudio preliminar de Mercedes Mayna y edición crítica de César Coca. Lima: Ediciones MYL.
- 224** **Marcel Velázquez Castro**
Drinot, P. (2020). The Sexual Question. A History of Prostitution in Peru, 1850s-1950s. Nueva York: Cambridge University Press.
- 227** **José Gabriel Valdivia Álvarez**
Mazzotti, J. A. (2016). Lima fundida: épica y nación criolla en el Perú.
Madrid: Iberoamericana-Vervuert, SUR.
- 230** **Juan De Castro**
Velázquez Castro, M. (2020). Hijos de la peste. Una historia de las epidemias en el Perú. Lima: Taurus.

ESTUDIOS

María Gabriela Huidobro Salazar

Daniel Ignacio Nieto Orriols

Santiago Sevilla-Vallejo

Emilio Rosario Pacahuala

Cecilia Rubio Rubio

Pía Pasetti

Susana Florinda Ramírez

Rocío Ibarlucía

Román Manuel Rojas Chávez

Johnny Zevallos

Luz Ainaí Morales-Pino

Richard Leonardo-Loayza

Chunyi Lei

María Alexandra Guerrero Zegarra

Karina Savio

Leopoldo Tillería Aqueveque

Tradición clásica en el Mercurio Peruano (1791-1795): lecturas de una sociedad ilustrada colonial sobre los clásicos de Grecia y Roma

Classical Tradition in Mercurio Peruano (1791-1795): Readings of an Enlightened Colonial Society on the Classics of Greece and Rome

María Gabriela Huidobro Salazar

Universidad Andrés Bello, Santiago, Chile
Contacto: mhuidobro@unab.cl
<http://orcid.org/0000-0001-9980-6175>

Daniel Ignacio Nieto Orriols

Universidad Andrés Bello, Santiago, Chile
Contacto: daniel.nieto@unab.cl
<https://orcid.org/0000-0003-4403-5849>

RESUMEN

A través de la identificación y revisión de citas y alusiones a obras y autores de la Antigüedad Clásica grecorromana en el periódico *Mercurio Peruano* (1791-1795), el artículo parte desde una aproximación dada por la historia de la lectura y los estudios de Recepción Clásica, para analizar los modos de aproximación y niveles de lectura que la sociedad letrada de Perú, a fines del siglo XVIII, pudo haber desarrollado para entrar en contacto y diálogo con la cultura clásica. El estudio se contextualiza mediante un análisis de los títulos de obras clásicas y sobre el mundo antiguo que pudieron circular en los ámbitos letrados y por el sistema educacional del mundo colonial. Con ello, demuestra que los autores y lectores del *Mercurio Peruano* tuvieron un conocimiento múltiple, dinámico y complejo de los autores clásicos y de sus obras, a los que se acercaron a través de lecturas directas, indirectas y medidas. De este modo, se apropiaron de ellos como voces de autoridad y como principios productores de sentido e identidad para la formulación y legitimación de sus propios discursos locales e ilustrados, dando cuenta de la vigencia de la cultura clásica antigua, para entonces, en el circuito letrado de la sociedad colonial.

Palabras clave: Recepción clásica; Mercurio Peruano; Prácticas de lectura

ABSTRACT

Through the identification and review of citations and allusions to works and authors of the Greco-Roman Classical Antiquity in the newspaper *Mercurio Peruano* (1791-1795), the article starts from an approach given by the history of reading and by Classical Reception Studies, to analyze the ways of approaching and levels of reading that the literate society of Peru, at the end of the 18th century, could have developed to enter into contact and dialogue with classical culture. The study is contextualized through an analysis of the titles of classical works and about the ancient world that could circulate in the literate fields and through the educational system of the colonial world. With this, it shows that the authors and readers of the *Mercurio Peruano* had a multiple, dynamic and complex knowledge of the classical authors and their works, which they approached through direct, indirect and measured readings. In this way, they appropriated them as voices of authority and as principles that produce meaning and identity for the formulation and legitimation of their own local and enlightened discourses, accounting for the validity of ancient classical culture, by then, in the enlightened circuit of the colonial society.

Keywords: Classical Reception; Mercurio Peruano; Reading practices

1. Introducción

En enero de 1791, la sociedad colonial peruana, especialmente la de Lima, conocía el prospecto de un nuevo periódico: *Mercurio Peruano*. Con 411 números publicados hasta 1795, este periódico ha sido considerado el más importante del virreinato del Perú en el siglo XVIII, tanto por el alcance de su difusión —con suscriptores hasta en Nueva España, Nueva Granada, La Plata, Chile y España—, como por su impacto entre la comunidad letrada.

Sus editores y autores formaban parte de la élite peruana, educada en el contexto colonial por un sistema tradicional escolástico forjado a la luz del modelo universitario hispánico. Los años de circulación del periódico constituyeron un momento coyuntural y de tensiones entre la tradición cultural hispánica, el reformismo modernizador promovido por Carlos III y las aspiraciones ilustradas de las élites hispanoamericanas (Guibovich, 2005; Poupene, 2009).

El periódico surgió como medio de expresión de la Sociedad de Amantes del País que congregaba a intelectuales admiradores de la Ilustración europea. Ellos, con seudónimos helénicos, tenían como finalidad promover la alta cultura en la sociedad colonial, adaptando este enfoque a temáticas de interés para el Perú. Así, el periódico versó sobre temáticas locales, historia, geografía, cultura y naturaleza peruanas, dejando menor espacio para noticias contingentes (Clément, 1990).

Su orientación permite reconocer al *Mercurio Peruano*, por una parte, como una plataforma de promoción del pensamiento ilustrado (Clément, 1983; Zeta, 2000; Guibovich, 2005; Solís, 2005; Ojeda, 2015; Poupene, 2009). Por otra, el periódico ofrece un testimonio del ideario y bagaje cultural de quienes, años después, participarían de los procesos independentistas de las colonias hispanoamericanas. En tal sentido, la Sociedad de Amantes del País y el *Mercurio Peruano* constituyeron espacios de reconocimiento para la comunidad de letrados de la sociedad virreinal, sirviendo a la validación de su preeminencia social y cultural desde una perspectiva ilustrada.

Sin embargo, los principios de inspiración de este periódico no se agotan en las obras y autores modernos e iluministas. Sus letras traslucen explícitamente, con similar frecuencia e intensidad, el conocimiento y cultivo de la tradición clásica grecorromana por parte

de autores, editores y de su comunidad de lectores. ¿Cuáles fueron los motivos y mecanismos que posibilitaron esta influencia?

Hernán Taboada (2014), por ejemplo, afirma que hasta el siglo XVIII no se desarrolló un estudio moderno de la Antigüedad en las colonias hispanoamericanas, y que este solo se habría canalizado hacia el siglo XIX, mediado por el Iluminismo. Alejandro Villalobos (2012) indica que los clásicos habrían llegado a los intelectuales criollos a través de traducciones realizadas por clérigos católicos, que no solo adaptaban el idioma, sino el contenido de los textos originales. Susana Gazmuri (2017), finalmente, afirma que los intelectuales que luego encabezarían los procesos de independencia parece que tuvieron conocimiento directo de algunos autores romanos, mientras que habrían conocido otras obras a través de la mediación de escritores franceses modernos.

El uso retórico de obras griegas y romanas en el *Mercurio Peruano* sugiere preguntas a las que, a lo largo de este artículo, esperamos atender. ¿Es tan relevante el lugar de la cultura clásica como el de la moderna Ilustración en este periódico? ¿Qué autores clásicos y qué conocimientos sobre ellos pudieron tener los autores y lectores del *Mercurio Peruano*? ¿Qué tipos de lectura y niveles de apropiación de la cultura y obras grecorromanas evidencian los autores peruanos en sus páginas? ¿Qué lugar ocuparon y qué rol ejercieron los clásicos en los textos contenidos en este periódico?

Nuestro objetivo consiste en analizar, desde la perspectiva de la historia de la lectura y de los estudios de recepción clásica (Martindale, 1993; Hardwick, 2003), los niveles de lectura y procesos de apropiación cultural de las obras clásicas en los textos contenidos en el *Mercurio Peruano*. Para ello, revisaremos las ediciones y obras que circularon en los ambientes libreros de Perú y, luego, aquellos que constituyeron referentes en dicho periódico, con el fin de comprender los niveles de conocimiento y cercanía que los intelectuales peruanos pudieron desarrollar sobre la literatura clásica. De esta manera será posible analizar los alcances de dicho conocimiento en la configuración de los discursos de la comunidad letrada que dialogó en torno al *Mercurio Peruano*.

Nuestra hipótesis sugiere que la presencia de la tradición clásica en este periódico puede comprender-

se como el resultado de un proceso de recepción cultural, generado a partir de la transmisión, circulación y lectura de la literatura vinculada al mundo clásico antiguo por parte de la élite letrada de Perú, en tres distintos niveles: lectura directa, indirecta y mediada. La mención y alusión a obras y autores clásicos en el *Mercurio Peruano* denotan un bagaje cultural amplio y una comprensión compleja de los mismos por parte de los intelectuales peruanos, lectores activos que se apropiaron de discursos y conceptos de la literatura grecorromana como parte de sus propios imaginarios e idearios, y para la validación de los mismos.

Gracias a este conocimiento complejo y cercano sobre los clásicos, estos operaron como principios productores de sentido. Entonces, se constituyeron en códigos comunes y voces de autoridad entre la comunidad intelectual del virreinato para legitimar sus ideas en el entorno de sus pares hispanoamericanos y europeos, así como para fortalecer el sentido de pertenencia e identidad de dicha élite. Por medio de los clásicos, los temas locales podían abordarse más allá de su especificidad, anulando su particularidad americana e insertándose en la trama de la tradición europea occidental comprendida, a su vez, como una tradición universal.

2. Los clásicos en los circuitos libreros del Perú virreinal

Desde la consolidación de la presencia española en los dominios sudamericanos en el siglo XVI, la élite letrada del virreinato del Perú —la nobleza hispana y criolla, el clero y los funcionarios imperiales— forjó un sentido de identidad sobre la base de sus vínculos culturales con el mundo transatlántico. Tanto su educación como sus aficiones literarias siguieron los modelos del Viejo Mundo, de manera que la literatura referida a asuntos locales fue proporcionalmente escasa en comparación con la bibliografía canónica, jurídica y literaria de origen europeo (Hampe, 1987; Leonard, 1942).

El afán por desarrollar en Perú una cultura a semejanza de España impulsó el crecimiento de bibliotecas privadas y de una red de circulación, importación y comercio de libros cuyos registros permiten advertir las huellas de la literatura clásica a la que los lectores peruanos pudieron acceder.

Las solicitudes de obras por parte de libreros para proveerse de mercancías dan cuenta de los títulos que podían ser de interés para sus potenciales clientes. Es el caso de Juan Jiménez del Río, quien, entre los libros que encargó en 1583 al presbítero Francisco de la Hoz, que viajaría a España, figuraban cuatro ejemplares de la *Odisea*, doce de la *Eneida*, veinticinco de Ovidio y cincuenta de las epístolas de Cicerón. Se agregaban, sobre el mundo antiguo, catorce ejemplares del *Libro Áureo* de Marco Aurelio de Antonio de Guevara, doce *Summulae* de Domingo de Soto —comentarista de la lógica aristotélica— y doce *Commentaria unà cum quaestionibus, in uniuersam Aristotelis Logicam* de Francisco de Toledo (Leonard, 1942).

De la lista anterior es posible observar que se disponía de ediciones de obras literarias latinas originales, mientras que las filosóficas —especialmente griegas— se transmitían mediante sumas o comentarios modernos del pensamiento antiguo. Dicha tendencia fue común en otros listados.

En carta fechada en 1591, el librero limeño Francisco Butrón se comprometía a pagar por un conjunto de libros. Entre ellos figuraban clásicos que, seguramente, se ofrecerían a la venta: seis ejemplares de las epístolas de Cicerón y siete de *De Officiis*, cuatro de *Geórgicas* de Virgilio y seis obras del mismo poeta en latín —sin especificar el título—, ocho de Heliodoro y cuatro *Comedias* de Terencio. Se sumaba además dos ejemplares de *Principios de cirugía* de Juan Frago, cuya obra se basaba en Galeno, a quien refiere constantemente, y en principios aristotélicos (Guibovich, 2019).

Estos listados sugieren que, entre los intereses de la sociedad letrada peruana, había espacio para la literatura antigua. La biblioteca del tesorero de la caja real de Lima, Antonio Dávalos, por ejemplo, registraba dos volúmenes de las *Metamorfosis* de Ovidio —con el título *Las transformaciones*—, los *Anales* de Tácito y las *Sátiras* de Persio en latín (Hampe, 1990).

A principios del siglo XVII, los inventarios de dos mercaderes españoles establecidos en Lima, así como algunas bibliotecas particulares de clérigos y funcionarios virreinales, registraban diversos autores y títulos de la Antigüedad. La librería de Cristóbal Hernández Galeas contenía veinte *Comedias* de Terencio

—cuatro en latín—; tres ejemplares de Plinio, entre los que se especificaba un título *De animales* y uno *De pescadores*; dos de Julio César sin especificar, y uno en toscano titulado *Comentarios* —quizás, *De bello gallico*—; *Ética* y *De anima* de Aristóteles —seguramente, la primera traducida al español, la segunda en latín—, junto con un libro titulado *Comentari in universa Aristotelis*; *De Oratore* y cuatro *Epístolas* de Cicerón, además de otros tres libros del mismo autor sin título mencionado, uno de ellos en latín; *Epístolas* de Séneca y una obra sin título del mismo autor; un ejemplar de Marco Aurelio; uno de Quinto Curcio; *Historias* de Justino; Virgilio en latín y dos *Fábulas* de Esopo (González, 1997).

En tanto, la librería de Pedro Durango, inventariada en 1603, tenía un ejemplar de *Comentarios* de Aristóteles, *Proverbios* de Séneca en romance, una obra de Julio César sin especificar, tres ejemplares de *República* de Aristóteles —es decir, *Política*—, cuatro *Farsalia* de Lucano, uno de Ovidio comentado, uno de Apiano alejandrino y dos *Fábulas* de Esopo (González, 1996).

Ovidio, Plinio, Terencio, Tácito, Fedro y Quintiliano. Dávalos tenía, además, obras de Galeno, Hipócrates, Celso y Euclides, y Concha, libros de Isócrates, Demóstenes, Epicteto, Aristófanes, Apiano, Petronio, Pausanias, Pompeyo Trogo, Quinto Curcio y Tertuliano, ello a principios del siglo XIX (Willen, 1956).

La biblioteca del jesuita Miguel de León, inventariada en Lima en 1767, registraba ejemplares de *Catulo*, Quinto Curcio Rufo, Ovidio, Claudiano, Tibulo, Propertio, Plauto, quince ejemplares de Cicerón, doce de Virgilio. Además, contaba con los veintidós volúmenes de *Historia Romana* de Catrou y diecinueve de *Historia Antigua* de Rollin (Burga, 1969).

Los inventarios de bienes de difuntos de los inmigrantes españoles en Perú ratifican las tendencias de lectura en materias de clásicos y latinidad. Aproximadamente, un tercio de los libros inventariados entre los siglos XVI y XVII en Lima constituyeron obras de gramática, entre las que destacaban la de Antonio de Nebrija y su *Dictionarium latino-hispanicum*, el *Dictionarium vocibus latinis Italicae, Gallicae et His-*

Por medio de los clásicos, los temas locales podían abordarse más allá de su especificidad, anulando su particularidad americana e insertándose en la trama de la tradición europea occidental.

No solo en Lima se han conservado registros de obras clásicas. En Cusco, la biblioteca de Agustín Valenciano de Quiñones, inventariada en 1576, guardaba *Ética* de Aristóteles, *Retórica* de Cicerón, una obra de Platón, una de Ovidio, *Noches Áticas* de Aulio Gelio, *Vidas paralelas* de Plutarco, *Historia Natural* de Plinio, *Décadas* de Tito Livio en latín y Diodoro Sículo (Hampe, 1996). En 1670, la biblioteca de Alonso Bravo de Paredes registraba un ejemplar de Valerio Máximo, Flavio Josefo, Juvenal, Persio y Quinto Curcio, dos de Virgilio —uno en romance— y uno de Justo Lipsio —quizás, su traducción de Séneca— (Cisneros y Guibovich, 1982).

Para el siglo XVIII y comienzos del XIX, algunas bibliotecas de la sociedad limeña continuaron esta tendencia. José Manuel Dávalos y José de Santiago Concha y Traslaviña poseían obras de Cicerón, César, Homero, Horacio, Lucano, Juvenal, Plutarco, Virgilio,

paniae de Ambrosiu Calepini y el título *Libro de la lengua latina*.

En medicina, el más frecuente era *Principios de cirugía* de Juan Frago, seguido de *Aforismos* de Hipócrates y *De locis manifeste pugnantis* apud Galenum libellus de Francisco Valles de Covarrubias. En literatura, lideraba Virgilio, seguido por las *epístolas* y *De Officiis* de Cicerón, así como por Juvenal, Terencio, Horacio, Suetonio, Aulo Gelio y Lucio Anneo Floro. Finalmente, en filosofía, los comentarios sobre Aristóteles y Platón eran los más recurrentes (González, 1997).

Si bien las prácticas de lectura variaron a lo largo de las tres centurias coloniales, la presencia de los autores clásicos fue relativamente constante. Una revisión panorámica de los inventarios señalados permite advertir la prevalencia de obras latinas por sobre

las helénicas. Entre estas últimas destacan Homero, Diodoro Sículo, Plutarco y Platón. En el caso latino, las existencias bibliográficas más frecuentes eran las literarias, historiográficas y filosóficas, en especial del siglo I a. C. Entre ellas, las de Ovidio, Virgilio, Cicerón, Tito Livio, Séneca y Terencio (Hampe, 1987).

Los textos de carácter científico, en cambio, correspondían a obras modernas que recogían, en latín, los contenidos del pensamiento antiguo, como los de Galeno e Hipócrates; además de la obra de Fragoso, así ocurría con *Opúsculo de Astrología en Medicina*, de Juan de Figueroa (Lima, 1660), con referencias a Galeno, Hipócrates, Aristóteles y Ptolomeo (Medina, 1966).

Igualmente, a lo largo de estos siglos, se observa una variedad de traducciones al romance o castellano, que incorporaban comentarios de editores modernos. Otras mantenían el latín, sobre todo las literarias. Las obras griegas fueron frecuentemente objeto de traducciones latinas.

3. Clásicos para la educación de la élite letrada del Perú

La existencia de obras clásicas en bibliotecas y librerías no constituye plena garantía de su lectura. Son las prácticas e instancias que posibilitaron la aproximación de los lectores a ellas lo que permite concebir que en el Perú colonial se haya desarrollado una vinculación dialógica entre la élite letrada y los autores antiguos a través de la lectura, estudio y difusión de sus obras.

Ello fue posible en el contexto de un sistema escolar y universitario que, siguiendo el modelo de enseñanza europeo, estableció para la instrucción de la élite niveles de educación sobre la base de los estudios de latinidad y de una metodología escolástica. En este marco, la influencia de la orden jesuita en los territorios americanos fue decisiva, organizando el sistema de colegios y universidades en Perú a partir de las orientaciones formuladas por la *Ratio Studiorum* (Guibovich, 2019).

La formación contemplaba ciclos de estudios inferiores y superiores. El primero se iniciaba con Gramática latina, para pasar a Humanidades y a una cátedra final de Elocuencia. El segundo nivel de Gra-

mática incluía la lectura y traducción de las epístolas de Cicerón y los poemas de Ovidio. En el siguiente, se agregaban églogas de Virgilio y fragmentos de Catulo, Tibulo y Propertio. La clase de Humanidades sugería la lectura y explicación de *Pro lege Manilia*, *Pro Archia* y *Pro Marcelo* de Cicerón, fragmentos de la *Eneida*, de César, Salustio, Tito Livio, Quinto Curcio, Horacio, y epigramas y elegías latinos. Elocuencia, finalmente, contemplaba a Cicerón.

Los estudios superiores disponían de tres años de Filosofía, donde se abarcaba a autores como Aristóteles para Matemáticas, Física y Ética. La educación podía cumplir con un último nivel de Teología, basada en la lectura de textos en latín (BNP, 1951). Un elogio a un médico graduado por la Real Universidad de San Marcos de Lima, en 1791, recordaba parte de las lecturas realizadas por el egresado a lo largo de su formación: Cicerón para aprender latín, Demóstenes para el griego, Aristóteles para filosofía, Euclides para matemáticas (*Mercurio Peruano*, t. II, n.º 54, 10 de julio de 1791, f. 183).

Las Propositiones de retórica, filosofía, matemáticas y astronomía presentadas por los estudiantes universitarios confirman este canon de lecturas. Los estudiantes exponían en latín, basándose en autores abordados en las cátedras, como Aristóteles, Cicerón, Séneca, Virgilio, Ovidio y Horacio. No obstante, para estas lecturas se requería la selección de ediciones. Tratándose de textos paganos, sus versiones debían estar exentas de principios que atentaran contra el credo cristiano (*Ratio Studiorum*, 1635, p. 388; Vásquez, 1999).

Así, parte de la filosofía aristotélica se abordaba mediante los comentarios de Duns Scoto, cuya obra fue una de las primeras impresas en Lima, en 1610, por Jerónimo Varela, con el título *Commentarii ac quaestiones in universam Aristotelis ac subtilissimi Doctoris Ihoannis Duns Scoti logicam* (Medina, 1966; Rivera de Tuesta, 1999). En 1694 se publicó, también en Lima, una *Summa tripartita scholasticae, philosophae sive cursus philosophicus triennalis, in logicam, physicam et metaphysicam Aristotelis*, por Nicolás de Olea (Medina, 1966).

La obra de Tito Livio, que llegó al Nuevo Mundo en el siglo XVII, solía leerse con los comentarios

de Justo Lipsio, y los textos de retórica de Aristóteles y Quintiliano eran estudiados a través de *De arte rhetorica libri tres ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano* de Cipriano Suárez (Osorio, 1980). En tal sentido, la lectura era guiada según claves de interpretación que definían los comentaristas y transcritores, representantes de la cultura canónica, resultando de ello una lectura mediada.

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII, período de formación de los intelectuales que participaron en el *Mercurio Peruano*, el cultivo de los clásicos seguía constituyendo un eje articulador de la educación de la élite. Ello explica que, en 1770, el presbítero Juan José Legarda haya publicado en Lima una nueva edición de la *Ilustración de Nebrija*, como método para aprender latín (Medina, 1966). Lo mismo se reflejaba en *Instrucción de la lengua latina o Arte de adquirirla por la traducción de los autores*, compuesta para la particular enseñanza de unos niños, del clérigo Esteban de Orellana, publicado en Lima en 1759. En esta obra, el autor proponía un método para enseñar latín en las escuelas peruanas que se apoyaba en el conocimiento progresivo de autores: sugería comenzar por Fedro, Sulpicio Severo, Eutropio, Cornelio Nepote, Veleyo Patérculo, Aurelio Víctor y las epístolas de Cicerón. Más complejos consideraba a Virgilio y Salustio.

En lugares selectos de autores latinos de prosa más excelentes para ejercicio de la traducción (1760), el mismo autor detallaba el aporte de cada escritor romano para aprender latín: Catón, Cicerón, César, Tácito, Tito Livio, Séneca, Plinio, Justino, Aurelio Víctor, Aulio Gelio, Lactancio, Veleyo Patérculo, Valerio Máximo, Suetonio, Macrobio, Salustio y Virgilio. Sus comentarios demuestran que Orellana conocía un vasto catálogo de autores, aun cuando lamentaba que en Perú existiesen pocas ediciones latinas. Ante eso, sugería estudiar con el texto *Latini Sermonis Exemplaria: E Scriptoribus Probatissimis*, cuya existencia, seguramente, era más frecuente que la de las fuentes romanas o sus traducciones (Orellana, 1759; Orellana, 1760).

Este panorama permite inferir que la aproximación a obras clásicas por parte de la sociedad letrada peruana fue constante a lo largo del período colonial,

aun cuando los modos de interpretación e interés pudieron variar. Una historia de la lectura no considera solo el registro material de libros, sino sus lecturas, interpretaciones y reescrituras. Justamente, el *Mercurio Peruano* es una fuente valiosa para conocer la proximidad de los intelectuales peruanos con los clásicos a fines del siglo XVIII. Su condición de autores se construye a partir de su índole previa de lectores activos, en el marco de una formación estructurada a partir de la valoración y cultivo de la cultura clásica.

4. Lecturas y aproximaciones a los clásicos antiguos desde el *Mercurio Peruano*

La mención, alusión o referencia a obras y autores clásicos son constantes en el *Mercurio Peruano*. En sus páginas es posible observar un conocimiento de los textos antiguos a través de tres categorías de lectura o modos de aproximación: directa, indirecta y mediada. Mediante ellas, será posible distinguir los autores y materias que los intelectuales pudieron conocer de primera fuente y los que habrían llegado a constituir parte de su bagaje cultural, filtradas por los ojos del mundo moderno.

Si descartamos que los lectores americanos a fines del siglo XVIII hayan podido acceder a los manuscritos originales del mundo antiguo, entenderemos por lectura directa aquella que se realizaba sobre documentos en su lengua original, latín o griego. Si bien contenidas en ediciones modernas, se trataría de versiones respetuosas del texto antiguo, lo que daba al lector la posibilidad de dotar por sí mismo de sentido a los discursos expuestos por el autor original (Fischer, 2004).

Asimismo, lectura indirecta se considerará el acceso a textos antiguos a través de textos modernos cuyos autores realizaron un ejercicio de selección, interpretación o manipulación del contenido, apoyándose explícita o implícitamente sobre una fuente para transmitir sus propias ideas o conclusiones. En algunos casos, se percibe en el libro moderno un vínculo de intertextualidad con las obras antiguas (Barei, 2019).

Finalmente, lectura mediada será aquella traducida al español u otra lengua romance —o bien, del griego al latín—, cuyo propósito es ofrecer un texto

comentado o interpretado por un autor moderno para un lector contemporáneo, lo que implica adaptaciones de su contenido. Supone, por tanto, que el acercamiento al libro por parte del lector se produce a través de un mediador que sugiere o dispone los sentidos que deben hallarse en el texto original (Fischer, 2004).

4.1. Lecturas directas de las obras clásicas

Resulta complejo identificar con certeza una aproximación directa de los autores peruanos a un texto antiguo. Aun respetando su lengua original, la fuente material utilizada fue siempre una edición moderna, cuyo ejercicio paleográfico y morfosintáctico, así como la disposición del texto, pueden haber alterado la interpretación de sus sentidos. Con todo, el esfuerzo de los redactores del *Mercurio Peruano* por incorporar citas textuales de fuentes clásicas da cuenta del reconocimiento de su autoridad y de una voluntad de los modernos por identificarse con los intelectuales antiguos, en una línea directa de continuidad de pensamiento.

En tal sentido, es sugerente el artículo “Apólogo histórico sobre la corrupción de las colonias romanas de África”, publicado en el quinto número del *Mercurio Peruano*, el 16 de enero de 1791. Su autor, Hesperiófilo —seudónimo de José Rossi y Rubí—, comienza declarando que la historia es materia predilecta del periódico, por lo que la Sociedad de Amantes del País se esforzó por comprar una gran cantidad de manuscritos. Entre ellos se habrían encontrado “un pergamino medio carcomido, que no sabemos si es de Tácito, de Floro, ó de Suetonio” (MP, t. II, n.º 42, 26 de mayo de 1791, f. 33), titulado con el mismo nombre que el artículo publicado, con un exordio y sin final. Sin indicar su idioma, puede suponerse que sería un texto en latín, el que Hesperiófilo se habría dispuesto a traducir y transcribir para el periódico.

La transcripción se inicia con una cita a *Sátiras* I.1.69 de Horacio: *Quid rides? Mutato nomine de te fabula narratur*. Se sigue de la supuesta traducción del texto, referido a la degradación moral de los colonos romanos en África, quienes, expuestos a los lujos obtenidos por la expansión de su patria, habían olvidado el rigor y virtud de sus orígenes. El texto romano original no existe o, al menos, no tenemos conocimien-

to de un documento similar. La transcripción no es tal, sino un texto de autoría de Hesperiófilo, quien, alegóricamente, criticaba la moralidad de la sociedad peruana de su tiempo. Lo sugiere así con la cita escogida de Horacio, que refiere a no reír del otro cuando la broma puede versar sobre uno mismo. Y lo indica también cuando, al introducir el texto, afirma que el hallazgo del pergamino había coincidido con el momento cuando discutían sobre la necesidad de escribir una historia de la moral pública peruana.

No se trata, en este caso, de la lectura directa de una fuente romana antigua, pero sí de un pretexto que sugiere el lugar que los clásicos ocupaban como voces de autoridad y punto de referencia para establecer un patrón de identificación con ellos. La cita de Horacio, en cambio, parece provenir de una lectura directa que no era inusual: tanto este como otros escritores romanos, mayoritariamente de los siglos I a. C. y I d. C., fueron frecuentemente citados en latín y constituyeron la fuente más recurrente de aproximación directa entre los intelectuales peruanos.

La lectura de las obras de Horacio parece haber sido directa. Versos de sus *Sátiras* (MP, t. II, n.º 36, 5 de mayo de 1791, f. 62; MP, t. IV, n.º 104, 1 de enero de 1792, f. 1; MP, t. IV, n.º 136, 22 de abril de 1792, f. 275; MP, t. VI, n.º 201, 6 de diciembre de 1792, f. 235), de sus *Odas* (MP, t. II, n.º 58, 24 de julio de 1791, f. 224; MP, t. VI, n.º 178, 16 de septiembre de 1792, f. 40) y de las *Epístolas* (MP, t. III, n.º 73, 15 de septiembre de 1791, f. 36; MP, t. VII, n.º 222, 17 de febrero de 1793, f. 119) son citados en latín.

Su Oda III.24 se publicó traducida por un colaborador, Bernardino Ruiz, quien habla del romano como el “divino lírico” (MP, t. I, n.º 15, 20 de febrero de 1791, f. 138). Algunos números después, los editores del *Mercurio Peruano* indicaban que esta colaboración había tenido buena recepción entre los lectores (MP, t. I, n.º 25, 27 de marzo de 1791, f. 236). Quizás por este motivo, luego se publicaron las *Odas* I.3 en español, con algunos comentarios sobre el ejercicio de su traducción (MP, t. III, n.º 69, 1 de septiembre de 1791, ff. 323[6]- 325[8]), y *Odas* II.10 (MP, t. VIII, n.º 275, 22 de agosto de 1793, ff. 270-271).

Por supuesto, las citas latinas a *Ars Poetica* tampoco faltaron (MP, t. II, n.º 58, 24 de julio de 1791, ff.

224-225; MP, t. III, n.º 77, 29 de septiembre de 1791, f. 68; MP, t. VI, n.º 199, 29 de noviembre de 1792, f. 215; MP, t. VII, n.º 209, 3 de enero de 1793, f. 1; MP, t. VII, n.º 224, 24 de febrero de 1793, f. 138; MP, t. VIII, n.º 255, 13 de junio de 1793, f. 102). Horacio —llamado “maestro”— fue, junto con Virgilio y Cicerón, el escritor romano más frecuentemente citado en el Mercurio Peruano.

Horacio había inspirado, a fines del siglo XVII, al poeta peruano Juan Caviedes, cuyos versos fueron publicados en el periódico, antecedidos por la cita de *Epistola ad Pisones* 139, *parturient montes, nascetur ridiculus mus* [Parirán los montes y nacerá un ridículo ratón], quizás jugando con el contraste entre el mundano motivo del poema y la grandilocuencia de su estilo (MP, t. I, n.º 34, 28 de abril de 1791, f. 313).

Las obras latinas que parecen citadas directamente en el Mercurio Peruano con referencias bibliográficas correspondientes a su organización original fueron numerosas. Así tenemos:

- Quintiliano, *Institutio Oratoria* de (t. I, n.º 18, 3 de marzo de 1791, f. 159).
- Tácito, *Annales* (t. IV, n.º 119, 23 de febrero de 1793, f. 125).

Los artículos del periódico demuestran que el conocimiento de dicha comunidad sobre los clásicos fue amplia y variada, y alcanzó un nivel de inteligibilidad activa que permitió a los intelectuales peruanos apropiarse de las letras antiguas.

- Cicerón, *De Officiis* (t. II, n.º 36, 5 de mayo de 1791, f. 10; t. IV, n.º 119, 23 de febrero de 1792, f. 128; t. IV, n.º 121, 1 de marzo de 1792, f. 147), *De Legibus* (t. II, n.º 42, 26 de mayo de 1791, f. 61; t. IV, n.º 116, 12 de febrero de 1792, f. 101), *De Oratore* (t. VII, n.º 209, 3 de enero de 1793, f. 8), *De amicitia* (t. VIII, n.º 243, 2 de mayo de 1793, f. 2), *De finibus bonorum et malorum* (t. VII, n.º 220, 10 de febrero de 1793, f. 103; t. VII, n.º 222, 17 de febrero de 1793, f. 127), *Somnium Scipionis* (t. VIII, n.º 272, 11 de agosto de 1793, f. 244), *Tusculanae Disputationes* (t. II, n.º 57, 21 de julio de 1791, f. 210; t. III, n.º 91, 17 de noviembre de 1791, f. 199), *Epistolae* (t. VII, n.º 222, 17 de febrero de 1791, f. 127), *Catilinarias* (t. VIII, n.º 255, 13 de junio de 1793, f. 102), *Pro Murena* (t. IV, n.º 120, 26 de febrero de 1792, f. 136), *Pro Ligario* (t. IV, n.º 120, 26 de febrero de 1792, f. 137) y *Lucullus* (t. VII, n.º 221, 14 de febrero de 1793, f. 113).
- Aulio Gelio, *Noches áticas* (t. II, n.º 36, 5 de mayo de 1791, f. 13).
- Juvenal, *Sátiras* (t. II, n.º 37, 8 de mayo de 1791, f. 17; t. III, n.º 98, 11 de diciembre de 1791, f. 261; t. IV, n.º 111, 26 de enero de 1792, f. 64; t. IV, n.º 135, 19 de abril de 1792, ff. 269-270).
- Séneca, *De Beneficiis* (t. IV, n.º 119, 23 de febrero de 1792, f. 128; t. VI, n.º 201, 6 de diciembre de 1792, f. 237).
- Petronio, *Satiricón* (t. III, n.º 79, 6 de octubre de 1791, f. 84).
- Persio, *Sátiras* (t. III, n.º 84, 23 de octubre de 1791, f. 141; t. III, n.º 97, 8 de diciembre de 1791; t. X, n.º 319, 23 de enero de 1794).
- Lucrecio, *De rerum natura* (t. III, n.º 92, 20 de noviembre de 1791, f. 215; t. IV, n.º 113, 2 de febrero de 1792, ff. 78-79; t. VIII, n.º 278, 31 de agosto de 1793, f. 297).
- Suetonio, *Doce Césares* (t. III, n.º 79, 6 de octubre de 1791, f. 84).
- Plutarco, *Moralia* (t. IV, n.º 106, 8 de enero de 1792, f. 24).
- Ovidio, *Metamorphoseis* (t. II, n.º 62, 7 de agosto de 1791, f. 250; t. V, n.º 167, 9 de agosto de 1792, f. 232; t. VI, n.º 207, 27 de diciembre de 1792, f. 287; t. VII, n.º 220, 10 de febrero de 1793, ff. 101 y 104), *Fastos* (t. III, n.º 79, 6 de octubre de 1791, f. 85; t. III, n.º 82, 16 de octubre de 1791, f. 12; t. IV, n.º 138, 29 de abril de 1792, f. 297; t. XI, n.º 378, 17 de agosto de 1794, f. 252), *Tristes* (t. IV, n.º 111, 26 de enero de 1792, f. 64), *Remedia amoris* (t. IV, n.º 122, 4 de marzo de 1792, f. 153; t. VII, n.º 220, 10 de febrero de 1793, f. 100; t. VIII, n.º 245, 9 de mayo de 1793, ff. 17 y 20) y *Ex Ponto* (t. V, n.º 170, 19 de agosto de 1792, f. 255; t. III, n.º 72, 11 de septiembre de 1791, f. 32).
- Virgilio, *Geórgicas* (t. V, n.º 147, 31 de mayo de

1792, f. 69; t. XI, n.º 373, 31 de julio de 1794, f. 217), Bucólicas (t. III, n.º 78, 2 de octubre de 1791, f. 78; t. VIII, n.º 246, 12 de mayo de 1793, f. 27) y Eneida (t. III, n.º 79, 6 de octubre de 1791, f. 83; t. III, n.º 99, 15 de diciembre de 1791, f. 269; t. IV, n.º 111, 26 de enero de 1792, ff. 64 y 66; t. IV, n.º 120, 26 de febrero de 1792, f. 136; t. IV, n.º 125, 15 de marzo de 1792, f. 185; t. V, n.º 167, 9 de agosto de 1792, f. 231; t. V, n.º 170, 19 de agosto de 1792, f. 256; t. VI, n.º 191, 1 de noviembre de 1792, f. 144; t. VII, n.º 218, 3 de marzo de 1793, f. 85; t. VIII, n.º 257, 20 de junio de 1793, f. 121; t. XI, n.º 348, 4 de mayo de 1794, f. 9; t. XI, n.º 354, 25 de mayo de 1794, f. 63; t. XI, n.º 379, 21 de agosto de 1794, f. 260).

- Marcial, Epigramas (t. IV, n.º 125, 15 de marzo de 1792, f. 182; t. VIII, n.º 255, 13 de junio de 1793, f. 101).
- Catulo, Carmina (t. IV, n.º 122, 4 de marzo de 1792, f. 153).
- Plauto, Trinummus (t. IV, n.º 120, 26 de febrero de 1792, f. 133).
- Plinio, Historia natural (t. IV, n.º 115, 9 de febrero de 1792, f. 97; t. IV, n.º 116, 12 de febrero de 1792, ff. 100-101; t. IV, n.º 119, 23 de febrero de 1792, f. 128; t. IV, n.º 125, 15 de marzo de 1792, f. 189; t. VII, n.º 221, 14 de febrero de 1793, f. 116; t. XI, n.º 372, 27 de julio de 1794, ff. 206 y 209).
- Catón, De Re Rustica (t. VII, n.º 222, 17 de febrero de 1793, f. 118).
- Terencio, Comedias (t. VIII, n.º 246, 12 de mayo de 1793, f. 34).
- Frontino, De aquaeductu urbis Romae (t. IV, n.º 115, 9 de febrero de 1792, f. 98).
- Lucano, Farsalia (t. IV, n.º 113, 2 de febrero de 1792, ff. 78-79; t. IV, n.º 114, 5 de febrero de 1792, f. 88; t. IV, n.º 120, 26 de febrero de 1792, f. 133; t. V, n.º 161, 19 de julio de 1792, f. 182).
- Galeno, De Anatomicis Administrationibus (t. VII, n.º 221, 14 de febrero de 1793, f. 111; t. VII, n.º 222, 17 de febrero de 1793, f. 119).

Ab urbe condita de Tito Livio también es citada, aunque sus frases pudieron haber sido leídas en otros

textos históricos o jurídicos, como la cita *fons omnis publici privatique iuris* [fuente de todo el derecho público y privado] (Ab urbe condita III.34.6, en MP, t. I, n.º 15, 20 de febrero de 1791, f. 134), para definir la importancia de las Doce Tablas. Lo mismo ocurre con la máxima *communis utilitas, quæ societatis maximum vinculum est* [la utilidad común es el máximo vínculo de la sociedad] (XXXVI.7, en MP, t. I, n.º 34, 28 de abril de 1791, f. 307), que formaba parte de compilaciones de frases célebres del historiador romano, o con las palabras de Quinto Capitolino (MP, t. VI, n.º 198, 25 de noviembre de 1792, f. 212), recogidas también en obras como Colección de las partes más selectas de los mejores autores de pura latinidad de Pablo Lozano (Madrid, 1777).

Similar es el caso de una cita a *De morbus chronicorum* de Celio Aureliano. Aunque puede tratarse de una transcripción directa, la oración se registraba en tratados del siglo XVIII. De ser así, se trataría de una lectura mediada, aun cuando se presenta como referencia de una lectura directa.

La mayoría de estas citas se utilizaba como fundamento de afirmaciones o máximas para avalar los planteamientos de los autores modernos. Algo similar ocurre con las sentencias morales de Dionisio Catón contenidas en *Catonis Disticha*, obra que desde tiempos medievales constituyó un texto común para la educación moral. Sus oraciones debieron ser objeto de conocimiento directo de los intelectuales peruanos a través de ediciones modernas, como las de Desiderio Erasmo (1533) y Antonio de Nebrija (1553), comentadores sobre quienes el Mercurio Peruano no hace referencia (MP, t. II, n.º 50, 23 de junio de 1791, f. 133).

A la compilación que sí refiere es a una edición de Londres de un *Corpus Poetarum* (MP, t. II, n.º 52, 3 de julio de 1791, ff. 153-155) que incluía los versos de Décimo Laberio recogidos en *Saturnales II.7* de Macrobio, citados en latín y traducidos por un poeta de seudónimo Nerdacio.

En otras situaciones, la cita se asociaba a un autor, pero la referencia no se explicitaba. Podría inferirse que la obra era de conocimiento común o que la máxima citada era conocida a través de textos compilatorios. Así ocurre con *Salus publica suprema lex esto*

[La salud del pueblo es ley suprema] (De leg., III, 3, 8; en MP, t. III, n.º 103, 29 de diciembre de 1791, f. 308), *Omnia pontus erat* [Todo era mar] (Met. I.292; en MP, t. IV, n.º 106, 8 de enero de 1792, f. 24), con una frase de *De militari disciplina* de Vegetius (MP, t. IV, n.º 106, 8 de enero de 1792, f. 21), un verso de la *Eneida* (MP, t. XI, n.º 372, 27 de julio de 1794, f. 208) y una cita a *Bellum Iugurthinum* de Salustio (MP, t. II, n.º 55, 14 de julio de 1791, f. 188), recogida en libros como *Opusculos de oro: virtudes morales cristianas* de Luis Calderón (Madrid, 1707).

Solo una cita se registra directamente en griego, aunque con caligrafía latina: se trata del verso VII.99 de la *Ilíada*, que se sigue de su traducción al español (MP, t. II, n.º 65, 18 de agosto de 1791, f. 285), quizás asumiéndose que pocos lectores podrían entenderla en su lengua original.

En otros casos no se utilizaban citas explícitas, pero sí paráfrasis que se acompañaban de referencias específicas al texto antiguo en notas a pie de página, lo que sugiere que los autores peruanos pudieron conocer directamente la fuente: a los romanos, en lengua latina, y a los griegos, en cambio, traducidos probablemente al latín. El catálogo de obras referidas en el *Mercurio Peruano*, en este caso, es variado y numeroso:

- Diodoro Sículo, *Biblioteca Histórica* (t. I, n.º 6, 20 de enero de 1791, f. 41; t. VII, n.º 221, 14 de febrero de 1793, f. 116).
- Columela, *De re rustica* (t. I, n.º 6, 20 de enero de 1791, f. 41).
- Herodiano, *Historia Romana* (t. I, n.º 6, 20 de enero de 1791, f. 41).
- Dionisio de Halicarnaso, *Antiquitates Romanae* (t. I, n.º 12, 10 de febrero de 1791, f. 109).
- Plinio, *Historia natural* (t. I, n.º 12, 10 de febrero de 1791, f. 109; t. II, n.º 59, 28 de julio de 1791, f. 228; t. III, n.º 102, 25 de diciembre de 1791, f. 293; t. IV, n.º 110, 22 de enero de 1792, f. 55; t. IV, n.º 111, 26 de enero de 1792, f. 65; t. V, n.º 161, 19 de julio de 1792, f. 181; t. V, n.º 167, 9 de agosto de 1792, f. 232; t. VII, n.º 222, 17 de febrero de 1793, f. 119; t. IX, n.º 282, 15 de septiembre de 1793, f. 30).
- Aristóteles, *Poética* (t. I, n.º 16, 24 de febrero de 1791, f. 144).
- Cicerón, *Pro Archia* (t. I, n.º 18, 3 de marzo de 1791, f. 157; t. IV, n.º 104, 1 de enero de 1792, f. 4), *Tusculanae Disputationes* (t. II, n.º 52, 3 de julio de 1791, f. 153; t. II, n.º 57, 21 de julio de 1791, f. 214; t. III, n.º 83, 20 de octubre de 1791, f. 132), *Pro Murena* (t. III, n.º 83, 20 de octubre de 1791, f. 132), *De Officiis* (t. III, n.º 84, 23 de octubre de 1791, f. 141; t. IV, n.º 120, 26 de febrero de 1792, f. 138) y *De Oratore* (t. II, n.º 55, 14 de julio de 1791, f. 188; t. III, n.º 83, 20 de octubre de 1791, f. 133).
- Lucrecio, *De rerum natura* (t. I, n.º 22, 17 de marzo de 1791, f. 202; t. III, n.º 75, 22 de septiembre de 1791, f. 56).
- Estrabón, *Geografía* (t. I, n.º 25, 27 de febrero de 1791, f. 235; t. III, n.º 79, 6 de octubre de 1791, f. 85; t. IV, n.º 115, 9 de febrero de 1792, f. 97).
- Platón, *La República* (t. II, n.º 52, 3 de julio de 1791, f. 153; t. III, n.º 83, 20 de octubre de 1791, f. 135) y *Las Leyes* (t. IV, n.º 123, 8 de marzo de 1792, f. 156; t. IV, n.º 125, 15 de marzo de 1792, f. 172).
- Heródoto, *Historia* (t. III, n.º 79, 6 de octubre de 1791, ff. 84-85; t. V, n.º 161, 19 de julio de 1792, f. 181).
- Marcial, *Epigramas* (t. III, n.º 73, 15 de septiembre de 1791, f. 40; t. V, n.º 167, 9 de agosto de 1792, f. 232).
- Tácito, *Germania* (t. III, n.º 79, 6 de octubre de 1791, f. 86).
- Horacio, *Odas* (t. III, n.º 94, 27 de noviembre de 1791, f. 232).
- Aristófanes, *Pluto* (t. XI, n.º 373, 31 de mayo de 1794, f. 223).
- Cornelio Nepote, *De viris illustribus* (t. III, n.º 83, 20 de octubre de 1791, f. 132).
- Salustio, *De Catilinae coniuratione* (t. III, n.º 83, 20 de octubre de 1791, f. 132; t. IV, n.º 122, 4 de marzo de 1792, f. 153).
- Polibio, *Historia* (t. III, n.º 83, 20 de octubre de 1791, f. 133).
- Plutarco, *Moralia* (t. III, n.º 83, 20 de octubre de 1791, ff. 133 y 136; t. III, n.º 91, 17 de noviembre de 1791, f. 196) y *Vidas Paralelas* (t. IV, n.º 120, 26 de febrero de 1792, f. 138).

- Tito Livio, *Décadas* (t. IV, n.º 125, 15 de marzo de 1792, f. 186).
- Quintiliano, *Institutio Oratoria* (t. III, n.º 83, 20 de octubre de 1791, f. 133).
- Macrobio, *Saturnalia* (t. III, n.º 83, 20 de octubre de 1791, f. 136).
- Ovidio, *Metamorphoseis* (t. III, n.º 83, 20 de octubre de 1791, f. 179).
- Aurelio Víctor, *Epitome de Caesaribus* (t. III, n.º 92, 20 de noviembre de 1791, f. 215).
- Suetonio, *Doce césares* (t. IV, n.º 111, 26 de enero de 1792, f. 65; t. IX, n.º 312, 29 de diciembre de 1793, f. 282).

La mayoría de estas referencias se introducen en cuadros de costumbres, rasgos biográficos y breves ensayos literarios, aunque también acompañan tratados científicos. En todos, los clásicos juegan un rol de autoridad para validar la veracidad de las afirmaciones y como garantía del estatus cultural —de paso, social— del autor de la nota.

Muy pocas citas requirieron traducción y ninguno de los autores antiguos o sus obras se acompañaba de una nota explicativa. Se entendía que el público lector, miembro de una misma comunidad con los editores del periódico, también los conocía. Los clásicos se constituyeron así en lazos identitarios de un núcleo social e intelectual hispanoamericano de alta jerarquía, conectado a su vez con una tradición cultural e histórica de la que también se sentía parte.

4.2. Lecturas indirectas de las obras clásicas

Los diversos artículos del *Mercurio Peruano* referidos tanto a temas locales —la historia de una provincia, la caracterización de un río, las costumbres de una población—, como a análisis científicos, se apoyan recurrentemente en ejemplos de la historia de Grecia y Roma antiguas. En su mayoría, dichas alusiones no indican su fuente, presuponiéndose el reconocimiento de los personajes mencionados por parte del público lector. Terpandro y Orfeo son emblemas de la música (MP, t. II, n.º 42, 26 de mayo de 1791, f. 64; t. III, n.º 101, 22 de diciembre de 1791, f. 290); Heliogábalo, paradigma de megalomanía (MP, t. V, n.º 168, 12 de agosto de 1792, f. 239); Licurgo y Solón, así como los poetas de Esparta y Atenas, son legisladores y sistemas

modélicos (MP, t. V, n.º 170, 19 de agosto de 1792, f. 257); Cicerón y Demóstenes, paradigmas de la oratoria (MP, t. III, n.º 87, 3 de noviembre de 1792, f. 168; t. IV, n.º 104, 1 de enero de 1792, f. 6); Octavia y Junia, ejemplos de mujeres virtuosas (MP, t. VI, n.º 188, 21 de octubre de 1792, f. 120).

El conocimiento sobre el pasado grecorromano, en especial los anecdóticos y biografías, debió resultar parcialmente de la lectura indirecta de los lectores peruanos, centrada en relatos escritos por historiadores y humanistas desde el siglo XVI en adelante. Así se observa explícitamente en la alusión a las críticas de Sócrates a Alcibíades, rescatada de la *Historia de los progresos del entendimiento humano* (1775) de Alexandre Savérien (MP, t. V, n.º 139, 3 de mayo de 1792, f. 3; también referido en el t. IV, n.º 115, 9 de febrero de 1792, f. 97). La anécdota agregaba una cita de Aelianus III.28, cuya referencia también incluía Savérien, así como otros textos modernos.

Las *Memorias de la Academia de Inscripciones y Bellas Letras de Francia* también constituyeron fuente para la descripción de las costumbres de los sacerdotes de Grecia antigua (MP, t. XI, n.º 372, 27 de julio de 1794, f. 208), y la *Historia universal sagrada y profana* de Augustin Calmet ayudó como referencia sobre la historia jurídica romana (MP, t. IV, n.º 115, 9 de febrero de 1792, f. 98).

Para una alusión a la vida de Sócrates se utilizó un *Diccionario histórico*, cuya edición no se especifica (MP, t. IV, n.º 119, 23 de febrero de 1792, f. 127). Como referencia de la biografía de Cicerón se cita la *Histoire de M. T. Cicéron* de Antoine François Prevost (MP, t. IV, n.º 119, 23 de febrero de 1792, f. 131).

A Plinio, los intelectuales peruanos parecen —en ocasiones— haber accedido por vía indirecta. Así se evidencia en una disertación sobre montañas y volcanes, que recurre a la *Historia Natural XXXIII* 6-7, pero precisando que dicha referencia se había obtenido de *Introducción a la historia natural y a la geografía física de España* de Guillermo Bowles (1775).

Los filósofos griegos debieron haber sido objeto de lecturas similares. A Aristóteles y a Platón, por ejemplo, se los considera pioneros en el entendimiento de la composición atómica de la materia, pero la disertación que alude a ellos se centra en autores mo-

ernos, como Newton y Lavoisier, cuyas obras también reconocían la autoridad de los antiguos (MP, t. VI, n.º 184, 7 de octubre de 1792, f. 85). Una reflexión acerca del lugar de Aristóteles en la historia de la ciencia refrendaba este pensamiento: aun cuando algunos lo menospreciaban a la luz de la ciencia moderna, la universidad lo seguía reconociendo como el fundamento de dicho saber (MP, t. III, n.º 91, 17 de noviembre de 1791, ff. 196-199).

En otros casos, la lectura indirecta se identifica en textos que contienen ecos de la literatura antigua, incluso cuando pueden no constituir una imitación directa. Se trata de casos en los que se vislumbra un vínculo intertextual entre el texto moderno y el antiguo, cuyo ejemplo ha sido objeto de apropiación, manipulación y reinención por parte del nuevo autor. Ello ocurre con un poema sobre la inundación provocada por el crecimiento del río Rímac. Las lamentaciones del poeta, pródigas en clasicismos, evocan un evidente estilo virgiliano: el pastor Amanto —la voz lírica— sufre la pérdida de su esposa e hijo, así como la ruina de su antigua Arcadia, tal como Eneas lo hace al perder a Creusa y ver a Troya ardiendo (MP, t. II, n.º 62, 7 de agosto de 1791, ff. 54-60).

De la misma forma, otro poema lleno de clasicismos evoca el sueño de Escipión y remite al clásico tópicos de los sueños al narrar la visión del protagonista sobre diversos personajes y escenas de un cosmos fantástico e idealizado (MP, t. II, n.º 88, 6 de noviembre de 1791, ff. 177-179).

La fuente de inspiración no es clara. Estos poemas, más bien, parecen surgir de estilos y motivos que a los autores resultaban familiares tras haberse educado en la lectura y conocimiento de los modelos literarios de la Antigüedad. Se trata de la apropiación creativa de estilos y enfoques heredados de una suma de lecturas originales o relativas al mundo clásico, que solo podría haber sido posible en quien se hubiera formado en el cultivo de sus principales obras.

4.3. Lecturas mediadas de las obras clásicas

Los casos desde los cuales puede percibirse un ejercicio de lectura mediada se dan, mayoritariamente, en los de textos griegos, cuyas citas en el Mercurio Peruano se presentan traducidas al latín. En tal ocurrencia,

si bien pudiera ser posible que dichas traducciones las hayan realizado los autores de cada artículo, es factible casi siempre rastrear las citas en textos modernos que, seguramente, constituyeron la fuente directa para el conocimiento indirecto de las obras helénicas por los peruanos.

La *Iliada*, en particular, no pudo ser una obra de fácil acceso en su lengua original. Del siglo XVII se registran ediciones en latín, como las de Francisco Javier Alegre (1773 y 1788), de las que pudieron extraerse algunas citas (MP, t. IX, n.º 281, 12 de septiembre de 1793, f. 29). La historia contenida en el poema pudo ser narrada libremente en textos históricos y literarios, y sus versos fueron traducidos al latín de manera fragmentaria en diversas obras. Así se explicaría, por ejemplo, la cita cuius etiam à lingua melle dulcior fluebat oratio [Cuyo discurso fluyó de la lengua, incluso más dulce que la miel] (Il. I.249, en MP, t. III, n.º 42, 26 de mayo de 1791, f. 57), utilizada en compendios de gramática y literatura antiguas, y en los comentarios sobre las cartas de Plinio el Joven, por Joanne Maria Cataneo (1600). En tanto, la cita Calchas Thestorides augurum longe Optimus, qui sciebat, et praesentia, et fucura, et praeterita [Calcas Testorida que conocía muy bien los augurios y las cosas presentes, y futuras y pretéritas] (Il. v. 69-70, en MP, t. III, n.º 82, 16 de octubre de 1791, f. 121) estaba contenida, entre otras, en el *Veterum Poetarum Graecorum Poemata Aut Poematum* de Joannes Schroeder (1733), que incluía una versión grecolatina de los cantos homéricos y de Hesíodo.

La *Odisea* también es citada en latín (MP, t. IV, n.º 111, 26 de enero de 1792, f. 64; t. VII, n.º 221, 14 de febrero de 1793, f. 115; t. XI, n.º 372, 27 de julio de 1794, ff. 210-211), quizás de ediciones como *Homeri poetarum clarissimi Odyssea de erroribus Ulyxis* (1510). En otros casos, sus pasajes se comentan con referencias generales al poema (MP, t. VII, n.º 225, 28 de febrero de 1793, f. 146). El acceso a los poemas de Homero, además, pudo darse a través de traducciones a lenguas romances, tal como la edición que se menciona para rebatir la ceguera del aedo, apoyándose en un estudio preliminar que precedía a la traducción francesa de Anne Dacier de la *Iliada* de 1699 (MP, t. II, n.º 57, 21 de julio de 1791, f. 214).

Algunas obras de Aristóteles, como la *Ética a Nicómaco*, son mencionadas sin citas o referencias (MP, t. VIII, n.º 245, 9 de mayo de 1793, f. 17). Otras debieron haber sido objeto de lecturas mediadas. *Meteorologica* (MP, t. VIII, n.º 272, 11 de agosto de 1793, f. 245) y *Praesens per somnum* o *De la adivinación por el sueño* (MP, t. V, n.º 148, 3 de junio de 1792, f. 77) se citan con referencia explícita a la fuente antigua, pero la cita de esta última obra es también una que Benito Feijoo había utilizado en su *Teatro crítico universal XXI.83*. Algo similar ocurre con una cita a la *Política VIII.6* (MP, t. II, n.º 188, 21 de octubre de 1792, f. 115), que pudo haberse conocido en ediciones latinas de la obra, como la de Leonardo Arentino (1492).

Similar ejercicio puede suponerse de una cita latina a Diógenes Laercio (MP, t. VIII, n.º 246, 12 de mayo de 1793, f. 32), que igualmente se utilizó en obras modernas como *Historiæ et præcepta selecta. In usum juventutis Christianæ* (1748) y *Selectæ e profanis scriptoribus historiæ* (1771).

Asimismo, *Antígona* de Sófocles se cita en latín, para complementar su paráfrasis en español (MP, t. III, n.º 97, 8 de diciembre de 1791, f. 250). Otros, en cambio, son comentados con referencia a la fuente original, pero sin mayores precisiones. Al ser escasamente citados, podríamos suponer que algunos autores clásicos se conocían por mediación de otros comentaristas. Así ocurre con Tucídides (MP, t. III, n.º 78, 2 de octubre de 1791, f. 79), Heródoto (MP, t. III, n.º 78, 2 de octubre de 1791, f. 77) y Plutarco (MP, t. III, n.º 78, 2 de octubre de 1791, f. 79).

No obstante, llama la atención que, en una nota de colaboración sobre un periódico de Santa Fe, se advierte que una cita asociada a Tucídides no había podido hallarse ni refrendarse por los editores del *Mercurio Peruano* en la *Historia de la Guerra del Peloponeso* (MP, t. III, n.º 87, 3 de noviembre de 1791, f. 168). Esto sugiere que el trabajo de citación y paráfrasis, directo o mediado, era prolijo y respetuoso de las fuentes.

Con todo, las lecturas mediadas que pueden identificarse con mayor frecuencia se encuentran en los artículos dedicados a asuntos médicos y se concentran en aforismos de Hipócrates y Galeno. Ambos fueron voces de autoridad en la disciplina para el mundo moderno y parece ser que los intelectuales peruanos accedieron

a su obra por la vía de citas, comentarios, traducciones y alusiones realizadas por autores modernos, así como en historias y enciclopedias de anatomía (MP, t. VII, n.º 221, 14 de febrero de 1793, f. 116). En menor medida, a ellos también se sumaba Celso.

Hipócrates es aludido y citado en latín con sus referencias a pie de página, pero las citas suelen coincidir con algunas incluidas en tratados europeos de ciencia y medicina, y especialmente en compendios de aforismos. Así ocurre con la cita *Qui utero gerunt, iis os uteri conniver* [Quienes llevan útero, incluido los oviductos] (MP, t. II, n.º 45, 5 de junio de 1791, f. 89), contenida en los *Aphorismos, De Cognoscendis et Curandis Morbis* de Gerardus Van Swieten y Herman Boerhaave (1764).

En otros casos, la cita latina viene acompañada de una nota al pie que indica su fuente moderna, como ocurre con *Cirugía Universal* de Juan Fragoso (Madrid, 1586), que contenía una versión latina de los aforismos quirúrgicos hipocráticos (MP, t. V, n.º 148, 3 de junio de 1792, ff. 74, 76-77; t. VI, n.º 198, 25 de noviembre de 1792, f. 208), y con *Praxis Medica ad usum scholæ Valentinae* de Andrés Piquer (1766) (MP, t. VI, n.º 198, 25 de noviembre de 1792, f. 202). En otros pasajes se indica genéricamente que la fuente corresponde a un libro de aforismos (MP, t. III, n.º 82, 16 de octubre de 1791, f. 122; t. VI, n.º 197, 22 de noviembre de 1792, f. 196; t. VII, n.º 225, 28 de febrero de 1793, f. 147).

Diferente es el caso de referencias directas a la fuente hipocrática original, que permiten admitir la posibilidad de que algunas obras del médico griego hayan sido leídas directamente por los intelectuales peruanos, aun mediante versiones latinas (MP, t. XI, n.º 371, 24 de julio de 1794, ff. 196-197). El *Epidemion biblia hepta*, traducido como *De morbis popularibus*, contaba con versiones modernas como la de Herman Croeser (1531), que pudieron ser conocidas en Hispanoamérica. Y así, el libro es aludido en el *Mercurio Peruano* (t. III, n.º 82, 16 de octubre de 1791, f. 121; t. III, n.º 102, 25 de diciembre de 1791, ff. 293 y 296-297; t. V, n.º 167, 9 de agosto de 1792, f. 232). Se cita *Epidemias* en t. VII, n.º 226, 3 de marzo de 1793, f. 152). En otros casos, pueden haber sido recogidas de compendios, como *Hippocratis opera omnia* de Jano Cornario (1737).

Igualmente, el *Liber de locis in homine* tuvo versiones en latín, como la edición comentada por Francisco Perla (1632). No obstante, la cita a esta obra utilizada en el *Mercurio Peruano* coincide con una recurrente en tratados médicos modernos. Finalmente, en algunos casos, Hipócrates es mencionado como voz de autoridad, pero a partir de paráfrasis con referencias generales a la fuente original (MP, t. IV, n.º 110, 22 de enero de 1792, f. 55).

Por su parte, algunas obras de Galeno, como *De tumor praeternat* (MP, t. VI, n.º 197, 22 de noviembre de 1792, f. 190) y *De curandi ratione* (MP, t. III, n.º 102, 25 de diciembre de 1791, f. 296), son citadas como si se recurriera a la fuente directa. Sin embargo, se trata de citas que podían hallarse en tratados como *Abscessum Recondita Natura* de Marco Aurelio Severino (1724 y 1763). En otros casos, Galeno fue leído a través de obras como *In Galeni librum de ossibus doctissima et expectatissima commentaria* (1603) de Giovanni Filippo Ingrassia (MP, t. V, n.º 149, 7 de junio de 1792, f. 83), *De medicorum principum historia* (1643) de Abraham Zacuto (MP, t. V, n.º 168, 12 de agosto de 1792, f. 239) o en compilaciones de aforismos (MP, t. III, n.º 102, 25 de diciembre de 1791, f. 293; t. IV, n.º 111, 26 de enero de 1792, f. 62). Y en algunas ocasiones, es comentado mediante paráfrasis con referencias genéricas (MP, t. VII, n.º 221, 14 de febrero de 1793, f. 113).

La obra de Celso, finalmente, fue conocida por los autores peruanos por mediación de Andrés Piquer y su *Praxis Médica* (MP, t. V, n.º 148, 3 de junio de 1792, f. 78) y, tal como con los clásicos anteriores, las citas cuya referencia se vincula a la fuente latina en el periódico, también pueden hallarse en obras compilatorias, como *Medici Antiqui Omnes* (1547) (MP, t. VI, n.º 198, 25 de noviembre de 1792, f. 204), o en tratados como *Medicinae Pars Prior* de Luca Tozzi (1681) (MP, t. VI, n.º 198, 25 de noviembre de 1792, f. 199).

En términos generales, no hubo textos de carácter científico que solo se apoyaran en autores de la Antigüedad. Si bien algunos eran considerados padres de la ciencia, su valoración se realizaba filtrada por el saber moderno e ilustrado. Los clásicos de la ciencia seguían constituyendo referentes ineludibles, pero a diferencia de los clásicos literarios, su valor y saber únicamente se completaban con el progreso alcanza-

do en los siglos más recientes, mediador entre el pasado antiguo y el mundo intelectual del Perú colonial.

5. Clásicos: voces de autoridad y principios de identidad en el *Mercurio Peruano*

En junio de 1791, el *Mercurio Peruano* inició una polémica con un nuevo impreso titulado *Semanario Crítico* a cargo de fray Juan Antonio Olavarrieta. El conflicto surgió de mutuos cuestionamientos sobre la certeza de los conocimientos expuestos por los autores de los artículos publicados en estos periódicos. Se trataba de una batalla retórica por la autoridad intelectual y cultural de los implicados, lo que traslucía un esfuerzo por legitimarse como voces autorizadas en la comunidad letrada peruana.

Los argumentos podrían parecer anecdóticos, pero entre ellos surgían nuevamente los que referían a materias del mundo antiguo. Desde el *Mercurio Peruano*, se mofaban de los escasos conocimientos de Olavarrieta en este ámbito, acusándolo de ignorante. Podemos asumir que, siendo los estudios de latinidad la base de la formación académica de la intelectualidad colonial, carecer de conocimientos en el área invalidaba, finalmente, toda la educación del afectado:

Atribuye tratados de Poética á Dracon, á Terpandro, á Homero, &c. P. mio, el primero fue un legislador, el segundo un músico, y el tercero el autor de dos Poemas épicos: ninguno de estos, ni los demas que cita no sin error; escribió sobre el Arte Poética [...] De paso sepa el Maestro de nuestros Cómicos, que Livio Andronico fue un Autor solo, y no dos, como cree, y asentó en su lindísima disertación. (MP, t. II, n.º 50, 23 de junio de 1791, f. 139)

Los clásicos formaron parte de la identidad de la comunidad intelectual y letrada del virreinato del Perú. Sus miembros, personalizados en las letras del *Mercurio Peruano*, se representaban a sí mismos como herederos de la tradición clásica y de sus bienes culturales. Un artículo sobre la reunión de la Academia de los Poetas de Lima, presentada en el periódico, da cuenta de ello. Su descripción anula los caracteres locales e inserta a esta comunidad en el universo cultural fundado por la literatura clásica:

Los Sabios miembros de tan armoniosa Sociedad ocuparon sus brillantes asientos. Cada una de las nueve fecundas Musas se habia formado firme habitacion en sus amantes Académicos. Favorecidos estos del Sabio Apolo, é mundados por las dulces aguas de Helicon, se preparaban ya á las mas felices producciones. (MP, t. II, n.º 52, 3 de julio de 1791, f. 150)

Las alusiones y citas a obras grecorromanas en el Mercurio Peruano evidencian la familiaridad de los autores y lectores del periódico con la cultura clásica. Esta formaba parte de su universo cultural, de su lenguaje y cosmovisión, constituyendo un elemento de identidad como comunidad de élite y de pertenencia a una tradición que

trascendía los márgenes locales del mundo colonial.

Los modos de aproximación al mundo antiguo por parte de la sociedad letrada de Perú fueron múltiples, complejos y dinámicos. Los artículos del periódico demuestran que, ya fuese a través de lecturas directas, indirectas o mediadas, el conocimiento de dicha comunidad sobre los clásicos fue amplia y variada, y alcanzó un nivel de inteligibilidad activa que permitió a los intelectuales peruanos apropiarse de las letras antiguas para renovar sus sentidos en función de sus propios intereses e ideas. En ello consiste, justamente, el ejercicio de la recepción: el de una lectura activa y creativa que permite la actualización permanente de los textos clásicos.

Notas

- 1 Este artículo forma parte del proyecto FONDECYT 1180056.
- 2 La Sociedad de Amantes del País fue una asociación surgida por iniciativa de José Baquijano y Carrillo junto con destacados intelectuales ilustrados que, siguiendo la tradición ibérica, organizaban tertulias y disertaciones. Las Sociedades eran instituciones externas a la administración, sin embargo, fungían como una instancia de apoyo a la misma, desarrollando tres objetivos esenciales: asesoría y apoyo al gobierno, fomento de la educación y la economía regional, y servir de centros difusores de conocimientos (García, 1988; Windler, 1997). La Sociedad de Amantes del País de Lima estuvo compuesta por treinta académicos que solicitaban su incorporación a través de disertaciones, las mismas que constituían la base de las publicaciones del periódico el *Mercurio Peruano*.
- 3 Si bien no registra datos de edición, podemos suponer que esta obra contenía una recopilación, traducción y comentarios de los capítulos de *Historia natural* dedicados a la fauna. Se trata de un modelo que puede observarse en *Traducion de los libros de Caio Plinio Segundo, de la historia natural de los animales* de Geronymo de Huerta (1599 y 1602), que incluía una introducción del traductor, con una reflexión sobre el mundo como creación de Dios, enmarcando así esta obra en la cosmovisión cristiana. Cada fragmento se seguía de comentarios y notas vinculantes a otras obras antiguas, como las de Aristóteles, permitiendo una aproximación indirecta a otros autores.
- 4 Si bien no hemos hallado ejemplares con este título, suponemos que su estructura era similar a otras compilaciones parciales de *Historia natural* a partir de un eje temático, en este caso, la pesca, abordada por Plinio en los libros VII, IX y XXXII.
- 5 Aunque no se especifican los datos de edición, bibliotecas de España y Perú poseen ejemplares de traducciones de obras de Séneca al romance. Algunas constituyen compilaciones, como *Los cinco libros de Séneca en Romance* (Navarra, 1530), que contiene en su cuarta parte, sentencias morales o proverbios. Otras ediciones, como una de Sevilla de 1528, ofrecían sentencias morales escogidas entre las diversas obras de Séneca.
- 6 En adelante, *MP*.
- 7 Ejemplos de estas *Propositiones* se guardan en el Fondo Reservado de la Biblioteca Pedro Zulen, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima-Perú. En el *Mercurio Peruano* (t. III, n.º 91, 17 de noviembre de 1791, ff. 198-203), Toribio Rodríguez,

rector del Real Convictorio de San Carlos de Lima, cuestionaba que las lecturas a defender en los exámenes fuesen *Physico audito*, *De Coelo* y *De Generatione* de Aristóteles, proponiendo, en cambio, la lectura de obras más clásicas: *Metafísica*, *Lógica* y *Ética*.

- 8 Así lo explica el periódico londinense *The Monthly Review* que, en 1806, tradujo al inglés este artículo del *Mercurio Peruano*, en una reseña sobre el libro de R. Phillips, *The Present State of Peru*, que, a su vez, se habría basado en los artículos del periódico limeño.
- 9 La cita en el periódico peruano omite el pronombre relativo *quae* y altera el orden de la oración, antecediendo el verbo *est* al sustantivo *maximum*.
- 10 Ejemplos son *Examen chymico-médico* de Antonio Ramírez (Pamplona, 1768, p. 72) y *Aphorismos de cognoscendis et curandis* de Gerardi van Swieten (1753, t. III, p. 386).
- 11 El artículo indica como fecha de edición del *Corpus poetarum* el año 723, pero es probable que se trate de 1723, considerando que para el siglo XVIII se registran diversas compilaciones literarias. Uno de ellos, *Corpus Omnium Veterum Poetarum Latinorum* (Londres, 1721), contenía los versos de Laberio y quizás el *Mercurio Peruano* hace referencia a esa edición.
- 12 Ejemplo es *Principios geográficos aplicados al uso de los mapas*, de Tomás López (1783).
- 13 Por ejemplo, en la *Bibliotheca sacra seu Thesaurus Scripturae canonicae* de Petrus Ravanelus (1660); *Collegii disputatorii publici exercitatio I, exhibens nonnullas observationes philologicas*, de Balthasar Ludwig Eskuche (1738) y en *Suidas, cuius integram latinam interpretationem conscripsit*, de Aemilius Portus (1619 y 1630).
- 14 *Plinii Caecilii Secvndi Novocomensis, Epistolarvm libri X*, Génova, 1600, p. 63.
- 15 Heródoto es citado en latín en el t. VII, n.º 221, 14 de febrero de 1793, f. 116, aunque dicha cita también se halla en *Demostración crítico apologetica del teatro Critico Universal* de Martín Sarmiento (1757).
- 16 Se trata de la *Mihi quidem videtur principium corporis nullum esse...*, que también se registra con su respectiva referencia en obras como, entre otros, el *Theatro chyrgico anatomico del cuerpo del hombre viviente* de Francisco Suárez de Ribera (Madrid, 1730) y *Uso y abuso del agua dulce potable interna, y externamente practicada en estado sano y enfermo*, de José Ortiz Barroso (Sevilla, 1733).

Referencias bibliográficas

- BNP-Biblioteca Nacional del Perú. (1951). Lo que se estudiaba en San Marcos durante el siglo XVIII. *Mar del Sur*, 18, 143-146.
- Barei, S. (2019). ¿Qué leemos cuando no leemos? *Telar*, 23, 15-23.
- Burga, M. (1969). *Nueve bibliotecas jesuitas en el momento de la expulsión (1767)*. (Tesis de Grado), Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú.
- Cisneros, L. y Guibovich, P. (1982). Una biblioteca cuzqueña del siglo XVII. *Historica*, VI (2), 141-171. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/8004/8295>
- Clément, J. (1983). La Révolution française dans le *Mercurio Peruano*. *Caravelle*, 54, 137-151. <https://doi.org/10.3406/carav.1990.2422>
- Clément, J. (1990). *Bourgeoisie créole et Lumières: le cas du 'Mercurio peruano' (1790-1795)*. (Tesis doctoral), Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III. París, Francia.
- Fischer, S. (2004). *A History of Reading*. Londres: Reaktion Books.
- García Ruipérez, M. (1988). *Nuevas aportaciones al estudio de las sociedades económicas de Amigos del País*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Gazmuri, S. (2017). Los modelos políticos de la antigüedad clásica y su papel en los discursos republicanos en Chile (1810-1833). *Estudios Avanzados*, 27, 37-53.
- González, C. (1996). Los libros de los españoles en el virreinato del Perú. Siglos XVI y XVII. *Revista de Indias*, LVI (206), 7-47. <https://doi.org/10.3989/revindias.1996.i206.816>
- González, C. (1997). Consideraciones sobre el comercio de libros en Lima a principios del siglo XVII. *Anuario de estudios americanos*, 54 (2), 665-692 <https://doi.org/10.3989/aeamer.1997.v54.i2.391>

- Guibovich, P. (2005). Alcances y límites de un proyecto ilustrado: la Sociedad de Amantes del País y el *Mercurio Peruano*. *Histórica*, XXIV (2), 45-66. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/1277>
- Guibovich, P. (2019). Libros y lectores. Circulación y consumo de la literatura del Renacimiento europeo en el virreinato peruano, siglos XVI y XVII. *Telar*, 22, 37-47.
- Hampe, T. (1987). La difusión de libros e ideas en el Perú colonial. Análisis de bibliotecas particulares (siglo XVI). *Bulletin Hispanique*, 89, 55-84. <https://doi.org/10.3406/hispa.1987.4613>
- Hampe, T. (1990). Libros profanos y sagrados en la Biblioteca del Tesorero Antonio Dávalos (Lima, 1583). *Fenix*, 36-37, 125-145. <https://doi.org/10.51433/fenix-bnp.1990-1991.n36-37.p125-145>
- Hampe, T. (1996). *Bibliotecas privadas en el mundo colonial*. Madrid: Iberoamericana.
- Hardwick, L. (2003). *Reception studies. Greece & Rome*, 33. Oxford: Oxford University Press.
- Leonard, I. (1942). Best Sellers of the Lima Book Trade, 1583. *The Hispanic American Historical Review*, 22, 5-33. <https://doi.org/10.2307/2507009>
- Martindale, C. (1993). *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Medina, J. (1966). *La imprenta en Lima (1584-1824)*. Santiago: Fondo histórico y bibliográfico José Toribio Medina.
- Mercurio Peruano. (1964). *Mercurio Peruano*. Edición facsimilar. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Ojeda, R. (2015). El *Mercurio Peruano* del siglo XVIII: la Sociedad de Amantes del País y la prensa de Ilustración. *Comunifé. Revista de Comunicación Social*, XV (15), 59-73. <https://doi.org/10.33539/comunife.2015.n15.1837>
- Orellana, E. (1759). *Instrucción de la lengua latina o Arte de adquirirla por la traducción de los autores, compuesta para la particular enseñanza de unos niños*. Lima: Oficina de los Niños Huérfanos.
- Orellana, E. (1760). *Lugares selectos de autores latinos de prosa más excelentes para ejercicio de la traducción*. Lima: Imprenta de los Huerphanos.
- Osorio, I. (1980). *Floresta de gramática, poética y retórica en Nueva España (1521-1767)*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Poupeney, C. (2009). Hacia una cartografía de la ilustración americana: los pliegues de la escritura en el *Mercurio Peruano*. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XXXV (70), 165-182.
- Ratio Studiorum. (1635). *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Jesu. Auctoritate Septimae Congregationis Generalis aucta*. Antverpiae apud Joan Meursium. Salamanca: Universidad de Salamanca, Fondo Antiguo, 10366-46051.
- Rivara de Tuesta, M. (1999). La influencia de los clásicos en la filosofía colonial peruana. Fray Jerónimo de Valera (1568-1625). En T. Hampe (Ed.), *La tradición clásica en el Perú virreinal* (pp. 47-65). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Solís, M. (2005). *La obra de José Rossi y Rubí en el Mercurio Peruano: búsqueda y creación del lector criollo ilustrado*. (Tesis de Magíster). Universidad de Montreal, Montreal, Canadá.
- Taboada, H. (2014). Centauros y eruditos: los clásicos en la Independencia. *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos*, 59, 193-221. [https://doi.org/10.1016/S1665-8574\(14\)71730-2](https://doi.org/10.1016/S1665-8574(14)71730-2)
- The Monthly Review. (1806). *The Monthly Review*, volumen L. Londres: T. Becket.
- Vásquez, C. (1999). La Ratio: sus inicios, desarrollo y proyección. *Revista Portuguesa de Filosofía*, 55 (3), 229-252. <https://www.jstor.org/stable/40337390>
- Villalobos, A. (2012). La enseñanza de la historia universal antigua: participación y tipología de los Manuales de Historia en Chile republicano, 1810-1876. *Revista de Historia Americana y Argentina*, 52 (2), 11-40.
- Willen, G. (1956). *Algunas bibliotecas privadas de Lima a través de los inventarios de bienes (1800-1821)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Windler, C. (1997). *Élites locales, señores, reformistas. Redes clientelares y monarquía hacia finales del Antiguo Régimen*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Zeta, R. (2000). *El pensamiento ilustrado en el Mercurio Peruano (1791-1794)*. Piura: Universidad de Piura.

Estudio identitario de la revolución evolutiva en la obra de Manuel González Prada

The Study of Identity Related with Evolutionary Revolution in the Writings by Manuel González Prada

Santiago Sevilla-Vallejo

Universidad de Salamanca, Castilla y León, España

Contacto: santiagosevilla@usal.es

<https://orcid.org/0000-0002-9017-4949>

RESUMEN

La formación de la identidad de los colectivos es esencial para la comprensión de su historia. Manuel González Prada es uno de los autores más importantes en la definición de la identidad peruana. Denunció la identidad compuesta de prejuicios, miedos atávicos y sometimiento a la autoridad heredada del dominio español y trabajó para construir una identidad social basada en la ciencia, la rebeldía y la libertad. En este trabajo, se estudia la construcción identitaria que hace el autor desde el modelo narrativo de Paul Ricoeur y del cambio de la lógica cultural definida por Jean Pierre Olivier de Sardan. Para ello, se analizan los siguientes textos: *Páginas libres* (1894), *Horas de lucha* (1908), *Bajo el oprobio* (1933) y *Anarquía* (1946). En estas obras, Manuel González Prada critica la identidad de dominio que prevalecía en la sociedad peruana, por la que un grupo se impone a otro grupo, el cual responde con humildad y resignación. Por ello, insta a un cambio de la identidad colectiva, que se caracterice por el sentido crítico, es decir, promueve una actitud social de orgullo y rebeldía frente a los abusos del poder. De este modo, la revolución propuesta por Manuel González Prada llevaría a un cambio en la ipseidad ricoeuriana y a la ruptura de una lógica cultural de la corrupción.

Palabras clave: Manuel González Prada; Identidad; Lógica cultural; Libertad; Revolución

ABSTRACT

The formation of the identity of collectives is essential for the understanding of their history. Manuel González Prada is one of the most important authors in the definition of Peruvian identity. He denounced the identity composed of prejudices, atavistic fears and submission to the authority inherited from Spanish rule and worked to build a social identity based on science, rebellion and freedom. In this paper, we study the construction of identity made by the author from the narrative model of Paul Ricoeur and the change of the cultural logic defined by Jean Pierre Olivier de Sardan. For this purpose, the following texts are analyzed: *Páginas libres* (1894), *Horas de lucha* (1908), *Bajo el oprobio* (1933) and *Anarquía* (1946). In these works, Manuel González Prada criticizes the identity of domination that prevailed in Peruvian society, whereby one group imposes itself on another group, which responds with humility and resignation. Therefore, he urges a change in the collective identity, characterized by a critical sense, that is, he promotes a social attitude of pride and rebellion against the abuses of power. Thus, the revolution proposed by Manuel González Prada would lead to a change in the Ricoeurian ipseidad and to the rupture of a cultural logic of corruption.

Keywords: Manuel González Prada; Identity; Cultural Logic; Freedom; Revolution

Recibido: 31.01.2021 Aceptado: 12.05.2021

[...] piensa que el futuro para los españoles está donde lo encontraron en el pasado, en América, aunque ahora les toque otro papel, el que quizás siempre tendrían que haber tenido, el de humildes inmigrantes.

Yanet Acosta, *Matar al padre*

1. Algunas nociones sobre la identidad nacional

La construcción de una identidad nacional como un conjunto de rasgos de formas de sentir, pensar y actuar en los que una población puede verse reflejada es un proceso largo y complejo. Tal como establece la teoría ricoeuriana, la identidad es fruto del discurso (Roca, 2003, p. 14) y, en el caso de los países de Hispanoamérica, el discurso identitario es especialmente complicado debido a un conjunto de circunstancias históricas. Manuel González Prada se ocupa de la cuestión en estos países en conjunto y específicamente en Perú. Este autor nació algunos años después de la guerra de Independencia, que dejó al país dividido (Martínez, 2015, p. 67) y vivió en su niñez la guerra civil que ahondó en esa división. Asimismo, tras la derrota en la guerra del Pacífico, llevó a cabo una actividad política y cultural que perseguía tanto luchar contra la influencia española como por la unión interior del país a través de un nuevo sentido de identidad nacional (Tauzin-Castellanos, 2005, p. 2).

Tanto los individuos como los colectivos necesitan definir su propia forma de sentir, pensar y actuar para conformar su naturaleza, así como las diferencias que tienen en esos aspectos con otros individuos o colectivos; todo ello dará lugar a la relación con estos y con el medio en el que viven. Cada sujeto tiene de forma inseparable su identidad individual y su identidad como parte de un colectivo o, en palabras de Pepe Carvalho, cada uno de nosotros es también una nación, “[u]n sujeto colectivo” (en Vázquez, 2004, p. 22). Antes de seguir avanzando, es conveniente dar una breve indicación sobre cómo se construye el sujeto. De acuerdo con la teoría de Paul Ricoeur, la identidad del sujeto se forma siempre en relación con otras personas:

[...] el “yo” se convierte en el primero de los indicadores; señala a aquel que se designa a sí mismo en toda enunciación que contenga la palabra “yo”, llevando tras él el “tú” del interlocutor. Los

demás indicadores [...] se reagrupan en torno al sujeto de la enunciación. (1996, pp. 24-25)

Podemos pensar en el sujeto como una persona o en el sujeto como colectivo con unas características determinadas. Cualquiera de estos sujetos posee una mismidad, que se refiere a los rasgos que le definen como sujeto individual, y una alteridad, la relación que establece con otros sujetos individuales o sujetos colectivos (Sevilla-Vallejo, 2019, pp. 3-4). La construcción de la identidad es un tema inexcusable porque

[...] no es ningún tipo de esencia dada *a priori*, sino que se acerca más a un simulacro o una ficción lingüística y cultural (construida sobre todo a partir de estrategias narrativas y que, por tanto, no tiene ningún tipo de consistencia ontológica). (Roca, 2003, p. 14)

La manera con la que un pueblo cuenta su historia define la memoria que queda de ella, la imagen que tienen sus miembros de sí mismos en un momento dado y las expectativas de futuro que ellos albergan. Como señala Ascensión Martínez, los pueblos configuran un programa nacional que establece un sentido de unidad y una dirección de sus acciones (1994, p. 335). En este trabajo, queremos acercarnos al proyecto de transformación de la identidad nacional que Manuel González Prada trató de construir. Para ello, vamos a analizar fragmentos de *Páginas libres*, *Horas de lucha*, *Bajo el oprobio* y *Anarquía*. Somos conscientes de que es un estudio parcial para una cuestión de gran complejidad, por lo que solo se pretende una aproximación a algunos de los razonamientos con los que el autor buscó un cambio social que sigue siendo de actualidad en Perú y en otros muchos países de Hispanoamérica. Este estudio parte de un marco teórico compuesto por el modelo narrativo de Paul Ricoeur y el cambio de la lógica cultural definida por Jean Pierre Olivier de Sardan. Ello ha sido previamente empleado para estudiar *Los comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega (Sevilla-Vallejo, 2020).

2. Pasos hacia una independencia cultural

Pretendemos acercarnos a Manuel González Prada como un autor que ofrece claves vigentes no solo para Perú, sino también para Hispanoamérica. En tal sentido, García Márquez escribió en un artículo que la llegada de los españoles dio lugar a una nueva narrativa del continente, la cual trataba de explicar la magnitud del cambio histórico que supuso un encuentro que desbordó y sigue desbordando los discursos que se han construido sobre el Nuevo Mundo (2004, p. 284). En el caso que nos ocupa, Ortega ha estudiado la forma con que los distintos narradores peruanos han ido modelando la propia realidad de su país a lo largo de la historia (1988, p. 137). De modo que, desde ese momento en adelante, la identidad de lo que después serían los países hispanoamericanos ha resultado muy complicada. La convivencia de los nativos, de los negros que fueron traídos como esclavos y de los europeos que acabarían por convertirse en los criollos dio lugar a una segregación en razas que se relaciona con una difícil convivencia como colectivo (García Márquez, 2004, p. 285). La independencia de los territorios hispanoamericanos pudo servir para acabar con esta segregación en Hispanoamérica, pero en lugar de ello se llegó a una realidad social incierta que puede ser terreno de cultivo para que los autores sean creativos a la hora de proponer rasgos de identidad de los colectivos a los que pertenecen (García Márquez, 2004, p. 286). Asimismo, el Nobel colombiano señala el problema de una

[...] educación conformista y represiva [que] parece concebida para que los niños se adapten por la fuerza a un país que no fue pensado para ellos, en lugar de poner el país al alcance de ellos para que lo transformen y engrandezcan. (García Márquez, 2004, p. 288).

Esto va mucho más allá del ámbito educativo, porque el modelo que genera de dominio-pasividad se extiende al conjunto de la cultura. El proyecto de escritura de Manuel González Prada responde a ambos aspectos. En sus ensayos aborda el problema de la identidad del pueblo peruano, el cual está muy relacionado con la pasividad a la que este es inducido.

Manuel González Prada participó de la inquietud

de descubrir lo verdaderamente peruano. Señaló con vehemencia los abusos cometidos por la conquista española y la división social que dejó la Independencia (Martínez, 2015, p. 67), y denunció también cómo perduró una mentalidad que impedía el progreso del país y la obtención de una verdadera identidad nacional. Abordamos este texto con la intención de indagar en el trabajo intelectual de Manuel González Prada para provocar un cambio social que diera lugar a una verdadera liberación de su país. Tal como ha estudiado Ortega, este autor rechaza la tradición en favor de la necesaria reforma que debía experimentar el país (1988, p. 37). Para mantener el rigor científico, vamos a analizar textualmente citas del autor y nos apoyaremos en un *corpus* de estudios previos. Somos conscientes de que todo trabajo que se refiera a la identidad de un colectivo histórico es justamente discutible, pero es también necesario tratar de comprender el sentido social de la obra de Manuel González Prada. Este autor tenía una voluntad universalista que hace que muchas de sus afirmaciones, además de referirse a Perú, puedan servir a otros países de habla hispana e incluso contener un valor antropológico (Ward, 2004, p. 175).

Manuel González Prada fue uno de esos autores para los que la cultura respondía y dialogaba con cuestiones sociales. En este breve trabajo no vamos a tratar de recoger la trayectoria del autor de forma sistemática, más bien nos concentraremos en el análisis de las obras mencionadas. Remitimos al lector interesado en este tema a los trabajos de Isabelle Tauzin-Castellanos (1998; 2004; 2005). Podemos comenzar con testimonios de autores contemporáneos y del propio González Prada que muestran su proyecto de construcción de la identidad nacional peruana. En un primer momento, se identifica con el carácter crítico del Club Literario. Eugenio Larraburre y Unánue, uno de sus presidentes, define el motivo que une a los intelectuales después de la guerra con Chile: “Encontraremos todos el gran secreto de cicatrizar las heridas aún abiertas [...] y de vigorizar el organismo nacional, gastado tristemente por las estériles luchas en que se ha consumido nuestra vida interior” (Tauzin-Castellanos, 1998, p. 514). El Club Literario percibió que el proyecto cultural del país había adquirido características de violencia y falta de desarrollo científico y artístico, por lo que era preciso un renacer de la independencia y del progreso. Se planteó que “[l]a independencia cultural respecto a España y la bús-

queda de la verdad habían de ser el nuevo credo de la élite intelectual; así los escritores serían los adalides de una segunda Independencia” (Tauzin-Castellanos, 1998, p. 516). Esta es una renovación de la vitalidad de la cultura de Perú que sigue siendo un reto por el que luchar. Sin embargo, González Prada y otros intelectuales percibieron entonces una falta de verdadera actividad del Club Literario, por lo que decidieron fundar el Círculo Literario para tener una mayor iniciativa. González Prada fue nombrado su presidente y la *Revista Social* lo describe como: “amante de la juventud, liberal [...], peruano de corazón, no quiere que la literatura de su patria sea el reflejo de la literatura peninsular, sin vida, sin inspiración propia” (Tauzin-Castellanos, 1998, p. 519).

La guerra del Pacífico fue uno de los grandes detonantes de la crisis material y espiritual de Perú a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. La impotencia militar frente a la ocupación chilena cargó de sentido social a la literatura:

¿Cómo interpretar esta etapa de la inmediata posguerra? Fue una transmutación del patriotismo guerrero en literatura nacional. Ante la imposibilidad de recuperar las provincias perdidas, los escritores más jóvenes se esmeraron en crear una literatura propiamente peruana; fueron los abanderados de una reconquista interior. (Tauzin-Castellanos, 1998, p. 526)

La revolución pretendida por González Prada exige una nueva narración en el que redefina la mismidad del sujeto como alguien con iniciativa y que, por lo tanto, también debe respetar la iniciativa de los otros, que constituyen la alteridad.

Los autores buscaron una regeneración del país (Larson, 2004, pp. 164-165), que, según percibió González Prada, se vio paralizada por la división y la violencia. “Entre los orangutanes pueden reinar el estacazo y el mordisco, entre los salvajes se concibe la trampa y la flecha; entre los hombres civilizados no cabe más imperio que el de la razón y la justicia” (1933, p. 8). En el pensamiento de González Prada reside una idea de la evolución de las sociedades. El desarrollo de la cultura debería conseguir una sociedad cada vez mejor. En tal sentido, sería esperable que, conforme una sociedad se va haciendo más longeva, esta tuviera gobernantes más formados, justos y benéficos. Sin embargo, González Prada se encuentra

con que estos se muestran salvajes y se asemejan a otros líderes que representan el salvajismo por antonomasia, como Behanzin o Suluque. Por ello, se lamenta de que “a los noventa años de independencia, no se concibe y mueve a náuseas: nacemos libres y nos convenimos a vivir esclavos” (1933, p. 166). Estos gobernantes representan el gobierno despótico y la ambición absurda y tiránica.

Asimismo, pese a la defensa que hace de la igualdad entre los seres humanos, su pensamiento se vio influido por el discurso colonialista que asociaba sumisión, esclavitud y negritud, y que defendía esta discriminación con supuestos criterios científicos (Velázquez, 2005, p. 250). Entonces, todo aquello que mantiene alguna relación con el África negra simboliza para él esa humanidad que no ha salido del salvajismo, porque se somete a gobernantes tiranos mientras estos son fuertes y acaban con ellos cuando caen en desgracia y los sustituyen por nuevos tiranos. “Los pueblos proceden con sus mandatarios y sus grandes hombres como el negro de África se maneja con su fetiche: hoy le adora, mañana le golpea y hasta le destroza” (González Prada, 1933, p. 68). Según Salvatelli, el escritor reclama la igualdad de los hombres, aunque no es capaz de liberarse de los prejuicios que le provocan ciertos grupos como las personas negras de África (en Bretonche, 2008, p. 106). Dividía a la humanidad en dos clases de pueblos: los civilizados, que disponían de “libertad, educación, conocimiento,

ciencia, rebeldía y altos valores ético-morales”, que se correspondían con occidente (especialmente Europa y Norteamérica); y los salvajes, que no habían alcanzado estos logros y que localizó en Asia, África y Latinoamérica (Bretonche, 2008, p. 110). De este modo, unos países simbolizan la libertad y el progreso y otros la dominación y el atraso.

Tras la guerra con Chile, los intelectuales soñaron con una reconstrucción material y moral que pronto quedó defraudada por la falta de un verdadero proyecto nacional. González Prada percibió que Perú no recuperaría su autonomía económica ni política debido a la corrupción de sus líderes y a la manse dumbre con la que la población acepta los abusos. El

problema para cambiar la sociedad es que aquellos que tienen las herramientas para hacerlo han perdido el interés por el bien común y, en caso de encontrarlo, “[s]ólo el limpio de infidencias y prevaricaciones ofrece garantías de operar una transformación social o un simple saneamiento político” (González Prada, 1933, p. 23). Por otro lado, los líderes corruptos prosperan ante la falta de reacción social a sus atropellos:

El buen ciudadano tiene oídos para oír y ojos para ver, mas no tiene boca para hablar. ¿Acertería Zola al decir que el peor canalla era el hombre honrado? No cabe duda [de] que en la pusilanimidad de las gentes honradas estriba la fuerza de los pícaros; los buenos merecerían llamarse encubridores y hasta cómplices de los malos. (González Prada, 1933, p. 25)

Trata de despertar las conciencias de los ciudadanos para que reclamen que sus gobernantes trabajen por el bien común. Este es un tema muy interesante por cuanto sigue sin resolverse en Perú y en otros muchos países de habla hispana.

3. Del adormecido estómago al inquieto corazón

El principal problema del salvajismo que combate González Prada es que establece un horizonte de expectativas muy limitado. Tal como ha estudiado Taylor, existe una compleja relación entre los ideales sociales que se espera alcanzar y la afirmación de la vida ordinaria o de las necesidades más básicas (1992). En cualquier caso, González Prada señala que en su país concurre un modelo social por el que el éxito no está puesto en la inteligencia ni en producir bienes para la sociedad ni en la belleza, sino en ejercer el poder, de modo que la sociedad se divide entre aquellos que dominan sin ningún fin y aquellos que son dominados:

Hay personajes de cabeza y pecho vacíos, que son un sable y un sombrero de picos, un frac y una medalla, o una capa pluvial y una mitra; y sin embargo, todos les hacen genuflexiones, les rinden homenaje y hasta les elevan a la condición de fetiches. (González Prada, 1933, p. 29)

El autor hace énfasis en la vanagloria absurda de los militares: “¡Cómo arrastran por las aceras los sables! Al verles tan llenos de sí, tan orondos, tan cre-

cidos, tan soberbios, cualquiera se imaginaría que regresan de haber conquistado Chile” (González Prada, 1933, p. 46). Estos militares no tienen verdaderos motivos de orgullo, pero engrandecen sus acciones como si fueran una versión adulterada de las batallas quijotescas. Así creen salir victoriosos de descomunales enfrentamientos con gigantes, cuando en realidad no hacen sino pelear con cueros de vino tinto (González Prada, 1933, p. 47).

Son muchas las sociedades donde el modelo social de comportamiento no se dirige al bien común y al progreso, sino a la búsqueda del control sobre los demás. En esas sociedades se establece una lógica cultural por la que se admira a aquel que adquiere preeminencia sobre los demás, más que por sus méritos por su misma influencia. Este modelo social da forma a una identidad colectiva del dominio. En tal sentido, González Prada dice que Billinghamurst “no busca hombres de ideas propias, enérgicos, aptos para colaborar en una reforma gubernativa: elige individuos sin voluntad, maleables, resignados al papel de secretarios o firmantes en barbecho” (1933, p. 60). Lucha contra una identidad nacional de la jerarquía hueca, de adorados y adoradores del poder por el poder. La mayor dificultad es que esa identidad da lugar a los “intrigantes de oficio” (González Prada, 1933, p. 70), que dedican sus energías a tramitar la forma de obtener el poder para sus propios fines y no para resolver un conflicto social: “generalmente, un prefecto, un diputado y un ministro se hallan más cerca de Ginesillo que de Cincinato” (González Prada, 1933, pp. 71-72).

En 1914, nuestro autor publicó el artículo *El Corporalismo*, que hizo que el gobierno del coronel Benavides cerrara el diario *La Protesta* de Lima. En él denunciaba una psicología colectiva que tiene un fuerte arraigo en el mundo hispánico. Parece que

[...] hoy se repite como habiendo encontrado al fin la panacea de todos nuestros males: “Aquí se necesita un buen tirano”. Esta frase, obligada en boca de muchos infelices, denuncia un estado de alma, equivale al “¡Vivan las cadenas!” lanzado en España por los súbditos de Fernando VII. (González Prada, 1933, p. 78)

Se produce una identidad colectiva relativa a la sumisión. La población demanda unos líderes fuertes, aunque sea a costa de la libertad ciudadana.

Las tiranías, por mucho que pregonen la honradez y la economía, derrochan el oro en favoritos y pretorianos; las tiranías funcionan en provecho de una clase, de una casta y a veces de una familia, con detrimento de la gran masa popular. (González Prada, 1933, p. 79)

Aunque el contexto histórico que vivimos hoy en día es muy diferente y en teoría ni en Perú ni en otros países hispanos tenemos tiranos, puede que se mantenga la mentalidad encubierta de que el poder es la forma de poseer los bienes de un determinado Estado.

Uno se podría preguntar si en los países donde hay claras muestras de corrupción no hay voces críticas que denuncien los abusos del poder. El asunto es complejo porque, en los términos de Jean Pierre Olivier de Sardan, la corrupción que se mantiene en el tiempo establece una lógica cultural de la fractura social (Tavits, 2005, p. 5); es decir, la falta de apoyo mutuo se convierte en el modo común de comportamiento. De este modo, el colectivo incorpora en la narrativa de su identidad la falta de solidaridad y, por lo tanto, se repite de generación en generación la protección de los intereses particulares y así se perpetúa la diferencia entre una minoría que dispone de la mayoría de los medios (aunque no sean siempre las mismas personas quienes formen esa minoría) y el resto, que tiene mucho menos. Esta situación se estabilizará en la medida que la población se conforme y piense poco al respecto de la injusticia:

[...] las tiranías, en fin, persiguen el aflojamiento de las voluntades y la emasculación de los cerebros, ahogan toda manifestación libre de la pluma o de la palabra y quieren imponer un largo silencio de tumbas, interrumpido únicamente por el arrastrar del sable. (González Prada, 1933, p. 80)

Los intelectuales son los llamados a despertar la conciencia de la población, pero el problema es que no tienen una verdadera formación crítica, sino una mezcla de influencias e ideas mal elaboradas: “Tienen por ciencia un revoltijo de adaptaciones francesas, préstamos italianos y lucubraciones propias, algo así como un bebistrajito compuesto de champagne sofisticado, *lacrima cristi* inferior y guarapo nacional” (González Prada, 1933, pp. 98-99).

Asimismo, existe una fuerte presión social para que incluso los intelectuales renuncien a su sentido crítico (González Prada, 1976, p. 223).

González Prada sostiene la tesis de que hay una lógica cultural por la que la atención se centra en satisfacer las necesidades y quedan en segundo lugar el valor y la razón:

Nuestra fealdad y pequeñez nos vienen de conceder al estómago la supremacía sobre el corazón. Aquí no hay más que atiborrar a las gentes para verlas tranquilas, felices y mudas: Rocinantes de mansedumbre evangélica, los peruanos aguantan silla, freno y espuelas, con tal de tener asegurada la ración de pasto. (1933, p. 110)

Se impone, asimismo, el conformismo social que hace que la sociedad quede inmóvil.

Hay recién venidos al mundo que no han abierto los ojos y ya parecen la reducción de un magistrado, de un alcalde municipal, de un rentista, de un senador, de un canónigo y hasta de un obispo: infunden respeto y llevan aire de exigirnos el *monseñor*. (1933, p. 113)

En este contexto, si algún joven quiere tener una actitud crítica con los valores heredados, su madre le detiene diciéndole “[t]onto, come y calla” (1933, p. 115). El escritor alegoriza aquí cómo el dar satisfacción al estómago es la motivación que predomina sobre cualquier otra, sin que los ciudadanos tengan más inquietudes ni alberguen en sus corazones verdaderas pasiones.

Por último, el intelectual expone un contraste entre aquellos países que están gobernados por el bien común y aquellos donde el poder se engrandece a sí mismo en forma de tiranía. “En naciones bien organizadas y sometidas al régimen representativo, la acción del mandatario queda sumamente restringida por la vigilancia y el control del parlamento” (González Prada, 1933, pp. 110-111). De acuerdo con esto, las funciones del gobierno debieran restringirse a velar por el orden y el bien. Sin embargo, la sociedad peruana otorgaba un gran poder al gobierno, incluso hasta la posibilidad de reprimir la libertad de expresión. Los políticos eliminaban la oposición de la prensa mediante “la confiscación del periódico, la cárcel,

la deportación y a veces la acometida brutal de los esbirros” (1933, p. 121). Así, erradicaban a aquellos que iban en contra de sus intereses, como ocurrió también en el caso español que recuerda el autor: “A la hora de la muerte, el general español Narváez declaraba a su confesor no tener enemigos que perdonar: les había fusilado a todos” (1933, p. 124).

4. Las revoluciones maleadas y la revolución evolutiva

Thomas Ward muestra cómo González Prada recibe la teoría evolucionista y define una visión del progreso de las sociedades (2001, pp. 26-27) que le lleva a defender una revolución evolutiva (2001, p. 134). La revolución es una forma rápida de la necesaria evolución de una sociedad. El problema de las revoluciones que se produjeron en Perú es que

[...] casi todas se redujeron a pronunciamientos o cuartelazos. Riñas de lacayos para cambiar de señor y librea. Toda buena revolución fué maleada por sus mismos iniciadores, todo restaurador de las libertades públicas terminó por desafortunado enemigo de la Constitución y las leyes. (González Prada, 1933, p. 134)

Nuestro autor observa que las revoluciones de los países hispanoamericanos no han perseguido ideales, sino que han aumentado los problemas y la violencia:

Condenamos las revoluciones nacionales porque nos empobrecen, nos deshonran, nos desangran y nos salvajizan. Si en las épocas normales no hay más garantía que la voluntad del sátrapa guarecido en Palacio, durante la guerra civil rige la ley de Lynch aplicada por los malvados a las gentes honradas. (González Prada, 1933, p. 149)

Ello se debe a que esas revoluciones sirven a los intereses particulares de quienes las ponen en marcha:

¿Cómo lograr algo bueno si los culpables mismos encauzan las revoluciones? Cuando no las inician, las fomentan; y cuando no las fomentan, las aclaman en la hora del triunfo para disfrutar los beneficios, sustituyéndose a los ingenuos que de buena fe se arrojaron a luchar por la Constitución y las leyes. (González Prada, 1933, p. 150)

En este sentido, encuentra un contraste con “la Revolución francesa y la Comuna de París, [donde] los injustamente llamados fieras o bandidos, combatieron por una idea y no cayeron con los bolsillos repletos de oro” (1933, p. 153). Asimismo, señala que en Perú no ha habido una verdadera división de poderes: “Sigue el mismo régimen consistente en un poder único —el Ejecutivo— con dos dependencias igualmente serviles —el Parlamento y el Poder Judicial—” (1933, p. 151). En resumen, indica que “[n]uestras guerras civiles resultan malas, no por carecer de razón, sino porque las hacen o las aprovechan los malos” (1933, pp. 150-151).

Una de las ideas centrales de nuestro autor es que la Independencia fue una oportunidad de que los ciudadanos adquirieran libertad para desarrollarse, pero, en lugar de ello, llevó a la fragmentación y la oposición. “El largo y sinuoso camino hacia la Independencia pasó factura a una sociedad que se fracturó y polarizó en un proceso en el que conveniencias y convicciones no siempre fueron factores claramente delimitados” (Martínez, 2015, p. 67). Conviven en Perú identidades heterogéneas que, de acuerdo con el autor, debilitan al país (Ward, 2004, p. 162). Se da una dicotomía entre el yo y el otro (Albizúrez, 2016, p. 177) en la que podemos observar distintas divisiones. Parafraseando la teoría de Paul Ricoeur, la dicotomía más importante en términos de la dimensión de la separación es aquella en la que el yo o mismidad, la instancia desde la que se narra la historia, está compuesta por los criollos; frente al otro o alteridad, que es la instancia que es narrada, que se refiere a los indios, a los que se ve claramente inferiores. Tal como señala José Antonio Mazzotti, los discursos sobre los indios “se basan en tópicos y focalización que se mantienen durante el periodo republicano” (en Albizúrez, 2016, p. 178) y *Nuestros indios* de González Prada viene a terminar con esa continuidad ideológica (Albizúrez, 2016, p. 178) rechazando las teorías naturales de las jerarquías (Ward, 2003). Los indios no tienen ni una personalidad ni unas capacidades diferentes de las de aquellos cuyos orígenes están en Europa, sino que participan del clima social en el que viven (González Prada, 1976, p. 341), por lo que el autor pide para ellos lo mismo que para cualquier otra persona: no humildad y resignación, sino orgullo y rebeldía (González Prada, 1976, p. 343).

Según el pensamiento de nuestro autor, las revoluciones se malean porque la población ha construido su identidad en torno al dominio, en el que las relaciones sociales se establecen entre dominadores y dominados. Ni unos ni otros pueden funcionar desde la libertad. Por este motivo, González Prada recoge la conciencia nacional en los siguientes términos: “La independencia nos abrumba, como una montaña de plomo. Se diría que lamentamos la esclavitud perdida, como pájaros que, lanzados al aire por un descuido del amo, regresan a revolotear y piar en derredor de la jaula” (1976, p. 106). Se adormece la inquietud por todo lo que no sea esa jaula y así la población se vuelve contraria al progreso: “Si persona extraña viene a ofrecernos luz o a querer inocularnos el fermento de la vida moderna, nos sublevamos en masa, nos creemos ofendidos en el orgullo nacional” (1976, p. 52). El escritor considera que hay otros países que han alcanzado un progreso superior al que tiene su país: “[e]s que de nosotros a las naciones europeas hay separación de épocas geológicas: no producimos al hombre social y revolucionario sino al gorila político, pretoriano y montonero” (1933, p. 154). En otros países —seguramente idealizados— que constituyen la alteridad, se fomenta una lógica cultural de la conciencia del bien común y del progreso, mientras que González Prada piensa que en su país se forma un falso espíritu político que defiende el poder y que azuza la confrontación.

González Prada tiene puestas sus esperanzas en los intelectuales como iluminadores de la sociedad, a la que deben ayudar a erradicar los prejuicios tradicionales, los miedos atávicos y la imposición de las autoridades sobre el propio pensamiento (1976, p. 227). El problema es que, para que puedan acometer esta tarea, deben cargar sus mensajes de contenido y eliminar toda retórica hueca: “el diagnóstico de la literatura se resume en una línea: congestión de palabras, anemia de ideas” (1976, p. 103). Cuando hayan hecho esto, serán capaces de “contrarrestar el influjo del mal político” (1976, p. 107). Los escritores deben ensanchar las discusiones políticas y luchar porque estas sean cuestiones sociales, es decir, transformar el debate público de los intereses particulares en debate por la justicia colectiva (1976, p. 109). La sociedad en su conjunto debe implicarse en el progreso de un “movimiento simultáneo del organismo social” (1976, p. 54).

González Prada ve peligro y potencial en la población porque su escasa conciencia crítica la hace manipulable —como el hombre masa de Ortega y Gasset— pero puede llevar a cabo revoluciones evolutivas:

[...] las muchedumbres suelen ir hacia donde las empujan los listos y hacer el mal con la irresponsable ceguera del niño y del loco; pero saben también conducirse por ellas mismas, consumir las tremendas liquidaciones sociales y llevar hasta el sacrificio su adhesión a las ideas o a los hombres. (1933, p. 155)

De este modo, la población debe salir de su identidad de dominada para convertirse en un colectivo activo y crítico: “Si el Perú blasona de constituir nación, debe manifestar dónde se hallan los ciudadanos —los elementos esenciales de toda nacionalidad. Ciudadano quiere decir hombre libre; y aquí vegetan rebaños de siervos...” (1933, p. 159). La revolución pretendida por González Prada exige una nueva narración en la que se redefine la mismidad del sujeto como alguien con iniciativa y que, por lo tanto, también debe respetar la iniciativa de los otros, que constituyen la alteridad. En el modelo de Ricoeur, esto es esencial porque la forma con que un sujeto trata a los demás (alteridad) lleva al cambio de su identidad, pues modifica la otra faceta de su identidad, la ipseidad. Esto deberá ser estudiado en futuros trabajos, pero se apunta para señalar que el trabajo en la identidad no es necesariamente limitado a la individualidad, sino que está al servicio tanto de los sujetos como de los colectivos.

González Prada defiende la anarquía por su falta de confianza en la clase política del momento. Señala Ward que su falta de apoyo a la política convencional proviene en gran medida de su convicción de que las autoridades y leyes velaban únicamente por los intereses de unos pocos, en contra del conjunto de la población (2001, p. 144 y ss.). En su experiencia “[a]utoridad implica abuso, obediencia denuncia abyección, que el hombre verdaderamente emancipado no ambiciona el dominio sobre sus iguales ni acepta más autoridad que la de uno mismo sobre uno mismo” (González Prada, 1940, p. 17). Por este motivo, la política tradicional se asocia a la mentalidad dual de dominadores-dominados anclada en el pasado. Observa una fuerte tendencia por la que el poder corrompe las virtudes humanas:

[...] bajo la acción de la política los caracteres más elevados se empequeñecen y las inteligencias más selectas se vulgarizan acabando por conceder suma importancia a las nimias cuestiones de forma y posponer los intereses humanos a las conveniencias de partido. (¡Cuántos hombres se anularon y hasta se envilecieron al respirar la atmósfera de un parlamento, ese *sancta sanctorum* de los políticos!) (González Prada, 1940, p. 35)

Nuestro autor no invita a una revolución anarquista sindical, sino a una revolución anarquista intelectual (Pereyra, 2009). Esta persigue acabar con tal mentalidad de dominio y conservación de los propios intereses personales para llevar al país a la libertad y a la apertura a nuevas ideas: “Los revolucionarios saludan hoy el mañana, el futuro advenimiento de una era en que se realice la liberación de todos los oprimidos y la fraternidad de todas las razas” (González Prada, 1940, p. 20). Es necesario un cambio radical de mentalidad: “Hay que sanearse y educarse a sí mismo, para quedar libre de dos plagas igualmente abominables: la costumbre de obedecer y el deseo de mandar” (1940, p. 22). Su proyecto político busca una revolución que permita llegar a motivaciones más allá de la satisfacción del estómago y poner como meta el progreso social:

[...] la Anarquía persigue el mejoramiento de la clase proletaria en el orden físico, intelectual y moral; concede suma importancia a la organización armónica de la propiedad; mas no mira en la evolución de la Historia una serie de luchas económicas. No, el hombre no se resume en el vientre, no ha vivido guerreando eternamente para comer y sólo para comer. (González Prada, 1940, p. 31)

Sin embargo, como percibe que la corrupción de los líderes imposibilita todo cambio, en ocasiones apele a la violencia:

[...] será la avenida torrentosa que todo lo arrasa convirtiendo en pedregal la buena tierra de labor, sino la inundación que ahoga las sabandijas y depone el limo fecundante en el suelo empobrecido. Será también la aurora del gran día. No faltará sangre. Las auroras tienen matices rojos. (1933, p. 156)

Una verdadera revolución necesita líderes con verdaderos ideales de bien común y progreso, por lo que “no hay buenas o malas formas de gobierno, sino buenos o malos gobernantes” (González Prada, 1940, p. 37). Debe ser dirigida por “faros, antorchas o postes” que muestren el camino, pero que dejen libertad a la población; y no por “pastores o guías” que controlen y vuelvan pasivos a los ciudadanos (González Prada, 1940, p. 29). Debe ser una revolución concebida no desde la satisfacción de las necesidades, sino desde las ideas y con una verdadera valentía para pelear por el bien común:

Para que la *ley nacional* sufriera una excepción, se necesitaría ver en el mando supremo a un hombre capaz de subyugar las muchedumbres e imponerse no sólo con la elevación de la inteligencia, sino con la generosidad de los sentimientos. (1933, pp. 184-185; cursivas en el original)

Este líder puede destacar tanto por la fuerza de sus acciones como de sus pensamientos:

[...] hay dos revoluciones: una en el terreno de las ideas, otra en el campo de los hechos. Ninguna prima sobre la otra, que la palabra suele llegar donde no alcanza el rifle, y un libro consigue arrasar fortalezas no derrumbadas por el cañón. (González Prada, 1940, p. 24)

En realidad, esas dos revoluciones deberían confluir en cuanto que el pensamiento y la acción se necesitan mutuamente para el progreso social: ambos pretenden una lógica cultural del bien común (González Prada, 1976, p. 340). Y, para ello, es necesario que se dé prioridad a la ciencia que permita el progreso de la sociedad y abra lugar a verdaderos pensadores. Una vez que ello exista, surgirán los buenos estilistas o escritores, aquellos que serán capaces de transmitir ideas e incitar a otros a elaborar las suyas propias (1976, pp. 102-103).

5. Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos visto que la buena revolución o revolución evolutiva se encuentra con muchos obstáculos. En primer lugar, estarían los líderes que llevan a cabo revoluciones sin ideales y que no

...esas dos revoluciones deberían confluir en cuanto que el pensamiento y la acción se necesitan mutuamente para el progreso social: ambos pretenden una lógica cultural del bien común (González Prada, 1976, p. 340).

están dispuestos a sacrificarse por el pueblo, de modo que los dolores de estas recaen en la población: “los limeños dan en sus calles un terreno a las luchas, entierran a los muertos y fraternizan con los vencedores” (González Prada, 1933, p. 169).

En segundo lugar, esos líderes tienden a mantener la identidad dual de dominadores-dominados, la cual hace que la población no tenga ninguna iniciativa. La población vive pasiva y solo pendiente de qué hacen los que tienen el poder: “las provincias viven fascinadas por la capital, con los ojos fijos en ella, como aguardando las inspiraciones del oráculo infalible: no piensan ni actúan sin conocer el pensamiento ni recibir las órdenes de la Delfos peruana” (González Prada, 1933, p. 170). Incluso se produce la paradoja de que, a falta de juicio crítico, la población rechaza el verdadero progreso y toma a los oradores más vulgares por grandes pensadores: “Los buenos provincianos, a causa de una aberración óptica, ven desde lejos muy grande lo muy chico, tomando por Girardin al foliculario sin gramática ni sentido común, por Tallestrand al mulatillo de labia y tupé” (González Prada, 1933, p. 170).

En tercer lugar, se ha extendido una lógica cultural en la que la corrupción y la falta de solidaridad llevan al materialismo de las relaciones sociales:

Mas nada debe sorprendernos en un país donde la corrupción corre a chorro continuo, donde se vive en verdadera bancarrota moral, donde los hombres se han convertido no sólo en mercenarios sino en mercaderías sujetas a las fluctuaciones de la oferta y la demanda. (González Prada, 1933, p. 167)

Pese a todo, cabe la esperanza. Otros países tuvieron largos períodos de inactividad, pero fueron capaces de abrirse al progreso. Hay países que “[t]ienen letargos de marmota y despertares de león. El Japón y la China sorprendieron a los teorizantes de las evoluciones lentas y apacibles” (1933, p. 155). Incluso, González Prada entiende que la inestabilidad de los países hispanoamericanos hace que estos estén abiertos a la revolución de manera que, si se produjera un cambio en las ideas que mueven a esta, podrían dar una sociedad verdaderamente avanzada:

Si hay un terreno llamado a recibir las ideas libertarias, es indudablemente la América del Sur y de un modo singular el Perú; aquí no existen las arraigadas tradiciones que en las viejas sociedades oponen tanta resistencia a la germinación de todo lo nuevo; aquí la manía de *pronunciamientos* que agitó a nuestros padres y abuelos se ha trocado en espíritu de rebeldía contra todo poder y toda autoridad. (González Prada, 1940, pp. 45-46; cursivas en el original).

Notas

- 1 Behanzin, rey de Dahomey (1889-1894), fue derrotado por Francia y se exilió en La Martinica, donde González Prada lo conoció. Aparece en sus escritos como paradigma del despotismo (Tauzin-Castellanos, 2004, p. 46).
- 2 Suluque se refiere al militar que acabó siendo conocido como Faustino I, quien gobernó Haití entre 1849 y 1859. Este fue escogido presidente porque quienes lo propusieron pensaron que, como no sabía ni leer ni escribir, sería fácil de manipular. Sin embargo, demostró una gran iniciativa que le llevó a ser emperador y a numerosas campañas frustradas contra República Dominicana.
- 3 Para profundizar en la postura de González Prada frente a las medidas políticas que se tomaron en Perú tras la guerra, se recomienda la lectura del trabajo de Hugo Pezreya (2009).

Referencias bibliográficas

- Acosta, Y. (2017). *Matar al padre*. Barcelona: Alrevés.
- Albizúrez Gil, M. (2016). *Modernidades extremas. Textos y prácticas literarias en América Latina*. Francisco Bilbao, Manuel González Prada, Manuel Ugarte y Manoel Bomfim. Madrid: Iberoamericana.
- Bretoneche Gutiérrez, L. A. (2008). *La concepción del hombre en el pensamiento de Manuel González Prada*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.
- García Márquez, G. (2004). *Por la libre. Obra periodística (1974-1995)*. Barcelona: RBA.
- González Prada, M. (1933). *Bajo el oprobio*. París: Tipografía de Louis Bellenand.
- González Prada, M. (1940). *Anarquía*. Santiago de Chile: Ercilla S. A.
- González Prada, M. (1976). *Páginas libres. Horas de lucha*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Larson, B. (2004). *Trials of Nation Making. Liberalism, Race and Ethnicity in the Andes, 1810-1910*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martínez Rianza, A. (1994). El Perú y España durante el oncenio. El hispanismo en el discurso oficial y en las manifestaciones simbólicas. *Histórica*, 18 (2), 335-363.
- Martínez Rianza, A. (2015). El peso de la ley: la política hacia los españoles en la independencia del Perú (1820-1826). *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, 42, 65-97. <https://doi.org/10.29078/rp.v1i42.569>
- Ortega, J. (1988). *Crítica de la identidad: la pregunta por el Perú en su literatura*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Pereyra Plasencia, H. (2009). *Manuel González Prada y el radicalismo peruano*. Lima: Academia Diplomática del Perú.
- Ricoeur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Roca Sierra, M. (2003). *La construcción del sujeto en la narrativa española actual*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Sevilla-Vallejo, S. (2019). La lectura viva. Criterios psicológicos y didácticos y para fomentar el descubrimiento en los textos. En M. I. de Vicente-Yagüe y E. Jiménez Pérez (Eds.), *Investigación e innovación en educación literaria* (pp. 241-250). Madrid: Síntesis.
- Sevilla-Vallejo, S. (2020). La construcción de la identidad personal y nacional en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega. En S. Fernández Moreno, P. Mármol Ávila y Y. Pereyra Melo (Coords.), *Aproximaciones al nacionalismo en las literaturas hispánicas* (pp. 207-238). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Tauzin-Castellanos, I. (1998). La vida literaria limeña y el papel de Manuel González Prada. En Universidad de Lima (Ed.), *I Encuentro Internacional de Peruanistas. Estado de los estudios histórico-sociales sobre el Perú a fines del siglo XX* (pp. 513-526). Lima: Universidad de Lima, Fondo de Cultura Económica, Unesco.
- Tauzin-Castellanos, I. (2004). Escrituras y poderes: Manuel González Prada y el poder político (1912-1918). *Escritura y Pensamiento*, 7 (15), 37-63.
- Tauzin-Castellanos, I. (2005). Manuel González Prada, acteur de la vie politique à l'aube du XXe siècle. *Actes du 1er Congrès du GIS Amérique latine: Discours et pratiques de pouvoir en Amérique latine, de la période précolombienne à nos jours*. Université de La Rochelle, 1-12. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00005640/document>
- Tavits, M. (2005). *Causes of Corruption: Testing Competing Hypotheses*. Oxford: Nuffield College, Oxford University. <https://www.nuffield.ox.ac.uk/politics/papers/2005/Tavits%20Nuffield%20WP.pdf>
- Taylor, Ch. (1992). *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Vázquez Montalbán, M. (2004). *El hombre de mi vida*. Barcelona: Planeta.
- Velázquez Castro, M. (2005). *Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1775-1895)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Banco Central de Reserva del Perú.
- Ward, Th. (2001). *La Anarquía inmanentista de Manuel González Prada*. Lima: Horizonte.
- Ward, Th. (2003). González Prada, la mente y las manos. *Revista peruana de filosofía aplicada*, 11, 46-54.
- Ward, Th. (2004). *La resistencia cultural. La nación en el ensayo de las Américas*. Lima: Editorial Universitaria.

Estudiante y líder: Abraham Valdelomar y su experiencia universitaria (1906-1913)

Student and Leader: Abraham Valdelomar and University Education (1906-1913)

Emilio Rosario Pacahuala

Universidad Tecnológica del Perú, Lima, Perú

Contacto: C19979@utp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-2421-548X>

RESUMEN

Abraham Valdelomar es reconocido por la comunidad académica gracias a su importante producción intelectual. A la vez, es caracterizado como un personaje polémico de inicios del siglo XX, debido a su estrambótico comportamiento y peculiar forma de vestir. Diversos estudios han analizado adecuadamente el contenido estético de sus cuentos y ensayos; sin embargo, muy pocos han investigado la actividad política de Valdelomar, la cual inició desde épocas universitarias. Fue alumno en la Escuela de Ingenieros y posteriormente de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde, si bien asistió a clases de forma irregular en ambas instituciones, esto no lo eximió de participar en eventos importantes, especialmente para la comunidad sanmarquina, como fue la constitución del Centro Universitario. El objetivo de la presente investigación es describir la experiencia de Abraham Valdelomar como estudiante de ingeniería, así como su accionar en San Marcos. Nos enfocamos en las elecciones estudiantiles para la Presidencia del Centro Universitario, donde Valdelomar no obtuvo el respaldo mayoritario por parte de sus compañeros. Así, develaremos que el autor de *El Caballero Carmelo* pierde las elecciones estudiantiles porque era catalogado como un mal estudiante, además de ser acusado por sus rivales como un aliado directo de Guillermo Billinghurst, quien era presidente del Perú (1912-1914). La universidad San Marcos, en ese entonces, tenía una gran presencia de militantes del Partido Civil, organización política opositora a Billinghurst. Para este trabajo utilizaremos el método histórico, el cual nos permitirá una contextualización más adecuada de las fuentes, periódicos y memorias.

Palabras clave: Literatura; Educación; Intelectuales; Universidad; Cultura; Abraham Valdelomar

ABSTRACT

Abraham Valdelomar is recognized by the academic community thanks to his important intellectual production. At the same time, he is characterized as a controversial character of the early twentieth century, due to his bizarre behavior and peculiar way of dressing. Several studies have adequately analyzed the aesthetic content of his stories and essays; however, very few have investigated Valdelomar's political activity, which began in his university days. He was a student at the School of Engineers and later at the Universidad Nacional Mayor de San Marcos, where, although he attended classes irregularly in both institutions, this did not exempt him from participating in important events, especially for the San Marcos community, such as the constitution of the University Center. The objective of this research is to describe Abraham Valdelomar's experience as an engineering student, as well as his actions in San Marcos. We focus on the student elections for the Presidency of the University Center, where Valdelomar did not obtain the majority support of his peers. Thus, we will reveal that the author of *El Caballero Carmelo* lost the student elections because he was labeled as a bad student, besides being accused by his rivals as a direct ally of Guillermo Billinghurst, who was president of Peru (1912-1914). San Marcos University, at that time, had a large presence of militants of the Civil Party, a political organization opposed to Billinghurst. For this work we will use the historical method, which will allow us a more adequate contextualization of the sources, newspapers and memoirs.

Keywords: Literature; Education; Intellectuals; University; Culture; Abraham Valdelomar

Recibido: 14.09.2020 Aceptado: 20.03.2021

1. Introducción

Uno de los literatos más importantes de inicios del siglo XX es Abraham Valdelomar, caracterizado no solo por su estrambótica personalidad o peculiar forma de vestir. Valdelomar realizó importantes aportes al mundo académico como: *El Caballero Carmelo* o *El vuelo de los cóndores*, por solo mencionar algunas de sus más importantes obras. Empero, su experiencia universitaria ha sido una fase de su vida poco profundizada por parte de estudiosos como Luis Alberto Sánchez o Fabio Xammar.

En el presente artículo desarrollaremos ese período en la vida de Valdelomar tanto como estudiante en la Escuela de Ingenieros, donde no obtuvo auspiciosos resultados académicos debido a la falta de vocación, así como su experiencia en San Marcos, donde participó indirectamente en la constitución del Centro Universitario. En este espacio estudiantil promovió el desarrollo de círculos de lectura, al igual que la ayuda a estudiantes con escasos recursos económicos. En una segunda parte abordaremos el proceso electoral en el que se involucró para convertirse en presidente del mencionado Centro Universitario. Es importante señalar que en ambos centros de estudio no culminó su carrera, pero ello no lo eximió de adquirir importantes conocimientos académicos y substanciales relaciones personales con otros académicos.

2. La infancia

El 12 de abril de 1888 nació Pedro Abraham Valdelomar Pinto. Fue bautizado a los pocos días en la parroquia de San Jerónimo (16 de abril), tradición que la mayoría de los niños peruanos, durante esa época, cumplía a los pocos meses de nacer. Gran parte de su infancia transcurrió en la ciudad de Pisco, lugar que tenía un encanto natural gracias a la “belleza serena y extraña que acrecentaba el mar” (Valdelomar, 2001a, p. 157).

Don Anfiloquio, su padre, necesitaba buscar los medios económicos para que subsistan su esposa e hijos, por lo que decidió vincularse al régimen de Andrés Avelino Cáceres con el fin de conseguir un empleo formal. Empero, el apoyo brindado al gobierno cacerista produjo a largo plazo serias consecuencias, pues el también conocido *Brujo de los Andes* fue defenestrado del poder político en 1895 a manos de

Nicolás de Piérola después de una sangrienta guerra civil. Entre las innumerables medidas promovidas por el régimen pierolista estuvo la reorganización de la aduana de Pisco, en donde se removió a los empleados allí existentes. En consecuencia, Anfiloquio Valdelomar, que allí laboraba, quedó relegado de la carrera administrativa pública, lo que provocó problemas económicos en su familia.

Era necesario conseguir el sustento económico que permitiera satisfacer las necesidades propias de la familia, como la alimentación y el vestido, especialmente por el bien de los hijos. Esta situación obligó a los Valdelomar a mudarse a Chíncha Alta, donde había mayores oportunidades laborales. Dicho lugar ofreció no solo un empleo digno para don Anfiloquio, también facilitó que los primogénitos accedan a una educación básica (saber leer y escribir); sin embargo, la formación académica era limitada, no existían escuelas complementarias ni universidades en la región. Si se deseaba tener mayor formación educativa, se debía migrar hacia la capital del país, lo que finalmente se realizó.

Al llegar a la urbe limeña, Valdelomar se inscribió en el prestigioso colegio Nuestra Señora de Guadalupe, una institución en donde a inicios del siglo XX asistían mayoritariamente los hijos de la clase media. Sin embargo, la escuela fiscal no tenía los ingresos económicos suficientes para mejorar su infraestructura, constituida desde mediados de la centuria decimonónica, encontrándose en un estado totalmente calamitoso producto de la falta de apoyo estatal y de benefactores privados que ayudaran en su resurgimiento material. Así lo describe José Gálvez: “[...] tenía una fachada pobre, de corralón, casi siempre pintada al temple de claro celeste o de ocre vivo. La puerta era amplia y en el solariego zaguán estaba la portería” (1966, p. 41). Pero ello no impidió que conservara su prestigio como un centro de excelencia para la formación de la niñez y juventud nacional.

La falta de inversión por parte del gobierno central en desmedro de la educación fue denunciada años después. Mientras Valdelomar alcanzaba un gran prestigio como periodista se encargaría de evidenciar los retrasos en el pago de salarios a los maestros en 1915, demostrando el maltrato al que estaba sometido el personal involucrado en el sistema educativo nacional:

[...] en medio del desbarajuste de las finanzas y al atraso con que se hace el servicio económico de las dependencias del Estado, hay una situación creada por la desavenencia del fisco que tiene un aspecto odioso. Es la que atraviesan los profesores del Colegio de Guadalupe que sufren constante atraso en el pago de las quincenas. (Valdelomar, 2001b, p. 21)

Durante su etapa escolar, Abraham Valdelomar se convirtió en uno de los artífices claves para la fundación de la revista *La Idea Guadalupeña*, donde los estudiantes publicaban poemas y pequeños cuentos. Esta actividad reflejaba el interés de nuestro personaje desde muy joven por organizar a las personas y promover espacios de actividad cultural. Desde 1901 a 1904 realizó sus estudios secundarios, tal como lo registra Luis Alberto Sánchez, quien lo calificó como un alumno promedio debido a que sus notas no eran sobresalientes, pero tampoco obtenía calificativos desaprobatorios (1966, pp. 8-9). Ello con excepción del último año, en donde se colige que de “las buenas calificaciones obtenidas por Abraham Valdelomar en los cursos de geometría, podría haberse extraído un pronóstico acertado, gusto por el arte” (De Priego, 2000, p. 53).

Como apreciamos, Abraham Valdelomar llegó a Lima desde Ica con el fin de mejorar sus condiciones de vida, para ello utilizó el móvil educativo como herramienta para alcanzar dichos fines.

3. La educación universitaria

La educación era el medio ideal para escalar socialmente, pues ya el propio sistema económico obligaba a profesionalizarse en alguna rama. Para alcanzar este objetivo se debía asistir a la universidad, egresar de la misma y así convertirse en miembro del sector profesional de nuestro país, debido a las exigencias de la sociedad por tener personas con algún tipo de especialización superior para servir al desarrollo nacional.

Finiquitada su experiencia colegial, Valdelomar decidió continuar estudios superiores, pero tenía dudas sobre qué universidad elegir. En un primer momento nuestro personaje optó por inscribirse como alumno en la Escuela de Ingenieros, actual Universidad Nacional de Ingeniería (Gonzales y Paredes, 2005, p. 36) donde tendría que pasar por la sección preparatoria:

[...] al comienzo, programados para un año, pero generalmente los alumnos necesitaban uno o dos años adicionales para concluirlos y quedar expeditos para el ingreso a las especialidades. Por eso, en 1905, un año antes de que ingresase Valdelomar, se extendieron los estudios preparatorios a dos años. Si el alumno no conseguía pasar satisfactoriamente todos los cursos, se le concedía un año adicional e, incluso, hasta dos años si el estudiante — como será el caso de Valdelomar— por causas supuestamente excepcionales, no había logrado el nivel requerido para seguir las especialidades de ingeniería. (López Soria, 2007, p. 10)

Valdelomar asistió a la Escuela de Ingenieros durante cinco años, no superando la sección inicial o los estudios formativos de Ciencias y Letras. Los problemas económicos fueron un factor determinante que le impidieron culminar sus estudios universitarios, lo que derivó en la obligación de asumir diversas actividades laborales que permitieran satisfacer sus necesidades básicas, relegando las responsabilidades universitarias a un segundo plano.

Esta situación no le impidió, sin embargo, seguir buscando obtener una carrera profesional. Gracias a la ayuda de Luis Varela y Orbegoso —conocido en el mundo periodístico como Clovis y que se convirtió en una influencia importante para introducirlo en el mundo del periodismo años después— se inclinó por iniciar sus estudios en otra especialidad. Así, ingresó a la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos, la cual tenía su propia dinámica académica. Por ejemplo, hoy en día el estudiante universitario ingresa directamente a la profesión que elige después de sortear exitosamente el concurso de admisión y adquirir una de las vacantes en disputa. En los tiempos de Valdelomar, todos los estudiantes elegían alguna profesión al interior de los claustros universitarios; quiere decir, después de asistir a dos años de formación general, los otros años posteriores los alumnos desarrollaban estudios de especialización, sea en jurisprudencia, medicina o teología, por citar algunas de las carreras profesionales ofrecidas por la Decana de América.

Un aspecto que debemos resaltar es el incremento del número de matrículas en la Universidad de San Marcos durante los primeros años del siglo XX:

Año	Población universitaria en San Marcos	Matriculados
1902	1307	976
1907	1160	789
1912	1667	1164
1917	1985	1331

Fuente: Deustua y Rénique, 1989, p. 20.

Estos cambios al interior de la Universidad de San Marcos fueron analizados por Marcos Garfias (2009), quien señala que el exponencial ascenso de las matrículas universitarias respondía a la demanda que exigía el país por contar con una importante cantidad de profesionales; ello con la finalidad de edificar fábricas, mantener las vías de comunicación, impulsar la extracción de minerales, entre otros rubros de vital importancia para la economía de la nación.

Estas características nos permiten entender el universo educativo de las primeras décadas del siglo XX, cuyos cambios reconfiguraron la sociedad peruana; un escenario donde Valdelomar se desarrolló como estudiante universitario sanmarquino.

4. La universidad peruana

San Marcos, durante la etapa republicana, se constituyó en el centro educativo universitario por excelencia; el espacio académico en donde se forjaba exclusivamente la élite política e intelectual del país.

Al ingresar a los claustros sanmarquinos, Valdelomar percibió la tensa relación entre los docentes (amos y señores de las cátedras) y los estudiantes; especialmente aquellos que pertenecían a la clase media, cuyo número crecía considerablemente debido a la promesa de ascenso social producto del desarrollo del conocimiento:

[...] sin embargo, San Marcos empezó a cambiar: la primera oleada de estudiantes provincianos fue de gente acaudalada, con lo que la conformación social no se vio radicalmente afectada. Pero durante la segunda oleada, intensificada en los años 10, ingresaría un fuerte componente de clase media. En una década esta universidad

adquirió un sustrato social más variado y empezó a politizarse con intención de actuar fuera de su espacio, en los ámbitos más públicos. (Del Águila, 1997, p. 53)

La presencia de estudiantes de diversas partes del país debía obligar al cuerpo docente a utilizar otras herramientas para transferir la información con éxito; por ejemplo, utilizar casos prácticos, investigaciones dirigidas a los trabajos de campo, un análisis sobre la heterogeneidad de la población, pero ninguna de estas estrategias pedagógicas llegó a ejecutarse. Los profesores de San Marcos, en los albores del siglo XX, tenían una pedagogía y estrategia de enseñanza destinada a un tipo de estudiante pasivo que solo escuchara, recepcionara y no debatiera las ideas del docente. Un alumno que memorizara al pie de la letra las lecciones vertidas en clases.

La enseñanza a inicios del siglo pasado demandaba que los contenidos de las diferentes materias dialoguen con la realidad, que tengan mayores ejemplos para su comprensión; por ende, tendría que modificarse la ideología educativa si se quería constituir profesionales que exploten racionalmente los recursos de todo el territorio patrio, propongan medidas jurídicas que mantengan el orden social del país y, lo más importante, ejecuten los cambios estructurales en beneficio de toda la comunidad peruana. Al no satisfacer la demanda estudiantil, la cual clamaba una forma distinta de enseñar, surgió una oposición en contra del manejo de la universidad. Como los maestros no eran permutados de sus cátedras para ceder el paso a docentes que impartan el conocimiento que se necesitaba y la transferencia del conocimiento adecuado, las masas estudiantiles reaccionaron promoviendo la tacha de los llamados “malos profesores”. La efectivización se realizó desde 1918, gracias a la reforma universitaria por la cual los estudiantes obtuvieron un mayor protagonismo en el gobierno universitario y pasaron a formar parte de las reformas propuestas.

Una alternativa para combatir la mediocre enseñanza universitaria era la promoción de actividades extracurriculares, como los círculos de debate o grupos de lectura, opciones que nuestro personaje promovió al interior de San Marcos. El objetivo era alimentar el entusiasmo académico por parte del alumnado; sin embargo, los estudiantes universitarios no solo

concentraron su interés en el desarrollo académico y administrativo, también tomaron la decisión de involucrarse en la vida política de su país y canalizar las demandas sociales de la época.

Para permutar esa realidad en la que estaba envuelta la universidad más importante del país, Valdelomar ingresó a participar en la vida política universitaria. De esta manera, junto con sus compañeros, apoyó la formación del Centro Universitario, el primer órgano estudiantil cuyo fin original fue mejorar la calidad educativa, reforzar la enseñanza de las materias académicas e incluso apoyar materialmente a los estudiantes para lograr un sobresaliente desarrollo intelectual. Empero, lo que en un comienzo fue un espacio de apoyo educativo en favor de los alumnos con escasos recursos económicos, con el paso de los meses se convirtió en un lugar de disputa política por su control; ello debido a que dicha agrupación estudiantil tuvo una ingente capacidad de influencia entre el alumnado, dado los diversos servicios académicos y sociales que ofrecía. La agrupación que deseaba mantener el control estaba compuesta por los militantes del Partido Civil.

Una alternativa para combatir la mediocre enseñanza universitaria era la promoción de actividades extracurriculares, como los círculos de debate o grupos de lectura, opciones que nuestro personaje promovió al interior de San Marcos. El objetivo era alimentar el entusiasmo académico por parte del alumnado; sin embargo, los estudiantes universitarios no solo concentraron su interés en el desarrollo académico y administrativo, también tomaron la decisión de involucrarse en la vida política de su país y canalizar las demandas sociales de la época

Recordemos que el civilismo tenía un vasto control de la burocracia y el profesorado de San Marcos. Una muestra del dominio en el aparato administrativo sanmarquino por parte del Partido Civil son las repetidas elecciones de José Pardo y Barreda como rector de esta casa de estudios o su presencia como decano de la facultad de Jurisprudencia, además de la participación de distintos catedráticos sanmarquinos en los diversos ministerios del aparato estatal.

La edificación del Centro Universitario se convirtió en la primera victoria obtenida por el alumnado al establecer un lugar en favor de la clase media, por tanto “el centro ha triunfado por ser la obra soñada por toda nuestra juventud...” (Valdelomar, 2001c, p. 120). Para afianzar esta versión encontramos en las memorias de la primera

junta directiva el testimonio donde se relata que la edificación del Centro Universitario fue un trabajo conjunto por parte de los estudiantes:

[...] la idea de un Centro Universitario nació como un ensueño, cristalizado como una necesidad; todos los cerebros lo pensaron y todos los corazones lo sintieron [...] larga y fatigosa ha sido la tarea. Difícil es para los jóvenes aptos para soñar y para sentir, aprender a organizar; y hay, vencidos los obstáculos, a [...] la jornada, volvemos los ojos al punto de partida, para exponer nuestros trabajos y mostrarnos con el recuerdo, el sendero que abrimos con la voluntad. (Memorias, 1908, p. 2)

En la inauguración del Centro Universitario participó el presidente de la República José Pardo y Barreda, por lo que observamos lo importante que era la Universidad de San Marcos en la vida del país. El motivo fundamental del porqué el interés de los mandatarios nacionales en generar una política de buena vecindad con los sanmarquinos se debe a que ellos eran los destinados a integrar la comunidad intelectual del país; además, sus egresados se

convertirían en el sector capacitado para desarrollar económica, política y socialmente a la nación. Así mismo, San Marcos se ubicaba estratégicamente cerca del circuito de poder nacional: el Parlamento Nacional y el Palacio de Gobierno.

Los alumnos gozaron de las flamantes instalaciones del Centro Universitario, utilizando incluso dicho lugar como un espacio de distracción y diversión, además de las funciones ya mencionadas:

[...] las noches generalmente son dedicadas al centro universitario donde se hace brillar, música y sport. Hay en el local del centro una sencilla sala de gimnasia, dos mesas de billar, una linda biblioteca y un bar bien provisto, que los domingos en los meses de poco estudio,

prepara almuerzos a los que concurren grupos de universitarios. (Valdelomar, 2001d, p. 133)

Este tipo de actividades respondía a fortalecer los vínculos de hermandad y amistad al interior del cuerpo estudiantil y entre los diversos sectores sociales, tal cual eran los objetivos primarios del Centro Universitario:

[...] nuestro principal objeto es conseguir la unión de los estudiantes, creando vínculos de solidaridad y de afecto, procurando hacerlos comunes en los fines, hermanos en los ideales, lograr por medio del trato personal y continuo la vigorización del organismo colectivo noble en su tendencia y fuerte en su acción; combatir los inútiles egoísmos creados por la diferencia de estudios, integrando en lo posible las mentalidades y constituirnos, nosotros mismos, en consejo y auxilio, interviniendo en la acción universitaria y social de los asociados. (Memorias, 1908, p. 3)

Además, otro de sus objetivos fundacionales era ayudar económicamente a los estudiantes con menos recursos para que continúen asistiendo regularmente a clases:

[...] la razón por la cual se dan tan pocas conferencias al año se debe a que la extensión universitaria está encomendada a un pequeño grupo de jóvenes, que si bien están dotados de excepcionales condiciones para la obra, su obra no es tan amplia como lo sería si todos los universitarios sin excepción ninguna, fueran colaboradores en esta noble y democrática labor. (Morales, 1912, p. 3)

Esta política asistencialista en favor de los “desfavorecidos” no era nueva en nuestro país. Desde el siglo XIX, las élites impulsaron la creación de la Beneficencia de Lima como institución de auxilio para los más desfavorecidos. Pero los integrantes del Centro Universitario fueron mucho más allá de establecer una remuneración económica en beneficio de los estudiantes para que cubriesen sus necesidades básicas, buscaron incluso brindar un apoyo íntegro; ello se denota en el servicio médico en favor de sus compañeros, razón de su éxito en convertirse en una institución de fuerte influencia al interior de la comunidad estudiantil:

[...] muchos estudiantes viven en Lima, separados de sus familias y en caso de enfermedad no tienen la mano tierna de los suyos que acaricie y asista. Fuerza era preocuparse de subsanar en alguna forma ese desamparo y nadie con más deber ni con más derecho que sus compañeros los estudiantes, hermanos por el ideal y por el afecto. (Memorias, 1908, p. 4)

Entre los firmantes del primer manifiesto se encontraban José Gálvez, Carlos Monge, José Antonio de Lavalle, Alberto Alexander, Alberto Martín Linch, Edilberto Noza, Hermilio Valdizán, César Patrón, Aníbal Solano, Fernando Tola, Juan de Cárdenas y Oscar Miró Quesada.

Un año después, la asamblea general de estudiantes ratificó los acuerdos iniciales que aportaron en la fundación del Centro Universitario, pero adicionando dos elementos importantes que nos ayudarán a entender la transformación interna de San Marcos. Primero, se promovería el “acercamiento de maestros y estudiantes” mediante la liquidación de esa radical relación vertical entre ambos estamentos universitarios para lograr una impartición de la enseñanza más fructífera, y donde respetuosamente se cuestionen las ideas de los maestros, lo que coadyuvaría a un diálogo profundo sobre los problemas de la nación. Lo segundo era “indicar la ejecución de labores de orden social que convenga llevar a cabo”, en otras palabras, forjar una política de apoyo hacia el estudiante por parte de la propia universidad, lo cual garantice mejores condiciones para el desarrollo académico.

El Centro Universitario tuvo una importante propuesta: la publicación de una revista. Esta tendría como fin no solo promocionar sus acuerdos y manifiestos en favor de los estudiantes o desarrollar las actividades sociales para la comunidad, sino también era una oportunidad para que los alumnos difundan sus investigaciones, opiniones y aportes al desarrollo económico, político y social de la nación. El primer comité editorial fue integrado por Julio C. Tello, Alfredo González Prada, Percy Gibson y Pablo Abril de Vivero. Una interrogante que nace naturalmente es por qué Valdelomar no participó activamente en este espacio académico tal cual lo hizo en la revista *La Idea Guadalupana*, realizada en su etapa escolar. Su experiencia adquirida hubiese sido fructífera en favor de la publicación universitaria. Una de las respuestas

Valdelomar no encontró el apoyo por parte de la población estudiantil. La causa de la falta de atracción tuvo su origen en que sus rivales de turno señalaron (...) que no era un estudiante modelo, menos aún un ejemplo a seguir por la juventud universitaria. Esta fama fue atribuida a las constantes matrículas en los mismos cursos, sus notas desaprobatorias, sus mediocres participaciones en clase e incluso su vinculación con el gobierno de Billinghurst, el cual no mantuvo una gran popularidad entre la población

se debe a su falta de diplomacia para establecer buenas relaciones con sus compañeros generacionales. Su personalidad, en un primer momento, se convirtió en un gran escollo que dificultaba constituir un grupo de personas que ayude a gestar algún proyecto al interior de la universidad desde esta etapa; él tuvo que comprender que para forjar una relación interpersonal estable se debía ceder y comprender las múltiples personalidades, aceptar las diferencias de opiniones e incluso mantener una relación cordial a pesar de hondas discrepancias ideológicas. Pero tampoco Valdelomar fue un paria social, de manera astuta constituyó una importante red mínima de amistades estratégicas que más adelante le ayudarían en el desarrollo de su vida política y profesional; tal es el caso, por ejemplo, de José de la Riva-Agüero y Osma, quien formó parte de la comunidad sanmarquina, paradójicamente un miembro de la élite con quien debía tener una relación confrontacional, pero no fue así.

Otro de los personajes relacionados con el autor de *El Caballero Carmelo* desde épocas universitarias fue el escritor Alfredo González Prada (hijo del ensayista Manuel González Prada), quien incluso se doctoró en Letras. Abraham Valdelomar no tuvo la misma suerte; él truncó sus estudios debido a diversos factores, por ejemplo: los pésimos resultados académicos, los cuales generaban que lleve las materias en repetidas oportunidades, la falta de capacidad económica para solventar sus necesidades básicas e incluso sus malas relaciones con los miembros del Centro Universitario evitaron que tuviera el apoyo necesario para llevar exitosamente una vida universitaria.

Sin embargo, durante su estadía en San Marcos se estableció un momento culminante que reforzó su decisión de incursionar en el mundo de la política nacional. Él y sus compañeros decidieron realizar una excursión a la sierra sureña; esta fue la oportunidad para reencontrarse con ese Perú Profundo, no la provincia costera que representaba Ica (cuasi modernizada). Nos referimos a esos espacios geográficos tan explotados y

marginados por los españoles desde épocas coloniales y por los mistis durante la República; pero Valdelomar no fue el pionero en torno a denunciar los males a los que estaban sometidas las poblaciones de la sierra. Los indigenistas Pedro Zulen o Dora Mayer realizaron una titánica labor a través de panfletos y diarios, en donde exhibían el abuso hacia el indígena por parte del hombre “blanco”. Pero no solo él, todos los estudiantes universitarios fueron testigos del abandono que sufrían los pobladores del Ande, quienes no tenían los suficientes derechos políticos que permitan ser reconocidos como integrantes de la comunidad nacional; además, escucharon de los abusos a los que estaban sometidos, como por ejemplo el despojo de sus tierras.

El primer lugar visitado fue Arequipa. La emoción de los universitarios y del propio Valdelomar fue descrita en un conjunto de crónicas publicadas en el diario *El Comercio*, en donde nuestro personaje asumió la tarea de corresponsal. En las crónicas describió los pormenores de las edificaciones ciudadanas y las costumbres locales, además concentró su interés en una de las maravillas naturales más importante de dicho lugar: “El Misti repiten todos y se precipitan a las ventanas y a los balcones del carro. Es el Misti, en efecto. El Misti soñado tantas veces, imaginado otras tantas”. La atención brindada por parte de la población fue de total amabilidad, tal como lo testimonia Valdelomar.

La visita de la representación sanmarquina culminó con un agasajo culinario por parte de las autoridades de la ciudad, quienes nombraron a los jóvenes estudiantes como ilustres invitados. El porqué de tanta atención a los alumnos tiene dos explicaciones; en primer lugar, el prestigio de una universidad limeña como San Marcos generaba asombro en los ciudadanos de las provincias, quienes señalaban que el ingresar a participar en la élite académica capitalina era todo un éxito profesional dado que Lima monopolizaba la impartición del conocimiento. En segundo lugar, porque ellos se convertían en dignos

representantes de la modernidad, ejemplos a seguir por el resto de la comunidad nacional, denotándose en el habla, en la forma de vestir, en las profesiones que desempeñarían, entre otros indicadores que los representaba como ciudadanos modelos.

Esta situación de rendir agasajo a los jóvenes visitantes también se repitió en Puno, lo que nos permite entender que el ser universitario y sanmarquino —en aquellos tiempos— provocaba un fuerte prestigio en la sociedad a escala nacional. Recordemos que existían pocos centros de educación superior, por tanto, el valor simbólico de un estudiante universitario era ingente. El deleite personal, al sentirse admirado, era un privilegio el cual nuestro personaje no estaba dispuesto a perderlo; por ello, buscó todos los medios para seguir perteneciendo a la comunidad universitaria y gozar de los beneficios sociales que de ella obtenía. Más adelante, Valdelomar intentó volver a empoderarse al interior de la Decana de América al aspirar convertirse en presidente del Centro Universitario.

No obstante, la situación económica lo obligó a abandonar los estudios universitarios. Valdelomar decidió realizar una nueva acción: participar en la política nacional al apoyar a Guillermo Billinghurst, quien se convirtió en presidente de la República en 1912. Esta situación conllevó a asumir importantes cargos burocráticos, como la dirección del diario oficial *El Peruano*; empero, decidió no conformarse en ser un burócrata estatal, su nuevo objetivo era reivindicarse al interior de la universidad peruana. Pero su finalidad no era solo culminar sus estudios, ahora buscaba convertirse en presidente del Centro Universitario.

5. Elecciones estudiantiles

En 1913 Abraham Valdelomar postuló a la presidencia del Centro Universitario, organización que nació con un objetivo principal: el ayudar a los estudiantes con menos recursos económicos a realizar exitosamente su vida académica. La junta directiva original fue conformada por “jóvenes católicos que presidía Rey Boza y del cual eran miembros Federico Panizo y José María de la Jara” (Belaunde, 1967, p. 267); ellos se encontraban estrechamente vinculados al Partido Civil.

De esta manera, los civilistas ostentaron el control del gremio estudiantil desde su fundación; gracias a

ello tuvieron una amplia influencia en el estudiantado ya que suplían sus carencias básicas: alimentación y vestido. Nuestro personaje buscó arrebatárles dicho espacio estudiantil. Esta aspiración por parte de Valdelomar estuvo alentada por el incremento de la clase media al interior de la universidad Decana de América, lo cual parecía convertirse en una ventaja a su favor, ya que dichos votantes apoyarían “naturalmente” su elección.

Si bien Valdelomar había pasado por una experiencia electoral de mayor envergadura como eran los comicios presidenciales de 1912, parecería extraño el optar por un espacio universitario de aparentemente menor importancia. Sin embargo, la influencia en San Marcos era vital para cualquier gobierno, debido a que constituyó uno de los más importantes centros de estudios de América Latina, además de convertirse en una de las instituciones de vital apoyo para el civilismo debido a que muchos de sus más connotados miembros eran catedráticos o autoridades de dicha institución educativa:

[p]ara la historiografía peruana que se ha ocupado de este período, la Universidad de San Marcos fue una institución funcional a la oligarquía civilista en el poder porque además de ser un espacio de tránsito natural en la instrucción de los hijos de la elite estaba controlado por el Partido Civilista. Gran parte de los catedráticos y las autoridades universitarias eran miembros del partido y muchos de ellos compartían sus labores docentes y administrativas con la actividad política y gubernamental. (Garfias, 2009, p. 149)

Por lo tanto, Valdelomar, como parte aliada del gobierno, necesitaba recuperar un espacio que había nacido para empoderar a los estudiantes y apoyarlos en su desarrollo académico. No obstante, el Centro Universitario, debido a los servicios que ofrecía en esos momentos al brindar alimento y apoyo académico, se convertiría en un espacio de reproducción de fidelidades favorables al civilismo.

Los acontecimientos acaecidos en San Marcos concertaban el interés público e incluso la prensa nacional dedicaba parte de su cobertura informativa para narrar los diversos eventos y también los problemas institucionales al interior de esta casa de estudios. Por ejemplo, el 9 de abril de 1913 se informaba sobre

el posible cierre de la Escuela de Agricultura, dicha medida sería discutida en el Centro Universitario por los estudiantes. Los acuerdos de esa asamblea serían elevados a las autoridades universitarias para que sean atendidos; así mismo, se informaba sobre la elección de representantes estudiantiles en las distintas facultades, los cuales elevarían sus demandas a los decanos y al mismo rector.

Para inicios de 1910, los estudiantes no tenían una organización que canalizara sus demandas académicas o lo relacionado con los servicios sociales, tal como lo señalaba *El Comercio*: “hasta ahora ninguna manifestación colectiva se ha solidarizado con el espíritu de la juventud ante cualquier problema que la atañe directamente”. Esta orfandad fue detectada por Valdelomar, quien vislumbró un terreno fértil para organizar a los alumnos y con ello obtener un protagonismo al interior del corpus estudiantil. No es extraño, por lo tanto, que nuestro personaje forjara los batallones universitarios que respaldaron la elección de Billingham en 1912, quien finalmente obtendría la Presidencia de la República. Con esta exitosa experiencia, un año después (1913) buscaba empoderarse como presidente del Centro Universitario.

La candidatura de Valdelomar provocó, desde un primer momento, bastante resistencia entre los estudiantes universitarios. Fiel a un estilo que lo caracterizaría, su presencia debía marcar un interés público y de forma pomposa; así, nuestro personaje decidió presentarse oficialmente como aspirante a la representación estudiantil del Centro Universitario en un evento público, organizando un almuerzo de confraternidad realizado en el comedor de la mentada institución. Entre los principales invitados a dicho evento se encontraban: Edgardo Rebagliati, Federico Villarreal y otros destacados hombres que más adelante se convertirán en influyentes académicos peruanos. Sin embargo, esta reunión fue criticada virulentamente por sus opositores, señalando que no convocó una masiva concurrencia por parte del alumnado sanmarquino; por el contrario, solo tuvo una baja participación estudiantil, revelando que su imagen estaba “cimentada sobre tan enorme y decantada popularidad”. Esta denuncia fue hecha por Víctor E. Gómez Sánchez, quien alegaba que el factor principal de rechazo por parte de la comunidad sanmarquina se debía a los pésimos resultados

académicos obtenidos por Abraham Valdelomar mientras cursaba los estudios generales:

[...] por qué no tengo opción a la presidencia del Centro Universitario, pues no es justo que una persona que no tiene —sea porque no quiere o cualquier otro motivo— un solo curso universitario aprobado, vaya a ocupar el primer lugar entre todos los estudiantes peruanos.

La respuesta a este tipo de manifestaciones fue confrontada por Rebagliati, quien desmintió que este almuerzo haya sido parte de una estrategia proselitista. La presencia de Abraham Valdelomar se debió a un agasajo para celebrar su onomástico, por tanto, su intencionalidad no era de carácter electoral. Más aún este evento tuvo la participación de más de 180 universitarios, siendo señal de que una importante cantidad de alumnos admiraba y respetaba a nuestro personaje. Pero Gómez Sánchez no fue la única persona que públicamente expresó su inconformidad en contra de la candidatura de Valdelomar. Otro estudiante universitario de nombre Federico Copiona señalaba que era “un elemento nocivo y pernicioso” en caso de asumir la presidencia del Centro Universitario, debido a su cuestionable devenir académico y cercanía a un gobierno sin legitimación alguna.

Esta situación generó que se forje un bando opositor entre aquellos que no podían permitir que un hombre con una cuestionada reputación asumiera el poder y representatividad de una institución académica. El rival de Abraham Valdelomar inicialmente sería Hernán C. Bellido, pero él decidió declinar su candidatura en favor de Fernando Tola, de enorme prestigio en el universo estudiantil, gracias a sus relevantes méritos por el brillo de su actuación como “*leader*” de la delegación del Perú en el congreso de estudiantes desarrollado en Uruguay; y, lo más importante, porque era el personaje lo suficientemente conciliador entre todos los estamentos que conformaban el universo sanmarquino. Empero, la causa real del porqué Bellido se retiró de la contienda electoral se debió a que no se sentía capaz de derrotar a Valdelomar, quien tendría ventajas como representante del gobierno central (desde promesas de empleos hasta amedrentamiento físico a sus rivales); se reproducían, así, las estrategias que utilizó el civilismo para mantener su dominio durante gran parte de la República Aristocrática, pero no sería la única arma.

El discurso valdelomarista, conforme se acercaba el momento de llevar a cabo las elecciones, se radicalizó a tal punto que buscaba provocar un escenario confrontacional con sus rivales vinculados al civilismo. Esta situación debía favorecer al autor del *Vuelo de los cóndores*, debido a que la mesocracia conformaba la mayoría de la población universitaria. Este escenario fue denunciado por Hernán Bellido, quien en una carta abierta publicada en el diario *La Prensa* criticó este proceso de polarización que el discurso valdelomariano intentaba formular al interior de San Marcos:

[...] los métodos empleados para conseguir adherentes por los patrocinadores de otra candidatura, cuyo carácter universitario ha sido y es discutido, ya que las animaciones de sus mismos adictos la revisten de un aspecto político evidente, han determinado en mí la resolución que origina esta carta. Y no puede ser de otra manera: sojuzgar voluntades por medio del ofrecimiento de puestos públicos; amenazar con la destitución a quienes en ejercicio de alguno no simpatizan con esta candidatura; explotar el sentimiento regionalista atribuyendo a los estudiantes limeños a un necio afán de despolitizar a los de provincias; afirmar en todos los tonos que, en caso de un fracaso para la candidatura del centro universitario, no sólo no encontraría apoyo sino hostilidad de parte del gobierno: conseguir que se ejerciten influencias personales cuyas vinculaciones obligan a muchos; introducir en el proceso electoral universitario los sistemas que vician los procesos políticos, maleando así el ambiente moral de nuestros claustros y conseguir votos por los mismos medios que se estilan en aquellas contiendas; no pueden dejar de producir en el espíritu de quienes siempre hemos batallado por mantener incólumes los ideales universitarios de independencia, sinceridad y rectitud, una dolorosa impresión.

La respuesta de Valdelomar fue calificar a Hernán Bellido de realizar afirmaciones temerarias sin evidencia alguna, negando en todo momento la utilización de métodos clientelísticos o amenazas a los universitarios; alegó que su estilo siempre ha sido el promover el debate alturado y el respeto a las opiniones contrarias, tal cual señalan los preceptos modernos de la democracia (Valdelomar, 2001e). Por el contrario, Abraham Valdelomar denunció la actitud

de Bellido, quien junto con sus amigos representaron un obstáculo para el buen desempeño de las juntas directivas anteriores:

[...] ahora que el señor Bellido ha desistido de su candidatura, por carta publicada en los diarios, debo manifestar a ud lo siguiente, que es falso, absolutamente falso y calumnioso, que yo o mis amigos hayamos presionado a alguien con dádivas u ofrecimientos, aseveración que envuelve un grosero insulto a todos los universitarios a quienes se cree capaces de tal villanía; que la campaña contra mí ha sido hecha por un conocido círculo de jóvenes, como el señor Ulloa, que tomaron como escudo al señor Bellido y que no es sino la continuación de la que el mismo círculo emprendió contra el señor Dulanto, actual presidente del Centro, esterilizando, como les consta a todos las iniciativas de este caballero, que el señor Bellido, que no tiene cómo justificar su derrota, ha redicho los términos pocos serios de su carta, por la falsedad que envuelven, debe extrañarse en quien pretendió ser presidente del Centro, y por fin invito a que se me pruebe los cargos de esta carta.

Después de tantas confrontaciones realizadas a través de la prensa escrita y álgidos debates acontecidos en los distintos pasillos universitarios, se llevó a cabo el proceso electoral. Gómez Sánchez y Seoane firmaron un pronunciamiento en *La Crónica* donde denunciaban que los seguidores de Valdelomar, de forma soterrada, anunciaban a sus amigos más cercanos a que asistan a las elecciones para ejercer su voto, sin tener la amabilidad de convocar a todos sus compañeros sin discriminación alguna para expresar libremente su opción. El objetivo con esta acción era asegurar las votaciones en favor de Abraham Valdelomar y evitar que los opositores puedan expresar electoralmente su rechazo.

Esta situación fortaleció al bando opositor. Así, los universitarios comenzaron a organizarse en contra de la candidatura de Abraham Valdelomar. Un ejemplo de ello son los estudiantes chalacos, quienes se comportaron reacios en aceptar a Valdelomar como el futuro presidente del Centro Universitario; el argumento de esta decisión respondía a que no era un estudiante modelo, por tanto no era digno de presentarlos. Pero los ataques no solo se limitaron a la figura del candidato Valdelomar, sus seguidores también fueron criticados por sus repudiables actos: “nos

limitamos hoy a declarar que es un pequeño círculo de elementos morbosos que rodea a un candidato impopular a la presidencia del Centro Universitario, el generador de todos estos actos vituperables”, dicho pronunciamiento estuvo amparado por la firma de “los verdaderos universitarios”.

A pesar de su contundente respuesta no solo por medios periodísticos, también de forma oral, Abraham Valdelomar no encontró el apoyo por parte de la población estudiantil. La causa de la falta de atracción tuvo su origen en que sus rivales de turno señalaron —como mencionamos en el párrafo anterior— que no era un estudiante modelo, menos aún un ejemplo a seguir por la juventud universitaria. Esta fama fue atribuida a las constantes matrículas en los mismos cursos, sus notas desaprobatorias, sus mediocres participaciones en clase e incluso su vinculación con el gobierno de Billingham, el cual no mantuvo una gran popularidad entre la población.

Tal situación de constantes acusaciones entre las diversas facciones generó que el ambiente sanmarquino fuese altamente confrontacional. El escritor Clemente Palma describe el escenario de violencia al interior de la universidad, promovido por los seguidores valdelomaristas durante los comicios electorales universitarios: “[...] en los claustros de la facultad de letras ha habido garrotazos y escándalos, los jóvenes van armados con revólveres y ha habido día en que no han podido funcionar las clases”.

Estas actitudes responden a que nuestro personaje intentó reproducir las mismas estrategias que permitieron la victoria de 1912: el boicot, la presión popular y el enfrentamiento físico. Mas en el universo sanmarquino no tuvo un efecto positivo, no eran las calles limeñas y de provincias en donde era “justificable” este tipo de accionar; era un lugar de formación académica donde existían determinadas normas y comportamientos que debían respetarse y la institución debía ser resguardada por sus miembros.

La importancia de San Marcos y estas elecciones estuvieron retratadas en las páginas de los principales diarios de la época. Alberto Ulloa escribió una serie de artículos donde señalaba su férrea oposición en contra del discurso valdelomarista, el cual —según el cronista— representaba el vil oportunismo y la falta de honorabilidad por parte de quien aspiraba a representar a todos los estudiantes:

[...] desde que trascendió al público la noticia de que el señor Abraham Valdelomar lanzaba su candidatura a la presidencia del centro universitario, cuantos conservan en el espíritu la ilusión de una regeneración juvenil, se preguntaron con inquietud si no habría hoy ya, en las aulas carolinas, quienes tuvieran la energía bastante para levantar frente a ella, la muralla de una oposición decidida, vigorosa y sincera. (en Valdelomar, 2001e, p. 54)

Esta editorial provocó la ira de Valdelomar, cuyo honor y reputación fueron cuestionados leoninamente. Ante la falta de un discurso efectivista para responder los ataques de sus opositores, y en especial de Ulloa, decidió retarlo a un duelo para el 13 de mayo de 1913 por la publicación de dicho artículo que consideró difamatorio. Finalmente el duelo fue desarrollado sin causar la muerte de ninguno de los rivales; sin embargo, esta acción fue la estocada final para sepultar la candidatura de Abraham Valdelomar debido a que legitimaba el discurso violentista con el que fue calificado por sus rivales: un candidato sin alternativas para una mejora en el desarrollo académico e institucional de San Marcos, que solo tendría como herramientas el amedrentamiento y la amenaza, actos que fueron denunciados en sus caricaturas años atrás.

Finalmente, Abraham Valdelomar fue derrotado por Fernando Tola. La versión del propio personaje nuestro sobre las causas oficiales de la derrota radicaba en que los intereses subalternos evitaron que se encumbrara en el Centro Universitario, pero esta polarización en la que estuvo envuelta la universidad debía ser superada para gestar la unidad entre los estudiantes, ya que los ideales trascienden una elección. Este discurso conciliatorio era ideal para no sepultar totalmente su imagen, tan cuestionada al interior de San Marcos; así mismo, era la posición más estratégica para demostrar el ideal democrático de una persona, el respetar los acuerdos de la mayoría.

La derrota provocó en Valdelomar un profundo resentimiento, el cual quedó reflejado en una carta enviada a Bustamante y Ballivián redactada un año después del proceso electoral (Ángeles Caballero, 2007, p. 136). En su interior señalaba la entrega del dinero en favor del Centro Universitario, ganado gracias a su victoria por una de sus obras más importantes en el repertorio de nuestro personaje, nos referimos al cé-

lebre cuento: “El Caballero Carmelo”. Abraham Valdelomar señaló que, a pesar del sacrificio y tiempo por ayudar a forjar dicha organización, los sanmarquinos no valoraron su esfuerzo, menos aún respaldaron a una persona que podía realizar mejoras en favor de ellos.

Después de esta experiencia, la cual se convirtió en su primer revés electoral, Abraham Valdelomar decidió divorciarse de la política universitaria, emprendiendo el sueño de muchos intelectuales de inicios del siglo XX: viajar a Europa y desarrollar su conocimiento junto con los académicos más importantes del mundo. Su partida al viejo continente fue una oportunidad para reconstruir su imagen, dañada después de su fracaso en las elecciones y su intento de estudiar una carrera universitaria.

6. Conclusión

La experiencia universitaria de Valdelomar permite conocer el proceso de transformación social por el cual estaba pasando el Perú al inicio del siglo XX:

el ingreso del sector medio a la política nacional. No debe extrañarnos la aparición de instituciones como el Centro Universitario, las cuales buscaban apoyar y reforzar la experiencia en San Marcos de sus jóvenes alumnos, provenientes de la mesocracia nacional.

El intento por convertirse en el máximo dirigente de dicho lugar fue una acción que Valdelomar no la planificó de forma adecuada. Su pésimo resultado académico, su vinculación con el gobierno de Billinghurst, además de una falta de aliados estratégicos al interior de la universidad, propició finalmente su derrota. Si a ello le sumamos que se lo calificó como violento, veremos la razón de la falta de apoyo de la comunidad universitaria. Empero, ello no impidió que años más tarde el Centro Universitario, por el cual pugnó obtener su liderazgo, como institución perdiera protagonismo entre el estudiantado debido a que no cumplió las expectativas de sus miembros. Años después surgirá otra institución que hasta ahora se encuentra vigente en la organización estudiantil: la Federación Universitaria de San Marcos.

Notas

- 1 Proposición originaria del Centro Universitario, aprobada y ampliada en Asamblea General (25 de julio de 1908).
- 2 *El Comercio*, 9 de abril de 1913.
- 3 *El Comercio*, 26 de abril de 1913.
- 4 *El Comercio*, 1 de abril de 1913.
- 5 *El Comercio*, 4 de mayo de 1913.
- 6 *El Comercio*, 9 de mayo de 1913.
- 7 *El Comercio*, 4 de mayo de 1912.
- 8 *La Crónica*, 5 de mayo de 1913.
- 9 *La Prensa*, 18 de mayo de 1913.
- 10 *El Comercio*, 11 de mayo de 1913.
- 11 *La Crónica*, 9 de mayo de 1913.
- 12 *La Crónica*, 17 de mayo de 1913.
- 13 *La Crónica*, 20 de mayo de 1913.
- 14 *El Comercio*, 23 de mayo de 1912.
- 15 *Loc cit.*

Referencias bibliográficas

- Ángeles Caballero, C. (2007). *Epistolario de Abraham Valdelomar*. Lima: Universidad Alas Peruanas.
- Belaunde, V. A. (1967). *Trayectoria y destino. Memorias*. Lima: Ediventas.
- De Priego, M. (2000). *Valdelomar. El conde plebeyo*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

- Del Águila, A. (1997). *Callejones y mansiones. Espacios de opinión pública y redes sociales y políticas en la Lima del 900*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Deustua, J. y Rénique J. L. (1989). *Intelectualidad, indigenismo y descentralismo (1909-1931)*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- Gálvez, J. (1966). *Estampas limeñas*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Garfias, M. (2009). *La formación de la universidad moderna en el Perú (San Marcos, 1850-1919)*. (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/2136>
- González, O. y Paredes, J. (2005). *Abraham Valdelomar-Luis Varela Orbegoso: vidas y cartas*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, Biblioteca Nacional del Perú.
- López Soria, J. I. (2007). *Valdelomar en la escuela de ingenieros*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.
- Memorias. (1908). *Memorias de los libros de organización del Centro Universitario. Presentado por el comité organizador*. Lima: Imprenta Liberal.
- Morales, P. (1912). *Juventud*. Lima: Imprenta La progresista.
- Sánchez, L. A. (1966). *Valdelomar ¿mal estudiante? Y un poema inédito*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.
- Valdelomar, A. (2001a). Los ojos de judas. En *Obras Completas*, T. I. Lima: Ediciones PetroPerú.
- Valdelomar, A. (2001b) Crónica de Lima. En *Obras Completas*, T. I. Lima: Ediciones PetroPerú.
- Valdelomar, A. (2001c). La fiesta de la Luz. El centro universitario y su nuevo local. En *Obras Completas*, T. II. Lima: Ediciones PetroPerú.
- Valdelomar, A. (2001d). La vida universitaria; los exámenes; el centro y los preparativos para el congreso estudiantil. En *Obras Completas*, T. II. Lima: Ediciones PetroPerú.
- Valdelomar, A. (2001e). Notas Universitarias: La presidencia del centro: desistimiento del Sr. Bellido. En *Obras Completas*, T. II. Lima: Ediciones PetroPerú.

Literatura de la levedad. La prosa inicial de Felisberto Hernández

Literature of Lightness. The Initial Prose of Felisberto Hernández

Cecilia Rubio Rubio

Universidad de Concepción, Región del Biobío, Chile

Contacto: crubio@udec.cl

<http://orcid.org/0000-0003-1645-961X>

RESUMEN

En este artículo, cuyo objeto de estudio es la prosa inicial del escritor uruguayo Felisberto Hernández, que va de 1925 a 1931, y su vinculación con el concepto de levedad propuesto por Ítalo Calvino en su *Seis propuestas para el próximo milenio*, comenzaré por revisar el estado de la cuestión, empezando por los comentarios admirativos que el propio Calvino prodigó a la obra de Felisberto Hernández, para luego comentar la crítica felisbertiana. En un segundo y tercer lugar, me centraré en la levedad en tanto valor literario y en el análisis de su presencia en la obra felisbertiana. Arriesgo aquí una definición y una caracterización del valor de la levedad, que Calvino presentó de manera fluida. Al articular y sistematizar la ocurrencia de la levedad en esta obra temprana, mi objetivo es demostrar que ella hace de la levedad uno de sus rasgos característicos, con lo cual –sin dejar de ser singular– se puede insertar en una tradición literaria que está formada tanto por narradores y obras asociadas a la vanguardia latinoamericana, como por escritores de tradición europea de siglos pasados. Con esto pretendo contribuir a ir señalando una serie, una trayectoria y, en definitiva, una tradición literaria común que ocupa un espacio teórico aún poco estudiado y en la cual una obra como la de Felisberto Hernández encuentra un lugar donde hermanarse.

Palabras clave: Levedad; Ítalo Calvino; Felisberto Hernández; Primeras invenciones; Vanguardia

ABSTRACT

In this article, whose object of study is the initial prose of the Uruguayan writer Felisberto Hernández, which goes from 1925 to 1931, and its connection with the concept of lightness proposed by Ítalo Calvino in his *Six Proposals for the Next Millennium*, I will begin by reviewing the state of the question, beginning with the admiring comments that Calvino himself lavished on the work of Felisberto Hernández, to later comment on the Felisbertian criticism. In a second and third moments, I will focus on lightness as literary value and on the analysis of its presence in the work of Felisberto. I risk here a definition and a characterization of the value of lightness, which Calvin presented in a fluid way. By articulating and systematizing the occurrence of lightness in this early work, my objective is to show that she makes lightness one of its characteristic features, with which – without ceasing to be singular – it can be inserted into a literary tradition that is formed both by narrators and works associated with the Latin American avant-garde, as well as by writers of the European tradition of past centuries. With this I intend to contribute to pointing out a series, a trajectory and, ultimately, a common literary tradition that occupies a theoretical space that is still little studied and in which a work such as that of Felisberto Hernández finds a place to be united.

Keywords: Lightness; Ítalo Calvino; Felisberto Hernández; First Inventions; Avant-garde

1. Ítalo Calvino y Felisberto Hernández. Estado de la cuestión

A juzgar por los escritos que Ítalo Calvino dedicó a Felisberto Hernández (Montevideo, 1902-1964), su entusiasmo por la obra felisbertiana es representativo de los valores literarios que más le interesaban y que ponía en práctica. Sin embargo, en el escrito más citado y recurrido por los críticos, no encontramos menciones explícitas a la levedad. Allí, Calvino (2009) destaca las cualidades que harían de Felisberto Hernández un escritor singularísimo, sin parangón entre los latinoamericanos y los europeos. Entre ellas, interesan en este momento las que guardan alguna relación con los rasgos de la levedad, por ejemplo, la asociación de ideas como juego predilecto de los personajes y del autor, y también como procedimiento de construcción de los relatos, a la manera de una composición musical. Otra cualidad es la tensión entre la imaginación bien concreta y “la palabra que le sigue a tientas” (Calvino, 2009, p. viii); de esa tensión surge una sugestión que puede compararse a la que emana de un cuadro naif. Para Calvino, lo que más sorprende de la obra felisbertiana es la forma de presentar el carácter físico de los objetos y de las personas. Esta fisicidad del mundo se expresa también en el hecho de que las sensaciones que producen objetos y personas provocan en los protagonistas —dice Calvino— algo como “ecos visuales” que mantienen su repercusión en la mente del lector.

Respecto de la vinculación entre la obra felisbertiana y la propuesta de Calvino (2001) sobre la levedad, un par de textos ha esbozado su pertinencia crítica. Ambos textos, sin embargo, consideran la levedad como un rasgo entre varios otros, y en un sentido muy parcial. Alicia Martínez, en su nota de 2007, la ha ligado a la cuestión de la mirada oblicua en Felisberto Hernández, mirada “al sesgo”, dice, “un poco a la manera en que (de nuevo recurrimos a Ítalo Calvino) aparece la visión de la literatura en ‘Levedad’” (p. 133). A mi parecer, esta constatación de cercanía entre Felisberto Hernández y la levedad aparece como una intuición que no tiene mayores consecuencias, lo mismo que la cercanía con la vanguardia, dado que Martínez se sigue sirviendo de Calvino para citar la mil veces citada frase —que a estas alturas funciona como una *boutade*, y que es lo que intento discutir en

este artículo— de que “Felisberto no se parece a nadie” (p. 136).

La segunda aproximación a la relación entre la obra de Felisberto Hernández y la propuesta de Calvino es la que realiza Fabio Rodríguez Amaya (2017) en “Nadie encendía las lámparas de Felisberto Hernández y los cinco postulados de *Las lecciones americanas* de Ítalo Calvino”. Se trata de una propuesta más general que la realizada aquí, porque involucra los cinco principios o valores literarios planteados por Calvino (2001), de los cuales la levedad es uno; y más acotada, porque está centrada en un solo relato felisbertiano. Pero, también es más general, porque Rodríguez Amaya no escudriña en el concepto de levedad, sino que su escritura va saltando de un concepto a otro o, mejor dicho, de un valor a otro, de los que Calvino aporta: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad y multiplicidad. En referencia a la levedad, Rodríguez Amaya parte, al igual que Calvino, de la mirada indirecta de Perseo, para realizar el parangón con un Felisberto Hernández que se aparta del regionalismo y del telurismo, pues “Solo así, con la mirada oblicua, y la imagen refractada, se captaría lo nimio, lo banal, lo simple, lo sencillo que es en realidad, como lo real compone al mundo, sin recurrir a los máximos sistemas” (2017, p. 151).

La lectura de Rodríguez Amaya se aproxima a la mía en el sentido de que ve en Felisberto Hernández (pero también en Calvino, Duchamp, Macedonio y Torres García —a ello agregaría a Juan Emar—) el conocimiento y la plasmación de una urgencia: “la necesidad de conjunción entre lo estático y lo dinámico, lo invariable y lo fluctuante, lo nimio y lo trascendente” (2017, p. 153). Además, Rodríguez Amaya comprende que la levedad no es en Felisberto Hernández un recurso, sino un rasgo formal, estructural y lingüístico; a lo “agobiante del mundo”, Felisberto y Calvino le opondrían “la ligereza del ser” (2017, p. 154). A esto agrega una idea que está en mayor consonancia con lo que planteo aquí y que hago extensiva a la narrativa de vanguardia: “Al desvirtuar la solemnidad (no los temores, ni el palpito) del literato, Felisberto hace concurrir en una única entidad la melancolía y el humorismo, la ciencia y la poesía, lo cómico y lo triste” (Rodríguez Amaya, 2017, p. 154).

Con esta manera de aligerar la distancia entre los contrarios, cuestión que la vanguardia tuvo como uno de sus objetivos, Felisberto no solo inserta en ella su obra temprana, sino que comienza a encontrar a sus pares, iluminando parentescos y afinidades que, sin romper su singularidad, permiten pensar en un tipo de literatura al que llamamos de la levedad.

2. La levedad

Para comenzar, adelanto la definición de la levedad que es posible elaborar a partir de los planteamientos de Calvino que revisaré a continuación. La levedad es una propiedad (un valor, una cualidad) de los textos literarios que consiste en una actitud de quitar peso al mundo (diegético) a través de un punto de vista narrativo que se caracteriza por una mirada indirecta y disolvente de la compacidad.

Al proponer el concepto de levedad como uno de los valores literarios rescatables para este milenio, Calvino (2001) parte de un supuesto suyo sobre la realidad y el mundo, y sobre el oficio escritural: “[...] la pesadez, la inercia, la opacidad del mundo, [son] características que se adhieren rápidamente a la escritura si no se encuentra la manera de evitarlas” (p. 20). Esta manera es justamente la levedad, ya que, dice, “sólo la levedad puede vencer a la pesadez” (p. 20). Como se observa aquí y en otros momentos de su ensayo, por un lado, Calvino trata la levedad casi siempre en concomitancia con la pesadez, como si formaran un binomio estructural tanto del mundo como de la obra literaria, y, por otro, como si la levedad fuera una virtud relativa, cuyo valor depende del peso que intenta contrastar. Quizá sea por ello que para Calvino el mito de la lucha de Perseo contra la pesada Medusa funcione como alegoría de la relación entre el escritor y el mundo, teniendo en cuenta que la actitud que hace triunfar a Perseo sobre la Medusa es la mirada indirecta, oblicua, que dirige a esta. Desde este punto de vista, la principal función de la levedad es la de transformación, la de convertir lo pesado en leve; en este marco, la literatura cumpliría una función existencial, pues la búsqueda de la levedad sería una reacción ante el peso del vivir. Es en este contexto que Calvino recuerda la novela de Milan Kundera, *La insostenible levedad del ser*, que sería “en realidad una

amarga constatación de la Ineluctable Pesadez del Vivir” (2001, p. 23).

Existe, dice Calvino, “una levedad del pensar” (2001, p. 25), o, podemos decir también, una mirada de la levedad, que en el caso de la literatura se crea en la escritura. En tanto pensamiento o mirada que se traduce en una forma escritural, la levedad aparece asociada a la precisión y a la determinación, más que a la vaguedad y el abandono al azar; de hecho, está reñida con la frivolidad, que, comparada con la levedad, puede resultarnos pesada y opaca.

Una segunda premisa sobre la realidad permite a Calvino su propuesta de la levedad como un valor literario, y esta es que el mundo se apoya en entidades sutiles, como lo son los mensajes del ADN, los impulsos neuronales, los quarks y, en la informática, el *software*. A partir de estas dos premisas, a saber, la pesadez del mundo y su apoyo en entidades sutiles, se puede comenzar a abordar este a veces inestable valor de la levedad, intentando traducirlo a lenguaje conceptual, a partir de los ejemplos y comentarios a estos que hace Calvino, y con los cuales cree poder desandar un camino “muy antiguo de la historia de la poesía” (2001, p. 24). En efecto, diferenciando al poeta florentino Guido Cavalcanti, a quien nombra como “poeta de la levedad” (Calvino, 2001, p. 27), de Dante, poeta en quien “todo adquiere consistencia y estabilidad” (2001, p. 29), Calvino distingue dos “vocaciones” literarias:

Podemos decir que dos vocaciones opuestas se disputan el campo de la literatura a través de los siglos: una tiende a hacer del lenguaje un elemento sin peso que flota sobre las cosas como una nube, o mejor, como un polvillo sutil, o, mejor aún, como un campo de impulsos magnéticos; la otra tiende a comunicar al lenguaje el peso, el espesor, lo concreto de las cosas, de los cuerpos, de las sensaciones. (2001, p. 30)

En un intento de sistematización, Calvino dice haber encontrado en Cavalcanti tres acepciones de la levedad, que en rigor son tres manifestaciones: 1) “Un aligeramiento del lenguaje mediante el cual los significados son canalizados por un tejido verbal como sin peso, hasta adquirir la misma consistencia enrarecida” (2001, p. 31). Esta acepción la ejemplifica con uno de

los breves poemas de Emily Dickinson. 2) “El relato de un razonamiento o de un proceso psicológico en el que obran elementos sutiles e imperceptibles, o una descripción cualquiera que comporte un alto grado de abstracción” (2001, p. 31). Aquí, Calvino recurre a un relato de Henry James. 3) “Una imagen figurada de levedad que cobre un valor emblemático” (2001, p. 32). En este caso, Calvino recuerda la imagen del Quijote volando en el aire y atado a la tierra solo por su lanza clavada en el aspa del molino de viento.

No obstante esta ordenación, y dado que Calvino abunda en ejemplos, es necesario continuar tratando de asir la levedad en tanto valor o cualidad literaria. Para Calvino (2001), el primer ejemplo de la vocación literaria de levedad es el libro *De rerum natura* de Lucrecio, del cual dice: “es la primera gran obra de poesía en la que el conocimiento del mundo se convierte en disolución de la compacidad del mundo, en percepción de lo infinitamente minúsculo, móvil y leve” (p. 24). Posteriormente, se refiere a esta misma virtud —“el atomismo de Lucrecio” (p. 35)— en el caso de las *Metamorfosis* de Ovidio, añadiendo la capacidad de transformación en nuevas formas de la que da cuenta este texto. En efecto, lo leve como partícula infinitesimal

a la concepción del lenguaje, pues, ya en Lucrecio, Calvino advierte la idea de que las letras son átomos en movimiento continuo, que al permutarse crean las palabras. De esta manera se llega a la tradición de los pensadores para quienes el mundo guarda un secreto contenido en una combinatoria de signos escriturales, como Raimundo Lulio y los cabalistas, entre otros. Aquí la levedad aparece asociada a la metáfora del hilo de la escritura como si esta estuviera compuesta de pequeñas partículas. Pero Cyrano es, además, muy relevante por la forma en que sintió y expresó el problema de la gravitación universal, antes de Newton. Por ello, e incorporando ahora a Swift y a Voltaire, Calvino (2001) señala que, en torno a las teorías de Newton, “lo que estimula la imaginación literaria no es el condicionamiento de todas las cosas y personas a la fatalidad del propio peso, sino el equilibrio de fuerzas que permite a los cuerpos celestes flotar en el espacio” (p. 38).

A llegar al final de su recorrido por la historia de la literatura, Calvino (2001) relaciona este último aspecto de la levedad con una constante antropológica que la literatura se encarga de perpetuar, constante que enuncia como el “nexo entre levitación deseada

El contraste muerte-vida, manifestado en el contraste peso-levedad es otra de las formas en que Felisberto Hernández se acerca a la prosa de Luciano, de Rabelais, y de vanguardistas como el chileno Juan Emar.

mal del mundo parece sujeto a ciertas leyes de movilidad, una de las cuales sería su capacidad metamórfica. De esta manera, lo grave del mundo guarda el secreto de su levedad. Calvino incorpora luego a Cavalcanti, con lo que se agregan dos aspectos; primero, que los elementos leves de su obra se distinguen por ser vectores de información, y, segundo, que expresan la paridad de todo lo existente u “homologación de los reales”, como le llama Gianfranco Contini (como se citó en Calvino, 2001, p. 28), a través de la presentación de diversas imágenes que concurren en la representación de un mismo concepto.

Todo lo señalado está relacionado con lo que Calvino llama “concepción atomista del universo”, la que se combina con una fina percepción de la unidad de todas las cosas, y cuya primera manifestación en el mundo moderno la encontramos en la obra de Cyrano de Bergerac. Esta concepción atomista no escapa

y privación padecida” (p. 41), que suele ser parte de un imaginario popular y que encuentra distintas manifestaciones en el vuelo a otro mundo propio de los relatos de brujas, magos y levitadores de la literatura oral. Otros aspectos que deben tenerse en cuenta se desprenden de los ejemplos de Cervantes, Shakespeare, Boccaccio y Rabelais, respecto de los cuales Calvino (2001) anota la presencia de la melancolía y el humor (*humour*). De la primera dice que es “la tristeza que se aligera” (p. 34), mientras que lo segundo es “lo cómico que ha perdido la pesadez corpórea” (p. 34), y que pone en duda el yo y el mundo, así como la red de relaciones que los constituyen.

La melancolía se presenta a través de los ejemplos y comentarios de Calvino (2001) como “un velo de minúsculas partículas de humores y sensaciones, un polvillo de átomos, como todo aquello que constituye la sustancia última de la multiplicidad de las cosas” (p.

35). El ejemplo al que principalmente recurre Calvino corresponde a un texto de Shakespeare, sobre el cual afirma que posee “una especial modulación lírica y existencial que permite contemplar el propio drama como desde fuera y disolverlo en melancolía e ironía” (p. 34). Junto con ello, reconoce en Shakespeare la presencia del “fondo cultural” del Renacimiento, donde desde los neoplatónicos a los alquimistas se concibe la conexión entre macrocosmos y microcosmos, así como las mitologías clásicas y las célticas aportan con su repertorio de imágenes de fuerzas naturales de carácter sutil. Hecho este resumen, en el siguiente apartado, luego de una mirada general a la obra primera de Felisberto Hernández, enumero las notas características de la levedad, las que reviso según su presencia en dicha obra.

3. La levedad en la prosa inicial de Felisberto Hernández

Mirada en su conjunto, la llamada obra temprana de Felisberto Hernández —publicada entre 1925 y 1931—, y que para los críticos constituye la primera de tres etapas, conocida también como “Primeras invenciones” y como *Los libros sin tapas* (véase Fraga de León, 2003; Hernández, 1983 y 2010; y Díaz, 1988), ofrece como una de sus particularidades la cualidad de la levedad. Trabajaré por ello con los primeros textos de esa prosa inicial, a veces experimental en sus temas y poco adeptos a la narratividad. Me refiero a *Fulano de tal* (1925), *Libro sin tapas* (1929), *La cara de Ana* (1930), y *La envenenada* (1931) (véase Hernández, 2010).

Los primeros textos corresponden más bien a microficciones, algunos sin estructura narrativa y de apariencia fragmentaria. Este es el caso de los textos de *Fulano de tal* y algunos de *Libro sin tapas*. Pareciera ser que la forma microficcional produce un efecto de levedad, ya que su contenido semántico no logra afirmarse con claridad; sin ser necesariamente abstractos, la indefinición temática juega a favor de lo inasible y lo efímero, como pasa en “Cosas para leer en el tranvía”, “Teoría simplista de las almas gordas” y “De sable en mano”. Los tres presentan, además, tres de los rasgos de la levedad que expondré más adelante: uno es la mezcla u oscilación entre un tema trivial y un tema serio, y otro es el humor de lo leve. El tercer rasgo recorre toda la obra de Felisberto Hernández,

pues se refiere a la mirada oblicua, el punto de vista elusivo y alusivo que adopta el narrador para abordar las situaciones y hechos que narra. Esta mirada oblicua ha sido trabajada por la crítica felisbertiana, al punto de que se ha convertido en una suerte de lugar común (véase, por ejemplo, Martínez, 2007, y algunos pasajes de Jorge Monteleone, 2015, especialmente, pp. 49-50).

Los libros siguientes, *La cara de Ana* y *La envenenada*, se acercan más a la estructura del relato; sin embargo, conviven bajo estos títulos prosas heterodoxas que todavía están en la línea de los dos primeros libros. De esta manera, no podemos abusar del criterio temporal en la distribución de las formas en esta primera etapa, cuya producción puede leerse, en su mayoría, como conjuntos de relatos, dando a esta última palabra el sentido algo general que suele tener en teoría de la narrativa, vale decir, el de narraciones que no siguen las técnicas del cuento clásico propuestas básicamente por Poe y Quiroga.

En síntesis, la obra inicial de Felisberto Hernández constituye una forma de literatura de la levedad, pues comparte con esta la mayoría de los rasgos que la caracterizan y que son los siguientes:

i) La actitud enunciativa del narrador se distingue por adoptar esta una perspectiva desacostumbrada, *indirecta*, frente a los hechos que narra.

Como ya señalé, este aspecto es transversal a toda la obra felisbertiana. Por ejemplo, el punto de vista del narrador afectado de locura en el texto homónimo del *Libro sin tapas*. Un ejemplo más interesante de esta actitud enunciativa lo encontramos en el uso de una alegoría con ribetes críticos en el relato “Acunamiento” del mismo libro. El punto de partida es la llegada del fin del mundo a la Tierra, por lo cual un país crea un simulacro de este planeta: “Pero ellos fueron los únicos asombrosamente capaces de resolver el problema de precaverse: construyeron seis planetitas de cemento armado incluyendo las leyes físicas que los sostuvieran en el espacio” (Hernández, 2010, p. 55).

Siguiendo con este libro, veamos “Historia de un cigarrillo”, que es en realidad la historia de una obsesión o, mejor dicho, es también la historia de la obsesión en torno al cigarrillo roto. Sin embargo, pa-

reciera ser que el cigarrillo fuera un objeto cualquiera que permite al narrador pensar en su obsesión. Algo similar encontramos en los relatos en que el narrador parece centrado en el misterio, como en “El vestido blanco”, donde este realiza un análisis detallado del problema que según él se produce al abrir las dos hojas de la ventana de la casa de Marisa, y “La casa de Irene”, donde los objetos, las ventanas y el vestido, por un lado, y las manos y las sillas, por el otro, podrían bien constituir subterfugios narrativos que ayudan al narrador a pensar en lo que de verdad le importa, Marisa e Irene, respectivamente, y sus respectivos misterios. O todo no es más que un pretexto para pensar, o para escribir. Como destaca Jorge Monteleone en el prólogo de *Los libros sin tapas* (cfr. Hernández, 2010): el solo hecho de escribir, de lograr mantener la escritura como si fuera un hilo que se desprende del pensamiento, parece ser lo que causa la obra de Felisberto Hernández.

En estos casos, la actitud del narrador hace que todo el relato parezca una divagación para llegar al que sería el tema, o, por el contrario, hace que dicho tema parezca un pretexto para referirse a todo lo demás. Tanto en “Acunamiento” como en “El vestido blanco”, la imagen final que recupera el tema es un objeto en suspensión: en el primero, la Tierra acunando a la humanidad; en el segundo, el vestido blanco de Marisa.

Se puede también recurrir al tercer libro, *La cara de Ana*, cuyo primer relato, homónimo, contiene una suerte de preámbulo a la parte propiamente narrativa, en el que se dice:

Además de sentir todas las cosas y el destino parecido a las demás personas, también lo sentí de una manera muy distinta. Cuando sentía parecido a los demás, las cosas, las personas, las ideas y los sentimientos se asociaban ente sí, tenían que ver unos con otros y sobre todos ellos había un destino impreciso, desconocido, cruel o benévolo y que tenía propósito. [...] Otras veces me ocurría que ese comentario no me venía y empezaba a sentir las cosas y el destino de la otra manera, de mi manera especial: las cosas, las ideas, las personas y los sentimientos no tenían que ver unos con los otros y sobre ellos había un destino concreto [...] . Y aunque estas cosas no tuvieran que ver

unas con otras en el pensamiento asociativo, tenían que ver en la sensación disociativa, dislocada y absurda. (Hernández, 2010, pp. 87-88)

Este extracto podría estar resumiendo una suerte de poética del pensamiento del narrador felisberteano. Sin embargo, sería más preciso advertir un continuo desplazamiento de lo pesado a lo leve y viceversa, emulando o siguiendo el movimiento anímico del narrador: desde la distracción a la angustia o desde la impersonalidad a la angustia y de esta al humor, sin que ninguno de estos sentimientos sea un punto de partida y de llegada fijo. En este mismo relato el narrador hace una analogía entre el sentimiento de la “simultaneidad extraña” y el recorrido por las notas del piano, lo que interpreto como un movimiento hacia la levedad de la música:

Ninguna de estas cosas tenían que ver unas con otras; me parecía que cada una de ellas me pegara en un sentido como si fueran notas; que yo las sentía todas juntas como un acorde y que a medida que pasaba el tiempo unas quedaban tenidas y otras se movían [...]: todas las cosas me venían simultáneamente a los sentidos y éstos formaban entre ellos un ritmo; este ritmo me daba la sensación del destino, y yo seguía quieto, y sin el comentario de lo físico ni de lo humano. (Hernández, 2010, p. 90)

ii) Se presentan, en principio, cuatro tipos de temas: ii.i) un tema que suele recibir un tratamiento serio (la enfermedad o el destino, por ejemplo) aquí es sometido a procedimientos de análisis que disuelven su compacidad, convirtiéndolo en algo menos serio o menos grave; ii.ii) un tema más o menos trivial aquí es sometido a un tratamiento serio; ii.iii) un tema no habitual como tema literario, que se vincula más bien al plano de las ideas y que suele recibir un tratamiento filosófico; ii.iv) un tema cuyo carácter ficcional está puesto de relieve, debido a la imposibilidad de realizarse en el mundo físico.

Un ejemplo del cuarto tipo (ii.iv), lo encontramos en el texto homónimo de *Libro sin tapas*. Aquí el tema es el juicio que el jurado de los dioses entabla al dios ya muerto de la última religión, que es condenado por su egoísmo a contemplar la Tierra, para lo cual es amarrado al anillo de Saturno. En esta posición, el

dios castigado se dedica básicamente a analizar los problemas de la Tierra.

También en “La piedra filosofal” hay manifestación de ii.iii y ii.iv, pues se comienza anunciando que se están “haciendo los cimientos para la casa de un hombre bueno” (Hernández, 2010, p. 58) y la piedra filosofal explica a la piedra normal su teoría de la graduación de lo duro y lo blando. Pero al final del relato, lo serio de este discurso se resuelve en algo nimio, que es la función que la piedra filosofal puede cumplir en una construcción al ser vista como piedra normal:

La Piedra Filosofal iba a decir otra de las leyes de la Teoría de la Graduación. Un albañil creyó muy oportuna su forma cuadrada, y sin darse cuenta la interrumpió. Pero ésta sirvió muy bien para los cimientos de la casa del hombre bueno. (Hernández, 2010, p. 62)

Cabe señalar que, en estos dos últimos ejemplos, la clave del tema de los relatos planteado en el título o al principio del texto, se explica al final.

iii) El *aligeramiento del lenguaje* a través del uso de imágenes que canalizan los significados de modo tal que estos se ven afectados en su consistencia. Preferentemente, estas imágenes concurren todas en un mismo sentido, para dar una visión de *la paridad de las cosas del mundo* (la primera acepción de Calvino), ya que estas pueden concurrir en un mismo plano para crear la imagen de un concepto o un objeto. Obviamente, aquí la cuestión de la analogía, la comparación y la metáfora es esencial, sobre todo en autores como Felisberto Hernández (véase Fell, 1977; Corona Martínez, 2010).

Encontramos una analogía interesante, expresada en términos comparativos, en el relato “El vapor” (*La cara de Ana*), donde la angustia se le presenta al narrador “parecida a la de los niños mimados cuando han vuelto de pasear y les sacan el traje nuevo” (Hernández, 2010, p. 100). Esta analogía produce en quien la piensa el sentimiento de hilaridad o, como él mismo dice: “Me reí de esta ridiculez y traté de reaccionar, pero entonces caí en otra angustia mucho más vieja, más cruel y que por primera vez vi que era de una crueldad ridícula” (Hernández, 2010, p. 100). Vemos aquí los movimientos continuos del ánimo ha-

cia los opuestos, de lo que tiene peso —en este caso, la angustia— a la risa, y, posteriormente, a la sensación de experimentar algo ridículo, para luego pasar a la sensación de experimentar algo cruel, que no tarda en aparecerse y manifestarse como “crueldad ridícula”. El movimiento más claro desde lo pesado a lo sin peso y de este a lo pesado de nuevo, se observa en estas imágenes que contienen una analogía relevante para lo que estamos tratando aquí, envuelto todo en la sensación de distracción general del protagonista como actitud ante el mundo y que relacionamos con la mirada oblicua sobre las cosas (rasgo 1). Cito en extenso el pasaje que más importa:

Sin darme cuenta me había parado en la punta del muelle como si ya fuera a subir al vapor, aunque éste todavía no se veía venir. Y sin darme cuenta caí en la impersonalidad: parecía que todo el cuerpo se me hubiera salido por los ojos y se me hubiera vuelto como un aire muy liviano que estaba por encima de todas las cosas. Pero de pronto la angustia me volvió a atacar y la sentí más precisa que nunca en su cruel ridiculez. La sentí como si dos avechuchos se me hubieran parado uno en cada hombro y se me hubieran encariñado. Cuando la angustia se me inquietaba, ellos sacudían las alas y se volvían a quedar tan inmóviles como me quedaba yo en mi distracción. Ellos habían encontrado en mí el que les convenía para ir donde yo hubiera querido ir solo. Habían descubierto mi placer y se me colaban, llegaban hasta donde iba mi imaginación y no me dejaban ir al placer libre de la impersonalidad. (Hernández, 2010, pp. 100-101)

Hay aquí dos imágenes que comentar. La primera, referida a la caída en la impersonalidad expresada como la salida del cuerpo por los ojos y su transformación en “un aire muy liviano que estaba por encima de todas las cosas”, la vinculamos al aligeramiento del lenguaje, ligado ahora a la imagen aérea, tanto como a la mirada indirecta del protagonista sobre cosas y hechos, y a la metamorfosis de lo pesado en lo leve, pues algo pesado como la personalidad se escapa a través de las cuencas en estado de aire muy liviano. La segunda imagen constituye un símil y, como tal, pretende producir un acercamiento entre dos cosas, donde una es difícil de dar a conocer y por ello es expuesta a través de otra más accesible. No obstante,

en el caso de Felisberto (y de la prosa vanguardista, en general), la regla del símil de presentar lo desconocido a través de lo conocido aparece subvertida, pues el segundo elemento tiene su origen no en el conocimiento general del mundo, sino en la subjetividad del personaje, por lo que se vuelve arbitraria y enigmática, redoblando la dificultad de acceder al primer término.

En síntesis, al tratarse de un intento de explicación en lenguaje figurado de un sentimiento (la angustia), la figura que se instala resplandece como figura, pero no como explicación. Claude Fell diría: “el comparante predomina sobre el comparado” (1977, p. 107). En este caso, la imagen de las aves en los hombros del personaje traduce en figura con peso y consistencia algo inasible como la angustia. Con todo, la figura de los dos avechuchos cobra vida al sostener una actitud, se convierte en un objeto sobre los hombros que limita la libertad del sujeto, y nos permite acceder a un significado: la angustia se experimenta como un ave que no vuela, como un peso que se mueve si el sujeto se mueve, como si fuera un parásito o, mejor, un ave carroñera, vigilante como los cuervos que merodean ante un animal herido. El personaje lo explicita: la angustia frena la impersonalidad, que es

y a un cierto ritmo musical entra en afinación con las otras cosas de la casa, logrando representar la paridad de todas las cosas.

La sensación de lo nuevo, de ver nuevamente y con otros ojos las cosas de siempre, que asalta al personaje en relación con su propia forma de tocar el piano, la explica así: “En ese momento me daba cuenta que a todo eso contribuían, Irene, todas las cosas de su casa, y especialmente un filete de paño verde que asomaba en la madera del piano donde terminan las teclas” (Hernández, 2010, p. 73). Al fijar la mirada en las sillas, el pensamiento se hace concreto; sin embargo, de lo que se trata es de descubrir una nueva afinación entre las cosas: “las sillas entre ellas se entendían” (Hernández, 2010, pp. 74-75). Puede decirse entonces que mientras el pensamiento está fijo en el “misterio” de Irene, se impone la densidad de lo abstracto, que a su vez se aligera al centrar el pensamiento en objetos nimios: las manos, las sillas, un paño, las teclas. La consistencia de las cosas no llega a producir el efecto de consistencia, pues hay entre ellas una afinidad que actúa como ese aire liviano que pasa por encima. En el fondo, nos encontramos en “La casa de Irene” y en “La barba metafísica”, con el mismo fenómeno, don-

Felisberto Hernández juega aquí con las posibilidades de un lenguaje figurado sostenido en la geometría, despojándolo de todo viso de pesadez. Lo leve es hermano de lo lúdico y funciona como su lenguaje. La geometría, lo lúdico y la levedad son señas de la obra vanguardista.

el placer por donde el personaje se libera de sí mismo. La figura de los avechuchos parados en los hombros nos resulta pesada y contrasta con las imágenes de levedad que funcionan como emblema de esta, de las que la obra felisbertiana no está exenta y que siempre aparecen en movimiento.

“La casa de Irene” (*Libro sin tapas*) también permite ejemplificar los rasgos 3 y 9, como se observa en estas citas: “Primero, mientras conversaba, no podía dejar de mirar las formas tan libres y caprichosas que iban tomando los labios al salir las palabras” (Hernández, 2010, p. 73); “Cuando terminó de conversar, empezó a tocar el piano de nuevo, y las manos se movían tan libre y caprichosamente como los labios. Las manos eran también muy interesantes y llenas de movimientos graciosos y espontáneos” (Hernández, 2010, p. 73). Esta levedad ligada a los movimientos

de los grandes temas como el misterio y el destino, se atomizan en objetos nimios —la barba, en el segundo texto— que permiten que un tema serio sea abordado desde lo trivial y, en un movimiento alterno, que un tema trivial sea abordado desde lo profundo o lo serio.

Otra forma de aligeramiento del lenguaje se observa en Felisberto gracias a la plasticidad y al uso de diminutivos para sustantivos que usualmente no los requieren, por ejemplo, en los “planetitas” en “Acunamiento” y “la esperancita” en “Libro sin tapas”. Al aplicar diminutivos a sustantivos que nombran entidades no objetuales (la esperanza) o a objetos que resisten dicha aplicación sugiere no solo la intención de poner en paridad todas las cosas del mundo, sino que el deseo de singularización o des-familiarización del lenguaje, rasgo característico de las vanguardias.

iv) *La disolución de la compacidad del mundo* a través de la percepción de pequeñas y sutiles entidades que lo componen, que están en movimiento, se desplazan por el espacio y tienen poder de transformarse. Esta disolución de la compacidad del mundo puede producirse por una descripción detallista o el relato, también detallista, y que comporta un alto grado de abstracción, de un razonamiento o de un proceso psicológico (la segunda acepción).

La percepción de lo leve que actúa en el mundo se presenta en Felisberto Hernández a través de imágenes de lo imperceptible, como ocurre al final del relato “Acunamiento”: “Igual que los niños dormidos cuando los acunan, los peregrinos no se daban cuenta [de] que la Tierra los acunaba. Pero la Tierra era maravillosa, los acunaba a todos igual, y les daba el día y la noche” (2010, p. 57). Otros ejemplos lo constituyen la percepción del espíritu de los objetos, como en “Historia de un cigarrillo” y “La casa de Irene”, ambos de *Libro sin tapas*.

Del relato que inicia el primer libro, titulado como este, “Fulano de tal”, puede decirse que la levedad tiene un punto de partida en la índole del problema que se narra y en la índole del narrador. En ambos casos se trata de la locura, pero esta no es presentada de la manera dramática que tal tema y tal narrador hacen esperable de acuerdo con nuestra experiencia del mundo. Podría decirse que lo que hace leve esta perspectiva es la descomposición del problema que el personaje cree que es la causa de su locura, esto es, su dificultad para entretenerse. La entretención es un problema auscultado una y otra vez por el narrador, quien divide el mundo entre los que se entretienen — los cuerdos— y los que no lo logran —los locos—, así como distingue entre los “entretendidos” productivos y los receptivos. Pero el narrador también examina lo que él llama las “trampas del entretenimiento”, entre las cuales se encuentran principalmente, el arte y la ciencia. Estas trampas adquieren en su discurso un grado de concreción muy alto debido a su literalización, pues son trampas que, como las que se usan para atrapar ratones, ostentan un pedazo de queso:

Tanto en las trampas del arte como en las de la ciencia, hay grandísimas emociones, y la emoción es, precisamente, el queso de las trampas de en-

tretenerse. Pero yo ya probé el queso de todas las trampas y me da en cara: he aquí mi tragedia de la locura de no entretenerme. (Hernández, 2010, p. 38)

De acuerdo con ello, el personaje opta por casarse y tener hijos, acciones a las que llama trampa de entretenimiento que en vez de queso tiene carne que chorrea sangre. Como se observa, en lo recién citado se encuentra la manifestación de lo grave sin peso, pero también lo contrario, es decir, lo leve con peso. Esto es posible en virtud de los dos movimientos que realiza el sujeto, el de abstracción de lo concreto y el de concreción de lo abstracto, de tal manera que algo general y vago, sin mayor definición esencial, como lo es el hecho de entretenerse, es analizado en los diversos componentes, lo que lo hace adquirir una extraña consistencia.

v) *La unión de una concepción atomista del universo con la percepción de la unidad de todas las cosas*, que conecta macrocosmos y microcosmos, lo sutil y lo grueso, lo pesado y lo leve.

Ejemplos de este rasgo los encontramos en tres relatos, “La casa de Irene” y “La barba metafísica” de *Libro sin tapas*, y “La suma” de *La cara de Ana*, pues en ellos el narrador comienza por visualizar fragmentos para llegar a una idea de totalidad. Cabe hacer notar que, en los tres casos, la percepción tiene como objeto un ser humano. Veamos lo que dice el narrador en “La suma”:

De pronto vi a mi compañero como si fuera una suma que por primera vez le hiciera el total. Eso me produjo una sensación y una reacción tan rara que me reí toda la noche. Al verlo un poco de lejos le encontré proporciones que antes no había visto: era alto, delgado, la cabeza elegantemente un poco grande en relación al cuerpo [sic], y la nariz que de cerca era demasiado grande, de lejos era una pincelada muy ocurrente. Estaba solo, miraba para todos lados con disimulo, y aparentaba estar distraído. El total de la suma era que al mismo tiempo que su carácter, su actitud escondía sus pensamientos, su cuerpo delgado despistaba sus difícilísimas digestiones. Además de eso tenía un nombre místico: se llamaba Salvador. (Hernández, 2010, p. 96)

Como se observa, esta actitud esconde una suerte de cosificación del sujeto, que va acompañada de una hilaridad que devuelve la levedad a la imagen.

vi) Puesto que las entidades pequeñas generan zonas de contacto entre ellas y entre las cosas, debido a su desplazamiento, se produce un *equilibrio gravitacional de los cuerpos en el espacio*, que se expresa a menudo con imágenes aéreas o de cuerpos en suspensión.

Una imagen que desafía la ley de gravedad y que no está exenta de humor es el castigo impuesto al dios pecador en el *Libro sin tapas*, quien es amarrado al anillo de Saturno para que deje de pensar en sí mismo y visualice los problemas de la Tierra. Esta imagen de cierto peso se aligera a medida que el dios castigado logra distraerse y mover sus piernas, como en el apartado III:

Ya no podía más de aburrido, de pensar siempre lo mismo sin hallar solución. A veces le venía una esperancita de solución y aprovechaba a ponerse contento antes que se diera cuenta [de] que no había encontrado solución. Entonces, durante la alegría de la esperancita movía alternativamente las piernas. (Hernández, 2010, p. 48)

vii) La presentación de la *melancolía* y el *humour* que nacen directamente de una actitud de quitar peso a lo grave, normalmente, a través de una perspectiva distanciada de los hechos.

Por ejemplo, “Cosas para leer en el tranvía”, especialmente “Juegos de inteligentes” y “Teoría simplista de las almas gordas”, de *Fulano de tal*. Puede decirse, en todo caso, que toda la obra de Felisberto está impregnada de un fino humor, un humor leve.

viii) La presencia de una *imagen figurada y figurativa de levedad que cobra un valor emblemático* por su capacidad de producir una fijación o visualización (la tercera acepción).

Un ejemplo interesante es el de la imagen objetiva y, por lo tanto, de carácter concreto, a la que recurre el narrador de “Libro sin tapas”. Se trata de la figuración de la Tierra como cascabel o sonajero de bebé, como se explicita en el apartado IX. Con esta imagen, el personaje —el dios castigado— se representa no solo la Tierra, sino que también pretende explicarse su movimiento y el accionar de la humanidad:

Cuando lograba detener los “porqués”, la Tierra le parecía maravillosa; le parecía un juguete ingeniosísimo; la encontraba parecida a esos sonajeros de los niños que es necesario que los muevan para que suenen: la Tierra se movía y por eso los hombres tenían acción. Tal vez si la Tierra se detuviera ellos también. Pero no se podía asegurar nada, era un juguete muy complejo. Hubiera deseado, igual que los niños, romperlo, ver cómo era interiormente y romperle el porqué. (Hernández, 2010, p. 51)

Por su parte, “La envenenada”, homónimo del cuarto libro, es uno de los relatos más acabado, pues posee mayor narratividad. Su tema es doble, por un lado, la búsqueda de un literato de un “asunto” o tema para escribir recibe un tratamiento irónico y distanciado, que no deja de constituir una mirada penetrante hacia las sensaciones y actitudes del literato. El otro tema es la mujer envenenada o el encuentro entre el literato y el cadáver expuesto al borde de un arroyo. La forma en que coinciden ambos temas resulta obvia: al hallar el literato el cuerpo de la envenenada ha encontrado también su asunto.

Como Calvino, el literato siente el peso del vivir, lo siente específicamente en las piernas, pero en lugar de escribir sobre ello, Felisberto Hernández trivializa esta angustia metafísica en la búsqueda del “asunto” para la escritura. Mientras se acerca al lugar donde se encuentra la envenenada, el espíritu del literato “oscilaba entre conservar su yo y abandonarse a la curiosidad: parecía un elástico que se estirara y se encogiera” (2010, p. 108). Finalmente, se acerca. La descripción de la envenenada corre por cuenta del narrador, tal es la distancia que este ha puesto entre su voz y la del personaje. Lo que aquí nos importa es la última imagen, una de las que realiza con éxito eso que Calvino llama la imagen emblemática de levedad. Refiriéndose a uno de los brazos de la mujer, el narrador dice:

[...] estaba muy separado del cuerpo, y desde el codo hasta el puño había quedado parado como un pararrayo; el puño no estaba cerrado del todo, y de entre los dedos que estaban crispados y juntos, salía un pañuelito que flameaba con la brisa. (Hernández, 2010, p. 108)

Esta imagen está atravesada por esa, quizá después de todo, no tan extraña conjunción entre el humor y la melancolía, sentimiento que a su vez se conjuga con una escena cuya tragicidad se aliviana dado el componente contradictorio y hasta antitético que se asoma en la imagen, pues, ciertamente, el pañuelo movido por la brisa representa allí la persistencia de la vida en un gesto mínimo. El contraste muerte-vida, manifestado en la oposición peso-levedad, es otra de las formas en que Felisberto Hernández se acerca a la prosa de Luciano, de Rabelais y de vanguardistas como el chileno Juan Emar.

En el relato siguiente del mismo libro, “Ester”, encontramos una imagen similar, aunque el contraste no resulta tan marcado; al observar el narrador a las muchachas que pasan, en un movimiento perceptivo y volitivo como el del narrador proustiano, una se le desprende de las demás, vale decir, se le individualiza, y por ello le da un nombre, Ester, de quien dice: “Caminaba ligero siempre, y al pasear entre las otras, las otras parecían plantas que se movieran por una brisa suave” (Hernández, 2010, p. 115). Vemos cómo la prosa felisbertiana goza de una gran plasticidad, que parece reservada sobre todo a las imágenes de levedad, emparentadas con la vitalidad. Refiriéndose de nuevo a Ester, dice:

[...] tal vez desafiara la vida, pero en ese momento yo no le hubiera llamado vida a lo activo y misterioso de las personas y los hechos: en aquella tarde yo le hubiera llamado vida al aire que estaba alrededor de las plantas y de los bancos de la plaza. Ella desafiaba tal vez a eso, y las puntas de su saco abierto se doblaban un poco para atrás al caminar ligero. (p. 116)

Estas imágenes tienen otro rasgo dominante y es el hecho de que contribuyen al “aligeramiento del lenguaje”, porque están allí para expresar una idea o una intuición e incluso un concepto: “Al estudiar —dice de Ester—, no le preocuparía no entender algunas cosas, y éstas le quedarían tan espontáneamente dobladas para atrás, como las puntas de su saco al caminar ligero” (Hernández, 2010, p. 116).

La angustia del narrador frente a la indiferencia de Ester de nuevo aparece expresada con una comparación que remite a un comportamiento infantil, como

en “El vapor”. En ambos casos debemos interpretar el recurso a la molestia —quizás angustia— infantil como una forma de expresar levedad en la angustia del adulto: “[...] mi angustia estaba nada más que en el deseo de empezar todo de nuevo como cuando los niños arrancan la hoja de la plana en que una letra les ha salido torcida” (Hernández, 2010, p. 118). Pero como constata luego, la indiferencia de Ester no es acorde con ese tipo de angustia, pues se revela como una “descoincidencia” total. Por eso la última imagen del cuento se vuelve algo pesada, inicialmente, ya que el narrador detrás de Ester expresa esta distancia con la imagen de un ferrocarril donde él siente el aire que parece emanar de ella para doblarle el sombrero y el saco. Posteriormente, al darse cuenta de su propio desprendimiento sentimental, refrenda la coexistencia de lo pesado y lo leve: “No me di cuenta cuándo fue que mi destino tuvo la esquina: debíamos haber parecido que el ferrocarril se enloquecía y que yo era un vagón que se desprendía y tomaba por otra vía” (Hernández, 2010, p. 119).

ix) La *concepción del mundo como un lenguaje*, es decir, como combinatoria de cosas-signos más o menos cifrada.

A primera vista, este rasgo o tercera acepción de la levedad no estaría presente en la obra felisbertiana que estamos analizando. Esto es así en sentido estricto. Sin embargo, podemos anotar que la idea de una afinación entre las cosas, y a veces entre las cosas y los personajes, va constituyendo una suerte de lenguaje, en el que se emite algún tipo de señal para un receptor, que es el narrador.

A este respecto, no puedo dejar de recordar el concepto de “afinación” como lo plantea Juan Emar (2014), quien lo elabora como parte de su pensamiento sobre la comprensión del mundo, y donde “afinación” se hace sinónimo de “afinidad”, dentro de una concepción del mundo como lenguaje:

[...] he llamado al hombre un receptor y al universo un transmisor. Cuando hay afinidad entre ambos, hay comprensión. Un hombre debidamente desarrollado no irá recibiendo del universo más que aquello con lo cual se afina. Y el progreso es normal. Pero la mayoría no procede así. Desafinados contemplan el universo. (Emar, 2014, p. 67)

De esta manera, para comprender y participar en el mundo sería preciso atender al lenguaje con el que el universo se expresa, vale decir, a las afinaciones: “Existen estas afinidades en cualquier mundo. A cada instante estamos solicitados por ellas, mas son tan pocas las veces que nos detenemos ante estos sutiles llamados” (Emar, 2014, p. 42). En una primera instancia, entonces, tanto para Emar como para Felisberto Hernández el concepto de “afinación” tiene como significado el que adquiere en la práctica musical, es decir, hacer concordar los instrumentos en cuanto al tono, y, en segunda instancia, la “afinación” equivale al lenguaje del mundo, en el caso emariano, y de la conciencia que observa de manera “especial”, en el caso de Felisberto.

Como se pudo observar, algunos textos felisberteanos reúnen varios de los rasgos de la levedad. Uno de los más completos es “Genealogía”, de *Libro sin tapas*, que presenta los primeros ocho. El tema de este relato es el paseo que realiza una circunferencia sobre una línea horizontal infinita. Durante este paseo, aparece un triángulo, de forma pesada y rígida. La circunferencia se transforma en elipse, lo que da pie al triángulo para aligerarse en una forma que a él le parece más sutil, un pentágono. Posteriormente, decide volverse un “alegre cuadrilátero” (Hernández, 2010, p. 67). Ambas figuras, la circunferencia convertida en elipse y el ahora cuadrilátero, tratan de dominar su inercia. Se producen luego unos eclipses; durante el último, la elipse vertiginosa y veloz queda encerrada en el cuadrilátero. Pero esta no será la última transformación, veamos cómo termina el relato:

Cuando fueron viejos no se les importó más de la forma y la elipse se volvió una circunferencia encerrada en un triángulo. Marcharon cada vez más lentamente hasta que se detuvieron. Cuando murieron el triángulo desunió sus lados tendiendo a formar una línea horizontal. La circunferencia se abrió, quedó hecha una línea curva y después una recta. Los dos unidos fueron otra línea superpuesta a la que les sirvió de camino. Y así, lentamente, se llenó el espacio de muchas líneas horizontales infinitas. (Hernández, 2010, p. 68)

Felisberto Hernández juega aquí con las posibilidades de un lenguaje figurado sostenido en la geometría, despojándolo de todo viso de pesadez. Lo leve es

hermano de lo lúdico y funciona como su lenguaje. La geometría, lo lúdico y la levedad son señas de la obra vanguardista.

4. Conclusiones

Puede sostenerse que la primera narrativa de Felisberto Hernández ostenta, como una de sus propiedades, la levedad. Esta propiedad ha proporcionado una de las formas que encontró esta obra para sostener su autonomía como obra artística, pues, por su afirmación temática y de perspectiva o actitud narrativa ante los hechos, refuerza el carácter de idea y de ficción del universo narrado. Con todo, esta conclusión no sería justa si no necesitara reconocer que esta obra se realiza como narrativa estructurada de acuerdo con el binomio levedad-pesadez. Los finales de los textos suelen atestiguar esta ambivalencia con su resolución inesperada que rompe la expectativa que la propia historia o el hilo de la narración ha creado. Si existe, como dice Calvino, una literatura de la levedad, Felisberto, en su primera etapa y con toda su ambivalencia, figura entre sus autores. Muchos de estos rasgos persistirán en su obra posterior, en resoluciones narrativas distintas, que requieren sus propios análisis. Por ahora, pongo énfasis en la singularidad de una obra que, sin dejar de ser única, “se parece” a la de Luciano, Rabelais, Cyrano y Swift, tanto como a la de Macedonio y Emar. Todas ellas son, cada una en su modo singular, literaturas de la levedad.

Por último, es necesario destacar que Calvino no está preocupado del arte de vanguardia, sino de un tipo de literatura —la de la levedad— cuya presencia constata a lo largo de una historia general de la literatura y pone en contacto diferentes obras de variados géneros, de países y épocas distintas. Al localizar e historizar la categoría de levedad en la narrativa latinoamericana de vanguardia se abre una zona de contacto entre esta última y una cierta tradición de escritura que se desprende del recorrido histórico y de los ejemplos presentados por Calvino. En tal sentido, el concepto de levedad permite restituir un componente de las relaciones entre la vanguardia y las tradiciones del pensamiento y de la producción literaria de la Europa de siglos pasados, donde encontramos a Lucrecio y Luciano entre los nombres más antiguos, y a Cyrano y Shakespeare entre los modernos.

Referencias bibliográficas

- Calvino, Í. (2001). *Seis propuestas para el próximo milenio* (3.ª ed.). Madrid: Siruela.
- Calvino, Í. (2009). Prólogo. Felisberto Hernández es un escritor que no se parece a ninguno. En F. Hernández. *Nadie encendía las lámparas*, Trad. de Mario Capurro Parodi (pp. vii-ix). Madrid: RM. Verlag.
- Corona Martínez, L. (2010). La narración digresiva: las imágenes en Felisberto Hernández. Una revisión de los procedimientos. *Cuadernos LÍRICO*, 5, 111-123. <https://doi.org/10.4000/lirico.405>
- Díaz, J. P. (Ed.). (1988 [1981]). Introducción. En F. Hernández, *Obras completas*, Introducción, ordenación y notas de José Pedro Díaz (pp. 5-35). Montevideo: Arca-Calicanto.
- Emar, J. (2014). *Cavilaciones*. Santiago: La Pollera ediciones.
- Fell, C. (1977). La metáfora en la obra de Felisberto Hernández. En A. Sicard (Ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual* (pp. 103-117). Caracas: Monte Ávila Editores.
- Fraga de León, R. (2003). *Felisberto Hernández. Proceso de una creación*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Hernández, F. (1983). *Obras completas*, Edición de María Luisa Puga, 6 volúmenes. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.
- Hernández, F. (2010). *Los libros sin tapas*, Prólogo de Jorge Monteleone. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Martínez, A. (2007). La singular vanguardia de Felisberto Hernández. *Arrabal*, 5-6, 131-137.
- Monteleone, J. (2015). El otro yo del pianista. En F. Hernández. *Narrativa completa*, Estudio crítico de Jorge Monteleone; María del Carmen González (pp. 7-63). Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Rodríguez Amaya, F. (2017). Nadie encendía las lámparas de Felisberto Hernández y los cinco postulados de las *Lecciones americanas* de Ítalo Calvino. En F. Rodríguez Amaya (Ed.), *La política de la mirada. Felisberto Hernández hoy* (pp. 149-166). Milán: Ledizione.

El libro de mis primos de Cristina Peri Rossi. La fundación de un orden nuevo

El libro de mis primos by Cristina Peri Rossi. The Creation of a New Order

Pía Pasetti

Universidad Nacional del Mar del Plata, Mar del Plata, Argentina

Contacto: mpiapasetti@mdp.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0002-0064-7897>

RESUMEN

El libro de mis primos (1969), novela de Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941), se construye alrededor de una familia regida por un sistema jerárquico, autoritario y violento que, hacia el final, es destruido por “los primos”, esto es, los niños de la familia. Ellos son quienes tiran abajo la casa de sus antepasados, en un sentido tanto literal como simbólico. A la caída del orden familiar le sigue la caída de un Estado represivo, por lo que ambos órdenes colapsan de modo simultáneo. De esta forma, al mismo tiempo son demolidas dos instituciones definidas por la opresión y el autoritarismo. En este artículo nos interesa explorar los cruces entre ambas esferas, familiar y política, y para ello, estableceremos un diálogo con la situación política y social uruguaya —que será leída dentro del panorama revolucionario latinoamericano—, en el momento de publicación de la novela. Esto es, un momento de marcada agitación y efervescencia política, motivada, sobre todo, por el triunfo de la Revolución cubana, la emergencia de movimientos sociales locales y globales —condensados particularmente en 1968—, y la amenaza cercana de los golpes de Estado llevados a cabo en el Cono Sur, a lo largo de los años setenta.

Palabras clave: *El libro de mis primos*; Cristina Peri Rossi; Violencia revolucionaria

ABSTRACT

El libro de mis primos (1969), novel by Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941), is built around a family governed by a hierarchical, authoritarian and violent system which towards the end is destroyed by “the cousins”, the children of the family. They are the ones who tear down the house of their ancestors, in a literal and symbolic sense. The fall of the family order is followed by the fall of a repressive state, so that both orders collapse simultaneously. In this way, at the same time, two oppressive and authoritarian institutions are demolished. In this article we are interested in exploring the intersections between both spheres, family and political, and for this, we will establish a dialogue with the Uruguayan political and social situation —which will be read within the Latin American revolutionary panorama—, at the time of publication of the novel. This is a moment of marked political agitation and effervescence, motivated, above all, by the triumph of the Cuban Revolution, the emergence of local and global social movements —particularly condensed in 1968—, and the near threat of the military dictatorships carried out in the Southern Cone, throughout the seventies.

Keywords: *El libro de mis primos*; Cristina Peri Rossi; Revolutionary Violence

1. Introducción

El libro de mis primos (1969) de Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941), se construye alrededor de una familia regida por un sistema jerárquico, autoritario y violento, que hacia el final es destruida por “los primos”, esto es, los niños de la familia. Ellos son quienes tiran abajo la casa de sus antepasados, en un sentido literal y simbólico. A la caída del orden familiar le sigue la caída de un Estado represivo, ambos órdenes colapsan simultáneamente. Así son destruidas dos instituciones opresivas y autoritarias. En este artículo nos interesa explorar los cruces entre ambas esferas, familiar y política; para ello, estableceremos un diálogo con la situación política y social uruguaya —que será leída dentro del panorama revolucionario latinoamericano—, en el contexto de publicación de la novela.

El texto fue publicado en 1969. En Uruguay existía un momento de agitación política, tensada entre el entusiasmo producido por el triunfo de la Revolución cubana y la emergencia de movimientos sociales locales y globales —condensados en 1968—, y la amenaza cercana de los golpes de Estado, ocurridos en el Cono Sur a lo largo de los años setenta (Saona, 2004). En ese contexto tienen lugar enfrentamientos cruentos entre el Movimiento Nacional Tupamaros —facción radicalizada de la izquierda uruguaya a favor de la lucha armada, surgida en 1965— y las fuerzas militares, a cargo de “la lucha antiterrorista”. Si bien en la novela no se alude de modo directo a ello, advertimos la presencia de ciertos elementos que, como lo demostraremos luego, remiten a la coyuntura social y política aludida.

2. Escritura y compromiso

Tres años después de la publicación de *El libro de mis primos*, ante la inminencia de un golpe de Estado, Cristina Peri Rossi tuvo que abandonar Montevideo para marcharse de modo clandestino a Barcelona, donde reside en la actualidad. Si bien la dictadura cívico-militar uruguaya comenzó un año después, en 1973, durante los años previos se desarrollaron las presidencias de Jorge Pacheco Areco (1967-1972) y Juan María Bordaberry (1972-1976), caracterizadas por censurar a medios de prensa y comunicación, prohibir partidos políticos de izquierda y ejercer una política autoritaria y represiva.

En la entrevista brindada en 1993 a la crítica española Parizad Tamara Dejbord, la autora profundiza sobre las circunstancias que generaron el abandono de Montevideo. Por un lado, se refiere a un hecho que motiva de modo definitivo su partida: el secuestro, por parte de los militares, de Ana Luisa Valdés, en 1972. Esta era una joven estudiante e integrante del MLN-T —Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros—, a quien Peri Rossi alojaba, clandestinamente, en su domicilio. Por otro lado, señala la situación de peligro a la que estaba expuesta a causa de su participación en *Marcha* —“el semanario de la izquierda latinoamericana” (Dejbord, 1998, p. 220), según sus palabras—, y por su militancia en el Frente Amplio, coalición de diversos partidos políticos de izquierda.

La figura de escritora que Peri Rossi construye durante aquellos años remite a la del intelectual comprometido, de raigambre sartreana, estrechamente vinculado con las problemáticas políticas y sociales del subcontinente. En sintonía con ello, la producción más temprana de la autora —que incluye *El libro de mis primos*— está sustentada por una concepción de la literatura como praxis social transformadora y con potencial revolucionario. En la novela analizada, esto se exhibe a partir de la puesta en marcha de diversas estrategias. Una de ellas es la referencia a producciones literarias de escritores latinoamericanos y españoles del siglo XX, mayoritariamente poetas, quienes presentan como una zona de convergencia su vinculación con la izquierda política —con diversos matices—, y el postular, en mayor o en menor medida, una idea de “literatura comprometida”.

Nos referimos a la sección XI del libro, en la que se incluye la primera estrofa del poema de Rafael Alberti “A Rosa de Alberti, que tocaba, pensativa, el arpa” y un texto fragmentario, predominantemente lírico, compuesto por versos extraídos de libros leídos por Federico y Aurelia, dos personajes de la novela. En una nota al pie se explica que los versos intercalados por ellos, señalados en bastardilla, corresponden a los siguientes autores: Heberto Padilla, Ernesto Cardenal, Salvador Puig, Vicente Huidobro, Juan Gelman, Srandy Cabrera, César Vallejo, Gonzalo Rojas, Pablo Neruda, Manuel Scorza y Jorge Arias. Vicente Huidobro y César Vallejo integraron el partido comunista

chileno y español, respectivamente, y apoyaron la causa republicana de España, tanto en sus producciones como en diversas intervenciones en la esfera pública. El resto de los poetas mencionados en la nota presentan como un punto de religación su declarada adhesión a la Revolución cubana y remiten a la figura del “intelectual comprometido”. El listado aglutina, en un mismo nivel, poetas canónicos junto con otros no tan célebres, provenientes, a su vez, de distintos países de América Latina: Cuba, Nicaragua, Uruguay, Chile, Argentina y Perú. El hecho de conglomerarlos en un único texto —nos referimos al elaborado por Federico y Aurelia— y reunir todos los nombres en una misma nota al pie provoca el efecto de una intelectualidad latinoamericana vinculada con la izquierda como un ente compacto, unido, sin fisuras, del que la misma autora, al incluir su voz, se presenta como integrante. Queremos insistir en el *efecto* de homogeneidad y la *imagen* de una intelectualidad latinoamericana de izquierda como un ente sin fisuras que se produce al aglutinarlos, subrayar su carácter artificioso, en tanto los autores citados han mantenido entre sí polémicas, distanciamientos y controversias. Pensamos, por ejemplo, en Heberto Padilla, o en las tensiones entre Pablo Neruda y Vicente Huidobro, o Pablo Neruda y Sarandy Cabrera, por mencionar solo algunos.

El listado aglutina, en un mismo nivel, poetas canónicos junto con otros no tan célebres, provenientes, a su vez, de distintos países de América Latina: Cuba, Nicaragua, Uruguay, Chile, Argentina y Perú.

Esta genealogía trazada también incluye, en la sección XV de la novela, las voces de dos figuras clave de la Revolución cubana: Ernesto “Che” Guevara, uno de sus principales ideólogos y ejecutores, y Roberto Fernández Retamar, cuya obra poética y ensayística aparece atravesada por dicha revolución. En relación con el Che, se cita un breve pasaje textual correspondiente a su diario: “yo bastante bien, pero con hambre atroz” (Peri Rossi, 1969, p. 149). El lugar de enunciación del guerrillero es el campo de batalla; se construye una imagen de líder que, más allá de las necesidades básicas insatisfechas —el alimento— continúa adelante con el objetivo revolucionario. Por otra parte, se intercalan dos fragmentos del poema “Usted tenía razón, Tallet: somos hombres de transición”, de Fernández Retamar, en el que se define a sí mismo y a los intelectuales adheridos a la revolución —a partir

del empleo de una primera persona plural inclusiva— como “hombres de transición”. Esta idea atraviesa también el volumen *El intelectual y la sociedad*, publicado en 1969 —al igual que *El libro de mis primos*—, en el que se reúnen los debates de Roque Dalton, René Depestre, Edmundo Desnoes, Ambrosio Fonet, Carlos María Gutiérrez y el propio Fernández Retamar en torno a la función del intelectual en el contexto de la Revolución cubana. En él, Carlos María Gutiérrez retoma y explica la idea de “hombres de transición” postulada en el poema de Fernández Retamar: aludiría a aquellos que parten de la sociedad burguesa y se encuentran a mitad de camino con el hecho de la revolución en el poder. En esa línea, se refiere a ellos mismos como intelectuales de transición entre la cultura burguesa que los formó y la cultura socialista que están ayudando a crear, se los presenta como los encargados de preparar “el parto de la nueva sociedad” que han soñado (Dalton et ál., 1969, p. 33).

Al respecto, Fernández Retamar, en su intervención en el volumen citado, plantea que la transición es de una conciencia individual a una conciencia colectiva (Dalton et ál., 1969, p. 28). Esta idea de “colectividad” asociada con la revolución se observa cuando en esa misma intervención establece un lazo, una co-

rrespondencia con “los héroes de la Sierra Maestra” (Dalton et ál., 1969, p. 28), esto es, los guerrilleros encargados de la lucha armada: “asumimos los hechos de la Revolución, aunque no hayamos sido los sujetos individuales en ellos”, y más adelante agrega: “nos enorgullecen, como cosa nuestra, Moneada, la Sierra —donde individualmente no estuvimos—, Girón —que para mí, personalmente, fueron varias noches sin dormir, de guardia, y un tiroteo... ¡en lo que hoy es la Plaza de la Revolución!—, la campaña de alfabetización, la crisis de octubre...” (Dalton et ál., 1969, p. 28). De este modo, aunque no haya estado en el campo de batalla, se siente y se sabe partícipe de la revolución. En tal sentido, advertimos que la yuxtaposición discursiva, en la novela de Peri Rossi, de las citas de Fernández Retamar y Ernesto Che Guevara remite a aquella idea del poeta y ensayista cubano: el brazo

armado de la revolución y sus intelectuales componen un todo orgánico, religado por la esperanza de la nueva sociedad forjada por el socialismo.

3. Destrucción creadora

El libro de mis primos está construido alrededor de una familia oligárquica y patriarcal, regida por un sistema jerárquico, autoritario y violento, que finalmente es destruida por “los primos”, esto es, los niños de la familia; particularmente, por uno de ellos, Oliverio. Este es el responsable de tirar abajo la casa de sus antepasados, en un sentido literal y simbólico: destruye la vivienda familiar —junto con sus objetos e incluso sus habitantes: tíos, tías y abuelos—, así como también sus tradiciones y valores. Al respecto, es menester señalar que la rivalidad entre el mundo infantil y el mundo adulto recorre la obra de Peri Rossi, y, en ese contexto, son los niños quienes —con diversas estrategias— buscan abolir el orden establecido encarnado por los mayores, concebido como arbitrario, injusto. Asimismo, la destrucción del orden familiar tiene su correlato con la destrucción de un Estado represivo, ambos colapsan de modo simultáneo, lo que se observa hacia el final del texto donde tienen lugar dos escenas yuxtapuestas: a la demolición de la vivienda familiar le sigue el ingreso de la guerrilla a la ciudad, con el fin de tomarla. Vale decir que entre los guerrilleros se encuentra Federico, “el primo mayor” de la familia. Como lo señala Margarita Saona (2004), en la novela, la familia y el estado represor constituyen concepciones de un antiguo orden que debe ser destruido para dar lugar a la utopía revolucionaria.

Oliverio, el niño, y Federico, el joven guerrillero, son, dentro del núcleo familiar, quienes se rebelan frente al orden establecido, en tanto pretenden deruir dos instituciones concebidas como opresivas y autoritarias, mediante la violencia. Federico acude a las armas. En cuanto a Oliverio, mientras juega con el resto de los niños a ser “soldados y guerrilleros” (Peri Rossi, 1969, p. 154), lanza una piedra, la cual va destruyendo todo lo que cruza a su paso, incluso a sus parientes mayores:

[...] me paré un poco más en la rama para ver bien la trayectoria de mi piedra, y vi justo cuando le daba en un ojo a mi tía Heráclita, que caía

al suelo chillando, y el ojo caído rodaba por las escaleras como una bolita, saltaba de escalón en escalón mientras ella se revolcaba por el suelo, pero cuando Ernestina se acercaba corriendo, la piedra, al rebotar contra el marco de un cuadro, hizo un extraño giro y le dio en las entrañas a tía Ernestina, y yo me reí mucho desde el peral [...] la piedra cambiaba de dirección, doblaba, pasaba a otra habitación, donde el abuelo estaba inclinado comiendo choclos, entonces, suavemente, sin mucha furia, le daba un tic en las costillas y el abuelo caía al suelo, todavía masticando. (Peri Rossi, 1969, pp. 163-164)

Frente a los estragos causados, Oliverio se ríe. Él, junto con sus primos, comienzan “a gritar, de risa, de contento”, mientras “el ruido de la casa deshaciéndose era infinito, una enorme ola, una tromba, el ruido de la casa eran vidrios rotos, muebles quebrados, paredes estriadas, cerámicas desmayadas, sangre sangre que corría” (Peri Rossi, 1969, p. 164). La algarabía parte de la creencia de estar clausurando un ciclo vetusto y refundando un nuevo tiempo. En este sentido, la pulsión destructiva remite a la idea de “violencia revolucionaria” desplegada por Agamben —a partir de las propuestas de Benjamin y Sorel— en “Sobre los límites de la violencia” (2016 [1970]), en tanto su objetivo es romper la continuidad, hacer saltar el *continuum* de la historia para iniciar una nueva época, un nuevo inicio del mundo.

Oliverio tiene el anhelo de “hacer una gran obra” (Peri Rossi, 1969, p. 29). Su sensibilidad y creatividad lo alejan del resto de la familia, fundada en un sistema patriarcal, representado por el padre y el abuelo, que el niño rechaza. Sin embargo, aquellos “grandes hombres”, poderosos y temibles en el pasado, en la actualidad se muestran absolutamente impotentes. Una de las estrategias mediante las cuales se exhibe ello es la cosificación. En el apartado IX, el abuelo es cosificado a través de las estructuras comparativas, como la siguiente, en la que se establece un símil con un cristal: “Yo a veces me acerco a él [el abuelo] y lo toco un poco [...]; lo toco como a un cristal muy sensible que en cualquier momento se puede romper” (p. 85). Su rasgo distintivo es, ahora, la fragilidad. En esta sección, se advierte una tensión entre el pasado y el presente: mientras que Oliverio afirma no escucharlo hablar hace años, se aclara que, antes, “hablaba demasiado”.

Asimismo, su hija, madre de Oliverio, contrapone la quietud e indefensión actual del abuelo con su permanente actividad durante su juventud, exhibida, en el fragmento, en la saturación de verbos y verboides:

[...] ella podía recordarlo perfectamente dando órdenes, empujando a la gente, sometiénolos a gritos, lo había visto obligando a los niños a comer del suelo la comida de los perros, lo había visto castigar a los peones, maltratar a los caballos, encerrar a sus hijas, lo había visto disparar contra los pájaros y destrozarse los capullos, perseguir a las sirvientas detrás de las puertas y quemar la tierra de sus vecinos. (Peri Rossi, 1969, p. 83)

En el pasaje, asimismo, se pone de relieve su crueldad y violencia —condensada sobre todo en los infinitivos (“castigar”, “maltratar”, “encerrar”, “disparar”, “destrozar”, “quemar”)—, la cual es dirigida, en particular, a niños, empleados, animales, mujeres.

Esta tensión entre el pasado y la actualidad se advierte también, de manera exacerbada, en la descripción del padre de Oliverio quien, a diferencia del abuelo, muere, luego de una extensa agonía. En los recuerdos del niño, su padre, descrito como un “hombre alto, robusto, tan alto como un eucalipto” (Peri Rossi, 1969, p. 23), aparece asociado con un profundo terror: “no era solamente su altura la que me inspiraba el pánico [...], también su voz me producía estremecimientos desagradables” (p. 24). Junto con ello, es caracterizado como un déspota, desprovisto de sensibilidad. Ahora bien, en su agonía, dicha fortaleza y despotismo se desvanece: postrado en la cama, solo es capaz de abrir los ojos “amarillos y secos como las hojas viejas” (p. 20) y depende de la asistencia de otros para su cuidado. En el pasaje, el padre es cosificado hasta el punto en que los primos dedicados a su cuidado lo lanzan de uno a otro lado de la cama, juegan “a contarle los dientes que le quedan, las tiritas de piel que iba perdiendo, como escoriaciones sucesivas de un tronco de árbol” (p. 20). Así, se narra su progresivo estado de descomposición hasta la muerte.

El padre, muerto, y el abuelo, agonizante, exponen un paradigma de masculinidad que, en ese presente, se muestra obsoleto. Así como debe refundarse un orden nuevo, también debe postularse un hombre nuevo. En tal sentido, es menester mencionar “El so-

cialismo y el hombre en Cuba”, ensayo de Ernesto Che Guevara (2011), publicado en *Marcha* en 1965, en el que emplea esta expresión, “hombre nuevo”, por primera vez, la cual, de acuerdo con Saona (2004), resulta esencial para la nueva izquierda latinoamericana.

El único hombre de la familia que, según la mirada de Oliverio —la voz narrativa que controla mayoritariamente la novela—, aparece provisto de cualidades positivas es Federico, quien, entendemos, remite a aquel “hombre nuevo” propuesto por el Che. Guerrillero y poeta, funciona como un modelo para el menor: “[...] a mí me gustaba asomarme al vano de su ventana y mirarlo [a Federico] escribir a máquina, apoyar los dedos salpicadamente en una u otra letra” (Peri Rossi, 1969, p. 128); “A veces él me dejaba entrar al cuarto y revisar sus cuadernos, su memorial, un libro que iba escribiendo con los sucesos de todos los días” (p. 129). Entre los aspectos valorados por Oliverio se destaca, además, el juego —“[Federico era] quien mejor jugaba conmigo” (p. 127)—; el amor por las plantas, a las que “tocaba con amor” (p. 160) —en contraposición con el abuelo, quien destrozaba los capullos—, y, sobre todo, el hecho de ser quien le enseña a escribir: “[me enseñaba] los colores de las letras, para que yo pudiera componer con ellas cuadros y poemas enteros” (p. 127).

Mientras que, para la mirada del niño, Federico representa múltiples virtudes, para el resto de la familia es un “paria”, “un descastado” (Peri Rossi, 1969, p. 159), a quien “los libros le llenaron la cabeza de ideas raras” (p. 141). Así, su vinculación con la literatura, valorada y celebrada por Oliverio, para el resto de los integrantes familiares constituye una desviación, una mala influencia, en tanto contribuyó a la decisión de Federico de “irse a la guerrilla”, lo que implica, para ellos, una vergüenza. Cabe decir que la cuestión de la guerrilla es presentada discursivamente de modo difuso, atravesada por lo no-dicho; frente a la pregunta de Oliverio, “¿Adónde están las guerrillas?”, repetida como una letanía, solo se obtiene silencio.

La relación entre Federico y la literatura no solo es cuestionada por la familia, sino también por Alina, una compañera guerrillera, quien afirma necesitar para la lucha combatientes y no poetas. Federico, en lugar de aprovechar su tiempo y descansar —crítica Alina—, pasa las noches debajo de los árboles, escri-

biendo en su cuaderno: la escritura se presenta como una necesidad vital y urgente. En esa crítica realizada por la compañera de lucha surge el debate de la función de la poesía en la revolución: Alina no logra entender los poemas escritos por Federico, y critica que su poesía solo podría ser comprendida por una minoría, frente a lo que él responde: “Para eso mismo estamos haciendo la revolución. Para que todos tengan los medios para entender y apreciar [el arte]” (Peri Rossi, 1969, p. 152).

En esa respuesta resuena lo postulado por el Che en el ya mencionado ensayo “El socialismo y el hombre en Cuba”, en el que plantea que no hay artistas de gran autoridad que, a su vez, tengan gran autoridad revolucionaria. Según Guevara, los hombres del Partido deben tomar esa tarea entre las manos y buscar el logro del objetivo principal: educar al pueblo. Critica que, en la esfera artística, se busque la simplificación, “lo que entiende todo el mundo”, anulando así la auténtica investigación artística, y, finalmente, concluye que la culpabilidad de muchos de los intelectuales y artistas de izquierda reside en no ser auténticamente revolucionarios (Guevara, 2011 [1965], p. 17). Al respecto, coincidimos con Saona (2004) cuando plantea

Junto con ello, reconocemos una figuración autoral signada por la noción de compromiso sartreano, la cual nutre a gran parte de la intelectualidad latinoamericana durante la década del sesenta, que se siente, por primera vez, partícipe del destino del subcontinente (Verani, 1992).

que la novela expresa un debate fundamental para la izquierda latinoamericana en aquellos años: el papel del arte en la revolución.

4. Reflexiones finales

En *El libro de mis primos* se postula una idea de escritura como praxis social transformadora, con un potencial revolucionario, que remite, también, a la propia práctica escritural de Cristina Peri Rossi durante el primer trayecto de su obra, en el que se incluye este texto. Junto con ello, reconocemos una figuración autoral signada por la noción de compromiso sartreano, la cual nutre a gran parte de la intelectualidad latinoamericana durante la década del sesenta, que se siente, por primera vez, partícipe del destino del subcontinente (Verani, 1992).

En sintonía con ello, advertimos que la noción de revolución opera como un núcleo semiótico productor de sentido a lo largo de la novela. Por un lado, lo detectamos en los actos de Federico y Oliverio: mientras que el primero, poeta y guerrillero, es quien abandona la familia para tomar la ciudad, con el fin de instaurar un nuevo orden a partir de la revolución armada, Oliverio es quien, hacia el final, lanza la piedra que finalmente destruye la vivienda familiar, sus integrantes, su linaje. De este modo, Oliverio es portador del legado de Federico: ambos son capaces de demoler instituciones y sistemas considerados injustos, opresores; conjugan, al mismo tiempo, las cualidades de artistas y revolucionarios (Saona, 2004, p. 179). Por otro lado, lo observamos en la suerte de genealogía que Peri Rossi traza a través de las referencias a diversos escritores e intelectuales latinoamericanos de izquierda, adheridos a la revolución cubana, con el fin de exhibir dicha intelectualidad como un colectivo compacto y homogéneo. En tal sentido, caben mencionarse, además, las alusiones al brazo armado de dicha revolución, particularmente al Che Guevara. Intelectuales y guerrilleros, así, integran un mismo espacio.

Publicado en 1969, *El libro de mis primos* condensa un clima de época, de efervescencia política, signado por la emergencia de movimientos sociales revolucionarios sumamente relevantes para la sociedad y cultura occidental. Como lo señala la misma autora en la entrevista con Parizad Dejbord ya aludida, “[a finales de los sesenta] todos estábamos comprometidos, al ser Montevideo una ciudad chica. Uno se sentía comprometido no sólo ideológicamente sino por amistad. Todos nos sentíamos implicados” (en Dejbord, 1998, p. 220). El entusiasmo producido por la fundación de un orden nuevo, un orden otro, y la certeza de que, efectivamente, aquel “parto de la nueva sociedad” (Fernández Retamar, en Dalton et ál., 1969, p. 33) está sucediendo, se cristaliza en la última línea de la novela, en la que un “nosotros” sentencia, en un grito: “HEMOS LLEGADO”.

NOTAS

- 1 1968 es el año del Mayo francés y de la Primavera de Praga. Junto con ello tiene lugar la guerra de Vietnam, la Revolución cultural china, y en América Latina se desarrolla el Movimiento de 1968 en México —cuya represión produjo, en octubre, la masacre de Tlatelolco— y, en Argentina, un año más tarde, el Cordobazo. Mabel Moraña (2004) se refiere a 1968 como “el año de condensación” de esa década, año de efervescencia y dislocación, de signos antagónicos y claroscuros; lo que en el Mayo francés implicó, siguiendo a la autora, “una fiesta de la imaginación y creatividad utópica”, alcanzó en Tlatelolco uno de los momentos más siniestros de la historia de América Latina (2004, p. 126).
- 2 Bordaberry fue presidente constitucional entre 1972 y 1973, y a partir del golpe de Estado, dictador entre 1973 y 1976. Pacheco Areco, vicepresidente de Óscar Gestido, asumió la presidencia a partir de la muerte de aquel, en diciembre de 1967. Hacia el final de su mandato, Pacheco Areco terminó por configurar un discurso populista autoritario, centrado en su propia figura, construida en la confrontación con el enemigo subversivo, los Tupamaros, los cuales constituían el mal absoluto a ser expulsado de la patria (Basile, 2018, p. 85).
- 3 Valdés fue raptada en la puerta del domicilio de la autora y durante cuatro años estuvo en prisión, hasta que logró huir a Buenos Aires, y, posteriormente, a Suecia, donde realizó la carrera de antropología social en la Universidad de Estocolmo.
- 4 El Frente Amplio, fundado en 1971, se halla integrado por los partidos Comunista, Socialista, Demócrata Cristiano, más otros sectores menores de izquierda e independientes. Asimismo, restablecida la vida democrática luego de la dictadura, el MLN terminó incorporándose a este partido político.
- 5 *El libro de mis primos* obtiene, en 1969, el prestigioso premio “Biblioteca”, otorgado por *Marcha*.
- 6 En el prólogo del poemario *Estado de exilio* (2003) se refiere a ciertas zonas comunes con Rafael Alberti: “Compartí con Alberti el hecho de ser exiliada, el amor al mar (que él llamó, siempre, la mar), la luz de Cádiz (tan similar a la de Montevideo) y el disgusto por la palabra rape (el pez, no el polvo de esnifar) (Peri Rossi, 2003, p. 11). Igualmente, dicho poemario obtuvo el Premio Internacional Rafael Alberti en su edición XVIII, a cien años de su nacimiento.
- 7 Mediante el nombre “Salvador Puig” se refiere al poeta y periodista uruguayo, crítico literario del semanario *Marcha*, cuyo nombre completo es “Salvador Bécquer Puig”. Sin embargo, el nombre remite también a “Salvador Puig Antich”, anarquista y antifascista español que formó parte del Movimiento Ibérico de Liberación (MIL), y fue ejecutado en Barcelona por medio del garrote vil, en 1974.
- 8 El intelectual de izquierda de la década de los sesenta en América Latina fue una figura clave que rodeó las convulsiones políticas, en especial la Revolución cubana que era la atracción de los escritores “progresistas” del momento. La política se erige como su interés central, como la gran dadora de sentido (Basile, 2018, pp. 111-112).
- 9 En el título se establece un diálogo con Zacarías Tallet, poeta cubano, particularmente con su “Proclama”, en el que en uno de los versos se enuncia: “Soy de la estirpe de los hombres puentes”.
- 10 Posteriormente, en 1971, Fernández Retamar publica el célebre ensayo *Calibán*. Como bien lo señala Teresa Basile, este cifra en gran medida uno de los proyectos intelectuales emblemáticos de los años sesenta en América Latina “en tanto traduce las demandas ideológicas e intelectuales de la revolución cubana: en la defensa de los valores libertarios y revolucionarios, en la recuperación de zonas de la historia latinoamericanas opacadas por la historia oficial, y en la elección, como signo de la identidad latinoamericana, de la figura del mestizo y colonizado que Rodó ignoró en su ensayo *Ariel* (1900)” (2018, p. 108).
- 11 La tensión entre niños y adultos se desarrolla, en especial, en los libros de cuentos *La tarde del dinosaurio* (1976) y *La rebelión de los niños* (1980).
- 12 Federico remite a la figura de “intelectual armado”. En el estudio *El desarme de Calibán* (2018), Teresa Basile atribuye a Ernesto Che Guevara —como así también a Fidel Castro, Raúl Sendic y otros líderes de los movimientos guerrilleros— el concepto de “intelectual armado”; *stricto sensu*, esto es, intelectuales que vincu-

lan los argumentos de las armas en sus textos al empleo de las armas. Asimismo, la noción, en un sentido más amplio, abarca también al cordón de intelectuales que, sin una participación militar, rodea o es simpatizante del grupo revolucionario, y fundamenta la opción por la revolución armada, dando cuenta de ella a través de la literatura, del arte, del ensayo de ideas (p. 112). El concepto de "intelectual armado", como lo explica la autora, es recuperado de Herbert Gatto (2004), quien lo elabora para el campo intelectual uruguayo en torno al MLN-Tupamaros.

- 13 Este debate se exhibe en la célebre polémica entre Julio Cortázar y Óscar Collazos, clave para la cultura y literatura de América Latina, surgida en 1969 en *Marcha*.
- 14 Mayúsculas en el original.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2016 [1970]). Sobre los límites de la violencia. *Fractal. Revista de teoría y cultura*, 78. México.
<https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal78Agamben.php>
- Basile, T. (2018). *El desarme de Calibán. Debates culturales y diseños literarios en la posdictadura uruguaya*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Dalton, R., Depestre, R., Desnoes, E., et ál. (1969). *El intelectual y la sociedad*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.
- Dejbord, P. (1998). "Entrevista a Cristina Peri Rossi". En *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio*. Buenos Aires: Galerna.
- Fernández Retamar, R. (1984). *Calibán. Apuntes sobre la cultura de nuestra América*. Buenos Aires: Editorial La Pleyade.
- Gatto Fernández, H. (2004). *El cielo por asalto*. Montevideo: Taurus.
- Guevara, E. (2011 [1965]). *El socialismo y el hombre en Cuba*. La Habana: Ocean Sur.
- Moraña, M. (2004). *Crítica impura: estudios de literatura y cultura latinoamericanos*. Madrid, Fráncfort del Meno: Iberoamericana, Vervuert.
- Peri Rossi, C. (1969). *El libro de mis primos*. Montevideo: Biblioteca de Marcha.
- Peri Rossi, C. (1976). *La tarde del dinosaurio*. Barcelona: Planeta.
- Peri Rossi, C. (1980). *La rebelión de los niños*. Caracas: Monte Ávila.
- Peri Rossi, C. (2003). *Estado de exilio*. Madrid: Visor Libros.
- Saona, M. (2004). La familia del "hombre nuevo" y la revolución en *El libro de mis primos* de Cristina Peri Rossi. En M. Saona, *Novelas familiares. Figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Verani, H. (1992). Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario. *Revista iberoamericana*, 58(160-161), 777-805. <https://doi.org/10.5195/REVI-IBEROAMER.1992.5074>

Violencia feminicida en *2666* de Roberto Bolaño

Femicide Violence in Roberto Bolaño's Novel *2666*

Susana Florinda Ramírez

Universidad Nacional de Mar del Plata, Centro de Letras
Hispanoamericanas, Mar del Plata, Argentina
Contacto: susanaramirez@mdp.edu.ar
<https://orcid.org/0000-0003-1388-5285>

RESUMEN

“La parte de los crímenes”, uno de los segmentos de la novela *2666* (2004) de Roberto Bolaño, versiona en clave ficcional, sobre la base de investigaciones periodísticas, registros oficiales y de organizaciones sociales, la serie de múltiples asesinatos de mujeres perpetrados en Ciudad Juárez, México, a fines del siglo pasado y comienzos del presente. El propósito de este artículo es indagar la representación artística de la extrema violencia que se ensaña en los cuerpos femeninos de modo desbordado e irracional, hasta configurar una visión apocalíptica de la ciudad latinoamericana. La escritura contamina el registro testimonial con la ficción para plasmar la violencia feminicida, un procedimiento que elude el carácter controversial del testimonio y, en cambio, concentra toda la potencia del relato en la exploración del mal en sus múltiples encarnaciones. El texto combina la parodia del estilo burocrático-administrativo con fragmentos narrativos que otorgan voz a los muchos personajes involucrados en los sucesos. Tal entramado discursivo auspicia no solo la denuncia de estos crímenes silenciados por las autoridades sino también la indagación de las determinaciones políticas, culturales, económicas que convergen en las atrocidades cometidas contra las mujeres. Documentos y testimonios son procesados en la máquina ficcional, fusionando la literatura con otras narrativas que resisten la amenaza de deshumanización.

Palabras clave: Ficción; Roberto Bolaño; Violencia; Feminicidio

ABSTRACT

“La parte de los crímenes”, one of the segments of the novel *2666* (2004) by Roberto Bolaño, narrates in a fictional key, based on journalistic investigations, official records and social organizations, the series of multiple murders of women perpetrated in Ciudad Juárez, Mexico, at the end of the last century and the beginning of the present. The purpose of this article is to inquire into the artistic representation of the extreme violence that attacks without mercy the female bodies in overflowing and irrational way, until forming an apocalyptic vision of the Latin American city. The writing contaminates the testimonial record with fiction to capture femicide violence, a procedure that eludes the controversial character of the testimony and, instead, concentrates all the power of the story in the exploration of evil in its multiple incarnations. The text combines the parody of the bureaucratic-administrative style with narrative fragments that give voice to the many characters involved in the events. Such a discursive framework sponsors not only the denunciation of these crimes silenced by the authorities but also the inquiry of political, cultural, and economic determinations that converge in the atrocities committed against women. Documents and testimonies are processed on the fictional machine, fusing literature with other narratives that resist the threat of dehumanization.

Keywords: Fiction; Roberto Bolaño; Violence; Femicide

1. Introducción

En su novela póstuma *2666*, Roberto Bolaño (2004) hace del mal, entendido como la violencia ejercida con extrema crueldad que se ensaña con los cuerpos de modo desbordado e irracional, un motivo reiterado de indagación. Esta fuerza destructora atraviesa las cinco sesiones del libro con diferentes intensidades en su ficcionalización. Los itinerarios de los personajes que dan título a cuatro partes —1. Los críticos, 2. Amalfitano, 3. Fate, 5. Archiboldi—, conducen a la ciudad mexicana de Santa Teresa, en la frontera con los Estados Unidos, donde suceden los horribles asesinatos de más de cien mujeres durante el período 1993-1997 que dan título a la sección 4, “La parte de los crímenes”. Allí se condensa una crueldad sobrecoadora que, si bien se vuelve visible con alevosía en la ciudad fronteriza, no es exclusiva de América Latina, tal como se plasma en la parte 5, centrada en la violencia de la Segunda Guerra Mundial.

En su estudio *Una modernidad cruel* (2016), Jean Franco aborda la cuestión de la crueldad extrema en el texto de Bolaño como una característica de la modernidad, en una etapa cuando el levantamiento del tabú, la aceptación y la justificación de la crueldad serían el resultado de la renuncia del Estado neoliberal a la responsabilidad de proteger a los ciudadanos más necesitados. En efecto, en “La parte de los crímenes”, las mujeres asesinadas en Santa Teresa son mayoritariamente de condición humilde, muertas que parecen no conmovir a nadie y que forman parte del paisaje fronterizo al igual que los desechos que se acumulan en las afueras de la ciudad, un paisaje donde el mal se ha entronizado. Jean Franco señala en *2666* la visión apocalíptica de la novela, su advertencia premonitrice de la absoluta insignificancia de la vida dentro de una cultura del miedo y la intimidación.

Asimismo, resulta orientadora la aproximación crítica de Paula Aguilar en “Violencia y literatura en América Latina a partir de *2666* de Roberto Bolaño” (2015) al considerar que, con la fundación literaria de Santa Teresa, Bolaño fractura el macondismo en su versión más simplista y estereotipada de América Latina, así como también la idea de una racionalidad alternativa para Occidente que pudiera provenir del nuevo mundo; en cambio, esa esperada racionalidad

marcha junto a la barbarie, que ya es universal y no exclusivamente latinoamericana, como se advierte a través de toda la novela. Alexis Candia (2006) también señala la centralidad del mal como uno de los ejes de *2666*; conecta el ejercicio de la crueldad con la obra de Sade y de Bataille en su concepción del mal puro como voluptuosidad y goce, un aspecto que resulta insoslayable ya que el texto sugiere el disfrute de los perpetradores mientras cometen sus terribles acciones. También Candia advierte con acierto que el mal y la magia son dos elementos reunidos en el universo bolañeano, conceptos que enriquecen nuestra lectura.

Desde otro ángulo, resulta valioso para considerar la cuestión de la crueldad el estudio de la filósofa Sayak Valencia (2010) en su caracterización de lo que denomina capitalismo *gore*, término que hace referencia al funcionamiento de la economía hegemónica y global del momento contemporáneo en los espacios geográficamente fronterizos. Las prácticas *gore* conciernen al derramamiento de sangre explícito e injustificado, frecuentemente mezclado con el crimen organizado, el género y los usos predatorios de los cuerpos, todo ello por medio de la violencia más explícita. Si bien, según la autora, estas prácticas y los sujetos que las llevan a cabo han ido conformando un fenómeno global, germinan en zonas fronterizas donde convergen el mundo del hiperconsumo y la ausencia de expectativas de ascenso social para los sectores más vulnerables.

En este trabajo abordamos “La parte de los crímenes” en la novela *2666* para enfocarnos en la violencia ejercida contra los cuerpos femeninos y la estética de su escritura. Allí, Bolaño presenta una escalofriante visión de los asesinatos de mujeres, no solo estranguladas sino mutiladas y en gran parte sometidas sexualmente, cometidos a la sombra del poder y del silencio de la sociedad, crímenes que en la obra no logran esclarecerse y que pueden ser atribuidos a múltiples factores concurrentes.

El feminicidio como fenómeno en general suele caracterizarse como el crimen que supone móviles privados, pero en América Latina no puede dejar de vincularse con la Conquista o con la represión durante los regímenes militares en diversos países, incluidas las masacres indígenas en Centroamérica durante el

siglo XX. Desde una perspectiva de género, la investigadora Rita Segato (2003) advierte que, si bien todos los crímenes están contenidos dentro de la gran estructura patriarcal, es necesario separar los tipos, los contextos que producen la letalidad femenina. Por tal razón, distingue el *feminicidio* que sucede en el espacio doméstico o de las relaciones interpersonales, de lo que denomina *femi-geno-cidio*, que no puede ser referido solo a móviles personales. Se trata de un crimen de interés general, plenamente público, y en esta segunda categoría ubica los cientos de asesinatos de mujeres en la localidad mexicana de Ciudad Juárez, ficcionalizados en “La parte de los crímenes”. Para nuestro enfoque tomamos en cuenta la tipificación propuesta por Segato en *La guerra contra las mujeres* (2017), publicada en 2016.

2. La ficción novelística y el registro de la crueldad

“La parte de los crímenes”, la más extensa de las cinco que integran la novela *2666* de Bolaño, adquiere carácter nuclear, puesto que en ella convergen y cobran plena significación los trayectos narrativos correspondientes a las otras secciones del libro. El título alude a los múltiples, atroces asesinatos de mujeres con *modus operandi* semejante que suceden en Santa Teresa, una imaginaria ciudad del norte de México, en la frontera con los Estados Unidos. La extrema crueldad de estos feminicidios —que alcanzan el número de ciento trece y se enmarcan entre los años 1993 y 1997— no preocupa demasiado a las instituciones públicas, las cuales responden con indiferencia e inoperancia a los reclamos de los deudos, mientras las muertas, que revisten en su mayoría atributos similares —trabajadoras en las maquilas, morenas, pobres, jóvenes y hasta niñas— se van multiplicando en medio del silencio colectivo. Los medios de prensa y televisivos apenas si registran los casos, mientras que los periodistas que intentan investigarlos son acallados con amenazas o con la muerte.

La trama narrativa se va tejiendo mediante la secuencia cronológica de episodios que exhiben la violencia corporal pero también social, institucional, económica y doméstica de Santa Teresa como un hecho cotidiano. Por las arterias de la ciudad fronteriza, siempre polvorientas dada su cercanía al desierto, así

como por los numerosos bares y prostíbulos, transitan personajes ligados a toda clase de comercio lícito e ilícito, según sean atraídos por oportunidades laborales o de rápido enriquecimiento. Pandillas juveniles, narcotraficantes, “polleros”, migrantes dispuestos a cruzar la frontera a cualquier costo, y también sujetos de turbio pasado provenientes de otros estados y del país lindero se vinculan directa o indirectamente con la muerte de las mujeres y con otros crímenes. Políticos, empresarios y agentes de la seguridad conciertan reuniones con miembros del narcotráfico donde acuerdan acciones para evitar la propagación de los hechos que podrían perjudicar su imagen pública.

En las extendidas, populosas barriadas alejadas del centro, y en viviendas en extremo precarias, habitan las familias cuyos miembros, con gran porcentaje de mujeres, trabajan en las maquiladoras en condiciones laborales carentes de toda garantía y por salarios miserables. Ellas son en gran medida las más frecuentes víctimas de los asesinatos. Los cadáveres mutilados resultan objetos desechables abandonados en parajes solitarios, en basurales o en las cercanías de las maquilas y de los ranchos de los poderosos, pero quedan a la vista de cualquier paseante como muestras de impunidad y desafío a las autoridades y a las normas. “Basura”, “restos”, son términos empleados con reiteración en el texto y asociados tanto a las deficientes condiciones sanitarias de la ciudad como a la invisibilidad de las víctimas como sujetos humanos de derecho.

El relato novelesco traza, a través de múltiples episodios, la imagen de una ciudad caótica de acelerada actividad económica, aunque de escasa o nula planificación, con instituciones débiles cuyos agentes o bien carecen de adecuada formación profesional y de compromiso o bien se ven excedidos en sus posibilidades en la búsqueda de los culpables, lo que los conduce al desaliento. En otros casos son corruptos, cómplices de los grupos del poder mafioso. Por estas diferentes razones, las autoridades policiales y judiciales niegan la vinculación entre los crímenes, omiten o pierden expedientes y objetos incautados como prueba, y se confabulan para acusar a presuntos homicidas. En definitiva, los culpables no podrán ser identificados, por lo que Santa Teresa se propone como una visión desesperanzada del presente y del futuro de la ciudad latinoamericana —bien diferente de la

moderna idea de ciudad como paradigma de la civilización—, donde la vida cotidiana de los pobladores es sometida a violencias sin límite.

“La parte de los crímenes” versiona en clave ficcional hechos ocurridos en Ciudad Juárez, en la frontera mexicana-estadounidense, durante la última década del siglo XX y comienzos del XXI (que, aunque en menor escala, continúan sucediendo). La escritura es contemporánea de los años en que estos sucesos alcanzaron su mayor conflictividad, según las referencias aportadas por el autor. En un artículo incluido en *Entre paréntesis*, dedicado a comentar la primera edición de *Huesos en el desierto* (2002) del periodista Sergio González Rodríguez —ensayo donde el mexicano expone los resultados de su exhaustiva investigación—, Bolaño afirma que el autor le había estado facilitando información detallada del caso y reconoce con gratitud “su ayuda, digamos, técnica, para la escritura de mi novela, que aún no he terminado y que no sé si terminaré algún día” (2011, pp. 214-215). Señala en el mismo artículo la insistencia con que desde hacía “algunos años” venía solicitando información sobre estas muertes a sus amigos que vivían en México, a través de quienes se había puesto en contacto con el periodista.

En la novela, hechos y sujetos referidos en las investigaciones periodísticas ingresan al mundo imaginario, aunque transfigurados, revestidos de nombres y atributos ficticios. El mismo Sergio González Rodríguez es en la ficción el periodista Sergio González, llegado a Santa Teresa desde el DF para escribir la crónica de un caso de resonancia, quien durante su estadía toma conocimiento de los asesinatos en serie. El nombre de la ciudad adquiere un claro matiz irónico, teniendo en cuenta el contraste entre el extremo grado de violencia de los sucesos narrados y la espiritualidad atribuida a la monja y escritora española. Si se considera el hecho de que Santa Teresa de Jesús fue víctima de persecución por parte de la Inquisición por su condición femenina, y de que partes de su cadáver fueran seccionadas, la elección del nombre de la ciudad resulta por demás significativa en relación con los vejámenes cometidos en los cuerpos de las mujeres que aparecieron muertas. Santa Teresa se nos presenta como una metáfora del mal, entendido como la crueldad extrema ejercida sin remordimiento, con absoluta impunidad y hasta con placer.

El texto se inscribe en la tendencia señalada por Josefina Ludmer respecto de ciertas escrituras de los años 2000 que abordan la realidad cotidiana y en su búsqueda de territorios del presente atraviesan la frontera de lo que hasta ese momento se entendía por literatura: “son y no son literatura, son ficción y realidad” (2010, p. 150). Se instala, por lo tanto, en el límite inestable entre la no-ficción y la ficción para indagar un peculiar territorio del presente latinoamericano donde adquiere centralidad el fenómeno del femicidio. En rigor, como subraya la responsabilidad y complicidad de las autoridades y otros sectores de poder en la escalada de los crímenes, resulta más apropiado el neologismo “feminicidio”, ya que este último supone “una estructura de poder de género, es público y privado a la vez, tanto un crimen sistemático como uno contra la humanidad” (Franco, 2016, p. 297). Sin embargo, como ya hemos adelantado, Rita Segato disiente con esta definición y propone una distinción entre los feminicidios que suceden en el ámbito privado, doméstico o interpersonal, de aquellos que son de orden público, cometidos en espacios donde no existe ningún tipo de interpersonalidad, a efectos de particularizar su comprensión, investigación y enjuiciamiento (2017, pp. 155-156). En la ficción, hay alusiones a crímenes de los dos tipos, feminicidios y femi-geno-cidios, y son precisamente estos últimos los que no logran ser comprendidos ni investigados en su especificidad.

3. Un entramado de discursos en el epicentro del mal

Dos ejes articulan el discurso narrativo: la representación artística del material documentado y la indagación de las raíces de la violencia y la crueldad, preocupación que aparece, entre otros textos del autor, en la novela *Estrella distante* (1996), donde los cuerpos de dos mujeres jóvenes, martirizados y fragmentados, se utilizan como “materiales” para las fotografías de una exposición. Los acontecimientos son recreados a partir de fuentes periodísticas de investigación que abundan en testimonios, expedientes, informes y evidencias (en las cuales, por fuera de la ficción, se fundamentan las denuncias de los allegados a las víctimas), en especial, como se ha dicho, de los trabajos de Sergio González Rodríguez. En el ensayo *Huesos en el desierto*, este autor da cuenta de los más de trescientos asesinatos de

mujeres perpetrados en Ciudad Juárez en el período señalado y vincula la extrema violencia al avance del narcotráfico, de otros grupos del crimen organizado y de la corrupción institucional, que su investigación extiende hasta las más altas esferas del poder gubernamental (González Rodríguez, 2002).

En la ficción, Bolaño reelabora el material periodístico apelando a la intertextualidad paródica, la cual impugna a nuestros supuestos humanistas sobre la originalidad artística y nuestras nociones capitalistas de posesión y propiedad (Hutcheon, 1993, pp. 1-2). En su lectura del texto de González Rodríguez como “una metáfora de México, del pasado de México y del incierto futuro de toda Latinoamérica” (Bolaño, 2011, p. 215) está en germen la imagen hiperbólica de Santa Teresa, donde se concentran todas las violencias del pasado, del presente y, en la percepción del autor, también del futuro latinoamericano. Es en la frontera donde convergen el hiperconsumismo del Norte con la ausencia de expectativas de trabajo digno y ascenso social para la mayoría de las personas, donde estallan la violencia y las prácticas *gore* —tal como afirma Sayak Valencia (2010)—. Ahora bien, si la novela, al igual que el ensayo, contiene una visión desencantada

En la ficción, Bolaño reelabora el material periodístico apelando a la intertextualidad paródica, la cual impugna a nuestros supuestos humanistas sobre la originalidad artística y nuestras nociones capitalistas de posesión y propiedad

de las sociedades humanas —y la parte que nos ocupa, de las sociedades latinoamericanas en especial—, ficcionaliza, en cambio, el registro histórico-testimonial del periodismo, de modo que los hechos narrados no requieren garantía de veracidad, lo que constituye uno de los rasgos de la escritura del autor: la desrealización de la apariencia del mundo por contaminación con la ficción (Logie, 2014, p. 621). En efecto, el testimonio, condicionado por la subjetividad de quien narra, puede volverse pasible de duda, por lo que genera permanentes relecturas e interpretaciones.

En el presente, tal como lo señala Elizabeth Jelin, los debates sobre el valor de verdad del testimonio permean prácticamente todos los campos disciplinarios (2002, p. 79). Por el contrario, el estatuto de la ficción resulta inapelable. A modo de ejemplo, vale apuntar que las autoridades políticas mexicanas intentaron obstaculizar la difusión del libro de Sergio González

Rodríguez alegando que afectaba la imagen del país y de la ciudad, y relativizaron su versión de los hechos. En contrapartida, el texto de Bolaño logra superar estos obstáculos al tamizar el testimonio dentro del mundo ficcional, y en tal sentido vehiculiza de un modo diferente la denuncia de estos asesinatos que pueden ser considerados crímenes contra la humanidad, pues a la violencia inaudita con que fueron perpetrados se sumaba el menosprecio y el silencio de los poderes públicos frente a la multiplicidad de los crímenes, con lo cual contribuyeron a incrementar la violencia.

La apropiación de los informes policiales en la ficción propone una lectura crítica de estos documentos: la acumulación de datos consignados con detalle de pretensión “científica” resulta inútil porque no conduce, sin embargo, a ningún esclarecimiento; nada dicen de la condición económica, laboral o social de las víctimas que pudiera aportar más indicios. La mayoría concluye en frases tales como “al poco tiempo el caso se cerró”, “el caso fue archivado”, porque no se logró dar con los sospechosos o con la identidad de la víctima, por falta de interés en proseguir la búsqueda o por carecer de testigos que ayudaran a aclarar el crimen. La escritura parodia el estilo de los informes públicos

cuestionando su aparente eficiencia burocrática, al tiempo que rompe con las reglas básicas de la narrativa policial e instala, en tal sentido, la incertidumbre en el mundo narrado. Como en los relatos policiales, se ofrecen muchas pistas posibles, pero con una diferencia: en este caso no se llegará a identificar e incriminar a los culpables: en Santa Teresa es imposible aplicar los protocolos y prácticas investigativas porque rigen otras normas no escritas que los vuelven inviables. De esa manera, en diálogo con su superior vinculado a la mafia del narcotráfico, un joven policía que lee libros para actualizarse en su oficio recibe la siguiente advertencia: “¿No sabe usted, pendejete, que en la investigación policíaca no existen los métodos modernos? [...] Pues ándese con cuidado, valedor, esa es la primera y la única norma” (Bolaño, 2010, p. 658).

En este escenario de excepción, la norma está vigente pero no se aplica (no tiene “fuerza”), mientras

los actos que no tienen valor de ley adquieren la “fuerza” (Agamben, 2004, p. 80). En *Capitalismo Gore*, Sayak Valencia (2010) afirma que en México el narcotráfico y la criminalidad en general desempeñan más de un rol que beneficia al Estado. Así, por un lado, representan una parte elevada del producto bruto interno del país y, por otro, el Estado se beneficia del temor infundido en la población civil por las organizaciones criminales, aprovechando la efectividad del miedo para declarar al país en estado de excepción, y de esta manera se justifica el desmantelamiento del estado de bienestar, la eliminación de recursos como uno de los primeros precios a pagar en pos de la seguridad (Valencia, 2010, p. 37). En su enfoque, el estado de excepción —tal como Agamben (2004) lo enuncia— adquiere rasgos específicos, propios de las condiciones económicas y políticas del “Tercer Mundo” en la etapa tardía del capitalismo, devenido *gore*.

4. Un sinfín de historias

A partir de la lista de las víctimas, iniciada por las feministas locales en 1993 e incluida en el libro de Sergio González Rodríguez, la extraordinaria máquina ficcional despliega numerosas historias. El discurso novelesco intercala, por un lado, segmentos con el registro imparcial del hallazgo de los cuerpos, y, por otro, entrecruza distintos fragmentos de historias que forman diversas series. La descripción de los cadáveres reelabora, como se ha señalado, la escritura de los expedientes policiales —estos, escuetos en su aspiración de objetividad, presentan una descripción sumaria de las marcas en los cuerpos violentados hasta morir; indican el lugar donde fueron arrojados, la edad y la complexión física de la muerta, detallan las prendas y otros objetos de su pertenencia, incluyen en algunos casos el dictamen forense—. El narrador en tercera persona parte de estos datos oficiales para recrear la vida familiar, sentimental y laboral de las víctimas e incluso les da nombre y apellido, con lo cual pone en cuestión una escritura que deshumaniza, que nada dice de la historia de estas mujeres.

La ficción opera para devolver la entidad de sujeto a los fragmentos de cuerpos considerados en los informes como meros restos o desechos; en tal sentido, desbarata la pretensión de neutralidad de los documentos, al revelar lo que el lenguaje burocrático silencia de las

condiciones materiales y culturales que habrían de derivar en la muerte de las mujeres. A modo de ejemplo, en relación con la familia de una de las muertas, una niña de once años, se cuenta que el padre los había abandonado hacía mucho tiempo. “Entonces vivían todos en la colonia Morelos, muy cerca del parque industrial Arsenio Farrell, en una casa que el mismo padre construyó con cartones y ladrillos sueltos y trozos de zinc, junto a un zanjón” (Bolaño, 2010, p. 503). El desamparo afectivo y la extrema precariedad económica vuelven a las mujeres vulnerables a la violencia laboral y sexual, puesto que deben transitar solas por zonas peligrosas y oscuras en el camino a sus ocupaciones. Por esta misma condición, sus muertes no importan siquiera a los medios informativos. Asimismo, los relatos subrayan la similitud de estos condicionantes a través de los ciento trece crímenes.

Casi todas estas historias narran los sucesos previos a las muertes, destacan la deficiente o nula actuación policial, cuando no su complicidad en el ocultamiento de la verdad. El narrador adopta un registro imparcial, pero la representación artística de expresiones del lenguaje oral corriente en los diálogos y monólogos permite inferir las implicancias de los hechos en la subjetividad de los protagonistas. Ello ocurre tras el asesinato de una periodista y locutora de radio: buscaron al asesino pero no lo encontraron, aunque quedó una agenda de la muerta, a la que los oficiales presentes en la escena del crimen aparentemente no le prestaron atención, lo que revelaría el grado de desidia de todo el procedimiento: “nadie me preguntó de dónde había sacado la agenda ni si había allí algo importante”, dice uno de ellos, que se la lleva consigo, donde encuentra los teléfonos de tres narcos y los de varios judiciales. Tras preguntarse qué vinculación podría haber entre la mujer y estos personajes, concluye con total desafección y cinismo: “Misterio. Hubiera podido hacer algo. Llamar a alguno de los que aparecían allí y pedirle dinero. Pero a mí el dinero no me calienta. Así que conservé la chingada libreta y no hice nada” (Bolaño, 2010, p. 580). El caso se cierra. El crimen se atribuye a un supuesto asaltante y la agenda es ignorada deliberadamente ya que los datos hubieran podido involucrar a personajes importantes, de modo que detrás de la desafección del oficial de policía se ocultan razones más turbias: el asesinato de la locutora habría sido decidido entre quienes integran los

círculos de poder, a los que no conviene contrariar. En este mismo sentido se orientan los conceptos de Rita Segato respecto de los crímenes en Ciudad Juárez. Para la investigadora, el propósito de los perpetradores ha sido “sellar, con la complicidad colectivamente compartida en las ejecuciones horribles, un pacto de silencio capaz de garantizar la lealtad inviolable a co-fradías mafiosas” (2017, p. 43).

Otro rasgo de los crímenes es la deliberada exhibición de la impunidad. Para destacar este aspecto, el narrador, con su permanente tono distanciado, se detiene en la descripción del horror de las ejecuciones. La acumulación de escenas donde el uso de los cuerpos convertidos en objetos se vuelve revulsivo constituye una estrategia narrativa que nos enfrenta al mal implacable, una violencia “inútil”, que parece tener un fin en sí misma, dirigida exclusivamente a causar dolor, como la piensa Primo Levi (2005, p. 561), aunque en el contexto particular de Santa Teresa se manifiesta como necesidad de nuevos consumos, de entretenimiento y placer, como se infiere del siguiente fragmento, relativo al hallazgo de los cuerpos de dos hermanas de trece y quince años:

Según el forense, Estefanía fue asesinada de dos balazos en la nuca. Antes había sido golpeada y se apreciaban señales de estrangulamiento. Pero no murió estrangulada, dijo el forense. Jugaron con ella a estrangularla. En los tobillos eran visibles las señales de abrasión. Diría que la colgaron de los pies, dijo el forense. (Bolaño, 2010, p. 664)

Para subrayar la impunidad reinante, se cuenta que los sospechosos del secuestro y tortura de las niñas, hijos de familias importantes de la ciudad, no fueron identificados porque autoridades superiores ordenaron suspender la investigación. Es posible articular el sentido de los múltiples episodios donde el narrador despliega las intrigas, los enfrentamientos y las hermandades cómplices en la ejecución de la macabra saga de crueldades con las conclusiones de Segato respecto de los sucesos de Ciudad Juárez. Según la investigadora, la violación y muerte de las mujeres resulta un acto de violencia expresiva, más que instrumental. Es un enunciado por el cual el agresor habla a su víctima, pero también, en ese acto, se dirige a sus pares mostrándoles que merece, por su agresividad y poder

de muerte, ocupar un lugar en la hermandad viril (Segato, 2017, pp. 39-40). En la novela se habla de grupos de jóvenes, de pandillas organizadas y de aparatos o formaciones que protegen a los jefes narcos, con lo cual se desestimaría la hipótesis policial del accionar de un único asesino serial. De hecho, la intervención de un prestigioso criminólogo investigador de este tipo de asesinatos seriales, el Dr. Kessler, no arroja ningún resultado que acredite tal presunción.

Otras series de historias están centradas en la intimidad de los personajes o bien ligadas a las investigaciones o a los sospechosos de los asesinatos, acusados sin pruebas. Mas el fluir narrativo de estas últimas, que incluyen una multiplicidad de situaciones, es interrumpido reiteradamente por la noticia de la aparición de cada nueva muerta; las víctimas son consignadas en orden cronológico, e *in crescendo* desde la primera en enero de 1993 hasta la última en diciembre de 1997. La repetición de los detalles macabros en cada anuncio otorga al texto una densidad asfixiante, sobrecogedora. No obstante, como se ha dicho, el registro de los crímenes constituye el plano visible, la punta del *iceberg* bajo la cual subyacen otros planos que el relato va revelando. En este abajo, en esta oscuridad, se plasma una imagen del infierno en la tierra, con sus estratos en progresión descendente, imagen que actualiza la de los círculos del *Inferno* dantesco, aunque de signo contrario, porque los que lo padecen no son los condenados por sus pecados sino las víctimas, mientras los culpables permanecen impunes.

En su exploración de las raíces del mal y de sus nuevas máscaras, el texto de Bolaño plasma una violencia “sistémica”, en términos de Slavoj Žižek, inherente a las condiciones sociales del capitalismo global y que implica la creación “automática” de individuos desechables y excluidos (2017, p. 21). Así, el narrador enfoca lo sucio, lo escatológico, los desperdicios, los basureros clandestinos, los prostíbulos, los bares nocturnos frecuentados por narcos, policías y pandilleros, la vida de ciertas gentes que solo deambulan de noche por sitios inmundos donde nadie se atreve a incursionar, las atrocidades del ambiente carcelario, pero también el entorno político-institucional atravesado por la corrupción, agravada por su vínculo con el narcotráfico, como trasfondo de la violencia “visible” en los cuerpos destrozados de las víctimas. En línea con esta concepción

parece discurrir la enigmática sentencia de una mujer en una de las historias: “En Santa Teresa —dice— nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo” (Bolaño, 2010, p. 439). Los múltiples episodios que narran las crueldades ejercidas contra las mujeres de condición humilde y el entorno de estas ejecuciones intentan volver visible ese secreto: el de la violencia simbólica y sistémica que permanece oculta, respaldada por la indiferencia.

El territorio es también apocalíptico. Santa Teresa no se percibe como una ciudad más, sino como un sitio de pesadilla donde los nombres de los lugares no refieren a su verdadera condición: El Obelisco, “un refugio de los más miserables entre los más miserables que cada día llegaban del sur de la república”, es llamado por algunos El Moridero, “porque allí no había ningún obelisco y en cambio la gente se moría más rápido que en otros lugares” (Bolaño, 2010, p. 628); o El Pajonal, “denominación que a todas luces resultaba más la expresión de un deseo que una realidad, pues allí no había ni pajonales ni nada que se le pareciera, sino solo desierto y piedras” (p. 685). El desierto que la rodea y cubre de polvo las calles acentúa la imagen de Santa Teresa como una ciudad al borde de la di-

menor la significación que adquieren los episodios que coinciden con la aparición de la primera muerta en el inicio del relato, donde se narran los actos profanatorios de algunas iglesias y la muerte de religiosos atribuidos al Penitente, un extraño personaje al que tampoco se llegará a identificar. Lo espectacular de sus acciones ocupa la primera plana de los diarios y las pantallas televisivas, opacando los feminicidios. Entre otras muertes habituales resultantes de peleas o robos —crímenes folclóricos, como los caracteriza el narrador—, la extrañeza de los actos del Penitente, por su transgresión del ámbito de lo sagrado y la violencia inexplicable con que los ejecuta, anuncian, como un hecho premonitorio, la profanación de la sacralidad de la vida que tiene lugar en la ciudad mexicana. La modernidad, afirma Jean Franco en referencia a la violencia en América Latina, “se revela en un exceso de crueldad” (2016, p. 12), aunque no es exclusiva de este territorio, como se advierte en el último segmento de *2666*, “La parte de Archimboldi”, donde reaparece el horror, en este caso el de los crímenes de la Segunda Guerra.

En otro plano, la novela subraya la persistencia de una cultura machista de fuerte arraigo en todos los sectores sociales. Para Segato, tanto el sexismo

Los múltiples episodios que narran las crueldades ejercidas contra las mujeres de condición humilde y el entorno de estas ejecuciones intentan volver visible ese secreto: el de la violencia simbólica y sistémica que permanece oculta, respaldada por la indiferencia.

solución, cuyos límites se van confundiendo con esa naturaleza estéril, de ahí que se la caracterice como “ciudad fantasma”, un páramo de indiferencia, carente de humanidad. De este modo, como advierte acertadamente Paula Aguilar, el desierto, espacio simbólico utilizado en diferentes épocas y discursos, aparece en la novela de Bolaño “resignificando la antinomia civilización y barbarie”, puesto que “no es solo el espacio de lo bárbaro sino que alberga precisamente los despojos, los restos de la civilización” (2015, p. 189).

En efecto, la fractura y descomposición de los cuerpos de las mujeres, a las que se refiere con insistencia el narrador, tienen su correlato en otra degeneración, la del tan ponderado orden institucional y su pretendida racionalidad, que muestran en Santa Teresa su lado más frágil y acaso su imposibilidad. No es

como el racismo se pueden considerar “automáticos”; es decir, “no dependen de la intervención de la conciencia discursiva de sus actores y responden a la reproducción maquinal de la costumbre, amparada en una moral que no se revisa” (2003, p. 117). El uso de estereotipos peyorativos para culpabilizar a las víctimas, en boca de los mismos investigadores, alude a una misoginia cotidiana que se refuerza en la conversación y las actitudes (Franco, 2016, p. 328), y se vuelve evidente en el episodio protagonizado por un grupo de policías judiciales a cargo de la investigación de los asesinatos. Reunidos en una cafetería tras acabar el servicio nocturno, uno de ellos cuenta, entre las carcajadas generales y el silencio autoimpuesto de unos pocos, una larga serie de chistes en los que se subraya la inferioridad intelectual femenina y se justifica la violencia cotidiana contra la mujer. La escena

lleva implícita la idea de que muy difícilmente estos miembros de las fuerzas del orden, portadores de la cultura machista, estén en verdad comprometidos en la tarea de investigar la causa de los crímenes y a sus autores. Más aún, sugiere que este menosprecio de la condición femenina está en la base de la indiferencia frente a las muertes violentas y otras iniquidades.

Mediante diferentes modalidades discursivas, el texto ofrece distintos aspectos asociados al fenómeno del feminicidio. Para Valencia,

[...] las construcciones de género en el contexto mexicano están íntimamente relacionadas con la construcción del Estado. Por ello, [...] es necesario visibilizar las conexiones entre el Estado y la clase criminal, en tanto que ambos detentan el mantenimiento de una masculinidad violenta emparentada a la construcción de lo nacional. [...] una lógica masculinista del desafío y de la lucha por el poder. (2010, pp. 39-40)

En un sueño, uno de los policías, Olegario Cura Expósito, repasa la historia de las mujeres de su familia: todas ellas víctimas de violación, de la que tuvieron una hija. Las sucesivas hijas sin padre, desde la tatarabuela hasta su madre, se llamaron María Expósito. El único descendiente varón acepta como naturales las humillaciones sufridas por sus antecesoras, pero el sueño en su formulación hiperbólica contraría tal naturalización al recorrer retrospectivamente, en distintos hitos de la historia de México, el largo y continuo sometimiento de las mujeres de condición humilde. En un contexto hiperviolento, de lucha por el poder entre los estamentos estatales y las mafias del narcotráfico, el “sueño” corrobora la conexión entre esa lógica masculinista y la particular historia del país. Con respecto a los actos de violación, en la etimología arcaica el cuerpo femenino también significa territorio, que mediante la violación es anexado como parte del país o territorio conquistado. El control territorial de los señores de la ciudad se inscribe en el cuerpo de las mujeres como parte de su dominio (Segato, 2017, p. 47).

Sin embargo, también puede advertirse otro aspecto del vínculo mujer-territorio, al igual que entre el crimen y las visiones oníricas en la serie destinada a la historia de una campesina, Florita Almada, la septuagenaria que aprendió a leer y escribir a los veinte años y desde entonces se convirtió en ávida lectora. Exper-

ta en hierbas medicinales, curandera trashumante y admirada por sus artes adivinatorias —en gran medida procedentes de su ardua experiencia personal—, actividades con que se gana el sustento, Florita es invitada a un programa televisivo de entretenimiento donde presentan personajes singulares de algún modo extraños a ese ambiente y aprovecha la oportunidad para “actuar” una escena de trance. En medio de un raptó alucinatorio muy convincente, grita alternando distintos tonos de voz lo que está sucediendo en Santa Teresa con las mujeres asesinadas, denuncia la inacción de la policía, clama por la intervención del gobernador del estado y propone: “Hay que romper el silencio, amigas” (Bolaño, 2010, p. 547). En su segunda presentación, habla de las visiones que le quitan el sueño, y entre ellas la más recurrente, la de las mujeres muertas. En la tercera, aparece acompañada de algunas activistas de un movimiento de familiares de las víctimas, quienes toman la palabra para denunciar la impunidad y desidia policial, la corrupción y el número de mujeres asesinadas que iba creciendo desde 1993, con duros reclamos al gobernador, lo que casi le cuesta el despido al presentador del programa.

Las apariciones de esta mujer, fechadas en 1994, vistas por una amplia audiencia, logran romper el silencio informativo que se había tratado de mantener hasta ese momento. Significativamente, Florita se siente parte de esa tierra, tal como lo expresa: “me da miedo y coraje lo que está pasando en este bonito estado de Sonora, que es mi estado natal, el suelo donde nací y probablemente moriré” (Bolaño, 2010, p. 575) y como mujer se identifica con las víctimas, lo que la hace rugir como una erinia (en opinión del presentador), convertida en una especie de Casandra mexicana y campesina que anuncia lo que nadie quiere oír. Las actuaciones son actos de “magia”, tal como la concibe con acierto Alexis Candia, aquella que “intenta impedir que el ser humano se derrumbe en los basurales del vacío” (2006, p. 128) y que, de acuerdo con el crítico, en *2666* surge a través de una sexualidad libre, de la literatura y el arte. Por tal razón, no es nada casual que, en uno de los discursos de la curandera, en apariencia caótico, repleto de digresiones, se introduzca el único poema del texto, “Canto nocturno de un pastor errante en Asia”, de Giacomo Leopardi, reconstruido de memoria por el personaje, que destaca los versos más significativos.

Como lectora voraz, Florita ha enriquecido su imaginación creadora y es una artista de la actuación, a lo que recurre para decir las verdades que todos callan. A través de ella se insinúa una concepción de la poesía y el arte como actuaciones, en sentido escénico, modos de asumir la palabra de otros de cuyas voces se apropia el artista orientado, como en el caso de la novela, por un imperativo ético. El pastor del poema, al que Florita traslada al territorio de su país asociándolo con el niño-pastor Benito Juárez, se lamenta por el dolor de la existencia humana y por padecer el tedio de vivir. En sus conclusiones de lectura, la vidente destaca lo relativo al hastío y expresa haber visto “en el rostro del aburrimiento cosas horribles que prefería no decir” (Bolaño, 2010, p. 542). La observación de Florita remite a la cita de Baudelaire que sirve de epígrafe a *2666*: “Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”. La ausencia de valores que trasciendan la necesidad de supervivencia o la inmediata satisfacción de los deseos convierten la existencia en un vacío, un desierto que hay que colmar con más entretenimiento y consumo, incluyendo entre estos últimos la vida de otros seres humanos como objetos para usar y desechar. En este horizonte sistémico y anónimo — en términos de Žižek—, aparece cada tanto un oasis de donde emerge el horror, como el de Santa Teresa. Prestar atención a este “aburrimiento” supone enfrentarse con la crueldad que se vuelve cotidiana.

Como Florita (y acaso también como el muñeco del ventrílocuo que la antecede en el programa televisivo, el cual “alcanzado cierto punto de ebullición” cobra vida), el sujeto de la escritura, mediante la proliferación de diferentes voces y modalidades de discurso, narra la violencia que atraviesa todo el tejido social de la ciudad latinoamericana, violencia que enlaza con la desidia y el abatimiento de los seres comunes al percibirse incapaces de revertir el rumbo de los hechos. La ficción narrativa subraya esta imposibilidad —los autores de los crímenes no se conocerán—, pero abre una instancia de reflexión frente al “incierto futuro de toda Latinoamérica”, el que representa amenazado por una creciente descomposición social y cultural, aunque la banalización del horror no es exclusiva de esta región del mundo.

5. Conclusión

Hemos circunscripto nuestra aproximación en torno de “La parte de los crímenes”, sin ignorar los muchos vasos comunicantes que la enlazan con las demás secciones de *2666* y otorgan a la novela de Roberto Bolaño un carácter prismático. El enfoque elegido pone el acento en la visión apocalíptica, abarcadora del mundo global pero localizada en América Latina, con la que el autor indaga las consecuencias de lo que concibe como un quiebre civilizatorio en la etapa contemporánea. Es esta concepción la que preside la escritura en su creación de Santa Teresa, ciudad mexicana limítrofe con el “Primer Mundo” donde la muerte se ha enseñoreado especialmente sobre los cuerpos de las mujeres de sectores desprotegidos y desplazados.

Si bien sustentada en documentos y testimonios, “La parte de los crímenes” excede lo documental para adentrarse en las raíces del mal (la crueldad ilimitada) y abordar no solo los factores que lo producen, sino interpelar al lector acerca del futuro de las sociedades latinoamericanas, un futuro que se anticipa dramáticamente en Santa Teresa. Ello con la particularidad de que esta representación literaria transgrede los límites entre el referente y la ficción, un riesgo que el escritor asume porque para alcanzar una escritura de calidad “hay que correr por el borde del precipicio”, como declara en su “Discurso de Caracas” (Bolaño, 2011, p. 36).

En nuestra lectura hemos incorporado los aportes teóricos de la crítica feminista y de la crítica cultural, así como los de la crítica literaria, que destacan tanto la intensidad narrativa como el impulso anticipatorio del texto. América Latina y la violencia constituyen un motivo de constante interés en la literatura bolañeana, que en libros publicados anteriormente se había adentrado en los tiempos aciagos de las dictaduras (*Estrella distante*, *Nocturno de Chile*) y en el fracaso de los ideales políticos y dispersión de las jóvenes generaciones (*Los detectives salvajes*), con rumbo incierto en el nuevo horizonte donde predominan el éxito económico y la fama, pero donde las guerras continúan sin cesar. En la ciudad mexicana se libran otras guerras igualmente feroces a las que el escritor ha logrado que prestemos atención.

NOTAS

- 1 Yasak Valencia denomina a tal entramado "necropolítica", que ubica en el momento contemporáneo, en un espacio geopolíticamente situado y en un caso concreto: el de los sujetos endriagos, encarnados por las mafias y los criminales mexicanos que forman parte del entramado del capitalismo *gore*: "Los sujetos endriagos deciden hacer uso de la violencia como herramienta de empoderamiento y de adquisición de capital" (2010, p. 90).
- 2 Mijaíl Bajtín define la parodia como el uso de la palabra ajena "para introducir en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesta a la orientación ajena" (2012, pp. 354-355).
- 3 Agamben emplea el término "fuerza" en el sentido que le otorga Hannah Arendt, como sinónimo de violencia: "especialmente si la violencia sirve como medio de coacción debería quedar reservada en su lenguaje terminológico a 'las fuerzas de la Naturaleza' o a la 'fuerza de la circunstancia' [...] esto es, para indicar la energía liberada por movimientos físicos o sociales" (Arendt, 2015, p. 61).
- 4 Valencia (2010) llama sujetos *endriagos* (esto es, monstruosos) a los ejecutores de la violencia más tajante.
- 5 Rita Segato, desde una perspectiva de género, parte de la tesis feminista fundamental de que los crímenes sexuales no son obra de desviados individuales, enfermos mentales o anomalías sociales, sino expresiones de una estructura simbólica profunda: "El agresor y la colectividad comparten el imaginario de género, hablan el mismo lenguaje, pueden entenderse" (2017, p. 38).
- 6 Žižek distingue la violencia subjetiva, que se experimenta como una perturbación del estado de cosas "normal" y pacífico, de la violencia objetiva, que es invisible e inherente a este estado de cosas percibido como "normal". Distingue dos tipos de violencia objetiva: la simbólica, relacionada con el lenguaje y su imposición de cierto universo de sentido, y la sistémica, resultante del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económico y político. "Esta violencia no es atribuible a los individuos concretos y a sus 'malvadas intenciones', sino que es puramente 'objetiva', sistémica, anónima" (2017, p. 20).

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2004). *Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Aguilar, P. (2015). Violencia y literatura en América Latina a partir de 2666 de Roberto Bolaño. En T. Basile (Coord.), *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente* (pp. 172-194). Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata.
- Arendt, H. (2015 [1969]). *Sobre la violencia*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Bajtín, M. (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Bolaño, R. (1996). *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R. (2010 [2004]). *2666*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R. (2011). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- Candia, A. (2006). 2666: la magia y el mal. *Revista digital Taller de Letras*, 38, 121-139.
- Franco, J. (2016). *Una modernidad cruel*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- González Rodríguez, S. (2002). *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama (Edición en formato digital, junio 2010).
- Hutcheon, L. (1993). La política de la parodia posmoderna. *Criterios*, La Habana (Edición especial de homenaje a Bajtín). Traducción del inglés: Desiderio Navarro. https://www.mnba.gob.cl/617/articles-8672_archivo_04.pdf
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Levi, P. (2005). Los hundidos y los salvados. En *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona: El Aleph.
- Logie, I. (2014). 2666 o la legitimidad de la literatura en tiempos "post". *Revista Iberoamericana*, 80 (247), 611-630. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.2014.7169>
- Ludmer, J. (2010). *Aquí, América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

- Segato, R. L. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Segato, R. L. (2017 [2016]). *La guerra contra las mujeres* (Edición argentina). Buenos Aires: Tinta Limón.
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Madrid: Melusina.
- Žižek, S. (2017 [2009]). *Sobre la violencia*. Barcelona: Paidós.

Violencia familiar y rituales afrocubanos en dos obras teatrales de José Triana (1960, 1965)

Family Violence and Afro-Cuban Rituals in Two Plays by José Triana (1960, 1965)

Rocío Ibarlucía

Universidad Nacional de Mar del Plata, Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales, Mar del Plata, Argentina

Contacto: rocioibarlucia@mdp.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0001-6324-3315>

RESUMEN

El dramaturgo cubano José Triana ha publicado obras que escenifican crímenes intrafamiliares cometidos a través de rituales afrocubanos, que exploran al máximo las posibilidades físicas y sonoras de la palabra, dando mayor relevancia a la "poesía del espacio" (Artaud) que al lenguaje verbal. El presente trabajo se propone examinar en *Medea en el espejo* (publicada en 1960) y *La noche de los asesinos* (publicada en 1965) las maneras en que la violencia responde a una búsqueda estética de Triana, la cual pone a dialogar el programa de Artaud con las prácticas religiosas africanas. Si bien otros estudios ya han examinado continuidades con el teatro de la crueldad, aún no se ha atendido a los signos de la puesta ni se ha abordado dicha apropiación de Artaud en *Medea en el espejo*. Mediante un examen del texto dramático y de la virtualidad del texto espectacular, intentaremos observar que estas representaciones de la crueldad pueden ser leídas como un acto de emancipación del poder racista, masculino y occidental. Sus elecciones estéticas —la recuperación del archivo negro, el predominio del cuerpo sobre la palabra y la ambigüedad discursiva— forman parte de una operación política de Triana, quien responde a los debates sobre la función social del teatro mediante obras que se resisten a la homogeneización y la colonización.

Palabras clave: José Triana; Teatro cubano; Violencia familiar; Afrocubanidad; Antonin Artaud

ABSTRACT

Cuban playwright José Triana has published works that stage domestic crimes committed through Afro-Cuban rituals, which gest explore the physical and sound possibilities of the word, giving greater relevance to "space poetry" (Artaud) than to verbal language. The article aims to analyze in *Medea en el espejo* (published in 1960) and *La noche de los asesinos* (published in 1965) the ways in which violence responds to an aesthetic search for Triana, which puts the Artaud's program into dialogue with African religious practices. While other studies have already examined continuities between *La noche de los asesinos* and the cruelty theater, the signs of the setting have not yet been addressed and this appropriation of Artaud in *Medea en el espejo* has not yet been analyzed. By examining the dramatic text and the virtuality of the spectacular text, we will try to observe that these depictions of cruelty can be read as an act of emancipation of racist, male and Western power. Such aesthetic choices —the Afro-American traditions, the body's preponderance over the word and the discursive ambiguity— are part of a political operation by Triana, who responds to debates about the social function of theatre through works that resist homogenization and colonization.

Keywords: José Triana; Cuban Theatre; Family Violence; Afrocubanity; Antonin Artaud

1. Introducción

A lo largo de la historia del teatro cubano, la cultura africana ha sido, o bien excluida de los escenarios, o bien marginada, relegada a papeles secundarios y, sobre todo, caricaturizada por la mirada del explotador blanco. No obstante, es posible reconocer la inclusión de prácticas culturales negras en celebraciones religiosas durante el período de la conquista, su presencia se circunscribe a determinados días del año —las fiestas de Reyes o el *Corpus Christi*— y a ciertos espacios, como los cabildos, sitios organizados por la Iglesia católica para que los negros puedan desarrollar sus prácticas artísticas y religiosas y, así, reafirmar la estructura social establecida (González, 1997, p. 28). Sin quererlo, estos espacios se constituyeron en verdaderos centros de supervivencia de la religión yoruba —incluyendo su panteón de dioses, sus lenguas, danzas y músicas— y de resistencia cultural (Dos Santos y Dos Santos, 1987, p. 104).

Hacia principios del siglo XIX, el afrocubano logró la categoría de personaje gracias al “padre del teatro cubano” Francisco Covarrubias (1775-1850), quien puso en escena a través de una dramaturgia vernácula y costumbrista la figura del “negrito”, que es “representado por actores blancos, para público blanco, actuando en español o en bozal (el idioma parodiado), y, por supuesto, mostrando el punto de vista de la cultura esclavista” (Leal, 1980, p. 30). Su incorporación a la escena teatral, por ende, está marcada por la discriminación étnica y la obediencia al hombre blanco. En la segunda mitad del siglo XIX se consolidó el teatro bufo cubano, definido como un género paródico, popular, caricaturesco, que narra la “historia de las gentes sin historia, esencia de circunstancias, sátira y choteo, sin afán literario, carente del deseo de inmortalidad, escena más que texto, intención más que literatura” (Leal, 1975, p. 23). Desde la cosmovisión blanca, clasista y colonialista, el negro es representado como un esclavo o campesino obediente y bonachón (las obras de Creto Gangá) y, luego, como trabajador libre y urbano que vive “a la blanca” en los suburbios de la ciudad. Según el crítico e historiador teatral cubano Rine Leal,

[e]l esclavismo, que corre por la espina dorsal de nuestra historia, negó las posibilidades de perso-

naje dramático al negro, y lo desplazó al bufo, donde tuvo que compartir suertes y percances con la mulata, el chino, el desclasado blanco y el inmigrante pobre, generalmente gallego. Es por eso que el drama “serio”, de contenido social, quedó lastrado por el esclavismo y la censura de todo tipo que se ejerció sobre el negro y su expresión artística (1975, p. 49).

A través del teatro se constata la estigmatización de la comunidad afrocubana asociada con la delincuencia, la superstición, la brujería y —si se trata de mujeres— la prostitución. Esa visión racista ha persistido en las composiciones dramáticas locales incluso tras la Revolución de 1959, debido a la promoción por parte de las agencias estatales del teatro bufo como “cultura nacional” y la censura de ciertas obras, como *María Antonia* (1967) de Eugenio Hernández, que fue cancelada por desviarse de la narrativa revolucionaria sostenida en la redención y ruptura con el pasado, así como en la sustitución de las creencias de raigambre popular y religiosa por la cultura del trabajo. Es destacable la denuncia del equipo de *María Antonia*, todos afrodescendientes, y de la comunidad negra teatral contra el Consejo Nacional de Cultura por haber elegido a actores blancos con caras pintadas de negro para representar *La tragedia del Rey Christophe* de Aimé Césaire, en tanto dicha decisión implica denigrar la capacidad de los afrodescendientes para representar la historia por sí mismos (Guerra, 2014, p. 127). Resulta pertinente señalar que la práctica del *blackface* ha sido aceptada entre los oficiales culturales y aún persiste en el sector turístico y escolar.

Sin embargo, la tendencia a estigmatizar la cultura afro comenzó a resquebrajarse a partir de la década de 1960, gracias a una serie de dramaturgos y directores que apostaron por la recuperación de la memoria afrocubana en las artes escénicas. Uno de ellos fue José Triana (1931-2018), quien rescató prácticas rituales provenientes de la religión yoruba en su dramaturgia posrevolucionaria. Si bien es posible detectar líneas de continuidad respecto del teatro bufo, al mismo tiempo esta estética sufre una actualización al establecer un diálogo con otras poéticas extranjeras, como el teatro de la crueldad de Artaud, cuya propuesta radica en rescatar mitos y cosmovisiones no-occidentales mediante el regreso a la esponta-

neidad y el salvajismo a fin de huir del pensamiento binario y logocéntrico, propio del teatro burgués de la palabra, la explicación psicológica y la mimesis realista. En el presente trabajo, analizaremos en *Medea en el espejo* (2004 [1960]) y en *La noche de los asesinos* (2016 [1965]) la puesta en escena de la violencia, que se construye tanto como tema —ambas obras representan asesinatos intrafamiliares— y también a través de diversos signos de la puesta en escena. Mediante un examen del texto dramático y de la virtualidad del texto espectacular, intentaremos probar que la crueldad responde a una búsqueda estética de Triana, la cual pone a dialogar el programa de Artaud con las prácticas religiosas africanas.

Las dos obras presentan asesinatos, al practicar un filicidio en el caso de *Medea en el espejo* y un parricidio en *La noche de los asesinos*, llevados a cabo a través de rituales afrocubanos. La música, la danza y la sonoridad de las palabras intervienen en los sacrificios a sus parientes. Cada uno de estos componentes del espectáculo recupera canciones, instrumentos musicales, palabras y dioses de la cultura africana. Dicha ritualización, que es un eje estructurador de la obra de Triana de acuerdo con Román V. De la Campa (1979), ha sido identificada con los presupuestos de Artaud, en tanto sustituye la representación mimética de la realidad por un teatro que recupera su original acepción religiosa y mística. Las obras, entonces, mediante la recuperación del archivo afroamericano, emplean ese lenguaje físico-material que —para Artaud— es el propio del teatro, puesto que se dirige primero a los sentidos. Se reemplaza, así, la poesía del lenguaje por una *poésie dans l'espace* (Artaud, 2014, p. 47), configurada no solo a través de la palabra hablada sino de la música, la danza, la plástica y la gesticulación. Los rituales afroamericanos colaboran en la construcción de imágenes físicas violentas que “trituran e hipnotizan la sensibilidad del espectador, capturado en el teatro por un torbellino de fuerzas superiores” (Artaud, 2014, p. 87).

Por tanto, este programa estético no se reduce a exhibir la brutalidad sobre el escenario o aplicar un determinado lenguaje de gestos; por el contrario, conlleva un afán por desestabilizar al espectador y trastornar su percepción de las cosas. Autores como Julio E. Miranda (1969), José A. Escarpenter (1994) y

Jesús Barranco (1997) ya se han ocupado de estudiar las continuidades entre *La noche de los asesinos* y el teatro de la crueldad, aunque no han examinado dicha vinculación en *Medea en el espejo*. Barranco, por ejemplo, propone leer la obra publicada en 1965 como un acontecimiento ritual que, alejado de la estética aristotélica y la mimesis realista, enfrenta al público espectador a un espacio sagrado propicio para el exorcismo, explotado en toda su potencialidad escénica (palabra, imagen, ritmos, antropología actoral). Nuestro trabajo, pues, se propone desarrollar con mayor profundidad las cuestiones señaladas en tales estudios, así como examinar el modo en que se apropia *Medea en el espejo* de los preceptos de Antonin Artaud. La violencia y la destrucción dentro del seno familiar resulta, de acuerdo con Matías Montes Huidobro, un tema reiterado en la dramaturgia cubana:

[...] pendiente inclinada hacia el odio voraz y sangriento dentro del panorama familiar de teatro cubano, en especial a partir de 1959, que responde a razones permanentes de un lado y a razones locales y temporales del otro debido a la creciente división de la “gran familia cubana” dentro del plano histórico y político. (1973, p. 236)

En efecto, el escritor y crítico cubano señala que las relaciones violentas entre padres e hijos y entre hermanos, así como el incesto, revelan “la división ideológica entre los cubanos, teñida de sangre durante el batistato y el castrismo” (Montes Huidobro, 1973, p. 236). La batalla campal de la gran familia cubana, el afán destructivo hacia el crimen, la lucha entre parientes y la ilusión de liberación a través del crimen son tópicos que este crítico señala sobre otras obras cubanas de los años sesenta, que también pueden ser leídas en las piezas seleccionadas para trabajar en este artículo. Cabe agregar a la interpretación política de Montes Huidobro que el enfrentamiento también revela desigualdades raciales, como intentaremos comprobar.

2. María, una Medea pobre y mulata enfrentada al poder blanco y colonial

Medea en el espejo, publicada en 1960, es una reescritura de *Medea* de Eurípides que pone en tensión la mitología griega y la local, lo que provoca una desterritorial-

ización de los espacios sagrados del canon clásico. La pieza respeta de cerca la estructura y las unidades aristotélicas del texto fuente, ya que toda la acción transcurre “hace algunos años”, en el patio de un solar, desde el mediodía hasta el alba. A su vez, los personajes tienen su correlato con los de Eurípides: Medea-María, Jasón-Julián, Nodriza-Erundina, Glauce-Esperancita, Creonte-Perico Piedra Fina. Ya desde este cambio en los nombres podemos advertir la incorporación de la cultura afrocubana en la tragedia, que se acentúa en la configuración de personajes de raigambre popular y en el uso de un léxico proveniente de diferentes lenguas africanas en sus diálogos, como vocablos de *bilongo*, lengua lucumí o yoruba (Ortiz, 1975).

Así, se produce un distanciamiento de su sentido primario a través de una deformación de los asuntos solemnes. Los signos de la tragedia de Eurípides se invierten al reemplazar lo erudito por lo vulgar, lo serio por lo risible. María, en lugar de invocar a las diosas de la justicia y de la hechicería Ártemis o Hécate, se santigua con un ramito de albahaca y acude a Madame Pitonisa, una bruja negra que, junto al Doctor Mandinga, le intentan hacer un “buen despojo” tirándole

luego, “cae en trance” mediante un desdoblamiento entre el “yo” y la imagen reflejada en el espejo. No se reconoce a sí misma, por lo que asesina a sus propios hijos para recuperar su vida. El hecho de que se emplee la palabra “trance” remite a la posesión de los dioses durante los rituales yorubas; es decir, a María le “baja el santo” o es “montada por una fuerza sobrenatural” (Cabrera, 2009, p. 29), lo que implica que ha tomado posesión de su cuerpo un espíritu, que se comporta como si fuese su dueño durante el tiempo de permanencia en ella. Para la religión yoruba, el trance implica que el santo desaloja o reemplaza al yo del “caballo”, empleando las mismas palabras de los practicantes: “el santo baja para montar tu caballo, se mete dentro de este, y ese hombre, o esa mujer, que le entra santo, ya no es quien es: es el santo mismo” (Cabrera, 2009, p. 30). En este caso, luego de envenenar a los amantes, María es poseída por el santo y pierde su conciencia habitual, hasta que se marche. El mito griego se reterritorializa en el contexto afrocubano, a través del rito de posesión usualmente empleado en la religión yoruba y las teorías espiritistas, aunque no será el único momento en que se apropie de estos elementos mágico-religiosos.

La violencia ejercida por María, sobre todo, el asesinato de sus propios hijos, es un acto de rebeldía frente al poder hegemónico, que es blanco, masculino y occidental

las cartas. Las didascalias a su vez aclaran que varios discursos de María deben ser “solemnes y ridículos al mismo tiempo” o con acento “melodramático”, lo que evidencia una “transposición paródica del mito griego” (Lobato Morchón, 2002, p. 230), en tanto la tragedia se contamina de la comedia a fin de generar un efecto de comicidad. El conflicto trágico sufre, entonces, un proceso de degradación a causa de esta yuxtaposición de referencias elevadas con giros irreverentes.

El argumento recupera el conflicto central del texto fuente, aunque sufre ciertas reformulaciones. Si bien María no es extranjera como Medea, igualmente es víctima de la marginación social por ser mujer, mulata y pobre, que vive con sus hijos en un solar de La Habana; su pareja, Julián, un joven blanco y rubio, se casa con la hija de Perico Piedra Fina, el dueño del solar y hombre blanco. Al enterarse de esta traición, María envenena a Esperancita y a Perico y,

Tal distanciamiento de la trama original está ocasionado por una nueva problemática vinculada no ya a la sociedad ateniense, sino a la discriminación racial vigente en la sociedad cubana, por lo que podría leerse que la violencia de María implica una “emancipación racial y cultural” (De la Campa, 1979, p. 15) respecto de la opresión ejercida por los personajes blancos. Esta dimensión racial es resaltada por el autor a través del *dramatis personae*, donde cada uno es descrito a partir de su procedencia étnica (“mulata”, “negra”, “mestiza”, “rubio”, “blanco”, etc.). José Escarpenter (1994) sostiene que, en la obra, los personajes blancos —Julián y Perico Piedra Fina— son la casta dominante, por lo que desencadenan la acción a través de la detentación de poder, mientras que los mulatos y negros se relegan a la posición de víctimas de la arbitrariedad y, en lugar de buscar la lucha social, ejercen la venganza apoyada en sus creencias religiosas. No obstante, es

pertinente señalar que el racismo es denunciado en boca de los personajes en una ocasión: el barbero comenta que los negros no pueden oponer resistencia a Perico, quien hace acatar sus órdenes como si fuesen “leyes con sello oficial”, a lo que una mujer le responde: “En este país tener el pellejo prieto es una desgracia” (Triana, 2004, p. 100). Por ende, María, dada su condición de mujer mulata, no tiene opción: debe irse del solar con sus hijos por orden de Perico, a quien el coro lo denomina “una especie de inquisidor”, pues ni en tiempos de la colonia “jamás se mantuvo una situación tan alarmante” (Triana, 2004, p. 99). La violencia ejercida por María, sobre todo, el asesinato de sus propios hijos, es un acto de rebeldía frente al poder hegemónico, que es blanco, masculino y occidental.

En relación con esta lectura, el filicidio practicado por María también se produce a través de un ritual, práctica religiosa proveniente de la cultura afrocubana que se presenta en diferentes instancias de la obra. Primero, tres mujeres —María, mulata; Erundina, negra; y la Señorita Amparo, mestiza— realizan un embrujo bajo la métrica del tambor. La Señorita recita un discurso premonitorio del crimen:

SEÑORITA. (*Mecánica*.) En la calle, en la plaza, en el parque, en la bodega, en el cine, en el café, en la guagua, Chenchá la gamba, Rosa la China, Cachita Burundanga, la mujer de Antonio, la mujer de Pedro, la de Chucho, la de Jacinto, la de José, me han dicho, me dijeron, están diciendo, que eres, que eras, que serás, que siempre, que ahora, que nunca, que jamás, que estás, que estabas, que estarás, en la esquina de este solar sin nombre esperando al llamado de la sangre. (Triana, 2004, p. 98)

Este parlamento se produce mientras “Las tres mujeres quedan enlazadas y comienzan a moverse rítmicamente” y, como especifica la didascalia, la “escena debe mantener un ritmo de son”. La dimensión rítmica se produce gracias al despliegue de un repertorio de procedimientos que otorgan un vasto número de pulsiones rítmicas. Debido al uso de figuras de dicción —paralelismo sintáctico, anáfora, repetición léxica—, este texto se construye entre los lindes de la poesía y la música. Su tratamiento peculiar de lo auditivo es propio de los motivos del son, género mu-

sical cubano cuya estructura se basa en la repetición rítmica y también verbal. A su vez, la aliteración — otro recurso rítmico propio del son— provocada por la reiteración de los fonemas “ch” —“Chenchá la gamba, Rosa la China, Cachita Burundanga”—, así como “mb”, “ng” y “k”, genera sonidos cercanos a los golpes percusivos, como el que emite un tambor. Además, la repetición de la misma palabra y la separación entre comas conducen a una lectura y escucha semejante al compás medido y constante. Por ende, el rescate de la cultura afrocubana se construye desde un plano temático y también formal, en especial a partir de imágenes auditivas.

Los versos trágicos también tenían un ritmo particular gracias a su métrica, lo que generaba una mayor preponderancia de lo auditivo frente a lo visual. En ese caso, ello se debía al principio del decoro, que evitaba mostrar ante los ojos del espectador las escenas violentas. En la obra de Triana, en cambio, lo auditivo cumple otra funcionalidad, inmediatamente vinculada con la religión practicada por los afrodescendientes. En efecto, los cultos lucumí o santerías presentan un acervo polirrítmico, cuya ejecución es realizada por solistas, coros vocales y grupos instrumentales constituidos por una amplia variedad de tambores, güiros, maracas, cencerros, entre otros, aunque sobresale la singularidad del llamado “*rezo* por su belleza lírica y clímax sonoro” (Urfé, 1987, p. 220). Dicha exploración rítmica de la palabra puede vincularse también con la desarticulación del lenguaje promovida por Artaud, quien, al desconfiar de su poder signifiante, promueve la reubicación de la palabra en una nueva posición, cercana al encantamiento mágico y mítico. Recuperar el poder de acción del lenguaje conlleva, para el teatro de la crueldad, recrear y extender los límites de la realidad. Los diálogos entre las tres mujeres evidencian un uso performativo del lenguaje, en tanto la palabra es un vehículo de la sangre, es decir, “se pronuncia una palabra para llegar con ella al crimen”, según Montes Huidobro (1973, p. 246). Si bien este crítico cubano examina las obras de Triana desde una lectura “esquizofrénica”, es posible trazar un diálogo con el poder evocador de la palabra en el teatro de la crueldad y, al mismo tiempo, con el meticuloso diseño sonoro propio de los cantos rituales africanos.

Esta preponderancia de la prosodia no aparece en todos los discursos de los personajes, sino en boca de negros o mulatos; además, se proclaman en momentos en que practican un ritual de la religión afrocubana. De este modo, la tragedia griega se resemantiza al incorporar la historia de Medea en un nuevo continente y, en consecuencia, sufre una desarticulación en el nivel textual y también en la puesta en escena: la música es acompañada por una danza peculiar y por acciones físicas que están al servicio de la invocación a los dioses yorubas. Por ejemplo, Madame Pitonisa y el Doctor Mandinga tiran caracoles en el suelo, albahaca y rompezaragüey, como si santiguaran el escenario. Mientras esparcen los polvos, invocan a los espíritus infernales diciendo:

MADAME. [...] A través del mal en esta tierra, en este infierno, el sufrimiento, la purificación... A través del mal..., la tierra... A través del mal..., el infierno... A través del mal en esta tierra, en este infierno [...] (*Se detiene en el centro del escenario, gira dos veces sobre sí misma. El doctor Mandinga está en el fondo del escenario, resoplando y pronunciando palabras ininteligibles.*) Acércate, espíritu purificador... (*Vuelve o girar sobre sí misma. Pausa. En trance.*) Por los nueve demonios... (*El DOCTOR MANDINGA da tres patadas misteriosas en el suelo.*) Por los nueve demonios que asisten cada ventana. (Triana, 2004, p. 116)

Este exorcismo, caracterizado por la desarticulación del cuerpo y la palabra y por la consecución de un estado fronterizo entre lo divino y lo humano, también responde a los presupuestos de Antonin Artaud, en tanto recupera la original acepción religiosa y mística del teatro. Mediante la incorporación de tradiciones culturales de origen africano, *Medea en el espejo* emplea ese lenguaje físico-material que, para Artaud, es el propio del teatro puesto que se dirige primero a los sentidos. Esto es, el ritual colabora en la construcción de imágenes físicas violentas que “trituran e hipnotizan la sensibilidad del espectador, capturado por un torbellino de fuerzas superiores” (Artaud, 2014, p. 87). Por tanto, apropiarse de este programa estético no se reduce a un determinado lenguaje de gestos; por el contrario, conlleva un afán por desestabilizar al espectador y trastornar su percepción de las cosas.

Ya en el mito de Medea se alude a la tradición de la brujería y las creencias “supersticiosas” a través del uso de plantas medicinales y conocimientos alternativos para conseguir que Jasón se apropie del vellocino de oro, a pesar de que ello implique enfrentarse a su padre, matar a su hermano y abandonar su ciudad. Cuando Jasón la abandona por Glauce, Medea usa la magia para matarla a ella y a Creonte. La relación entre Medea y la brujería es retomada por Triana, aunque este vínculo se resignifica al inscribir a dicho personaje en la religión afrocubana, como se ve en el asesinato de Esperancita, Perico Piedra Fina y el de sus propios hijos. En tal caso, los negros Madame Pitonisa y el Doctor Mandinga llevan a cabo una ceremonia que se vincula más con la magia negra practicada por

[...] la Regla de Mayombe o de Palo de Monte o Kimbisa, proveniente de la región oriental de Cuba —cuya población es mayoritariamente descendiente de los bantúes del Congo y Angola—, que con los ritos yorubas propios de la zona occidental donde ocurre la acción. (Escarpenter, 1994, p. 34)

Ello es reconocible por la presencia de las fuerzas de la naturaleza y la concepción animista, que le otorga a las plantas y a los animales poderes sobrenaturales que responden al imperio de las deidades. El uso de yerbas como la albahaca en ceremonias religiosas es frecuente en tanto las plantas están dotadas de poderes mágicos de un santo o fuerza sobrenatural, como señala Lydia Cabrera en *El monte* (2009). Si bien se emplean como antídoto contra una dolencia y enfermedad, su uso puede causar el bien o el mal según la intención de quien lo utiliza (Cabrera, 2009, p. 22). Es el rito, su palabra y su conminación mágica, el que determina su efecto: o se hace para liberar de una mala sombra, de una influencia maléfica de un ñeque, o para producir daño: “El palo hace lo que se le mande” (Cabrera, 2009, p. 22). Por ende, una zona de contacto entre María y Medea es que ambas son discriminadas por llevar a cabo estas prácticas alternativas opuestas a la cultura oficial, y en consecuencia son acusadas de locas por el resto de los personajes.

Al igual que en la tragedia griega, el asesinato de los hijos no ocurre ante los ojos del espectador, sino

que se comunica a través del coro, que solemne y casi cantando exclama: “Sangré sangré sangré sangré / No te hundas en la sangre / Sangré sangré sangré sangré / No te hundas en la sangre / Sangré sangré sangré sangré / Ay sangre ay perdición” (Triana, 2004, p. 123). Los textos del coro nuevamente se pronuncian bajo una métrica compuesta por versos octosílabos, es decir, un molde de raigambre popular y oral. La obra culmina con la lucha desesperada entre el coro y María, quien grita salvajemente: “Soy Dios” (Triana, 2004, p. 124), mientras el coro horrorizado la levanta como un trofeo. Esta frase nos lleva a trazar una comparación con el final de *Medea* de Eurípides. En la obra clásica, la heroína trágica, al ser hija del dios Hermes, puede escapar con los cuerpos de sus hijos muertos en un carro alado, empleando el recurso de *deus ex machina*. Su procedencia divina la salva de la venganza de Jasón. En el texto cubano, la propia María se erige en una especie de diosa, frente al coro que la juzga de asesina. Sin embargo, este final sufre un quiebre respecto de la obra original en tanto puede ser interpretado desde una clave, por un lado, existencialista y, por otro, religiosa.

Para comprender la adscripción de la obra de Triana al existencialismo, cabe detenerse en otro desplazamiento del texto original: el título *Medea en el espejo*, tanto como hace explícito el diálogo intertextual con la tragedia griega, alude también al espejo, objeto cargado de simbolismo que se va resignificando a lo largo de la obra. En un principio, aparece cada vez que María se pregunta por su propio destino. Al ver su imagen reflejada percibe la existencia de dos Marías, la que está dentro y la que está fuera del espejo:

Es necesario que me levante contra esa María que me arrastra y me humilla. (*Se levanta.*) Ya sé que no son los otros; eres tú, María, quien me empuja al vacío. Tú eres mi enemiga. Yo soy la otra, la que está en el espejo, la que estaba esperando y tenía miedo y no quería salir y se escapaba y no veía que estaba sola. (Triana, 2004, p. 121)

Este desdoblamiento expone cómo María ha apareado ser algo que no es —una gran señora— y, por ende, se ha condenado a una existencia enajenante, actuada y sometida. El espejo, pues, le permite reco-

brar su vida, dejar atrás las ataduras y asumir su propia libertad, aunque aquello implique la soledad:

[...] yo soy yo; que ya no me importan ni el bien ni el mal, que toda esa patraña la he borrado; ahora soy; [...] necesito la vida, sí, la vida: en el horror; en la sangre, en la ternura, en la indiferencia, en el crimen. (Triana, 2004, p. 121)

A través del asesinato de los hijos, María logra liberarse del encierro y encontrarse a sí misma. En este momento de autorreconocimiento o *anagnórisis*, ve aparecer una multitud de espejos en el escenario y decide cometer el crimen para poder exclamar, finalmente, “Soy Dios”. De acuerdo con Ricardo Lobato Morchón (2002), Triana inscribe sus obras en el existencialismo, corriente que atraviesa las creaciones del absurdo europeo y también cubano. De hecho, Triana, como Piñera, Arrufat y Dorr, dejaron manifiesto este interés en la revista *Ciclón*. En tal caso, María es —al igual que otros personajes de obras existencialistas— un sujeto despersonalizado que lucha contra el automatismo y la simulación impuestos por la condena social a fin de recobrar su individualidad a través de actos cometidos por decisión personal, libre y creadora.

No obstante, cabe señalar que en algunas religiones afrocubanas el espejo es un objeto empleado “para averiguar el paradero de una persona ausente” (Ortiz, 1995, p. 113). María lo usa para buscar a la amante, pero también para buscarse a ella misma, como observa Escarpenter, por lo que el uso de este objeto también tiene una fuerza religiosa. De igual modo, la expresión “Soy Dios” puede ser interpretada como parte del rito de posesión de las prácticas religiosas afrocubanas. Asesinar a la amante implica desterrar al representante de la autoridad en el plano familiar (el padre) y en el plano político (el cacique), pero también en el plano religioso (Dios); este último puede leerse a partir de su afirmación final “Soy Dios”. El crimen es una matanza de los dioses preexistentes, cuya crueldad e indiferencia perpetuadoras de la desigualdad étnica debe ser sustituida por la creación de nuevos dioses. Ella misma se convierte en un nuevo dios, instaure una nueva religiosidad:

El pueblo cubano parece que necesita dioses. Al mismo tiempo, cansado de la opresión de los

mismos, necesita asesinarlos. Por lo menos, este es un péndulo constante dentro del teatro. Dioses necesarios, muerte de los dioses, ocupación del lugar de los dioses, nuevos dioses necesarios... Secuencia cíclica. (Montes Huidobro, 1973, p. 238)

A través de su crimen, logra crear una nueva religiosidad librada de las ataduras de otra religiosidad pasada, injusta, masculina y opresiva. El tema del asesinato de los propios hijos, además de ser tomado de la tragedia *Medea*, remite a los asesinatos practicados por mujeres negras en tiempos de esclavitud. Ya el político e intelectual haitiano Jean Louis Vastey (1781-1820) señala en 1814, en su libro *El sistema colonial develado* (2018), ciertos episodios de envenenamiento de mujeres negras esclavas a sus hijos a causa de la miseria, la degradación y la imposibilidad de salir de la deshumanización:

Detractores de los negros, ¿ahora sorprende que nuestras facultades morales y físicas estaban comprimidas por una tan dura esclavitud? ¿Qué sentimientos liberales podían germinar en corazones colmados de oprobio! [...] ¿Sorprende que fuésemos propensos a los suicidios, envenenamientos, y que nuestras mujeres apagarán en sus corazones los dulces sentimientos de la maternidad, matando por una cruel piedad a los queridos y tristes frutos de sus amores? [...] ¿Amar la vida no es una insigne cobardía? Y por qué dar a luz a desafortunados, cuya vida entera estaba condenada a arrastrar su endeble existencia en el oprobio y los tormentos, en una larga sarta de pena sin fin. Apagar una vida tan odiosa, ¿era pues un crimen tan grave? ¡¡¡Era compasión, humanidad!!!... (pp. 123-124).

Desde un tono cargado de odio hacia la mirada ignorante del colono blanco, Vastey afirma que el filicidio era una práctica frecuente entre las mujeres esclavas como una medida desesperada y cargada de humanidad para evitar que su progenie sufra las mismas calamidades que ellas. Por ende, destierra la mirada estereotipada y simplificadora de dichos asesinatos, construida por los autores de sus crímenes, es decir, los colonos blancos. Por otro lado, el historiador del Caribe anglófono C.L.R. James también menciona en 1938, en su texto *Los jacobinos negros* (2003), que los blancos destacaban como prueba contra los

negros su tendencia homicida, especialmente a través del envenenamiento de niños, con el fin de persuadir al mundo blanco, haciéndole creer que el esclavo es un animal apenas humano, solo apto para la esclavitud. Como la vida de un esclavo era insoportable, de acuerdo con James la comunidad afrocaribeña pensaba la muerte como una liberación y también como un retorno a África (2003, p. 31).

A partir de los ensayos citados —y sin desconocer que sus intervenciones han buscado polemizar con los discursos de su época, en especial, de los colonos y de la historiografía inglesa, respectivamente—, consideramos que Triana resignifica el asesinato de la mitología griega al remitirnos a las prácticas homicidas de las mujeres esclavas, en tanto también para María asesinar a su progenie significa una liberación. La *Medea* de Triana expone una reformulación de la visión europea presente en el mito clásico al resemantizar el texto dramático y espectacular desde una mirada latinoamericana. María mata a la amante de su esposo, al dueño blanco del solar y a sus hijos como consecuencia de la marginación social y racial sufrida por su condición de mujer, mulata y pobre. La búsqueda de su subjetividad subvierte esa estigmatización y dependencia impuesta por su marido y por Perico Piedra Fina, que la condena a ser un sujeto sin derechos. Al mismo tiempo, podríamos pensar que Triana, a través de la reapropiación del mito de *Medea*, plantea el problema de la recuperación de la identidad no solo individual, sino también nacional y en términos étnicos, puesto que pone en el escenario a la comunidad afrocubana, históricamente relegada a un segundo plano.

En efecto, el problema de la nación cubana se encuentra en su auge después de la victoria revolucionaria; así es planteado también por otros escritores latinoamericanos que defienden el paradigma de la “transculturación” propuesto por el antropólogo cubano Fernando Ortiz (1987) a fin de estudiar los procesos de intercambio culturales y, a su vez, considerar la tensión nacional entre las culturas locales y la cultura del blanco occidental. Esta nueva concepción de la literatura y el arte latinoamericanos desarrollada en 1960 debe entenderse como una operación de política cultural que lucha contra la homogeneización y la colonización. En rigor, leemos la obra de Triana des-

de el concepto de “heterogeneidad” (Cornejo Polar, 2003) puesto que, como vimos, presenta una intersección conflictiva entre dos universos socioculturales. Ello se manifiesta en el discurso teatral de *Medea en el espejo*, donde hay zonas de contacto y de despegue entre la cultura afroamericana y la occidental. Triana, por ende, responde a los debates de la época sobre la función social del teatro y propone un espectáculo que, a pesar de usar la mitología blanca y europea, la pone en tensión con las cosmovisiones del territorio caribeño, sin dejar de indagar sus problemáticas económicas, políticas, sociales y culturales.

3. Asesinar a los padres, una eterna resistencia a la autoridad

La noche de los asesinos, estrenada en La Habana en 1966 bajo la dirección de Vicente Revuelta, es la obra de Triana más aclamada por la crítica internacional, ganadora del premio Casa de las Américas en 1965 y traducida a múltiples idiomas. Los estudios cercanos a su publicación destacan los préstamos del *théâtre de la cruauté*; entre ellos, Julio E. Miranda afirma que esta pieza es la más importante del teatro cubano de los años sesenta porque “ha logrado una renovación del lenguaje y la estructura dramática, un uso maestro del absurdo y la crueldad entendidos como instrumentos de investigación de un tiempo absurdo y cruel” (1969, p. 439). Años más tarde, comienzan a examinarse sus zonas de contacto, sobre todo, los efectos perturbadores generados por el acto ritual:

Artaud y Triana nos hablan de un teatro en continua creación, donde la pieza escénica es un organismo que en los momentos de contacto con el público posibilita un acontecimiento ritual, que no se rige por los paradigmas de una estética aristotélica. (Barranco, 1997, p. 46)

De acuerdo con estas lecturas sobre el legado de Artaud en la obra de Triana y la configuración de la violencia, las elecciones formales de *La noche de los asesinos* exhiben una apertura del teatro cubano hacia exploraciones no miméticas sobre zonas prerracionales que desestabilizan las categorías de acción, personaje y lenguaje, en tanto el cuerpo adquiere protagonismo, en desmedro de la palabra hablada.

La obra pone en escena un juego siniestro practicado por los hermanos Lalo, Cuca y Beba que consiste en matar infinitamente a sus padres dentro del sótano de su casa. Los progenitores generan una atmósfera conservadora y asfixiante sobre sus hijos, a tal punto que estos desean la liberación por medio de la crueldad: el parricidio. La escenificación de la violencia, que afecta a las acciones, los objetos y las palabras, evidencia el modo en que Triana hace uso del programa artaudiano. El dramaturgo cubano evidencia esta apropiación al elegir una cita de *El teatro y su doble* como epígrafe: “este mundo humano entra en nosotros, participa en la danza de los dioses, sin retroceder, ni mirar atrás, so pena de convertirse como nosotros mismos: en estatuas de sal...” (Triana, 2016, p. 73). Para evitar convertirnos en pulverizados monumentos, como los objetos que duermen en los museos, es preciso rehacer una cultura que esté hecha a imagen de la vida. Por ello, el crimen despiadado contra los padres busca movilizar las entrañas del público para evitar que se convierta en un receptor pasivo, que solo cuestione la realidad desde el intelecto.

Además, los protagonistas sufren una multiplicación de la identidad, puesto que un mismo actor representa varios roles simultáneamente. Se pone en tela de juicio la noción tradicional de personaje en tanto unidad pero también la narración lineal al proponer una historia que vuelve a comenzar. De hecho, la obra inicia con Lalo, quien cierra la puerta del cuarto y grita que hay un asesino, por lo que sus hermanas le responden: “BEBA.- [...] La representación ha empezado. / CUCA.- ¿Otra vez? / BEBA.- [...] ¡Ni que esto fuera algo nuevo!” (Triana, 2016, p. 75). Al notar que el crimen ha sido representado numerosas veces, se hace evidente que los personajes están condenados a repetir este ritual macabro *ad infinitum* y que este asesinato no puede concretarse fuera del cuarto. La metateatralidad es, entonces, un eje central de la obra, en tanto permite producir un distanciamiento del afán realista y poner en relieve los aspectos teatrales del espectáculo al exagerar los comportamientos de los actores y desnudar la escenografía sugiriendo ese sótano como un espacio escénico.

El juego de espejos posibilita a los hermanos dejar salir sus contradicciones internas, su tendencia al crimen, hasta su canibalismo. Además del uso del te-

atro dentro del teatro, *La noche de los asesinos* emplea el rito dentro del rito, esto es, los protagonistas representan un rito del asesinato que forma parte del juego metateatral en su “afán de escape y liberación de la realidad” (Zalacaín, 1985, p. 20). Y ese ritual emplea la violencia porque parece ser el único medio para erradicar lo viejo, lo impuesto, para crear una nueva realidad y recobrar así las libertades perdidas. Pero, como dijimos, el rito no concluye nunca puesto que Lalo, Cuca y Beba están condenadas a repetirlo una y otra vez. Esta reiteración cíclica del asesinato “suplementa la comunicación verbal con el auditorio, logrando el tipo de lenguaje calificado por Artaud como ‘equidistante entre el gesto y el pensamiento’” (Zalacaín, 1985, p. 20).

De modo semejante a *Medea en el espejo*, se puede detectar en ciertas escenas donde los personajes interpretan a los vecinos Margarita y Pantaleón, sus padres, la policía o los jueces, una vinculación con las técnicas de los posesos o “montados”, como explica Lydia Cabrera (2009, p. 30). Ello se pone de manifiesto hacia el final de la obra:

BEBA.- (Como LALO. Gritando y moviéndose en forma de círculo por el escenario.) Hay que quitar las alfombras. Vengan abajo las cortinas. La sala no es la sala. La sala es la cocina. El cuarto no es el cuarto. El cuarto es el inodoro.

(BEBA está en el extremo opuesto a LALO, de espaldas al público. LALO, también de espaldas al público, se va doblando paulatinamente. En un grito espantoso.)

Ayyyyy. (Entre sollozos.) Veo a mi madre muerta. Veo a mi padre degollado. (En un grito.) ¡Hay que tumbar esta casa! (Pausa larga.) (Triana, 2016, p. 127)

La posesión de Lalo, que lleva a que su cuerpo se doble hacia atrás y sus palabras se acompañen de gritos y expresiones de dolor y espanto, es lo que le permite tomar la decisión de cambiar el estado de las cosas, es decir, las órdenes impuestas por sus padres. En los rituales afrocubanos, la posesión de los médiums sirve de comunicación con los dioses y los muertos (Martiatu Terry, 1997, p. 123); en *La noche de los asesinos*, posibilita ver a sus padres muertos y, así, trastornar el orden de las cosas. Es la opresión de los padres la que lleva a los personajes, agobiados,

a desear un cambio del orden de las cosas, tal como se simboliza en la posición de los muebles de la casa. Lalo quiere colocar la silla en otra posición que la impuesta por sus padres. Sin embargo, el hermano no consiente a sus padres porque cree que sus órdenes son irracionales. Las autoridades de esa familia desean que todo permanezca inmóvil, que nada cambie, pero Lalo lucha para no ser reducido a la condición de títere u objeto, desea su libertad:

Yo quiero mi vida: [...] para decir y hacer lo que deseo o siento. Sin embargo, tengo las manos atadas. Tengo los pies atados. Tengo los ojos vendados. Esta casa es mi mundo. Y esta casa se pone vieja, sucia y huele mal. Mamá y papá son los culpables. (Triana, 2016, p. 85)

Ataca el territorio de los padres por ser castrador y lo destruye para imponer otro, como se puede ver en el “estribillo” de la obra —“La sala no es sala. La sala es la cocina. El cuarto no es el cuarto. El cuarto es el inodoro” (2016, p. 119). Así, se pone de manifiesto que la ceremonia exorcista practicada por los hijos se constituye en un acto de liberación.

En el caso de *La noche de los asesinos*, es posible ver no solo la violencia ejercida por los hijos hacia los padres, sino también entre los mismos hermanos, quienes toman posturas antitéticas. Mientras que Lalo y Beba son quienes desean efectuar el crimen, Cuca defiende a sus padres, a pesar de que es cómplice del asesinato simbólico: “No puedes negar que siempre se han ocupado, que siempre te han querido” (Triana, 2016, p. 85); “Mamá y papá te lo han dado todo”, “Todos los padres hacen lo mismo. Eso no significa que tú tengas que virar la casa al revés” (2016, p. 86); “Mamá y papá tienen razón” (2016, p. 87). La violencia, por ende, como señala Montes Huidobro, se construye a través de un parricidio y también de un cainismo: el primero puede ser leído como una rebelión contra la opresión y la dictadura a la que se ven sometidos los hijos, en especial, Lalo; el segundo crimen familiar revela una guerra civil que responde a posicionamientos ideológicos antagónicos.

Esta puesta en escena de la voracidad intrafamiliar ha sido leída en términos políticos. No obstante, también puede ser interpretada en diálogo con

las tradiciones religiosas africanas. En efecto, Montes Huidobro pone de manifiesto el modo en que la familia cubana aparece en el teatro empujada por el canibalismo y trata de encontrar la génesis de esa característica en un sincretismo cultural de lo africano y lo cristiano. Esto lo lleva al análisis de la importancia de la liturgia negra y cristiana y de sus manifestaciones dentro de las creaciones dramáticas cubanas. Para el escritor cubano, la esencia mágica de toda religión es lo que permitió la integración de lo católico y lo afro, cuestión reconocible en *La noche de los asesinos* en los momentos en que los personajes representan a otros personajes, por ejemplo, la interpretación de sus vecinos, que lleva a la posesión de Lalo, quien expresa: “Fuera, fuera de aquí” (Triana, 2016, p. 83), como si estuviese apoderado por el “santo”, de modo análogo al ritual yoruba.

Este distanciamiento de la representación mimética se acentúa en el plano lingüístico. Los personajes sufren una incomunicación a lo largo de la obra provocada por la superposición de temas, espacios y tiempos, los sobreentendidos, las oraciones incompletas, los silencios, las repeticiones y los rodeos verbales. Una de las problematizaciones del lenguaje

Para alcanzar este exorcismo, la crueldad también se construye a través de la música y los efectos sonoros, acompañados de una peculiar distribución espacial de los cuerpos. Por ejemplo, los hermanos antes y después de cometer el sacrificio llevan a cabo pequeños rituales: desplazan las sillas por el espacio escénico, manipulan cuchillos para hacerlos sonar, abren y cierran la puerta, golpean la mesa. Pero es durante el interrogatorio de los policías cuando se lleva al extremo la expresión musical de la obra al emplear sonidos vocálicos y taconeos acompasados. Los textos se pronuncian bajo la métrica del “tac-tac, tac-tac” dicho por Beba oralmente y acompañado de golpes percusivos que simulan el ruido de una máquina de escribir. Una acotación sostiene que la escena debe crear un “gran sentido rítmico” (Triana, 2016, p. 110) y que deben aprovecharse los recursos al máximo hasta lograr el “delirio”. Mediante estas búsquedas sonoras, el lenguaje intenta expresar lo que habitualmente no expresa, tal como plantea Artaud.

El uso de todos estos recursos también es propio de la naturaleza espectacular, tal como identifica Fernando Ortiz en *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* (1981 [1951]), sobre todo en los rituales de

Más allá de los debates suscitados respecto de su condición de revolucionario o contrarrevolucionario, las dos piezas de José Triana analizadas en este artículo ponen en discusión los modos convencionales de hacer teatro en Cuba para finalmente proponer un espectáculo que apuesta por el cruce entre las mitologías occidentales y las mitologías afrocubanas.

radica en el quiebre en la relación entre el decir y el hacer: los hermanos dicen que han matado a sus padres, pero ello no se concreta en el plano material. Por consiguiente, exhiben la vacuidad de las palabras y la imposibilidad de concretar el asesinato. Ese rodeo lingüístico es construido discursivamente en diversos planos —sintáctico, fonético y semántico— y, a su vez, afecta las voces de los personajes. La inutilidad de la palabra, su impostura e impotencia, nos lleva a entablar un diálogo con la propuesta de Artaud, quien no busca producir climas ominosos a través de la palabra, puesto que, para el escritor francés, “expresar todo sentimiento es traicionarlo, en tanto es intraducible” (2014, p. 76). Mediante esta decisión estética, escapando del dominio de la palabra, intenta provocar un vacío en el pensamiento del espectador.

Santería, el Palomonte, la Sociedad Secreta Abakuá, el Vodú, el Bembé de Sao y el espiritismo, que llevan a cabo descomunales actuaciones de los médiums o “caballos”, así como es posible reconocer un teatro total que cruza los lenguajes de la danza, la poesía, la música, la pantomima, la acrobacia, el vestuario y las máscaras, escenografía, pintura, escultura (Martiatu Terry, 1997, p. 122). Las ceremonias de los sistemas mágico-religiosos tienen una teatralidad que se aproxima a lo que Artaud denomina “poesía del espacio”. Todos estos componentes propios de los recintos sagrados caribeños se ponen a funcionar en la puesta en escena de *La noche de los asesinos*, tal como sugieren las didascalías y los diálogos de los personajes.

La recepción de la obra de Triana en Cuba ha sufrido variaciones de acuerdo con el paso del tiempo

y el proceso de radicalización de la política cultural del régimen. A pesar de haber recibido en 1965 el Premio Casa de las Américas, Triana comenzó a ser acusado de desviacionista ideológico por los periódicos, lo que culmina en su salida del país hacia 1980. Además, su participación como jurado del premio “José Antonio Ramos” de teatro, edición 1968 —convocado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)— que dio como ganador a *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat, junto con *Fuera de juego* de Heberto Padilla, genera un quiebre en la crítica nacional, puesto que empiezan a considerar sus obras opositoras al pensamiento de la Revolución, en especial, por escoger la ambigüedad discursiva. De modo semejante a la lectura que se hizo de Arrufat, rechazan el uso de poéticas extranjeras provenientes de Ionesco, Beckett, Genet, por ser leídas como signo de colonización cultural y desligadas de la realidad nacional. En este marco de debates sobre la posición que debe ocupar el teatro en relación con la política, se desarrollan los trabajos críticos sobre José Triana, especialmente preocupados por el problema de su (in)dependencia cultural respecto del arte foráneo. En efecto, *La noche de los asesinos* ha sido interpretada o bien como una alegoría de la dictadura de Batista y como un testimonio de un pasado sufrido y, por ende, defensora de la causa revolucionaria (Miranda, 1969), o bien como una denuncia cifrada de la Revolución, cuya tesis sería que la historia cubana es cíclica: una dictadura reemplaza a otra *ad infinitum* (Nigro, 1977).

4. Conclusiones

Más allá de los debates suscitados respecto de su condición de revolucionario o contrarrevolucionario, las dos piezas de José Triana analizadas en este artículo ponen en discusión los modos convencionales de hacer teatro en Cuba para finalmente proponer un espectáculo que apuesta por el cruce entre las mitologías occidentales y las mitologías afrocubanas. De este modo, redefine el teatro local y dominante, en tanto este ya no se edifica a partir de razonamientos lógicos y psicológicos, sostenidos en el logocentrismo, sino que se encuentra atravesado con otras formas estéticas y, por ende, con nuevas perspectivas ideológicas

que recrean el lenguaje y recuperan su poder de acción extendiendo los límites de la realidad. Continuar el legado de Artaud a través del regreso a rituales macabros provenientes de las religiones africanas implica “resquebrajar los símbolos realizados de la cultura” (Artaud, 2014, p. 28), exponer la crueldad latente del individuo con el objetivo de afectar físicamente al público y, con ello, interrogar sus concepciones sobre la realidad.

Una de las concepciones cristalizadas en la sociedad cubana de los años sesenta es la asociación de la cultura afro con la superstición, la brujería, la magia y la animalidad, condiciones que supuestamente lleva a esta comunidad a cometer crímenes despiadados y voraces incluso dentro de su seno familiar. Pero en estas obras se expone, a través de sus temáticas y, en especial, de sus elecciones formales, que lo que impulsa a estos personajes a cometer estos crímenes es una necesidad de liberación frente a las autoridades en términos familiares, políticos y religiosos. Se tratan de actos de resistencia cultural contra la hegemonía blanca y neocolonial.

De ahí podemos interpretar la desestabilización que provocaron las obras de Triana respecto de las categorías tradicionales sobre el arte, tanto en el público como en la crítica nacional e internacional. Respecto del arte, se transgreden las formas convencionales de representación, en tanto el discurso hablado se ve afectado por la danza y el ritmo cuyo origen es mágico, lo que implica también una relación diferente con el público, cuyo intelecto no le servirá para interpretar los sucesos representados. Entre el teatro sagrado y el teatro profano, entre el rito y la representación teatral, entre el pensamiento mítico y el pensamiento lógico, entre la realidad y la ficción, las obras también trastocan estructuras sociopolíticas cristalizadas que ocultan la discriminación étnica, aún persistente durante la Cuba posrevolucionaria. Nuevamente, la religiosidad africana, con su música y danza, se inserta en el espectáculo teatral, aunque en lugar de hacerse mediante la deformación o ridiculización, ahora resulta ser un arma de conservación y defensa de una cultura históricamente sometida a la opresión.

NOTAS

- 1 Como sostiene Manuel Moreno Fragnals, en toda forma de explotación colonial se lleva a cabo un proceso de deculturación, es decir, de desarraigo de la cultura de un grupo humano para facilitar la expropiación de las riquezas naturales de un territorio, aunque la deculturación total es imposible. En tal sentido, "a los explotadores no les interesa hacer tabla rasa de los valores culturales de la clase explotada, sino sólo de aquellos elementos que obstaculizan el sistema de explotación establecido. Es normal, inclusive, que la clase dominante proteja y aun estimule el desarrollo de valores culturales aislados de la clase dominada siempre que éstos contribuyan a reforzar la estructura establecida" (1987, p. 14). Permitir a los esclavos que practiquen ciertos rituales de su religiosidad africana ha sido una estrategia para mantener el *statu quo*, igual que lo realizado con los carnavales medievales europeos (Bajtín, 2005).
- 2 *María Antonia* pone en escena a personajes de un barrio marginal negro de La Habana que hablan en lengua yoruba y practican ritos de santería. Expone, a su vez, que el racismo no es un tema del pasado ya superado, sino que continúa en la sociedad cubana posrevolucionaria. Debido a que la crítica oficial la ha calificado como contrarrevolucionaria, la obra fue cancelada un año después de su estreno y su elenco es perseguido, a pesar de que ninguno de sus protagonistas ha estado involucrado en actos de disidencia contra el Estado de Fidel, como señala Lilian Guerra (2014).
- 3 Los mitos griegos han sido retomados por varias obras cubanas entre las décadas de 1940 y 1960. Una de las más conocidas es *Electra* Garrigó de Virgilio Piñera, escrita en 1941, donde ya puede verse una tensión entre la importación de elementos extranjeros y la incorporación de lo autóctono. Por otro lado, *Los siete contra Tebas* (1968) de Antón Arrufat es otra de las más estudiadas por la crítica, dado que despertó fuertes polémicas al recibir, junto con *Fuera de juego* de Heberto Padilla, el premio de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), cuyo jurado estuvo conformado por José Triana, entre otros. Ambas obras fueron consideradas opositoras al pensamiento de la Revolución por escoger la ambigüedad discursiva y por hacer uso de poéticas extranjeras provenientes de la tragedia griega pero también de Ionesco, Beckett, Genet, lo que fue leído como signo de colonización cultural y desligado de la realidad nacional. Si bien ya desde las "Palabras a los intelectuales" pronunciadas por Fidel Castro en 1961, donde sostiene: "Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada", la radicalización ideológica respecto de la función social del arte y el teatro se hace ostensible con el caso Padilla y las declaraciones de la UNEAC. En este marco de debates sobre la posición que debe ocupar el teatro en relación con la política, se desarrolla la obra de José Triana. Por ende, su producción está afectada por el problema "la cubanía" y su (in)dependencia cultural respecto al arte occidental.
- 4 La descripción de los personajes expresa la heterogeneidad social y étnica de Cuba, metaforizada muchas veces a partir del plato nacional "ajiaco": "En nuestra peculiar 'olla podrida' se cuecen y asimilan en el hervor y el sabor la carne de puercos que descienden de aquellas famosas 'ocho hembras del Almirante / que a las Indias vinieron en la Marigalante y en las Indias hozaron la doncellez del fango' (según versos famosos de Llorens Torres), junto con la yuca y el maíz que legaron los pobres indios desaparecidos, el plátano que llegó del África Occidental y muchos otros ingredientes de las más variadas procedencias. Si hay un plato mestizo, ése es el ajiaco" (Castellanos y Castellanos, 1994, p. 18).
- 5 Este tratamiento sonoro del lenguaje ha sido trabajado por la poesía negra de los años 30 y 40, con Nicolás Guillén como máximo exponente. Sus textos vanguardistas, como el poemario *Sóngoro Cosongo* (1931), exploran la cultura del negro tanto en lo temático como en lo formal. Este mundo afroamericano se construye discursivamente a partir de imágenes auditivas y el uso de abundantes figuras de dicción, lo que provoca que sus poemas sean denominados "poemas-son", debido a la traducción del género musical cubano al lenguaje poético.
- 6 A su vez, James destaca otros crímenes practicados por los esclavos, como envenenar a los hijos de su amo: "los esclavos envenenaban a los hijos más pequeños de un amo para asegurarse de que la plantación pasaba a las manos

- de un hijo en particular. De esta forma, impedían que la plantación se disgregase y la cuadrilla de esclavos se dispersara. En determinadas plantaciones los esclavos diezmaron con veneno a muchos para mantener reducido el número de esclavos e impedir que los amos se embarcasen en ambiciosas empresas que incrementarían su carga de trabajo. Por esta razón, un esclavo podía envenenar a su esposa, otro a sus hijos, y una niñera negra declaró ante los tribunales que durante años estuvo envenenando a todos los niños que había traído a este mundo” (2003, pp. 31-32). De acuerdo con sus datos, la enfermedad de mandíbula provocó la muerte de casi un tercio de los niños nacidos en las plantaciones.
- 7 Heladio Colín Medina (2019) ha realizado un aporte significativo a los estudios sobre *La noche de los asesinos* al centrar su análisis en el tema del doble, objeto obliterado por la crítica especializada en la obra de José Triana. Desde las perspectivas teóricas de Otto Rank, Juan Bargalló y Francisco Durán, observa la existencia de dos niveles de actuación —los diálogos entre los hermanos y su desdoblamiento en varios personajes—, lo que evidencia la construcción de un “yo ideal” o “doble soñado” (p. 17) por parte de la tríada para liberar al “yo real” de la tiranía paterna y la mediocridad social. No son los personajes sino sus dobles quienes asesinan a sus padres, dado que su sumisión no les permite concretar el crimen en el plano de la realidad. En otras palabras, descargan en el “otro yo” los deseos ocultos, reprimidos, como el parricidio. Si bien Colín Medina se ocupa de *La noche de los asesinos*, podríamos pensar que el motivo del doble también opera en *Medea en el espejo*, en tanto su protagonista, como observamos anteriormente, duplica su figura a través de su reflejo en el espejo, forma de desdoblamiento recurrente en la literatura fantástica, como ya señala Otto Rank (2004 [1914]). Siguiendo la categorización de Juan Bargalló, recuperada por el investigador mexicano, se trataría de una “fisión”, en tanto de María nacen “dos personificaciones del que originalmente no existían más que uno” (1994, p. 17). Nuevamente, la protagonista de Triana debe construir un “otro yo” que cometa el crimen por ella y logre, así, su emancipación.
 - 8 El plano metateatral de *La noche de los asesinos*, en el que los hermanos devienen actores que representan otros personajes, puede ser leído como una farsa. Ello se debe a que Lalo, Cuca y Beba introducen elementos de este género teatral, como actuar personajes típicos, hacer uso de las payasadas, muecas, equívocos verbales, con el objetivo de generar una comicidad grotesca y bufonesca (Pavis, 2011, p. 205). Estos componentes resultan notorios en los diálogos de los vecinos y en la representación de la boda. Retomar dicha tradición teatral conlleva no solo hacer uso de sus temáticas y formas, sino también apropiarse de su función subversiva respecto de las instituciones morales y políticas, propia de la farsa antigua y medieval, como ha señalado Bajtín (2005). A través de la risa liberadora, la obra de Triana parece denunciar la hipocresía social o, lo que mencionamos en la anterior nota, la “mediocridad del ambiente” (cfr. Colín Medina, 2019).
 - 9 Según Inés María Martiatu Terry, nace en Cuba una técnica de actuación que lleva a que el actor encuentre recursos en sí mismo, en una experiencia personal o ancestral que le es propia. A través del trance, el sujeto logra una ampliación de la conciencia. En este caso, los personajes de Triana llegan a ese estado por la exacerbación lograda mediante el ritmo, la danza y la música, una de las formas posibles empleadas “en las fiestas de Santería” (Martiatu Terry, 1997, p. 127) para lograr la posesión.
 - 10 Martiatu Terry propone la noción de “teatro ritual caribeño”, en lugar de teatro antropológico o etnodrama, promovido por el teatro de las fuentes de Grotowski o la antropología teatral de Eugenio Barba, puesto que sostiene la necesidad de nombrar a un movimiento de teatro ritual en el Caribe aparecido en Cuba. Utiliza dicha noción desde la perspectiva de la transculturación (Ortiz) “porque define su carácter y las funciones que cumple tanto en el teatro que llamo *sagrado* (ceremonias religiosas), como en el profano (representan en espacios teatrales convencionales o no)” y, por otro lado, emplea el término caribeño para referirse a lo que va más allá de lo geográfico, es decir, al “mestizaje con el componente africano, religiones sincréticas de origen africano, magia, carnaval, música, etc.” (1997, p. 124).

Referencias bibliográficas

- Artaud, A. (2014 [1938]). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Bajtín, M. (2005 [1933]). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Bargalló, J. (1994). *Identidad y alteridad. Aproximaciones al mito del doble*. Sevilla: Alfar.
- Barranco, J. (1997). Artaud y La noche de los asesinos. *Encuentro*, 4-5, 46-52. <http://arch1.cubaencuentro.com/pdfs/4-5/4jb46.pdf>
- Cabrera, L. (2009 [1954]). *El monte, igbo finda, ewe orisha, vitiinfinda: notas sobre las religiones, la magia, las supersticiones y el folklore de los negros criollos y el pueblo de Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.
- Castellanos, J. y Castellanos, I. (1988). *Cultura Afrocubana*. Miami: Universal.
- Castro, F. (1961). *Palabras a los intelectuales*. La Habana: Ediciones del Consejo Nacional de Cultura.
- Colín Medina, H. (2019). La noche de los asesinos, de José Triana: una mirada desde el doble. *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*, 37, 1-26. https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/74350/1/tintero-2-colin_la_noche.pdf
- Cornejo-Polar, A. (2003 [1994]). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- De la Campa, R. (1979). *José Triana: ritualización de la sociedad cubana*. Mineápolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- Dos Santos, J. E. y Dos Santos, D. M. (1987). Religión y cultura negra. En M. Moreno Fraginals, *África en América Latina* (2.ª ed.) (pp. 103-129). Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.
- Escarpeneter, J. A. (1994). Elementos de la cultura afro cubana en el teatro de José Triana. En K. Nigro (Comp.), *Palabras más que comunes. Ensayos sobre el teatro de José Triana* (pp. 33-41). Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Eurípides. (2015). *Medea*. Introducción, traducción y notas de Elsa Rodríguez Cidre. Buenos Aires: Losada.
- González, P. E. (1997). Presencia de la cultura negra en el teatro cubano contemporáneo. *Tramoya*, 53, 28-38. <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/4301>
- Guerra, L. (2014). Raza, negrismo, y prostitutas rehabilitadas: revolucionarios inconformes y disidencia involuntaria en la Revolución Cubana. *América sin nombre*, 19, 126-139. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2014.19.14>
- James, C.L.R. (2003 [1938]). *Los jacobinos negros. Toussaint L'Ouverture y la Revolución de Haití* Traducción de Ramón García. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Leal, R. (1975). *Teatro bufo siglo XIX. Antología*, tomo I. La Habana: Ed. Arte y Literatura.
- Leal, R. (1980). *Breve historia del teatro cubano*. La Habana: Letras Cubanas.
- Lobato Morchón, R. (2002). *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*. Madrid: Verbum.
- Martiatu Terry, I. M. (1997). Un teatro ritual caribeño en Cuba. *Tramoya*, 3, 122-128. <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/4253/199751P122.pdf?sequence=2>
- Miranda, J. E. (1969). José Triana o el conflicto. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 230, 439-444. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3n2m6>
- Montes Huidobro, M. (1973). *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*. Zaragoza: Cometa.
- Moreno Fraginals, M. (1987). Aportes culturales y deculturación. En M. Moreno Fraginals, *África en América Latina* (pp. 13-34). Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.
- Nigro, K. F. (1977). La noche de los asesinos: Playscript and Stage Enactment. *Latin American Theatre Review*, 11 (1), 45-57. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1n8m8>

- Ortiz, F. (1975). *Nuevo cantauro de cubanismos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Ortiz, F. (1981 [1951]). *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.
- Ortiz, F. (1987 [1940]). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Ortiz, F. (1995 [1906]). *Los negros brujos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Pavis, P. (2011). Farsa. En *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Rank, O. (2004 [1914]). *El doble*. Buenos Aires: Orión.
- Triana, J. (2016 [1965]). *La noche de los asesinos* (4.ª ed.). Madrid: Cátedra.
- Triana, J. (2004 [1960]). Medea en el espejo. *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, 42, 89-124.
<https://core.ac.uk/download/pdf/39115467.pdf>
- Urfé, O. (1987). La música y la danza en Cuba. En M. Moreno Friginals (Comp.), *África en América Latina* (pp. 215-237). Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.
- Vastey, J. L. (2018 [1814]). *El sistema colonial develado*. Edición y estudio preliminar de Juan Francisco Martínez Peria. Traducción de Laura Léger. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Zalacaín, D. (1985). El asesinato simbólico en cuatro piezas dramáticas hispanoamericanas. *Latin American Theatre Review*, 19 (1), 19-26.
<https://journals.ku.edu/latr/article/view/614>

El fantasma y la dialéctica en *O mel e as vespas*, de Fernando Évora

The Phantom and Dialectic in *O mel e as vespas*, by Fernando Évora

Roman Manuel Rojas Chavez

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Contacto: roman.rojas@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-0849-225X>

RESUMEN

La novela de Fernando Évora, *O mel e as vespas* (2015), narra la historia de personajes relacionados con el origen, desarrollo y final de Cancino, espacio ficticio ubicado en la sierra portuguesa. El progreso de este pequeño poblado y el del Estado central, la capital, no es uniforme; razón por la cual, la interacción de ambos genera conflictos que desembocan en la destrucción de Cancino como espacio habitable. El proceso degenerativo del lugar se sostiene en relaciones dialécticas irreconciliables y manifiesta sus hitos con apariciones fantasmagóricas. Por ello, el presente trabajo se divide en dos partes. La primera sección, titulada "Relaciones dialécticas", atiende a la lucha de contrarios manifestada en la novela de Évora, la cual es notoria desde la concepción de la obra; asimismo, se abordan los principales puntos de conflicto estructurados en el relato. La segunda sección, titulada "Las manifestaciones del fantasma", se enfoca en los momentos, formas y significados que las presencias espectrales tendrán a lo largo de *O mel e as vespas*. Frente a la ausencia de trabajos críticos sobre esta novela y, en suma, sobre la producción literaria de Fernando Évora, el presente estudio realiza una interpretación crítica que va desde lo general, la estructura de la obra, a lo particular, las apariciones fantasmagóricas.

Palabras clave: Literatura portuguesa; Dialéctica; Fantasma; Fernando Évora

ABSTRACT

Fernando Évora's novel, *O mel e as vespas* (2015), tells the story of characters related to the origin, development and end of Cancino, a fictional space located in the Portuguese highlands. The progress of this small town and that of the central state, the capital, is not uniform; for this reason, the interaction of both generates conflicts that lead to the destruction of Cancino as a habitable space. The degenerative process of the place is sustained in irreconcilable dialectical relations and manifests its milestones with phantasmagorical appearances. Therefore, this work is divided into two parts. The first section, entitled "Relaciones dialécticas", deals with the struggle of opposites manifested in Évora's novel, which is notorious from the conception of the work; likewise, the main points of conflict structured in the narration are addressed. The second section, entitled "Las manifestaciones del fantasma", focuses on the moments, forms and meanings that spectral presences will have throughout *O mel e as vespas*. Faced with the absence of critical works on this novel and, in sum, on the literary production by Fernando Évora, this study makes a critical interpretation that ranges from the general, the structure of the work, to particular, the phantasmagorical appearances.

Keywords: Portuguese literature; Dialectics; Ghost; Fernando Évora

1. Relaciones dialécticas en *O mel e as vespas*

La aplicación del sentido fuerte de la dialéctica (las contradicciones) a la realidad supone reducir todos los materiales que la componen solo a la expresión de dos fuerzas opuestas o, de otra manera, implica también constreñir la naturaleza a unas estructuras que los sujetos identifican como idénticas a sus procesos de razonamiento. En palabras de Gustavo Bueno (1972): “las teorías ‘dialécticas’, que contemplan las *estructuras* desde la perspectiva de esas tensiones primarias o secundarias, habría que considerarlas como desorientadas por completo” (p. 372; cursivas en el original). Por ello, el isomorfismo entre la estructura de la naturaleza y el de los pensamientos que se plantea mediante el análisis de la dialéctica fuerte es algo que en la realidad es imposible. El filósofo español demuestra que la evocación del sentido de contradicciones lógicas de acepción de la dialéctica se plantea solamente en el ámbito de la lógica y no en las estructuras naturales de la realidad (en la cual se implican, de manera ineludible, una consecuencia sintética).

Por otro lado, en el texto literario se resuelve el isomorfismo errado pues la naturaleza es una realidad creada a partir de una lógica específica, la del autor. Gustavo Bueno (1972) encuentra en toda construcción lógica —como lo es la literatura según explica Jesús G. Maestro (2014)— el espacio donde es posible reducir la dialéctica a oposición de contrarios a partir del cual se expliquen las estructuras del planteamiento racional de determinadas obras. En tal sentido, la realidad construida en la ficción es depositaria de las estructuras lógicas con las que el autor ha creado el mundo específico sobre el que deposita la historia de su relato. El mundo representado en la ficción, entonces, formaliza un conjunto de relaciones dialécticas, de elementos enfrentados, sobre los cuales el relato se dinamiza y resuelve. Son estas mismas las que a continuación serán referidas como elementos fundamentales en la construcción de la ficción que Évora ofrece en su novela.

Así, *O mel e as vespas* es una suma de materiales que se enfrentan de manera dialéctica. Por esta razón, en la novela se encuentran elementos incompatibles entre sí y que serán motivo para la estructuración de los personajes que estén aliados a uno u otro: magia-ciencia, locura-cordura, sistema-antisistema, natural-sobrenatural, entre otros. El análisis, con base

en estas dualidades contradictorias, no supone una interpretación azarosa de la obra pues esta, desde el título, demuestra que tal lectura es válida.

1.1. Sobre el título

La oposición entre “miel” y “avispas” se entiende de forma metonímica: está sujeta a lo que ambos objetos materiales significan de forma abstracta para las personas. De esa forma, el título genera un binomio que será motivo para la estructura general del relato, así como para la creación de los personajes y la manera en que se relacionan entre ellos y con la sociedad. Ello no es casual para la concepción general de la obra, pues el mismo autor afirma que esta estructura ya era pensada así desde el principio:

[...] pensei em escrever um livro que balançava entre dois personagens opostos: um homem da lei, guarda republicano dos anos 50-60 do século passado, instrumento do poder e da repressão, e um anarquista contestatário, que clandestinamente conspirava contra o regime. Ora acontecia que nenhum dos dois seria exatamente o que se esperava dele: o homem da lei transgredia-na intimidade, onde se revelava um libertário. E o anarquista, por seu lado, estava marcado por preconceitos e moralismos. (Jornal sudoeste, 2015)

El título de la obra, entonces, no obedece a una elección fortuita de los elementos mostrados en el corpus, sino que es la manifestación de la estructura dicotómica que ha gobernado el texto desde antes de su génesis. De una manera metafórica, “miel” y “avispas” exponen el destino que seguirá el espacio denominado Cancino. La división política que pertenece a una relación directa con el poder central del Estado es ahora transferida a la polivalencia que se forma en el discurrir económico de los sujetos ubicados en esa parte de la sierra portuguesa.

Las posturas que el autor pensaba asignar como ejes temáticos a la obra son disueltas entre un conjunto de variables mucho más complejas al tratar de forma total lo que en esta pequeña provincia sucede. El régimen central es visto como algo lejano frente a la cotidianidad serrana de Cancino, provincia hermética donde las discusiones científicas, económicas y políticas de la capital portuguesa y el resto de Europa no tie-

nen repercusión favorable. Es dentro de este lugar que la miel, metonimia clara del sueño esperanzador de un porvenir más agradable, es vista como un imposible que paso a paso va perdiendo solidez conforme los sujetos se golpean contra las vicisitudes de la realidad, las avispas. La oposición del elemento metonímico “miel” se da con las avispas, quienes no producen miel y, en primera instancia, solo significan peligro para los sujetos que se relacionan con estos insectos.

Esta dicotomía que niega un futuro positivo para los personajes va a estructurar las relaciones que más adelante serán mencionadas. Por el momento, cabe resaltar que esta lógica da lugar a que las relaciones optimistas se tornen trágicas. Sobre el binomio miel-abejas, en la novela, el personaje Adriano empieza un proyecto que no solo está fijado en ideal, sino que está justificado por un conocimiento previo de la realidad en la que vive. En contexto, la agricultura de Cancino era una actividad cada vez menos favorable: viejos proyectos habían fracasado e, incluso, empeorado la situación de sus tierras; se habían plantado árboles que terminaron de agotar el recurso hídrico subterráneo, convirtiendo la tierra en una zona con una capacidad de producción mucho menor. Adriano apuesta por la apicultura. El proyecto era viable y, con los contactos mercantiles establecidos gracias a sus cuñados, este ya empezaba a tornarse cada vez mejor. Es con el ingreso de las políticas del Estado central que tiene que abandonarlo y, finalmente, se ve muerto por lo que antes parecía ser aquello que mejoraría su vida.

La vida de Adriano toma un nuevo rumbo tras la introducción de esta nueva actividad económica. Podría afirmarse, incluso, que la apicultura era algo a lo que estaba destinado, pues escenas junto a libros sobre apicultura, con portadas de panales o abejas, eran una constante en momentos clave de su historia. De esa forma, Adriano obedece a un aparente destino que se formula como una posibilidad de huir de la podredumbre que se avecinaba. Pero, ante el ingreso del Estado central, esto se vuelve imposible: “Todavía Adriano tinha saudades das suas abelhas. Parecia que fugiam do trigo. Por vezes morriam enxames inteiros. Inexplicavelmente. Tal como o resto dos bichos” (Évora, 2015, p. 75). Aun con su ausencia, las abejas siguen siendo metonimia de un futuro próspero. Pero las condiciones no solo cancelan su participación

como tal, sino que resignificarán su presencia y se volverán un elemento perjudicial para Adriano. De la posibilidad de ofrecer una mejor vida, pasa a ser un objeto mortífero:

E o grito soltou-se. Aurélio foi o primeiro a chegar e anunciou:

—Uma vespa picou o pai! Uma vespa picou o pai!

O pai caíra, batera com a cabeça numa pedra que parecia ali posta de propósito, tinha um olho torto, uma vespa esmagada que saía do nariz. (Évora, 2015, p. 177)

Las abejas dejan de ser el agente que posibilita la elaboración de miel; en consecuencia, dejan de ser animales beneficiosos para el hombre. Desde una interpretación metonímica, la realidad fáctica se muestra como un ambiente hostil para los sujetos y para sus deseos.

1.2. Sueño del futuro y pesadilla del pasado

La relación entre el pasado y el futuro supone un conflicto que toma lugar en el presente. Una y otra son vistas constantemente como antítesis no en cuanto a su posición frente al presente (antes o después), sino en función a lo que estos dos estados significan ante la mirada progresista que toma la narración. Así, se puede encontrar que los personajes ven en el transcurso del tiempo un proceso civilizatorio que tiene un efecto positivo en los sujetos; por otro lado, frente a este mismo proceso, Julio no le da el mismo valor, sino que lo ve con desánimo.

El pasado se manifiesta como un objeto terrorífico; tal reacción obedece a la cercanía que tiene lo ajeno con los sujetos. La pesadilla que este terror supone se genera por la contigüidad entre lo extraño y lo cotidiano, entre el otro y el yo. Esto es resultado —como se mencionó líneas arriba— del proceso civilizatorio con el que ven los personajes el transcurrir del tiempo; consecuencia de ello será ver por momentos cómo la bestialidad es parte de lo humano. Un intento de negar esto sucede con la muerte de la última loba de la sierra: “Era o frio do nascer do sol que prenunciava a razão do novo dia (que seria, talvez, frio e encober-to) e que os impelia a fazer o que tinha de ser feito, enterrar o passado” (Évora, 2015, p. 193). El acto fu-

neral se construye como un evento simbólico, ritual, con el cual los sujetos que participan y la comunidad a la que ellos pertenecen (Cancino) tratan de negar y eliminar lo que en definitiva es parte de ellos: su relación con la naturaleza, con las bestias. Los lobos, pues, representan lo que ellos no quieren ser: salvajes con alimentación visceral. Mencionamos en específico esta característica frente a todo lo que puede significar su presencia para contrastar de manera efectiva con lo que sería la manifestación de la bestialidad en los humanos:

Este era o campeão dos mutilados da feira de São João do ano do ciclone, destinado a juntar uma razoável maquia em esmolos, impressionando os visitantes com tão estranho e perturbador estropio, que fazia pensar como a natureza consegue conservar vivos estes seres, parecendo que apenas o faz para os exhibir em ilustrações do horrível. (Évora, 2015, p. 141)

La normalidad se ve invadida por elementos ajenos a ella. Los mutilados, lo visceral, pertenecen a espacios más privados: lo insólito, lo terrorífico, se manifiesta mediante la subversión de lo normal. Los cuerpos deformes exponen la brutalidad de la naturaleza a la que ellos, como sociedad aún en inicios de formar una civilización, están sometidos. La ficción va a demostrar que el proceso civilizatorio gobierna la naturaleza y que transforma la perspectiva de los nuevos sujetos frente a ella (hay que resaltar que solo de los nuevos ya que, como se ve mediante la focalización en Julio, esto es solo en algo subjetivo): “‘O Cerro da Miséria’ fora renomeado, chamava-se agora ‘Cerro Novo’. O turismo rural chamava-se ‘Torre de Ovídio’ e funcionava num abusador acresento ao pequeno espaço da casa construída pelos Valentés” (Évora, 2015, p. 251). En este pasaje, Julio sigue viendo los lugares como fueron en el pasado y no en función al valor turístico conferido por los visitantes. La naturaleza sigue siendo un elemento hostil por el narrador y no sumiso, como lo ven los turistas. Un elemento de transición en este aspecto es la tala de un árbol representativo en la historia de Cancino, pues este simbolizaba lo aterradora que puede ser la naturaleza: “‘Pelo caminho o Grande Sobreiro ganhava uma forma de monstro ameaçador, até parecia que lhe saltavam olhos do tronco e que os ramos se metamorfoseavam em braços negros devoradores de homens’” (Évora, 2015, p. 64).

1.3. Realidad y ficción

Este tipo de conflicto supone la interpretación de la obra como una metanovela, es decir, una novela que problematiza la literatura. La ficción se va a ver representada de dos maneras: como alegoría a partir de lo que es Cancino (espacio ficcional) frente a lo externo (como realidad histórica) y la literatura como hecho fáctico en la realidad representada.

Cancino como alegoría de la ficción es una interpretación que se genera a partir de factores como: la distinción entre la provincia y el resto del país (y el mundo), la manifestación de elementos maravillosos, así como el vínculo que se establece entre el lugar y la historia de Portugal. Todas estas cuestiones estarán íntimamente relacionadas por el hecho de que Cancino es un lugar que se diferencia de la zona externa: sigue un proceso civilizatorio distinto, se desarrolla de manera autónoma y, cuando lo exterior ingresa, suele ser para perjuicio de los cancineses. Muestras de esto es el arribo del poeta a Cancino, ya que su influencia en Tiberio solo le dará mucho más problemas para relacionarse con el resto de personas; incluso, será motivo para que Lucas lo golpee y se le desprendan seis dientes. Del mismo modo, el ingreso del Estado central genera una explotación excesiva de los recursos del sitio, dejando completamente estéril el lugar y deshabilitando, además, la posibilidad del emprendimiento que ya estaba ejecutando Adriano. Ello evidencia que las fuerzas externas pueden cambiar por completo el rumbo de la historia de Cancino, de la ficción que representa. Sus habitantes, incapaces de protegerla, poco a poco abandonan el lugar para adaptarse al mundo exterior, el mundo real, dejando solo a una persona que intenta salvar la ficción de Cancino. Esto último se metaforiza con la escena del incendio de la biblioteca: “‘Otávia Júlia continuou sempre a cuidar da biblioteca: subsistia nela uma vaga fé de que aqueles livros ainda serviriam um qualquer propósito; e Horácio dizia às vezes que iriam salvar Cancino da morte anunciada. Esperanças vãs, já se vê’” (Évora, 2015, p. 226).

La ficción, salvada por otras ficciones, expresa el deseo de salvar la cultura. Ello se ve representado en el intento de Otávia Júlia ante el inclemente fuego que consume la biblioteca y todo lo que contiene. Las relaciones intertextuales, el desarrollo de la tradición literaria, son destruidas por un fuego originado desde

fuera de Cancino; nuevamente, lo exterior influye de manera perjudicial la historia del lugar. Durante el evento, los que están fuera del lugar solo pueden ver la escena; todos son espectadores y solo una persona trata de salvar lo que queda: una idealista, sin duda, que ve en la cultura, en el pasado, el medio para tener un buen futuro. Cosa contraria al pensamiento que se ha formado en el resto de personajes y que han reforzado las políticas exteriores a Cancino.

No obstante, Cancino no altera el curso de la historia o, en otras palabras, la ficción no altera la realidad. Ninguno de los personajes que sale de Cancino cambia el rumbo del Estado central, apenas Bruno Goubert es un sujeto influyente en el exterior, pero él ya no pertenece a Cancino. A pesar de ser descendiente de la familia Valente, ahora no lleva su apellido; además, es una persona importante en tanto perpetúa los valores que la civilización externa promueve. En contraste, un personaje más crítico y consciente de su posición en el mundo es aquel que se ubica como narrador, Julio. Es un escritor que, para efectos de la novela, es el narrador del relato que lo contiene. Por su conciencia frente al mundo, verá de forma desesperanzadora la capacidad de la ficción frente a la realidad: “os escritores não mudam o curso da história (e eu dei-lhe sinceramente razão, se bem o lamentasse” (Évora, 2015, p. 245). El personaje toma una posición frente a la realidad, lo lamenta, pero no ejecuta ningún tipo de acción que complementa su malestar y genere algún cambio. Así, tenemos a dos personajes opuestos respecto a esta relación: Otávia Júlia, una idealista que aún encuentra esperanzas en los libros, y Julio, un racionalista que ve derrotada la labor de la literatura frente a la realidad.

de más recursos, la tecnificación de las industrias y la especificación de la agricultura como actividad económica a gran escala. Frente a ello, Cancino mantiene su economía cerrada, con una agricultura básica y con las ferias como única actividad comercial grande y abierta a otras provincias. Ello mismo supone un hermetismo ideológico, que no se involucra con los pensamientos que toman poder en Portugal o en el resto de Europa; su presencia sucede únicamente con la introducción de personajes ajenos y será solo como pasaje anecdótico para el resto (el socialismo y el anarquismo no tendrán relevancia en la historia de Cancino de forma directa, sino mediante las repesalias que toma el Estado).

El pensamiento mágico tiene un espacio fértil y, producto de ello, la realidad tendrá posibilidades mucho más abiertas. Eventos inauditos para el lector se manifestarán como si fueran parte del día a día en la realidad representada. Esta misma realidad, cabe resaltar, es narrada como si de una historia fáctica se tratase ya que, como se ve al final del libro, el autor (que es un narrador intertextual) afirma que la obra se basa en las memorias de otras personas. La verosimilitud que trata de reforzar esta aclaración supone el entendimiento de la realidad como un lugar mágico. Prueba de ello es el tono pantagruélico del siguiente pasaje: “Era igualmente homem de grande alimento e numa Páscoa já o haviam visto devorar um cabrito inteiro, ossos incluídos, apenas deixara os dentes” (Évora, 2015, p. 97).

Del mismo modo, lo maravilloso de la ficción cancinense atrae a personajes de otras provincias que confían más en este tipo de magia que en la ciencia externa. Así, Adriano pasa a tener mucha fama por la

El pensamiento mágico tiene un espacio fértil y, producto de ello, la realidad tendrá posibilidades mucho más abiertas

Otra manifestación que individualiza a Cancino frente al resto del mundo es la presencia de elementos maravillosos. Si bien la obra toma casi un siglo entero de historia, se va a notar cómo el exterior se manifiesta como una realidad mucho más racional y, por tanto, científica frente a Cancino, que nunca logra nivelarse. Las dos grandes guerras y el proyecto estructurado de agricultura ejercido por el Estado manifiesta el desarrollo de las industrias bélicas, el requerimiento

habilidad de descubrir las dolencias de quienes acuden a él. Él será el resultado de una confrontación que ha mantenido la ciencia y la magia en cuanto a sus capacidades curativas. Esto debido a que, antes de él, el Dr. Cobral era el único médico del lugar, que seguía procedimientos científicos para sus tratamientos; tenía como competencia a Engracia, bruja con capacidades curativas que venció por estadística al Dr. Cobral en cuanto a la práctica como partera. El

tratamiento de Adriano tiene un origen mágico, puede intuir la dolencia del paciente, y su procedimiento será científico: receta medicinas que son resultado de la ciencia externa.

Como se ha visto, las relaciones dialécticas — entendidas como oposición entre ideas, siguiendo la propuesta de Gustavo Bueno (1972)— toman parte de toda la realidad representada en la obra de Fernando Évora. Estas desarrollan una postura específica respecto al rumbo que toma Cancino y su historia; la esperanza del futuro, el miedo al pasado, el pensamiento mágico y la realidad aislada que experimenta el lugar suponen un mundo que trata de buscar un camino propio. Este camino termina en la absoluta destrucción del lugar como espacio habitable para volverse solo un espacio turístico. Pero es la reconstrucción del pasado por lo que apuesta Otávia Júlia y con la que el narrador objetiva su pesimismo final.

2- Las manifestaciones del fantasma

2.1 El fantasma del pasado en *Cancino*

La realidad que Fernando Évora construye en *O mel e as vespas* (2015) reúne distintos aspectos de la vida. La totalidad que aborda esta novela atiende no solo a los tipos de relación posibles dentro de un espacio cultural determinado, sino que cierra su propia ficción mediante la destrucción de su principal espacio de acción, Cancino. El lugar cambia de significado tras la emigración de sus habitantes y la invasión de los turistas; ya no es un espacio habitable, sino de recreación, se ha destruido su visión de hogar, se ha agotado la totalidad de Cancino y se la ha reducido a objeto de diversión para visitantes ocasionales.

El proceso de destrucción de este espacio ficcional es gradual, pues la historia que refiere Évora parece establecer un estado de bienestar a inicios del siglo XIX, el marco en el que se da la construcción más grande de la familia Caça-Lobos, la Torre de Ovidio. Esta torre tenía como función principal la protección del lugar durante las guerrillas; su edificación, desde su concepción, permite inferir que el lugar ya era pensado como un objeto de valor, donde la emigración no era la primera opción: Cancino era un lugar que debía protegerse de las fuerzas bélicas del exterior. Sin

embargo, la edificación tuvo una funcionalidad agrícola que permitió el mantenimiento de la economía interna del lugar:

Assim, se a Torre de Ovídio não serviu o propósito castrense e meteorológico para que foi construída, ao menos permaneceu pautando a vida da terra, mais que não fosse recordando aos seus habitantes uma história de onde se poderia retirar uma moral, acautelando desta forma precipitações e here-sias vindouras, que isto não há nada como manter a serenidade e não nos metermos em grandes aventuras, atrevimentos e deambulações. (Évora, 2015, p. 47)

Se establece, entonces, un punto de partida donde la serenidad es compañera de la prosperidad de la provincia. A partir de ahí es que se puede afirmar que Cancino pasa por un proceso de degradación, donde la emigración es el único rumbo viable. Toda la realidad representada en Cancino es, en definitiva, una historia que atiende no solo al catálogo de eventos para la destrucción de Cancino, sino que complejiza el conjunto mediante la atención a los individuos; en palabras de Luís Novais (2016): “Nestas páginas não é Portugal, mas todo um ocidente que se confronta: uma cultura de gradual perda de identidade, de des-caracterização, de coisificação da pessoa”.

El texto, de esa forma, es la historia de una realidad completa, una que abarca las relaciones que forman la totalidad, las cuales se dan, en palabras de Bueno (1996), dentro de tres ejes: circular, radial y angular. El *eje circular* define la situación política, económica e histórica de Cancino; atiende a la destrucción de la provincia en tanto agente cultural frente al ingreso de la economía central de Portugal y del mundo, es la reducción de los materiales culturales a objetos de espectáculo para los turistas. El *eje radial*, que refiere la relación del hombre con la naturaleza, es importante por la visión progresista que se va reforzando a lo largo de la ficción que aleja al sujeto de la naturaleza, de la bestialidad, como se mencionó líneas arriba respecto a la muerte de la última loba de Cancino. Así, llegamos al *eje angular*, que se define mediante relaciones que se establecen entre los humanos y los seres numinosos que, dentro del pensamiento maravilloso, pueden manifestarse también como *démons* (manifestación física del *numen*, que es una deidad o ser mágico

que existe fuera del espacio natural). Dentro de este eje, entonces, se establecen las manifestaciones del fantasma en *O mel e as vespas* (2015).

Las formas en las que se relacionan los cancinenses y los fantasmas van a tener ciertas particularidades que, a pesar de sus diferencias, van a significar el asedio del pasado en el presente de los personajes. El fantasma es la continuación no-natural de entidades que ya no deberían tener contacto con los seres si no es como naturaleza muerta (cuerpo sin vida). Es decir, los muertos, en su calidad de sujetos no-vivos, dentro de una racionalidad científica, pertenecen a la naturaleza y, por tanto, su relación con los humanos se da dentro del eje radial. Pero la introducción de seres numinosos y la posibilidad de los demonios ejerce una transformación del ciclo de la vida, permitiendo la continuación de esta mediante medios distintos que, según el contexto, se insertan dentro del eje circular o del eje angular: “Rompen la línea definitoria fundamental que separa la vida ‘real’ de la ‘irrealidad’ de la muerte, y subvierten esas unidades discretas por las que se constituye la ‘realidad’ o los significados unívocos” (Jackson, 1986, pp. 68-69).

El fantasma, dentro del eje circular (relaciones humano-humano), supone la apreciación de este ser como un ente capacitado de ejercer actividades como si estuviera en vida. Ello significa no solo que el fantasma debe reunir un conjunto de características que lo asemejen a un humano (racionalidad, corporeidad, sentimientos, etc.), sino que también requiere de un tratamiento igual por parte del resto de personajes que interactúan con él, que no se produzca su diferenciación con un ser humano “normal”; el fantasma en el eje circular es un fantasma camuflado, desapercibido. Por otro lado, el fantasma dentro del eje angular supone la manifestación del espectro como se ha ejecutado en la tradición, ya sea fantástica o maravillosa; es decir, el fantasma en este caso es un ser incapaz de ser percibido como un igual y tampoco como un ser de la naturaleza. Según sea el nivel de aceptación de su manifestación, es decir, según sea fantástico o maravilloso, el fantasma altera el sentido de normalidad de la vida cotidiana; presume la inserción de un elemento que, por su anormalidad, lleva una fuerte carga simbólica que se interpreta según el contexto en el que esté.

Cabe mencionar que el sentido de normalidad que se representa en la ficción de Évora es el de lo maravilloso; la introducción del fantasma, ya sea como *numen* o como *demon*, no produce el efecto de extrañeza ni un terror metafísico en los personajes que interactúan de forma directa o indirecta con estos seres, lo cual sí sucedería dentro de una narrativa de lo fantástico (Roas, 2016). El fantasma, dentro de *O mel e as vespas*, no es un imposible y, por tanto, pertenece al régimen de lo normal. Así, a continuación, se mostrará un catálogo descriptivo de cómo se presenta el fantasma en la obra de Fernando Évora.

2.2 El fantasma como *demon*

Este tipo de aparición no está dentro del eje circular, pero su materialización como *demon* dentro del eje angular le permite realizar actividades “humanas”. Las características físicas de este tipo de fantasma permiten la relación cuasicircular de forma directa o indirecta con el resto de personajes que sí son humanos. Para entender mejor las particularidades del *demon*, Bueno (1996) afirma:

Los consideraremos *númenes*, inteligencias y voluntades, realmente existentes, ante los cuales los hombres adoptan una conducta “política” de adulación, de engaño, de lucha, de odio o de amistad. Desde hace muchos siglos los hombres se han representado la realidad de estos *númenes* en la forma de *démones*, es decir, de organismos corpóreos (no espíritus puros, ángeles cristianos), dotados de inteligencia y voluntad, que acechan a los hombres, los vigilan, los defienden, los envían o los desprecian. (p. 96)

La inteligencia y la voluntad, sumados al ser corpóreo del fantasma, lo habilita para ser partícipe de actividades físicas que involucran no solo a este ente frente a la naturaleza inerte (poltergeist), sino que también puede relacionarse directamente con los seres humanos. Así, dentro de la ficción de Évora, el fantasma de un guerrillero podría haber dejado embarazada a una mujer y, producto de eso, nacieron dos bandidos temidos por todos en Cancino:

A crença existente na serra era que, de facto, o Raboleta tinha morrido, mas, por não ter sido devidamente enterrado, vagueava em espírito

atormentando as mulheres que eram apanhadas desprevenidas. Assim, no final do século XIX, muitas mulheres da serra acusavam o Raboleta, à falta de melhor, de ser o pai das crianças que pariam e de que não conseguiam explicar a paternidade de outra maneira. Por vezes dava-se crédito a estas mulheres, outras nem por isso. Agora de que os filhos da Chica Bigodaça eram mesmo do Raboleta, aí disso não havia dúvidas, quem além dele poderia fazer aquilo com a Chica Bigodaça? (Évora, 2015, pp. 25-26)

En este pasaje se nota la desconfianza del narrador frente a las afirmaciones de las mujeres que aseguran tener hijos del fantasma de Raboleta. El narrador se aleja de tales afirmaciones y les quita validez con el uso de la palabra “creencia”, pues no considera la copulación entre fantasmas y humanos como un hecho, no las avala, sino que simplemente las refiere como anécdota de la historia popular de Cancino. Mas esta distancia se va acortando conforme avanza en la referencia a tales afirmaciones, ya que confiere la validez de los hechos en tanto aquellas se aceptan por la mayoría. El narrador, finalmente, elimina las distancias respecto a este pensamiento maravilloso con la pregunta retórica al final de la cita referida. Así, el pensamiento maravilloso está presente no solo en la realidad referida por el narrador, sino que también es un elemento que se adhiere al pensamiento del narrador. Ello se manifiesta tanto en la totalidad de la novela como en la cita presentada líneas arriba, donde se puede notar que las distancias entre el narrador y la historia se acortan con la intervención de la pregunta retórica final.

El narrador se ve comprometido con el pensamiento maravilloso a pesar de las herramientas narrativas con las que intenta separarse de la realidad representada. La narración heterodiegética que domina el pasaje citado no es un régimen que se cumple siempre. De forma cronológica, el narrador se diluye en la realidad; el pasado le es ajeno, pero, conforme se acerca al tiempo en el que está inserto, la realidad representada lo envuelve para convertirse en un narrador homodiegético. Ello se advierte de forma progresiva con el avance del relato, así como con la inserción de prolepsis entre los capítulos con una grafía distinta (en cursivas). La relación del narrador con la historia no solo se va a diluir por el paso del tiempo sino que,

como en este pasaje, su opinión se va a homologar con el resto de personajes. La pregunta retórica del final establece un paralelo entre su pensamiento y el de los personajes referidos; lo mismo sucede en otra parte de la novela: “Abraçou de novo Maria Dulce e pediu-me que procurasse Jacinta” (Évora, 2015, p. 215). Julio, el narrador, toma para sí la voz de César; la cercanía sentimental frente a lo sucedido en aquella cita hace que el narrador olvide las distancias establecidas con anterioridad. El mismo resultado, con un procedimiento distinto, va a tener la referencia a la capacidad copulativa del fantasma pues, con la pregunta retórica, el narrador no solo da un argumento de veracidad a los hechos contados, sino que homologa su estructura de pensamiento a las de las mujeres y hombres que creen que los hijos de Chica Bigodaça son del fantasma de Raboleta.

La corporeidad del fantasma, al igual que permite el contacto directo del ente con las personas, también da lugar a los poltergeist. La manifestación de la interacción indirecta del fantasma con los humanos sigue un rumbo opuesto al que se vio con el caso de Raboleta. Chica Bigodaça tuvo contacto directo con el fantasma de Raboleta y el narrador tiene esta información como un hecho antiguo; es decir, mediante las afirmaciones de sus antecesores, de los que creen en eso por su lejanía con la modernidad. Por otro lado, el siguiente pasaje muestra un contacto indirecto del fantasma con un hombre, pero con la particularidad de que ese hombre es un coetáneo al narrador:

César lembrava-se de ouvir a costureirinha em casa do tio Horácio, mas era no verão, ao fim da tarde ou à noitinha. Não a escutara mais desde que saíra de Cancino. Uma noite, em casa do tio Benvindo, todos a tinham ouvido menos ele. Em Faro quase se esquecera da sua existência. Tinha a pensar que poderia haver uma explicação, talvez os bichos da madeira a trabalhar, talvez a madeira a estalar no quente do verão, qualquer barulhinho natural que os rústicos associavam fantasiosamente (sim, que o mundo rural tem grande capacidade criativa) à alma penada da costureirinha, condenada na eternidade a costurar. Mas agora, Abril, pela Páscoa, ela aí estava. E ele nunca a tinha ouvido tão distintamente: o pedal da máquina, o rasgar do tecido, a costureirinha a cortar com os dentes a linha, a pousar a tesoura sobre a máquina. (Évora, 2015, p. 230)

La característica del fantasma de Raboleta se repite: es un ente que solo otros (del pasado) percibieron. Pero, al final de la cita, la visión del fantasma cambia, es un ente que se puede manifestar en la actualidad; el fantasma, entonces, ya no pertenece a las imaginaciones de un conjunto de personas que se dejan llevar por las supersticiones, sino que es un ser real que vence al tiempo y al desarrollo del pensamiento científico con el que fueron educados César y Julio.

Cabe aclarar, además, las diferencias notables entre ambas manifestaciones. Por un lado, el fantasma de Raboleta tuvo contacto físico directo con las mujeres de Cancino y, en particular, con Chica Bigodaça; se afirma la posibilidad de interacción ya no solo sensorial, sino también fisiológica (es capaz de embarazarse a una mujer). Mientras, el fantasma de la costura no pasa de ser un ente que usa otros medios para interactuar con César; el poltergeist genera aún la duda de quién es receptor sensorial, pues no se ve al fantasma (siendo la vista el sentido privilegiado) y apenas si se escucha su interacción con otros objetos. No se escucha la voz del fantasma para otorgar mayor veracidad a su presencia, solo se percibía el sonido de la máquina de coser. Asimismo, esto podría tener explicación en lo que el mismo narrador refiere acerca de dicho fantasma de la costura; César ya había oído sobre este supuesto espectro y probablemente eso haya condicionado sus sentidos para tener la ilusión de que escucha la máquina prenderse. El narrador deja la duda abierta a la posibilidad de que ambos sean reales.

Tanto el fantasma de Raboleta como el de la costurera son presencias que no interactúan con el narrador, sino que son referidas a este mediante las afirmaciones de otros personajes, más o menos cercanos en su estructura de pensamiento como en su posición dentro del transcurso de la historia. La explicación como fantasmas reales, físicos, como *démons*, tiene mayor peso debido a los mismos argumentos que se puede inferir de la narración. Solo Raboleta —o su fantasma— podría seducir o violar a Chica Bigodaça; el fantasma de la costurera es uno de los pocos vestigios que han quedado de Cancino que, para ese momento de la historia, ya había sido depredada por el turismo.

2.3. La metáfora del fantasma

Este ser espectral, además de manifestarse de forma física como un *demon*, también va a tener una presencia discursiva importante para el establecimiento de valores sociales, de la misma forma que para la explicación de ciertos acontecimientos. El fantasma tiene un significado que se toma de la tradición, pero que a la vez se construye mediante su uso. El sentido tradicional atiende directamente a la particularidad del fantasma como un ser que no pertenece al orden natural de los acontecimientos y que, en el eje angular, puede adquirir dos valores: bueno o malo. Debido a su carácter sobrenatural, este ser tiende a la maldad, por ello su fuerte presencia en la literatura de terror. La maldad, para el pensamiento maravilloso que domina en Cancino, es la manifestación de problemas: “Não bastavam os problemas com a terra que entrara em erosão, com o adubo que parecia não ser tão bom quanto o anterior, com o mau tempo e a Odegra que transbordara, vinham agora velhos fantasmas atormentar Adriano” (Évora, 2015, p. 84).

En este caso, el fantasma adquiere un doble sentido. En primer lugar, es la manifestación de problemas, ideas no corpóreas que asedian al personaje y que no le permiten mantener una vida tranquila como la normalidad de la situación lo exige. A esto se le suma el sentido *hauntológico* que, con la estructura del sentido derridiano, alude a la presencia de una ideología que se concibe como añeja o imposible de realizar (Derrida, 1998). Los viejos fantasmas a los que refiere el narrador son una forma metafórica de mencionar a los antiguos compañeros de Adriano, aquellos que estuvieron implicados en los atentados contra el Gobierno, los mismo que causan luego su encarcelamiento y, en consecuencia, su ceguera. Esto último se produce directamente por el refuerzo del destino trágico de la *hauntología*, las viejas ideologías no tienen lugar en la modernidad: “Tinham passado exatamente trinta e dois dias sobre o fracasso do 18 de Janeiro. Era noite. Adriano entretinha-se a mexer na lareira, que lançava sombras fantasmagóricas nas paredes da casa” (Évora, 2015, p. 87). La ejecución fáctica de la ideología que profesan los fantasmas que acudieron a Adriano solo podría tener el triste final del intento de sublevación del 18 de enero; la metáfora del fantasma vaticina lo que pasará con Adriano tras su interacción con estos seres que no pertenecen

a la realidad portuguesa, que se han quedado en los atentados que Adriano dejó atrás hace mucho. Su destino es el destino de una ideología muerta.

Asimismo, la muerte en vida, la pérdida de ideales o de motivos para mantenerse a la par de las actividades diarias, del progreso, es también una fuente metafórica para aludir a los personajes como fantasmas. El alma en pena es una pieza fundamental para entender la relación dialéctica que se establece entre el sujeto y el conjunto, entre el futuro y el pasado. Lo personajes metaforizados como fantasmas son seres incapaces de mantenerse en el presente, el cual es relativo respecto al conjunto al que se alude.

Al tener como eje a Cancino, el alma en pena es Jacinta. Para el momento en que Jacinta “es” un fantasma, ella ya ha experimentado diferentes vivencias que la han alejado de la realidad, que la han convertido en un ser errante que no tiene un lugar exacto dentro del espacio antropológico de Cancino. Es decir, Jacinta no pertenece al eje circular, ya que no ejerce actividades económicas o filiales, su relación con otros humanos es esporádica y desapegada. Tampoco está en el eje radial, pues no es un animal; a pesar de sus actitudes, el resto de personajes no la tiene por un animal: “*Não foi Maria Dulce que o veio buscar, mas sim a muda Jacinta, que surgia sempre do nada, ligeira e discreta, espécie de alma errante da floresta*” (Évora, 2015, p. 100). Al ser ella un sujeto ya perteneciente a la realidad del lugar, requiere de un sitio concreto; por esto, solo queda el eje angular como explicación de su comportamiento. Se metaforiza como fantasma, como alma en pena, para entender su posición dentro de Cancino, con el fin de explicar al ente que ya era parte de ellos.

La estructura del individuo ante el conjunto se puede aplicar también a Cancino frente a Portugal. La pequeña provincia será entendida como un espacio retrasado, que no pertenece a la realidad peninsular porque sus actividades económicas, educativas, de salud, entre otras, son vistas como un imposible frente a los avances que tiene el Estado central y el resto del mundo tras el desarrollo tecnológico producto de la Segunda Guerra Mundial. De ello que Cancino, respecto al resto del mundo, sea un fantasma y, por sinécdoque, todos los que pertenecen a este lugar también lo son:

Nascia o Tibério de Cancino, resignado a trabalhar a terra com uma mão apenas porque teve de perder a outra, um “cadáver adiado que procria”, ou procriou, era assim que rezava um poema de um livro que havia lá na biblioteca de Cancino, poema belo que anos atrás decorara, nesses tempos em que tinha querido ser poeta, e que agora ainda recordou por um breve momento, laivo de tempos passados, esses tempos em que ele mesmo escutara o Poeta quando viera a Cancino, que tonto era então, que tonto tinha sido enquanto tivera as duas mãos. (Évora, 2015, p. 159)

Cancino es consumida por la ficción mediante la invasión del Estado. En tal sentido, el lugar, que está destinado a fracasar, es un espectro de una provincia que alguna vez fue un lugar próspero. La resignación de Tiberio a trabajar sin ningún fin mayor al de sobrevivir cada día marca el destino que han de tener esos personajes, el del fracaso. Tiberio deja de lado la poesía, aquella actividad que lo mantenía con vida y hacía de él un sujeto superior a las actividades económicas básicas a las que están sujetos el resto de personajes; pero es con su inclusión en el trabajo agrícola que finalmente se vuelve parte de Cancino, parte de ese enorme fantasma que espera su final sin ningún intento de cambiar el rumbo de su tragedia.

2.4. El fantasma onírico

Como se ha detallado en el apartado anterior, el fantasma está, si no como manifestación física, sí dentro de la idiosincrasia de Cancino. Por ello, su presencia en los sueños alude a la constante de este ser un elemento perteneciente a la cotidianidad de los personajes. El espacio onírico permite la interacción con un personaje representante del racionalismo científico como es el Dr. Cobral con estos elementos mágicos que son opuestos a él.

El Dr. Cobral es la única persona en Cancino que manifiesta un carácter científico que no solo estará en función a su labor, sino que también ejerce su oposición constante al pensamiento mágico que profesan el resto de personajes. Este mismo pensamiento general es el que lo imposibilita a brindar servicios en el momento del parto, pues será la bruja Engracia quien se dedique a ello. La bruja está avalada por el

pensamiento mágico general con el cual a ella se le reconocen capacidades curativas y un conocimiento excepcional de la naturaleza. De esta forma, por la posición antitética que se establece entre el Dr. Cobral y lo maravilloso, es que el único espacio posible en el que sea factible su interacción con los fantasmas es en el espacio onírico:

Na segunda-feira anterior, por exemplo, sonhara que a falecida lhe dava, sem aviso nem razão aparente, um pontapé nas canelas – logo ela, sempre tão contida –, e acordara a coxear com a marca do biqueiro na perna. Naturalmente que atribuía estes acontecimentos a alguma agitação noturna em que ele mesmo teria pontapeado a armação de ferro da cama, e depois integrara o acontecimento no sonho. Todavia parecia-lhe estranho que o pudesse ter feito. E nunca tivera sintomas de sonambulismo, coisa que não fazia sentido aparecer-lhe agora, aos sessenta e seis anos de idade. (Évora, 2015, p. 114)

Como se ve en el pasaje, lo maravilloso, el fantasma, busca un lugar para ser parte de toda la realidad de Cancino. Si el sujeto niega su posibilidad, el espectro invade el único lugar que la racionalidad no puede controlar, el sueño. De ese modo, el fantasma de su esposa no solo establece una interacción directa con él mediante lo onírico, sino que esta tendrá repercusiones en la realidad fáctica. El cuerpo del Dr. Cobral revela que los fantasmas existen, él es evidencia de todo lo que ha negado.

Frente al espacio maravilloso, el Dr. Cobral se mantenía como aquello que sostenía la racionalidad del lugar, él era la oposición a toda la magia y, por tanto, el único eslabón que faltaba para abordar la totalidad de Cancino. La invasión del fantasma en los sueños de este personaje, así como sus repercusiones en el cuerpo, es la manifestación de cómo el fantasma está presente en todos los niveles de realidad posible. Las relaciones dialécticas, en apariencia irreconciliables, que se metaforizan

en la lucha del Dr. Cobral contra la bruja Engracia por controlar la atención médica se resuelven con la pérdida del único pensador científico que mantenía con vida a todo Cancino. Tanto con su labor médica como con su establecimiento dentro de la lucha dialéctica, permitía el movimiento, aunque precario, de los personajes y de la provincia hacia el futuro.

3- Conclusiones

Es en el texto literario, por su origen racional, que la realidad va a ser (re)creada con estructuras similares a las del pensamiento; por ello, su análisis mediante estructuras dialécticas —entendidas para este caso según la reducción a lucha de contrarios indicada por Gustavo Bueno (1972)— esclarece la construcción de la ficción. La obra de Fernando Évora, desde antes de su versión final, ya tenía una estructura en la que los opuestos definen el rumbo de la historia; lo cual se complejiza aún más, pues abandona el tema puramente político que el autor reconoce en la idea inicial de su obra para establecer una realidad totalizadora dentro de su novela.

Al abarcar la totalidad de la realidad representada, *O mel e as vespas* (2015) presenta los diferentes niveles de la realidad que van a estar sujetos a la estructura dialéctica en la que están insertos. Dentro de esto, los fantasmas, que en primera instancia se piensan como seres alejados de la realidad, que no obedecen a la lógica natural, son también parte del recorrido dialéctico en el que se sostiene la novela. El fantasma, en sus múltiples manifestaciones dentro de la obra de Fernando Évora, es la representación del proceso dialéctico que terminará por destruir Cancino. Sus apariciones resultan clave en la complejidad del discurrir histórico que la novela plantea, ya que establece hitos para la distinción de lo pasado y el presente, así como también anuncia la ineludible presencia de aquello que cada personaje desea evitar: lo bárbaro, la miseria, la indeterminación, la muerte.

Nota

- 1 Lo normal se define según cada realidad objetivada en una ficción específica; así, será la obra la que determine si un ser o personaje específico altera o no los parámetros de lo posible (Campra, 2008).

Referencias bibliográficas

- Bueno, G. (1972). *Ensayos materialistas*. Madrid: Taurus.
- Bueno, G. (1996). *El sentido de la vida: seis lecturas de filosofía moral*. Oviedo: Pentalfa Ediciones.
- Campra, R. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Derrida, J. (1998). *Espectros de Marx: El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid. Editorial Trotta.
- Évora, F. (2015). *O Mel e as Vespas*. Lisboa: Esfera do Caos Editores.
- Jackson, R. (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos Editora.
- Jornal sudoeste (2015, 21 de noviembre). Fernando Évora apresenta novo livro em Odemira.
<http://www.jornalsudoeste.com/?diaria=979>
- Maestro, J. G. (2014). *Contra las musas de la ira. El materialismo filosófico como teoría de la literatura*. Oviedo: Pentalfa Ediciones.
- Novais, L. (2016, 17 de junio). Sobre o "O mel e as vespas" de Fernando Évora [Blog]. Ventos dispersos.
<http://ventosdispersos.blogspot.com/2016/06/sobre-o-o-mel-e-as-vespas-de-fernando.html>
- Roas, D. (2016). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.

Olmedo y Quintana: de la lealtad al rey a la soberanía de la nación como tensión en el discurso lírico independentista

Olmedo and Quintana: From Loyalty to the King to Sovereignty of the Nation as Tension in the Lyrical Independence Discourse

Johnny Zevallos

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Contacto: jzevallose@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-4923-3097>

RESUMEN

La obra poética del ecuatoriano José Joaquín de Olmedo y del español Manuel José Quintana pretenden representar la crisis política e institucional que atravesaban tanto el área andina en su tránsito del virreinato a la república como la península en su pretensión de recuperar la soberanía política tras la invasión napoleónica. Más aún, al ser partícipes, en sus calidades de diputado y de periodista político, respectivamente, durante unos de los momentos fundacionales en la organización jurídica de las naciones hispanoamericanas, las Cortes de Cádiz, es necesario acercarse a sus proyectos poéticos desde otra perspectiva. Ambos coinciden, además, en proponer escenarios que se desplazan desde el antiguo régimen hacia el sistema liberal al introducir sememas que aspiran a reproducir, en primera instancia, un discurso teológico-político que dirigía los imaginarios social y cultural para, en un segundo momento, apuntar a un estadio legal más amplio: el discurso constitucional y la ruptura del espacio imperial. Me interesa, por lo tanto, reconocer no solo las estrategias retórico-figurativas sino, sobre todo, el imaginario sociopolítico construido por la ciudad letrada en las propuestas poéticas de Olmedo y de Quintana, y cómo estas variaron de acuerdo

ABSTRACT

The poetic work of Ecuadorian José Joaquín de Olmedo and Spanish Manuel José Quintana pretend to represent the political and institutional crisis that the Andean area was going through in its transit from viceroyalty to republic as well as the peninsula in its attempt to regain political sovereignty after the Napoleonic invasion. Furthermore, by being participants, in their capacities as deputy and political journalist, respectively, during one of the founding moments in the legal organization of Hispanic American nations: the Cortes de Cádiz, it is necessary to approach their poetic projects from another perspective. In addition, both coincide in proposing scenarios that move from the old regime to the liberal system by introducing seminars that aspire to reproduce, in the first instance, a theological-political discourse that directed the social and cultural imaginaries for, in a second moment, aim at a broader legal stage: the constitutional discourse and the rupture of the imperial space. Therefore, I am interested in recognizing not only rhetorical-figurative strategies but, above all, the sociopolitical imaginary constructed by the lettered city in the poetic proposals of Olmedo and Quintana, and how these varied according to the irruption of renewal aesthetic-political models, product of Cadiz constitutional pattern, and that

Recibido: 18.08.2020 Aceptado: 19.04.2021

con la irrupción de modelos estético-políticos renovadores, producto del patrón constitucional gaditano, y que desencadenará en los diferentes movimientos independentistas en Hispanoamérica.

Palabras clave: José Joaquín de Olmedo; Manuel José Quintana; Poesía; Discurso político; Liberalismo

1. Introducción

El presente artículo pretende establecer una nueva interpretación de los poemas “El árbol” y “La marcha” de Olmedo a partir de la relación entre un discurso poético renovado por las Cortes de Cádiz y la transformación del lenguaje político en el mundo hispánico a comienzos del siglo XIX. Al respecto, se pretende corroborar ambas producciones líricas con dos poemas del español Quintana: “A España, después de la revolución de marzo” y “Al armamento de las provincias españolas. Contra los franceses”, en cuanto textos que invocan a una identidad hispánica que anunciaba ya la desarticulación del otrora espacio imperial. El discurso poético tendrá como fin, para ambos autores, anunciar la ruptura inminente de un espacio imperial utópico frente a la intromisión de un nuevo lenguaje político y cultural que permitió socavar una aparente unidad territorial.

En tal sentido, el año 2021 constituye una fecha significativa para la política identitaria y utópica de la comunidad imaginada criolla peruana. El surgimiento de la república como sistema de gobierno atravesó diferentes estadios durante 200 años, lo que significó, en principio, la consolidación del liberalismo como práctica social e ideológica en Hispanoamérica y, después, un concepto asociado a la igualdad de derechos y los mecanismos de representación (McEvoy, 2009, p. 1345). De esta manera, se gestaron cantos e himnos patrióticos que contribuyeron a imaginar la nación peruana a partir de patrones diseñados por la propia élite criolla que consiguió la independencia. Cabe advertir, sin embargo, que los cambios políticos que trajo consigo la independencia peruana del dominio peninsular no se iniciaron en la segunda década del siglo XIX; en 1809 empezaron a gestarse juntas de gobierno que emplearon códigos jurídicos y soberanos que permitieron, primero, rechazar al rey usur-

will unleash in different independence movements in Hispanic America.

Keywords: José Joaquín de Olmedo; Manuel José Quintana; Poetry; Political discourse; Liberalism

pador José I del espacio imperial hispánico para, después, fortalecer una identidad propia en cada reino ultramarino. Aun en esos años la imagen del rey permanecía incólume entre los súbditos españoles, tanto peninsulares como americanos. Durante los años de crisis de la monarquía, la presencia del rey no estaba precisamente en cuestión, sino la forma de gobierno que este ejercía en las dos orillas del Atlántico.

Estas juntas fueron réplicas de las que se formaron en la Península Ibérica. Un verdadero avance dentro de esta nueva política de las Cortes fue la convocatoria de los hombres más ilustres de cada región del imperio español, incluidos los virreinos americanos, a quienes se les otorgó el título de diputados suplentes. Se entendía que, al estar ocupado el territorio español, debía elegirse entre los vecinos nacidos en tierras americanas junto a aquellos residentes en Cádiz que podían ocupar ese cargo. Por ello, se decidió convocar a sufragio en los propios virreinos y demás reinos a diputados propietarios que arribarían posteriormente a la Península. El establecimiento de diputados americanos significó una revolución en la forma de hacer política en ambas orillas del Atlántico, pues se entendía que tanto peninsulares como criollos tenían, como funcionaba así precisamente, los mismos derechos y deberes para la corona.

2. Un criollo a las Cortes de Cádiz

José Joaquín de Olmedo fue elegido diputado por Guayaquil en 1810, en elecciones realizadas en el virreinato del Perú para las Cortes de Cádiz. Juró el cargo de diputado el 2 de octubre de 1811 (Berruezo, 1986, p. 139). Fue un acontecimiento revolucionario, dado que era la primera vez que los pobladores criollos e indígenas elegían a sus propios representantes. Permaneció en la ciudad gaditana como representante hasta el 10 de mayo de 1814 (Rieu-Millan, 1990,

El yo poético reclama a Erato (musa de la poesía) el haber abandonado al rey y, con ello, apartarlo de ultramar, espacio sobre el cual se desdobra mediante su otro yo (el virrey)¹. A través de la presencia de la musa busca transmitir los ideales ilustrados que giraban en torno a América como espacio de belleza, naturaleza e imágenes relacionadas con el aparato visual que se había construido de ultramar. De hecho, Urquijo (2020) señala que “[s]i bien el paisaje es una realidad formal, territorial y concreta, también es resultante de la proyección y abstracción de esa misma realidad: una imagen visual, narrativa, sonora o alegórica” (p. 28). En tal sentido, la propuesta discursiva busca integrar el paisaje americano para proyectar desde una figura literaria que represente a la nación. La construcción de un discurso visual que asocia el territorio con una comunidad de sujetos se dirige hacia un sentido de identidad. En efecto, “[c]iertos elementos del entorno se cargan de simbolismo y se vuelven centrales para la experiencia colectiva y para la definición de discursos de identidad” (Urquijo, 2020, p. 28).

La “gran naturaleza” a la que se refiere el yo poético es, sin duda, la América que se lamenta por la ausencia del monarca. Y es que esta podría perderse si el rey no retorna a administrar los reinos hispánicos. El secuestro del soberano español ha causado una enorme zozobra y es preciso que la musa realice este viaje ficcional, ya que se necesitaba recobrar el espíritu del heroísmo helénico que había unido a la España del Siglo de Oro. Olmedo participa de esta forma de comprender la política unitaria hispánica y cuestiona la interrupción del orden monárquico peninsular en favor de la tiranía bonapartista. En los versos 57 a 75, el poeta guayaquileño reclama la necesidad de imponer las leyes tradicionales españolas en lugar de reconocer el interés francés:

Los pueblos sabios, libres y virtuosos
en el trono sentaron a las leyes,
y se postraban a sus pies los reyes.
Pero el tirano, no: sentóse él mismo,
y las leyes sagradas
puso a sus pies sacrílegos postradas.
Y nada perdonó para su intento:
su valor, su talento,
aun las virtudes mismas le sirvieron,
y tenidas en máximas de Estado
su respetable máscara le dieron.

Vióse la religión inmaculada,
hija del cielo noble y generosa,
sierva de su política insidiosa;
y el grande protector de la fe santa,
con suma reverencia,
los Evangelios en París decora
y el Alcorán en el Egipto adora. (Olmedo, 1947,
pp. 50-51)

El poeta se muestra contrario a las ambiciones del impostor francés y, por ende, de los ideales revolucionarios; resalta, entonces, las leyes españolas como auténticas para legitimar la autoridad en el universo hispánico. Se trata de reconocer el poder de las leyes tradicionales, establecidas desde los Reyes católicos, como un conjunto de normas que “son las que arreglan la forma del Estado y son es decir, están [*sic*], por así decirlo, sobre el mismo legislador, no pudiendo o no debiendo éste tocarlas, porque de ellas recibe la investidura tal” (Ibáñez de la Rentería, 1994; como se citó en Tomás y Valiente, 2011, p. 43). Efectivamente, era el pueblo el más cercano a reconocer el poder monárquico y a defender las leyes fundamentales, porque constituyen el pilar sobre el que se erige el Estado. El hecho de anteponer las leyes sobre la investidura del rey explicaba el poder limitado de este dentro de la estructura política peninsular. El problema político de 1808 generó una inminente crisis de identidad en ambas orillas del Atlántico debido a que supuso el descabezamiento de la monarquía absolutista, e inició los movimientos emancipadores en ultramar, y con ellos la desarticulación del cuerpo político hispánico en América. Quienes impulsaron la reacción separatista de la unidad hispanoamericana se basaron en la evidente crisis de identidad en que se sustentaba la misma monarquía, pues había surgido el debate imperioso sobre si se trataba de un territorio unitario o plural (Guerra, 2003, pp. 128-129). Mientras los peninsulares sostenían que la corona era unitaria, es decir, excluían la integración de los antiguos reinos, para los americanos se trataba de un régimen pluralista, que sí debía reconocer los derechos de los ultramarinos de participar en los destinos de la monarquía (Guerra, 2003, p. 129). Esta visión renovadora que muestran ambos poemas puede notarse en los versos siguientes. Así, por ejemplo, Olmedo señala, en “El árbol”, cómo los sucesos en España eran sentidos tan íntimamente por los americanos que exhiben su dolor de manera similar a los peninsulares:

¡Ay! ¡Qué la tierra toda estremecida
 tiemble por donde pasa y brota sangre!
 ¡Qué nuevo crimen! ¡Dios! ¡Oh madre España,
 tu fe pura y entera,
 y tu misma virtud cuánto te daña!
 Un corazón virtuoso,
 noble, fiel, generoso,
 no sospecha jamás que se le engañe.
 ¡Oh traición inaudita!... Las montañas
 desplómese y en polvo se deshagan. (Olmedo,
 1947, pp. 51-52)

Se presenta a la nación peninsular como el ente a quien se dirige para exponer su protesta frente a las crisis política y social suscitadas tras la invasión francesa. Los acontecimientos entre franceses y españoles servirán para identificar a la comunidad como parte de una unidad territorial y, a la vez, abstracta, que debía servir de cohesión a peninsulares y americanos. Era perentorio pensar entonces que la lucha contra los invasores franceses fuera también replicada en ultramar, porque

[L]os promotores de las juntas americanas valoraban, por tanto, de manera muy positiva la revolución de las provincias de España, entendiendo que la crisis requería la formación de tales cuerpos políticos por haber afectado justamente al ‘primer eslabón’ de todo el mecanismo monárquico hispano. (Portillo, 2006, p. 64)

Al ser España el núcleo de la lucha de independencia ante las fuerzas bonapartistas, este será tomado como modelo por los ultramarinos al identificarse, primero, con la causa peninsular para luego volverse contra ella. Las Cortes de Cádiz y la Constitución de 1812 constituirán el modelo de arraigo político de los americanos; asimismo desencadenaron el desmembramiento del imperio español a través de “la introducción del sistema representativo para elegir a los nuevos ayuntamientos constitucionales, cuestión que inevitablemente abrió las puertas al enfrentamiento entre facciones políticas” (Ossa, 2014, p. 255).

En los versos expuestos a continuación se observa al yo poético dirigirse a los españoles como una sola nación, conformada por los hombres de ambos hemisferios, identificados con la ciudadanía hispánica y perte-

necientes a una misma bandera y un solo rey. Aunque el poeta no escapa de su mirada ilustrada al calificar a los indígenas como “salvajes”, es posible afirmar la pretensión criolla de incluirlos en los debates y sugestivas querellas impuestas durante el desarrollo de las Cortes de Cádiz (Rieu-Millan, 1990, p. 109):

Nunca el indio salvaje ni el viajero,
 la senda en noche lóbrega perdida,
 tanto del sol ansiaron la salida,
 como impaciente el español espera
 mirar la luz primera
 que le refleje el enemigo acero.
 ¡Oh qué sed tan violenta
 de tu sangre le abraza y atormenta!...
 Ya en el campo de Marte sanguinoso
 le hará ver que en España,
 para vengar la afrenta
 de Dios, del rey y de la patria santa,
 cada hombre es un soldado,
 y que cada soldado es un Pelayo,
 cada pecho un broquel, cada arma un rayo. (Olmedo, 1947, p. 53)

El yo poético no duda en juzgar al indígena desde una perspectiva influenciada por el discurso identitario anglosajón; así, al igual que sugerían los ilustrados escoceses, “quien está en América está lejos de nuestra civilización, y aunque es nuestro hermano, ha perdido nuestra sociedad que es lo que a nosotros nos constituye de modo característico, aunque, evidentemente, no lo que nos constituye de modo esencial” (Seoane, 2015, p. 119). El adjetivo “salvaje” con que se describe al indio en el texto constituye el pilar fundamental con que se construirán los discursos romántico y liberal durante el siglo XIX², ya que se abandonará el carácter pluralista que describía esencialmente a la monarquía Habsburgo por uno más excluyente o colonialista. El yo poético invoca a la voluntad popular para defender a la nación y al rey como símbolos de identificación con el universo hispánico y, como se observará después en la carta gaditana, el autor incluye al indígena como miembro de la comunidad. Esta asociación respondería a las pretensiones de los diputados americanos establecidos en Cádiz (Olmedo era uno de ellos) de buscar reconocer los derechos de ciudadanía, incluso para indios y mestizos. Al cuestionar los conceptos de nación y soberanía que debían formar parte de las discusiones de los diputados du-

rante las Cortes gaditanas, la defensa americana de cómo debían entenderse estos conceptos, surgió del problema del indígena como integrante de la comunidad monárquica y su inclusión en los debates y en la futura Constitución (Varela, 2011, pp. 188-190).

La monarquía hispánica es entendida como pluralista por el yo poético, lo cual legitima su posición como agente que busca impulsar el cambio de régimen en América. Involucrar a los indígenas en la comunidad hispánica significaba —en opinión de los representantes ultramarinos— eliminar algunas taras como el tributo y la mita, que impedían su real inserción política con pleno derecho (Rieu-Millan, 1990, p. 124). Ello supuso una extensa contienda de debates sobre si era factible otorgarle los atributos legales que permitieran su participación política. Sin embargo, el conocimiento que se tenía acerca de los pobladores nativos era casi nulo por parte de los diputados criollos (Rieu-Millan, 1990, p. 124). La asociación del indígena con lo salvaje y lo bárbaro se explicaría precisamente por las enormes diferencias culturales y sociales que imperaban en un dominio tan vasto y que motivó a que se catalogara a la Constitución de Cádiz como utópica, pues se trataba de “[u]n lugar inmenso imposible de determinar geográficamente, del que ni siquiera los diputados constituyentes tenían una idea certera” (Moreno, 2011, p. 34). Por otra parte, el poeta insta a los miembros de la comunidad hispánica a defender al rey y compara a los súbditos con el rey Pelayo. Este parangón con el mítico soberano visigodo obedecía a la importancia de fortalecer el ánimo de los americanos para defender a la monarquía tras la captura del rey, especialmente en ultramar, y la necesidad de incorporar a los habitantes transatlánticos en el ejército real. El llamado a integrar la armada real respondía al miedo de despertar la división del reino; en tal sentido “[l]a misma noción de unidad política mediante el vasallaje al Rey podía resquebrajarse. En momentos de severas crisis políticas y sociales se generaba una noción de comunidades americanas que estaban fuera del Imperio” (Aljovín, 2009, p. 145).

3. La visión revolucionaria

En el poema “A España, después de la revolución de marzo”³, de Manuel José Quintana, puede advertir-

se una visión revolucionaria dentro de la comunidad política hispánica. En este texto es posible notar con mayor rigor la decepción y el hartazgo ante la pérdida de lo que fuera un poderoso imperio:

¿Qué era, decidme, la nación que un día
reina del mundo proclamó el destino,
la que a todas las zonas extendía
su cetro de oro y su blasón divino?
Volábase a occidente,
y el vasto mar Atlántico sembrado
se hallaba de su gloria y su fortuna.
Doquiera España: en el preciado seno
de América, en el Asia, en los confines
del África, allí España. El soberano
vuelo de la atrevida fantasía
para abarcarla se cansaba en vano. (Quintana,
2001, p. 318)

El yo poético en el texto de Quintana apela a imágenes similares a las empleadas por Olmedo: en ambos discursos se pone de manifiesto cómo la grandeza de un imperio universal es derrumbada tras la incursión del ejército napoleónico. En un estudio sobre este texto, Raquel Rico (2009) sostiene que Quintana subraya el término nación como elemento articulador del poema, quizá como incuestionable búsqueda de comparar a la “nación” con la “libertad”. Se canta a la libertad como figura sinónímica de identidad española, que deberá luchar no solo contra el invasor francés, sino contra un modelo político anterior que ha conducido al país al desastre. No es una crítica al sistema monárquico en sí, sino al absolutismo como cultura política, ya que era evidente que la invasión había ayudado a circular una ideología que empujaba a ver las ideas revolucionarias como renovadoras.

Los liberales peninsulares y americanos estuvieron de acuerdo con limitar los poderes del rey no solo porque mantenerlo contradecía la tesis de Montesquieu de la independencia de poderes, sino porque la monarquía “preceptivamente regulada podría ser reformada e incluso suprimida fuese cual fuese su antigüedad y su importancia en el ordenamiento social imperante” (Varela, 2013, p. 88). Desde esa perspectiva, era mucho más claro suponer que la figura del rey era importante desde diferentes aspectos. Así, para los absolutistas su presencia era necesaria para restaurar el orden y volver a los fueros naturales del derecho

divino. En cambio, los liberales sostenían que el poder debía compartirse entre el rey y las Cortes, de manera que era esta última, representada por la nación, la encargada de proponer las leyes para el buen gobierno (Varela, 2013, p. 77). La soberanía nacional constituía, de por sí, el pilar fundamental sobre el que descansaba el sentimiento de libertad de todos los españoles (europeos y americanos); por lo tanto, era el pueblo (representado por la nación) quien debía regular sus propias leyes y conseguir de esta manera la legitimidad del poder soberano.

Incluso el yo poético, al expresar que España estaba en América y Asia simultáneamente, pretende legitimar la compleja red universalista que entendía al imperio español como una nación de naciones. El gran temor que expresa el yo poético, sin embargo, se centra en la ruptura del mundo hispánico con el arribo de las fuerzas napoleónicas y la desaparición del monarca del escenario político. Sin duda, “al ser el rey la cabeza del cuerpo político, su desaparición es el mal supremo, pues la acefalía condena a todo el cuerpo a la corrupción, es decir, a la disolución política, tanto territorial como social” (Guerra, 2003, p. 123). De tal manera, el cuerpo político hispánico era un todo que comprendía diferentes reinos. Así, esta forma de entender la monarquía constituirá la pieza clave para comprender por qué se desestructuró tan rápidamente el imperio español.

Una idea similar puede hallarse en el texto poético de Quintana, quien entendía la usurpación del trono hispano no solo como una vuelta a las leyes tradicionales, sino incluso como un enfrentamiento inevitable para reinstaurar como lucha social y política propias de un Estado soberano:

Estremecióse España
del indigno rumor que cerca oía,
y al grande impulso de su justa saña
rompió el volcán que en su interior hervía.
Sus déspotas antiguos
consternados y pálidos se esconden;
resuena el eco de venganza en torno,
y del Tajo las márgenes responden:
“¡Venganza!” ¿Dónde están, sagrado río,
los colosos de oprobio y de vergüenza
que nuestro bien en su insolencia ahogaban?
Su gloria fue, nuestro esplendor comienza;
y tú, orgulloso y fiero,

viendo que aún hay Castilla y castellanos,
precipitas al mar tus rubias ondas,
diciendo: “Ya acabaron los tiranos”. (Quintana,
2001, p. 320)

El yo poético en el texto lírico de Quintana muestra imágenes más violentas que recurren a la lucha contra el tirano francés, pero también a la tiranía borbónica. Se asume que este conflicto ya no tiene marcha atrás y simboliza el desencadenante de múltiples acciones que desembocarán en la unidad española en su lucha contra un enemigo común. Las ansias de liberarse de la intromisión napoleónica condujo a los españoles a una guerra de independencia frente a la invasión francesa. Incluso, “en el discurso patriota, independencia y libertad fueron de la mano desde un principio” (Fernández y Suárez, 2014, p. 131). Al hablarse de independencia, se entiende que esta transita hacia una soberanía moderna, pero a la vez social, a las luces de lo que ya se entendía a finales del siglo XVIII e inicios del XIX, incluso en la propia Península (Portillo y Serván, 2014, pp. 138-139). Esta lucha por la soberanía traerá consigo una nueva forma de entender las relaciones políticas y sociales y reclamará para sí el descontento que había empezado a transmitir la monarquía absolutista. Es decir, el enfrentamiento contra el ejército invasor era a su vez dirigido contra un régimen que ya se estaba desmoronando.

Un aspecto interesante para tomar en cuenta es, por otra parte, el poema de Quintana titulado “Al armamento de las provincias españolas. Contra los franceses”. Este texto se relaciona con la unidad hispánica que ya proponía Olmedo en “El árbol”, pues se recurre a la imagen del soldado que lucha en nombre del rey. De esta manera, el poema se inicia con un soliloquio expuesto por la divinidad a través del cual se invoca a la unidad peninsular en sus primeros doce versos:

“Eterna ley del mundo aquesta sea:
en pueblos o cobardes o estragados,
que rueda a su placer la tiranía;
mas si su atroz porfía
osa insultar a pechos generosos
donde esfuerzo y virtud tienen asiento,
estréllese al instante,
y de su ruina brote el escarmiento.”
Dijo así Dios: con letras de diamante
su dedo augusto lo escribió en el cielo,

y en torrentes de sangre a la venganza
mandó después que lo anunciase en el cielo.
(Quintana, 2001, p. 324).

El yo poético no recurre a la musa griega para oír el clamor de la nación española, sino a la divinidad cristiana, probablemente como elemento identitario de la monarquía católica, lo que le permite defender su posición como imperio civilizador y evangelizador del mundo conocido desde el siglo XVI (Brading, 2003, p. 19). Las palabras de la deidad católica constituyen una operación dicotómica de imágenes entre franceses y españoles. De esta forma, se antepone a los primeros el adjetivo de “cobardes” para establecer una categoría valorativa que resuma la indignación ante el hecho de haber usurpado el papel del rey. El odio que demuestra el poeta a los franceses contribuye a proyectar la comprensión de sí mismo a través del otro, ya que “el odio involucra la negociación de una relación íntima entre un sujeto imaginado [...], el yo proyecta todo lo que es indeseable en el otro” (Ahmed, 2017, pp. 87-88). Es decir, el colectivo hispánico descubre su identidad desde la aversión al invasor, construye imaginariamente un francés tiránico, en principio, para, posteriormente, comprender la opresión en conjunto (¿absolutismo?) como enemigo de la nación.

Resulta paradójico, por ello mismo, que si bien Quintana se consideraba liberal tuviera que recurrir a imágenes del antiguo régimen, como la divinidad judeocristiana o el calificativo “augusto”, en cuanto elementos intrínsecos de la épica imperial. De hecho, este discurso festivo continúa la esencia de la teatralidad barroca al dirigirse a la providencia por los infortunios que deben enfrentar los españoles por el cautiverio y, aún más, el deceso de un rey. Incluso, como lo menciona José Antonio Maravall (2012), “la muerte de una reina, siendo pérdida de tan gran tesoro para el pueblo, significa castigo divino por los pecados de éste” (p. 237). En tal sentido, al presentar las palabras de la deidad católica, el yo poético procura trasladar la comunicación con el pueblo y no con el rey, lo que constituye una ruptura con el régimen anterior. Es decir, la nación española es la soberana a la que canta la providencia, y es esta misma la que exige enfrentar a la tiranía bonapartista. El poema invoca a la unidad de todos los españoles para enfrentar la crisis política

tras los hechos de 1808, por lo que la figura de la patria desplazaría en el orden jerárquico al rey. Se trataría de una aproximación a lo que se veía inevitable, *ad portas* de los cambios políticos que venían sucediéndose en Europa, como limitar el poder del rey para otorgárselo a la nación. De esta manera, se pensaba en liquidar el antiguo régimen hispánico, enraizado en las leyes naturales españolas, para adoptar las del país invasor. Como sostiene Joaquín Varela (2013),

[e]l monarca, pues, no era copartícipe de la soberanía como afirmaban los diputados realistas, a partir de las tesis jovellanistas de la “soberanía compartida” entre el rey y las Cortes. Solo la nación era soberana y, por lo tanto, solo a ella, a través de sus representantes generales y extraordinarios, correspondía ejercer el poder constituyente. (p. 77)

El rey era excluido efectivamente de ejercer soberanamente el poder y le correspondía a la nación formular sus propias leyes. Los diferentes escenarios que se tejían a partir de esta premisa constituían el principal factor para establecer la división de poderes en la España preliberal, de la cual Quintana se sentía parte, y que desencadenó los futuros postulados de lo que fue la Constitución de 1812. El yo poético del poema hace hincapié en la esperanza que debe surgir de la ruina a la que ha conducido la invasión francesa y llama a la unidad peninsular para recomponer a la nación. Además, no duda en comparar a la lucha antibonapartista con la Reconquista española, ya que esta representa la contienda mítica que dio origen no solo a la identidad católica peninsular, sino ensalzó el carácter guerrero hispánico:

Asturias fue quien le arrojó primero:
¡honor al pueblo astur! Allí debía
primero resonar. Con igual furia
se alza, y se extiende adonde en fértil riego
del Ebro caudaloso y dulce Turia
las claras ondas abundancia brotan;
[...]
los ecos librades
vuelan, cruzan, encienden
los campos olivíferos del Betis,
y de la playa Cántabra hasta Cádiz
el seno azul de la agitada Tetis. (Quintana, 2001,
p. 325)

El poeta introduce el semema “Asturias” para reivindicar la fortaleza y el empuje necesarios para recomponer la organización del reino tras la invasión napoleónica. A pesar de que la raíz del problema se centra inicialmente en cómo expulsar a los invasores de la Península, ello servirá inmediatamente después para dar nacimiento a la modernidad política requerida por todos los sectores. Al ser Asturias el foco inicial del levantamiento contra el ejército francés (Guerra, 2014, p. 157), se dirime un punto de inflexión para discutir el futuro de la monarquía tras la presencia invasora. Al mencionar “los ecos libradores”, se intenta persuadir al lector sobre la perentoria unidad que viene sucediendo en todo el reino; “de la playa Cántabra hasta Cádiz” existe un empuje sólido por manifestar una unidad clara, una afección generalizada sobre la importancia de fomentar la unión a través de un sentimiento unilateral: la nación española (Guerra, 2014, p. 121).

En los versos 85 al 102 se comprueba efectivamente la noción expuesta en el párrafo anterior.

Álzase España, en fin: con faz airada
hace a Marte señal, y el Dios horrendo
despeña en ella su crujiente carro;
al espantoso estruendo,
al revolver de su terrible espada,
lejos de estremecerse, arde y se agita,
y vuela en pos el español bizarro.
“¡Fuera tiranos!”; grita
la muchedumbre inmensa. ¡Oh, voz sublime,
eco de vida, manantial de gloria!
Esos ministros de ambición ajena
no te escucharon, no, cuando triunfaban
tan fácilmente en Austerlitz y en Jena.
Aquí te oirán y alcanzarás victoria;
aquí te oirán, saliendo
de pechos esforzados, varoniles;
y la distancia medirán, gimiendo,
que de hombres hay a mercenarios viles. (Quintana, 2001, pp. 326-327)

En este fragmento puede interpretarse a la población madrileña como el agente que decidirá su futuro, primero, en nombre del rey y, luego, sin la figura monárquica. La muchedumbre interviene en el texto para reclamar la presencia del soberano a pesar de que, a su vez, ignoraba la autoridad del rey para reconocerse a sí misma como elemento primordial de una nueva autoridad política: la nación. La lucha contra la tiranía bonapartista constituye, así, la legitimación de los par-

ticipantes populares activos en lugar de pasivos, ya que recompone el sistema para otorgarle la función de vigilantes y controladores del orden político. Las producciones discursivas que circulaban en la España de 1808 reproducían la manera en que la plebe peninsular veía a los invasores. Era una forma oculta de transmitir su reclamo frente al absolutismo borbónico, paradójicamente a través de la fidelidad al rey, pues, aunque la presencia del monarca era necesaria para continuar el orden, su ausencia excluía la participación política como respuesta. De esta forma, puede asegurarse que “los gobernantes y la multitud se necesitaban mutuamente, hacían teatro y contrateatro utilizándose los unos a los otros como espectadores, moderaban su respectivo comportamiento político” (Thompson, 2019, p. 121). Por ello, cabe reconocer la ausencia del rey como elemento distorsionador de la estrategia política; su presencia más bien era ineludible para (re)construir el orden que esbozaron las juntas de gobierno (en la Península y en América) en su nombre.

Es interesante observar cómo el yo poético reconoce como “sublime” la voz del pueblo, es decir, enfatiza su soberanía en cuanto factor primordial de su reconocimiento. El pueblo se convertirá así en la pieza fundamental para constituir la continuidad del régimen, por lo que se establecerá como sinónimo de nación. De esta forma, tanto la figura del rey como la del pueblo serán necesarias para garantizar el funcionamiento de la monarquía hispánica ante la invasión francesa (Fernández y Fuentes, 2002, p. 586). El papel del rey, como elemento central sobre el que se erigía el sistema político en el universo hispánico, se debilitará frente a la nación, enmarcado en las juntas provinciales y en las Cortes (Annino, 2003, p. 165). El yo poético, además, sanciona el rol de los ministros frente a los invasores al traicionar a la monarquía, que a principios del siglo XIX todavía se confundía con el término patria. Esta operación discursiva de asociar a la patria con el rey empezará a resquebrajarse con el ingreso de las ideas ilustradas, sobre todo tras los incidentes de la Revolución francesa, y, especialmente, de la invasión bonapartista (Fernández y Fuentes, 2002, p. 514).

4. Rey, nación y libertad

El liberalismo hispánico se vio forzado a absorber la terminología revolucionaria francesa a fin de garan-

tizar el orden político y social resquebrajado por la crisis borbónica, las ideas impulsadas por la misma Revolución de 1789 y las aspiraciones de los otrora súbditos que buscaban incorporarse al sistema sociopolítico que imperó en Europa tras la Ilustración. Términos como ciudadanía, elecciones, soberanía, constitución, etc., en un entorno como el de la España de 1808, suponían un acontecimiento renovador e irreversible, vistos los sucesos ocurridos en los Estados Unidos y en Francia. No obstante, había quienes impulsados por la oleada revolucionaria se mostraron de acuerdo con la invasión e incluso la promovieron. Por ello, el yo poético no duda en llamar “mercenarios viles” a los afrancesados, a quienes el imaginario popular adscribe categorías despectivas y se les asocia con el oportunismo, la traición y el servilismo hacia los invasores. Además, serán aquellos quienes emplearán este término para desacreditar las reformas iniciadas por los liberales durante los debates en Cádiz, lo que se acrecentó después del retorno del rey. Por el contrario, los liberales se mostraron adversos al “colaboracionismo” (Fernández y Fuentes, 2002, p. 75) de los afrancesados y también los consideraron enemigos de los intereses de la nación al ser considerada esta, según el artículo segundo de la Constitución de Cádiz, “libre e independiente, y no es ni puede ser patrimonio de ninguna familia ni persona”⁴ (Moreno, 2011, p. 228). Esta idea se entiende por la pugna independentista que estaban librando los españoles en su conjunto, lo cual incluía a liberales, absolutistas y americanos. El yo poético no escapa a esa realidad e introduce, ya al final del poema, un canto a la libertad:

Suba, y España mande a sus leones
volar rugiendo al alto Pirineo,
y allí alzar el espléndido trofeo,
que diga: LIBERTAD A LAS NACIONES.
Tal es, ¡oh pueblo grande!, ¡oh pueblo fuerte!,
el premio que la suerte
a tu valor magnánimo destina.
Así resiste la robusta encina
al temporal; arrójanse silbando
los fieros huracanes,
en su espantoso vértigo llevando
desolación y ruina; ella resiste.
Crece el furor, redoblan su pujanza
braman, y tiembla en rededor la esfera:
¿qué importa que a la verde cabellera

este ramo y aquél falte, arrancado
del ímpetu del viento, y luego muera?
Ella resiste; la soberbia cima
más hermosa al Olimpo al fin levanta,
y entretanto, meciéndose en sus hojas,
Céfiro alegre la victoria canta. (Quintana, 2001,
p. 331)

El león al que hace referencia el yo poético en el poema es la representación de la monarquía hispánica y que luego simbolizará a la nación española (Mínguez, 2004, p. 87). Sin duda, el imaginario popular peninsular conservaba aún la presencia del fiero animal como símbolo de la unidad hispánica. Incluso, se suele representar a este felino en la heráldica y los discursos pictóricos del monarca peninsular (Mínguez, 2004, pp. 87-88)⁵. Este discurso simbólico del poder panhispánico tiene como base el retrato del monarca en cuanto baluarte de la identidad regia en ambas orillas del Atlántico y núcleo de las soberanías peninsular y americana. Fernando VII constituirá la figura por la cual se luchará, en un principio, como único rey reconocido por el pueblo hispánico y sobre el que recae la identidad soberana. Incluso en ultramar, las juntas de gobierno velarán por su nombre originalmente para después luchar contra él en los procesos emancipatorios americanos. Además, en la introducción a la Constitución de 1812 se dejó en claro que Fernando era, “por la gracia de Dios y de la Constitución de la Monarquía española, Rey de las Españas” (Moreno, 2011, p. 225).

Sin embargo, la realidad americana era distinta de la peninsular y reflejaba las contradicciones y el desconocimiento mutuo. El yo poético asume las naciones hispánicas como un ente homogéneo⁶, hecho que será cuestionado definitivamente por los diputados ultramarinos que se reunirán en Cádiz. El afán político de los liberales peninsulares era mostrar la unidad española a toda costa, incluso ignorando aquellas posturas científicas que ya afirmaban las diferencias sociales, geográficas y culturales que se apreciaban en el vasto territorio imperial (Rieu-Millan, 1990, p. 87). Llama la atención, ciertamente, esta visión despectiva de ultramar de parte de Quintana, poeta a caballo entre las ideas renovadoras de la Ilustración y el liberalismo constitucional. No hay duda, por ello, de que el liberalismo peninsular tuvo intere-

ses distintos respecto del americano, hecho que contribuirá a la desintegración del imperio español. Los diputados indianos percibían una realidad diferente; les interesaba mostrar la compleja red de interacción entre los agentes étnico-culturales que conformaban el imperio español, entre ellos los indígenas.

Al contrastarse esta versión con el poema, puede advertirse que los indígenas no formaban parte del imaginario peninsular; por el contrario, se asume que la nación española es unitaria y, en consecuencia, utópica. No obstante, la homogeneización nacional (y, por ende, cultural) tuvo su origen en la Ilustración europea y, como tal, habría supuesto el triunfo de esta a partir de la incorporación de los pueblos (naciones) a la civilización occidental. Se trata de una operación político-educativa que busca persuadir, al menos en el ámbito político, sobre la pertenencia a una misma corona y, por ende, a un mismo espacio discursivo donde predomina el silencio de los “civilizados”. El yo poético antepone los intereses de los liberales europeos por sobre el de los americanos para garantizar la uniformidad nacional que tanto pregonaban los peninsulares en su afán de librarse de los bonapartistas.

El problema político de 1808 generó una inminente crisis de identidad en ambas orillas del Atlántico debido a que supuso el descabezamiento de la monarquía absolutista, e inició los movimientos emancipadores en ultramar, y con ellos la desarticulación del cuerpo político hispánico en América.

Es más, no duda en su intención de transmitir la dura realidad que deben enfrentar los españoles y los alienta en su lucha. Así, en los versos 182 y 183, puede leerse “crece el furor, redoblan su pujanza, / braman, y tiembla en rededor la esfera” (Quintana, 2001, p. 331). Los desmanes que lleva a cabo el ejército napoleónico son descritos con fiereza, por lo que recurre a imágenes bélicas que describen esperanza y regocijo. Estos sintagmas se oponen al caos y a la anarquía que significaron la presencia del usurpador. Al enunciar que tiembla el planeta (esfera o globo terráqueo), el poeta se advierte sobre lo terrible y violento que puede generar el enfrentamiento entre las huestes francesas y las milicias provinciales de la Península. El pueblo español se muestra prácticamente desarmado y no cuenta con las herramientas para enfrentar a su enemigo, como se atestigua en el levantamiento po-

pular del 2 de mayo de 1808, hecho que servirá de estímulo para la(s) nación(es) hispánica(s) en su afán de proclamar la lucha por restaurar el orden monárquico a través de la unidad territorial. La “pujanza” a la que se refiere en el texto simboliza no solo la fortaleza de la población panhispánica, sino que se apela también a la monarquía española como un espacio que debe mantener su unidad en un ámbito que representa, más bien, la diversidad y conglomerado de naciones. En otras palabras,

[...] la reformulación de las bases de la Monarquía y de las relaciones con las colonias producirá una notable confusión sobre el concepto de España como Imperio y nación, y sobre la *Nación española* en relación con el pueblo —sujeto en estos años de una soberanía *de facto*—, con la Monarquía y con los antiguos reinos que la componen. (Fernández y Fuentes, 2002, p. 285; cursivas del original)

La España que se canta en el poema constituye un espacio desestructurado y desinstitucionalizado desde sus bases más profundas ante la ausencia del rey. Por ello, es preciso reinstaurar la monarquía, por-

que simboliza el orden y la institución política de la nación, aunque para tal fin es necesario desechar el absolutismo. La tiranía debe dar paso a un modelo que ayude a retornar al apogeo geopolítico hispánico del siglo XVI, pero también a insertar a la nación en un esquema de interacción y cultura políticas más acordes con las nuevas ideas. De allí que entre los versos 164 y 169 se tome en cuenta al “libertador” como figura de (re)creación de un orden que contribuya al bienestar social y político: “Salve, exclamad, libertador divino, / salve’, y que en ecos mil lo diga el viento, / y suba resonando al firmamento” (Quintana, 2001, pp. 330-331).

El “libertador divino” es el nuevo orden que ayudará a reconstruir el sistema político perdido tras el fracaso del absolutismo de Carlos IV y la invasión napoleónica. La convocatoria a Cortes produjo un halo

de esperanza entre los integrantes de la monarquía recientemente desarticulada, porque constituía una representación política más auténtica, aunque en cierta forma presionada, dados los acontecimientos de emergencia. Los ideales revolucionarios no fueron eludidos ni por liberales ni por afrancesados, a pesar de sus abiertas discrepancias; uno de esos ideales que más atrajeron a ambas agrupaciones fue el parlamentarismo, cuyo aporte más significativo fue la representación de la nación misma al ser esta soberana (Fernández y Fuentes, 2002, p. 613). Las Cortes fueron, efectivamente, el espacio representativo de la participación política hispánica y significó, por ello, la voz de los integrantes de las Españas. Al argumentar que se trataba de un ente hispánico nos referimos a la búsqueda de reclamar leyes y un sistema político renovador, tal cual se hizo con las *Siete partidas* de Alfonso X el Sabio. En tal sentido, la memoria de un pasado medieval provisto de un aparato legal que estableciera —en opinión de los liberales— cierta igualdad entre todos los españoles era un sueño acariciado desde la irrupción bonapartista. Así lo sugiere Fernández (2011), ya que

[e]ran las propias Cortes las que, en ejercicio de su soberanía, decidían recuperar un hipotético pasado gótico (por mejor decir, sus principios esenciales) porque en él se habían visto protegidos mejor que nunca los derechos de la Nación. Ésta contaba, por tanto, con un poder constituyente ilimitado que le permitía aprobar en cualquier momento una Constitución a través de la cual decidía la forma de gobierno que más le conviniese, sin sujetarse a otros límites que la propia lógica de la irrenunciabilidad de la soberanía misma. (pp. 147-148)

La soberanía que emergía de la conformación de las Cortes permitió, de esa forma, la elección de sus propios representantes y ayudó a legitimar la voz de la población misma. Se trató de una libertad plena, la cual no habían tenido anteriormente los integrantes de la monarquía hispánica y ahora les permitía, como afirma el yo poético del poema de Quintana, “en ecos mil lo diga el viento, / y suba resonando el firmamento” (Quintana, 2001, p. 330). Este eco popular será vitoreado por los vecinos que habitaban en los reinos hispánicos, quienes verán con entusiasmo cómo la nación (representada por diputados elegidos en cada

provincia de las Españas), y ya no el rey, determinará su propio destino. Dicha libertad se sentirá también en ultramar, donde todos los miembros de los reinos hispánicos podrán establecer su forma de gobierno y elegirán para sí, criollos, mestizos e indígenas, un control absoluto de sus territorios (Annino, 1995, p. 177). Por ello, “[f]ue una revolución silenciosa —si la comparamos con la insurgencia—, pero profunda, que modificó radicalmente el perfil de la sociedad novohispana” (p. 177). Aunque con ciertas limitaciones, los habitantes del virreinato del Perú experimentaron algunas reivindicaciones, que les permitieron ejercer un control permisivo. De esta forma, los peruanos tuvieron derecho a elegir a sus propios representantes, bajo fidelidad al rey cautivo. De esta manera, “[l]legadas las disposiciones emanadas a la Regencia, el Virrey [Abascal] cursó oficios a las diversas intendencias para que hicieran lo propio con las ciudades capitales ‘cabezas de partido’, a fin de que procedan a la elección de sus representantes” (Paniagua, 2003, p. 97).

En el poema “Marcha”, Olmedo expone una posición beligerante en defensa de la soberanía monárquica hispánica y de la patria imperial española, al igual que lo hiciera Quintana en “Al armamento de las provincias españolas. Contra los franceses”. Para el poeta guayaquileño, la nación y el espacio regio constituirán un instrumento de identidad mutua, lo cual se consolidará aún más con la redacción de la Constitución de 1812. Así, en el primer cuarteto, el yo poético menciona lo siguiente:

Por la patria, Fernando y las leyes,
a las armas, valientes, volad;
ya vencidos o ya vencedores,
os espera una gloria inmortal. (Olmedo, 1947, p. 54)

No debe sorprender que el yo poético decida ubicar el sintagma “patria” antes que el nombre del rey, ya que su inclinación liberal le impulsa a determinar que aquella prevalecía sobre el monarca. En el texto, se presenta el vocablo “patria” como sinónimo de “nación”, dado que hacia los primeros años del siglo XIX no estaba del todo clara su diferenciación; de hecho, hacia el siglo XVIII, y de acuerdo con los postulados absolutistas de la época, los términos patria y rey constituían una misma entidad política. De este

modo, por ejemplo, hacia 1789, en el virreinato de Nueva Granada se afirmaba que “[l]a Patria es el Reino, es el Estado, es el cuerpo de la Nación de quien somos miembros y donde vivimos unidos con el vínculo de unas mismas leyes bajo el gobierno de un mismo Príncipe” (Finestrada, 1789; como se citó en Lomné, 2014, pp. 25-26). La patria y el rey comenzarán a disgregarse y a poseer cada una una definición independiente entre sí a medida que los liberales determinan límites al poder real. Dicha interrelación de términos es lo que establecerá posteriormente la Constitución de Cádiz al sostener que

[l]a nación, pues, no se concibe como un sujeto abstracto e incapaz de actuar por sí misma. No se trata de un sujeto puramente ideal [...]. La nación puede ejercer el poder político, solo que “útilmente” precisa delegarlo por las dificultades materiales para ejercerla de manera directa. El concepto de nación se acerca, así, al concepto rousseauiano de pueblo, esto es, a un conglomerado de individuos existentes y actuantes. (Valera, 2011, p. 177)

Según la definición liberal de patria, el yo poético entiende que el rey ha perdido su origen divino y ha cedido su poder a la nación. De allí que aquel lo comparta con esta y las nuevas leyes instituidas por las Cortes, a partir de un aparato jurídico independiente de la monarquía (en lugar de las leyes fundamentales, propias del antiguo régimen), como elemento tripartito sobre el que se fundará el nuevo Estado hispánico. Al respecto, los diputados liberales gaditanos serán enfáticos al señalar que, de acuerdo con el tercer artículo de la Constitución, “[l]a soberanía reside esencialmente en la Nación y por lo tanto pertenece a ésta exclusivamente el derecho de establecer sus leyes fundamentales” (Moreno, 2011, p. 229). Al excluirse al rey de las competencias políticas y jurídicas, se limitaba su condición de soberano absoluto; por el contrario, se establecieron prerrogativas que definían con claridad sus atribuciones y deberes como cualquier otro soberano⁷.

En los dos siguientes cuartetos, el yo poético llama a los ciudadanos españoles de ambos hemisferios —es decir, su alocutario es tanto el ciudadano peninsular como el americano— a empuñar las armas para defender a la patria de la invasión francesa:

¿No escucháis en los campos vecinos
los franceses infames bramar?
¿No miráis con frenética furia
los hogares del pobre talar?

Los fuertes aceros,
patricios guerreros,
al punto empuñad.
Marchad, sí, marchad. (Olmedo, 1947, p. 55)

Se trata de un himno patriótico que tiene como tema poético el llamado a combatir a los usurpadores del trono español. El empleo del verbo “bramar” se relaciona con el alarido o grito que pronuncian los usurpadores y, por lo tanto, se les describe como “incivilizados”. Durante la Ilustración era sumamente común relacionar lo incivilizado con aquello que se deseaba descalificar; de tal forma, el rugido o bramido era expresión de un símil con las —en opinión de realistas y liberales españoles— atrocidades cometidas por los revolucionarios de 1789 y con los acontecimientos sucedidos en los años anteriores al gobierno del terror de Robespierre (Fernández, 2014, p. 205). A inicios del siglo XIX, la actitud de los franceses estaba asociada con la barbarie y lo salvaje por parte de la élite conservadora peninsular, así como por algunos liberales, mas no por los afrancesados, quienes de inmediato se distanciaron de los revolucionarios y abanderaron la lucha contra la invasión. De esta manera, se creía que el universo católico, representado hasta ese momento por la monarquía hispánica, encontraba en las prácticas sociales y culturales como la francesa una profunda separación con lo civilizado, de acuerdo con los preceptos morales europeos del siglo XVIII (Fernández, 2014, p. 201). Incluso para los liberales era difícil rehuir de esa categoría, por cuanto consideraban que la nación española debía profesar la religión católica como única y verdadera (Moreno, 2011, p. 235), lo que significaba una continuidad en la identidad católica de la monarquía. Por ello, el yo poético no duda en añadir el calificativo “infame” a fin de subrayar aún más la deshonra que ha producido el usurpador en la Península.

Otra de las imágenes interesantes del poema es “con frenética furia / los hogares del pobre talar”, lo que recuerda los episodios abominables cometidos por los invasores contra la población civil española.

Efectivamente, la lucha de la plebe peninsular contra el ejército bonapartista sirvió de modelo a los pobladores americanos en su rivalidad frente a las tropas hispanas en favor de su independencia. Al respecto, las insurrecciones y guerrillas que se suscitaron para combatir a los usurpadores fueron aplaudidas y criticadas por las juntas españolas, las cuales “intentan construir desde 1808 —consiguiéndolo en 1810—, formadas de resultas de levantamientos del pueblo urbano, más o menos movilizado por miembros de las élites, [la fundación de] su legitimidad en la acción de ese pueblo y en su aprobación expresada a través de aclamaciones” (Guerra, 1991; como se citó en Sá e Melo, 2009, p. 1127). En ese aspecto, la causa popular constituye un referente de identidad nacional, por cuanto resume en sí a la nación misma y su rechazo al orden institucional imperante. Los regímenes autoritarios conducen siempre a revueltas y motines, que condicionan las interrelaciones entre quienes ejercen el poder y aquellos que se ven subordinados a él, de allí que esta relación de poder sea saboteada especialmente en escenarios de mayor dependencia social.

La nación concebida en las juntas constituía una revolución en sí misma, pues se intentaba representar con ellas la mixtura social, política y cultural que existía en los territorios ultramarinos antes de la caída del antiguo régimen. De esta forma podía observarse en dichas juntas a “autoridades en ejercicio, magistrados en las Audiencias, representantes de los cabildos civiles y eclesiásticos, miembros de las órdenes privilegiadas y de las corporaciones, militares, representantes de las ciudades de segundo orden, etc.” (Demélas, 2003, p. 134). La construcción de este sistema procuraba representar, aunque no totalmente, a “patricios y plebeyos”, quienes debían tomar las armas para defender la unidad peninsular. El poeta pretende, así, reproducir las voces de la sedición contra los franceses, lo que luego será tomado por los liberales americanos para contar con mayor representación en las Cortes.

En los versos 13 al 24 el yo poético expone el núcleo del poema, ya que presenta ante los americanos (su alocutario) la necesidad de luchar por la unidad de la patria española, una unidad que incluía por igual a peninsulares y americanos. Esto, sin duda, se pretende defender a lo largo del texto:

Resuena el tambor;
acordes marchemos,
y la sangre española vengüemos
derramada con ciego furor.

Cuando altiva el dominio del mundo
la señora del Tibre aspiró,
y la España en dos siglos de lucha
puso freno a su loca ambición,
ante Asturias sus águilas sólo
detuvieron su vuelo feroz,
y el feliz Octaviano a su vista
desmayado y enfermo tembló⁸. (Olmedo, 1947,
p. 55)

La “sangre española” es entendida como la esencia que une al llamado de la patria hispánica, la que en momentos de crisis necesitaba de la unión de todos sus hijos. Esta construcción abstracta era perfectamente comprendida por los individuos que conformaban la monarquía católica durante los siglos XVI y XVII, por lo que se trataba de un mecanismo político-religioso que cohesiona las lealtades entre quienes frecuentan los espacios de interacción social y política de las ciudades hispanoamericanas (Velázquez, 2013, p. 59). Estas prácticas culturales se mantuvieron incólumes hasta la primera década del siglo XIX. En tal sentido, la concepción abstracta de la fidelidad al rey y la religión eran infranqueables, y se persiguió la idea de que tanto el español europeo como el americano debían mantenerse leales ante la figura del monarca como padre de todos los integrantes de la corona. Sin duda, la dualidad “rey/padre” o “monarquía/patria” fue defendida en aquellos territorios que mantuvieron mayor afinidad con la Península, como Nueva España y el Perú, y empezó a resquebrajarse en aquellos dominios de ultramar que se consideraban apenas como satélites del universo europeo. La defensa de la patria era, a fin de cuentas, la defensa del rey, y es que

[e]sta acepción fue muy difundida durante este periodo de crisis, especialmente en Lima, y propagada por las autoridades civiles y religiosas para motivar la fidelidad a la Monarquía y el repudio a Napoleón. El sujeto convocado era el “buen vasallo” y en consonancia su patriotismo debía estar ligado a la fidelidad del soberano y la defensa de la religión católica. (Velásquez, 2014, p. 168)

El poeta pretende mostrarse como el buen vasallo que invoca a la unidad por la defensa de la patria y del rey para contrarrestar la invasión bonapartista. Su alocutario debía estar persuadido de semejante empresa, por lo que su propuesta se encamina a fortalecer la nación española (incluso por encima de la figura del monarca). Por ello, no insiste en delimitar la frontera que diferencia la patria española de la americana, sino que asume que se trata de un mismo sentimiento de lealtad y de pertenencia social y cultural para los dos hemisferios, por lo que “[a]mbos dominios, el de España y América no componen ya sino una sola patria para americanos y españoles: de suerte que la España en todo sentido es para nosotros lo que la América es para los españoles” (*El Satélite del Peruaño*, 1812; como se citó en Velásquez, 2014, p. 169). Por ello, su insistencia en convocar a una marcha patriótica tiene relación con el sentimiento de unidad que proclamaba Quintana en “Al armamento de las provincias españolas”. Ambos textos presentan nexos en común a partir del sentimiento de unidad, por un lado, y una propuesta beligerante y de reivindicación del espacio regio, por otro. Pueden distinguirse, además, otros aspectos determinantes en ambas producciones líricas, como la furia del pueblo español frente a la destrucción propiciada por los franceses y la consumación de la libertad como emblema frente a la tiranía. Estas operaciones discursivas tienen como premisa el predominio de la ideología liberal por sobre el bando absolutista e imperialista. Tal idea se relaciona con el símil que desarrolla el yo poético al asociar a las pretensiones napoleónicas de dominar el orbe con las aspiraciones del Estado romano (señora del Tíber o Tíbre) y a Bonaparte con Octaviano u Octavio.

Asturias es el símbolo de la resistencia y el punto de partida de la libertad, por lo que se asume que Cádiz representaría la nueva Asturias desde donde los ciudadanos españoles de ambas orillas lucharán por liberar a la nación de sus opresores. Se trata de una imagen que solo toma en cuenta el contexto peninsular y excluye la atmósfera americana, lo que podría interpretarse como una aproximación eurocéntrica de los acontecimientos, antes que registrar una perspectiva panhispánica⁹. Dicha operación comparativa de emblemas peninsulares constituye una herramienta discursiva que le permite al yo poético persuadir a los lectores europeos acerca de lo íntimamente armonizados que estaban los españoles

de los dos mundos, por lo que no era de extrañar que podrían defender a la nación ante cualquier circunstancia. Se entendió la lucha por la independencia como un fenómeno que partiría desde la Reconquista como empresa de un objetivo político, es decir, un enemigo común para todo el reino, el cual mutó del sarraceno al francés (Maravall, 2013, p. 262). La idea de la pérdida de España y la lucha por su recuperación será el derrotero de la imagen universal que se tendrá de la Península en 1808 (Maravall, 2013, p. 288).

En el séptimo y último cuarteto es posible advertir la consecución del paradigma libertario propuesto en los versos anteriores. Se pretende así anteponer la victoria panhispánica frente al enemigo francés y enarbolar la nación española como victoriosa sobre la tiranía.

Corred, corred briosos,
corred a la victoria,
y a nueva, eterna gloria
subid vuestro valor¹⁰. (Olmedo, 1947, p. 55)

Cabe recordar que la victoria como paradigma del triunfo político tiene su origen en las fiestas del antiguo régimen (sin duda, el yo poético aún no se habría desprendido de las estrategias discursivas del Barroco), en las cuales se representaba esta como la diosa que coronaba a los reyes. Sin embargo, Burke (2011) sostiene que su origen es más antiguo, porque “[l]a forma de la entrada real a una ciudad era una costumbre medieval, aunque había sido reconstruida en el Renacimiento según el modelo de un antiguo triunfo romano, con carros, trofeos, arcos triunfales, etc.”¹¹ (p. 191). Al respecto, el poeta recurre a la victoria como emblema de legitimación del poder político por parte de los liberales españoles a fin de alcanzar el triunfo sobre los franceses y consumir la libertad. Esta legitimación, no obstante, es necesaria por el impulso que emplea el yo poético al sostener que es necesario “correr” para lograr la entronización de la nación española en lugar de continuar con las tiranías externa e interna. Es interesante, por ello, que el poeta relacionara el texto con la ideología revolucionaria francesa (el uso de la marcha como distintivo de *La Marsellesa*) para llamar a la libertad de peninsulares y americanos. Se trata de una libertad para el ciudadano español antes que el súbdito peninsular, pues supone que el nuevo sujeto

El lenguaje político es esencial para comprender cómo se construye el universo mental en la propuesta poética de Olmedo y desentrañar las redes institucionales propuestas desde la Península y el vocabulario que trajo consigo la revolución sociopolítica en ambas orillas del Atlántico.

que se emana de las libertades individuales y civiles dependerá de cómo se entiendan las leyes que surgirán tras la aprobación de la Constitución de 1812. Y es que, según como se entenderá la libertad hacia inicios del siglo XIX, se afirma que la “libertad natural es el derecho que por naturaleza goza el hombre, para disponer de sí a su albedrío, conforme al fin que fue criado” (Gallardo, 1811; como se citó en Chacón, 2014, p. 141). Con la promulgación de la Constitución de Cádiz surgirá efectivamente la libertad como requisito para la plena consumación de la nación, valor al que canta el poema de Olmedo.

Aunque parezca paradójico, muchos de los reclamos transmitidos por la reunificación eran necesarios para apagar las voces de sedición que empezaban a oírse en el otro lado del Atlántico. La voz del poeta pretende legitimar todavía la pertenencia de estos territorios bajo la tutela del rey y persuade al alocutario de restablecer la presencia de Fernando VII para garantizar el orden perdido. Incluso se menciona el adjetivo que hará conocido a este monarca durante el proceso que tomará la guerra: el “deseado”. La construcción del nuevo orden se erigirá con la desaparición del rey del escenario político y social americano para dar paso a un sistema que identificará a los habitantes de las provincias hispánicas ultramarinas con espacios geográficos, políticos y socioculturales propios. En tal sentido, la poesía de Olmedo y de Quintana reflejarán la desarticulación de una monarquía imperial mediante propuestas discursivas que representaban una construcción ficcional que traslada el cuerpo jurídico y político de un soberano omnipotente (el rey) hacia otro con derechos universales: el ciudadano americano.

5. Conclusiones

Mientras en “El árbol” se observa todavía la lealtad americana al rey, en “Marcha” se consuma la reproducción de vocablos que se disgregan del espacio político anterior. Paulatinamente, José Joaquín de

Olmedo va alejándose de la estructura monárquica tradicional para ofrecer un aparato legal y jurídico que dé sustento a un modelo que recoja la voz colectiva de la nación. Por ello, el lenguaje político es esencial para comprender cómo se construye el universo mental en la propuesta poética del autor y desentrañar las redes institucionales propuestas desde la Península y el vocabulario que trajo consigo la revolución sociopolítica en ambas orillas del Atlántico tras la irrupción napoleónica.

Esta operación discursiva es utilizada también por Manuel José Quintana para quien la lealtad al rey constituirá, primero, la defensa de la tradición monárquica y, después, la protección de la nación. Esta concepción de entender la desacralización de la imagen del rey permitirá al autor peninsular consolidar no solo una comunidad imaginada a través del rechazo a la invasión francesa, sino la consumación en la identidad nacional. De allí que pueda advertirse en ambos poemas de Quintana la búsqueda de una soberanía distinta del rey y privilegiar el nombre de la nación. El lenguaje político y el programa poético del autor constituyen en efecto el arma discursiva necesaria para retratar el cambio de régimen.

Ambos autores coinciden, por lo tanto, en representar un yo poético que ve en el renovado lenguaje político la tensión de dos sistemas políticos. Olmedo retrata dicha tensión a partir del llamado a los americanos a defender a la nación antes que al rey, lo que representa una irrupción simbólica en el discurso político y en el espacio poético, pues se diluye la sacralización del rey en América. Para Quintana, la transición violenta de un discurso absolutista hacia otro liberal gira en torno a un sistema que necesita regenerar la imagen del rey. Se trata entonces de un yo poético que describe una situación tensiva entre dos lenguajes políticos enfrentados por una crisis institucional, la cual había sido provocada por la misma monarquía, por lo que la nación se erige como la comunidad que debe congregarse directamente a los sujetos sin intermediación del rey.

Notas

- 1 Existe una teoría política acerca de los dos cuerpos del rey en el mundo hispánico, los cuales debían ser advertidos por los vasallos a través de una corte y una estructura regia similar a la peninsular (en América el virrey). "Esta dicotomía, virreyes próximos y poderosos, monarcas lejanos pero omnipresentes, va a marcar las relaciones de poder y de dependencia del gobierno español en las colonias americanas" (Mínguez, 1995, p. 26).
- 2 Es interesante recalcar esta definición, ya que la dicotomía salvaje/civilizado nacerá con la Ilustración.
- 3 La primera versión de este poema apareció con el título de "A España, en abril de 1808".
- 4 Precisamente, la categoría "independiente" que le atribuye la Constitución a la monarquía consolidó la ruptura de esta con las pretensiones napoleónicas de incorporar la Península a su imperio, factor que distanciaba definitivamente a los liberales de los afrancesados (Moreno, 2011, p. 128).
- 5 Mínguez (2004) destaca que también hubo representaciones leoninas en América durante el periodo borbónico, pues se solía entender que el animal se fusionaba con la identidad hispánica (pp. 80-81).
- 6 Esta imagen de homogeneidad del espacio imperial ante la lectura del vate irá desvaneciéndose en los siguientes poemas. La construcción unificadora de un reino de Indias, como se pretendía describir en la Península, ayudó a tergiversar la visión que se tenía de América, lo que se demostró en las Cortes al cotejarse la mutua ignorancia que exponían los diputados de una u otra provincia hispánica.
- 7 Quienes redactaron la Constitución de Cádiz fueron muy enfáticos al establecer, en el artículo 172.º, las atribuciones que le correspondían al rey y a qué prohibiciones estaba sometido, especialmente en su relación con las Cortes y los antiguos privilegios. Se establecieron en total doce restricciones (Moreno, 2011, pp. 287-289).
- 8 Las dos últimas estrofas fueron tomadas por Olmedo del poema "Canto guerrero para los asturianos" (1810) de Jovellanos.
- 9 Esta mirada se opondría a la propuesta que expuso el propio Olmedo acerca del trabajo en las mitas impuesto a los indígenas en el virreinato del Perú. Según su posición de diputado elegido por el Perú en las Cortes de Cádiz, los indios estaban sometidos a una imposición de trabajo prácticamente esclavizante, del cual puede decirse que "el principio de la mita se opone a la libertad de los indígenas reconocida por las leyes; la mita arranca brazos a la agricultura, desarraiga a los individuos y destruye las familias: es una causa importante de despoblación; en la antigüedad, el trabajo en las minas era el castigo más duro al que se condenaba a los criminales, castigo que la mita impone a hombres inocentes" (Rieu-Millan, 1990, p. 124). En realidad, los diputados gaditanos, especialmente los americanos, estuvieron de acuerdo con eliminar las actividades de explotación contra los indios, a pesar de que los propietarios de minas y de latifundios mostraron su oposición, pues afectaba la producción (p. 123). Rieu-Millan (1990) asegura que Olmedo desconocía el funcionamiento de la mita, por lo que su disertación en las Cortes se basó en los comentarios que oyera probablemente en Lima (p. 124). Quizá esta inexperiencia acerca de las actividades destinadas a la población nativa como de los individuos que componían estas mismas colectividades le impidió incorporar una visión andina en sus producciones líricas. Además, la mirada ilustrada excluía a las comunidades no-europeas, por cuanto su participación (si se producía) era interpretada solo por aquellos que estaban familiarizados con la cultura occidental. Por ello, no es de sorprender que la participación indígena en la elección de las Cortes no fuese totalmente abierta, ya que "eran considerados como representables y elegibles, pero el sistema elaborado para América aseguraba la inferioridad numérica de su representación y apartaba prácticamente a los indios de ejercicio electoral" (Rieu-Millan, 1990, p. 111).
- 10 Esta estrofa también fue tomada por Olmedo del poema "Canto guerrero para los asturianos" (1810) de Jovellanos.
- 11 La traducción es mía.

Referencias bibliográficas

- Ahmed, S. (2017). *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Aljovín, C. (2009). América. Perú. En J. Fernández Sebastián (Dir.), *Diccionario político y social del mundo iberoamericano. La era de las revoluciones. Iberconceptos I* (pp. 142-152). Madrid: Fundación Carolina, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Annino, A. (1995). Cádiz y la revolución territorial de los pueblos mexicanos, 1812-1821. En A. Annino (Coord.), *Historia de las elecciones en Iberoamérica, siglo XIX. De la formación del espacio político nacional* (pp. 177-226). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Annino, A. (2003). Soberanías en lucha. En A. Annino y F.-X. Guerra (Coords.), *Inventando la nación. Iberoamérica, siglo XIX* (pp. 152-184). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Berrueto, M. T. (1986). *La participación americana en las Cortes de Cádiz (1810-1814)*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- Brading, D. A. (2003). La monarquía católica. En A. Annino, & F. X. Guerra (Coords.), *Inventando la nación. Iberoamérica, siglo XIX* (pp. 15-46). México: Fondo de Cultura Económica.
- Burke, P. (2011). *The fabrication of Louis XIV*. New Haven: Yale University Press.
- Chacón, P. J. (2014). Libertad. España. En L. González-Ripoll y G. Entin (Eds.), *Libertad*. En J. Fernández (Dir.), *Diccionario político y social del mundo iberoamericano. Conceptos políticos fundamentales, 1770-1870. Iberconceptos II*. Tomo 5 (pp. 139-152). Madrid: Universidad del País Vasco, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Demélas, M. D. (2003). *La invención política. Bolivia, Ecuador, Perú en el siglo XIX*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Instituto de Estudios Peruanos.
- Fernández, J. (2014). Civilización. España. En J. Feres Júnior (Ed.), *Civilización*. En J. Fernández (Dir.), *Diccionario político y social del mundo iberoamericano. Conceptos políticos fundamentales, 1770-1870. Iberconceptos II*, Tomo 1 (pp. 201-216). Madrid: Universidad del País Vasco, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Fernández, J. y Fuentes, J. F. (Dirs.). (2002). *Diccionario político y social del siglo XIX español*. Madrid: Alianza.
- Fernández, J. y Suárez, C. (2014). Independencia. España. En A. San Francisco (Ed.), *Independencia*. En J. Fernández (Dir.), *Diccionario político y social del mundo iberoamericano. Conceptos políticos fundamentales, 1770-1870. Iberconceptos II*, Tomo 4 (pp. 127-142). Madrid: Universidad del País Vasco, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Guerra, F.-X. (2003). El ocaso de la monarquía hispánica: revolución y desintegración. En A. Annino y F.-X. Guerra (Coords.), *Inventando la nación. Iberoamérica, siglo XIX* (pp. 117-151). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Guerra, F.-X. (2014). *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. Ciudad de México: Mapfre, Fondo de Cultura Económica.
- Lomné, G. (2014). El feliz momento de la patria. En G. Lomné (Ed.), *Patria*. En J. Fernández (Dir.), *Diccionario político y social del mundo iberoamericano. Conceptos políticos fundamentales, 1770-1870. Iberconceptos II*, Tomo 8 (pp. 15-36). Madrid: Universidad del País Vasco, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Maravall, J. A. (2012). *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Madrid: Ariel.
- Maravall, J. A. (2013). *El concepto de España en la Edad Media*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- McEvoy, C. (2009). República. Perú. En J. Fernández (Dir.), *Diccionario político y social del mundo iberoamericano. La era de las revoluciones. Iberconceptos I* (pp. 1345-1356). Madrid: Fundación Carolina, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Mínguez, V. (1995). *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

- Mínguez, V. (2001). *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Mínguez, V. (2004). Leo fortis, rex fortis. El león en la monarquía hispánica. En V. Mínguez y M. Chust (Eds.), *El imperio sublevado. Monarquía y naciones en España e Hispanoamérica* (pp. 57-94). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Mínguez, V. (2010). Los últimos reyes atlánticos: ocasos imperiales e iconografías de Fernando VII, George III y João VI. En M. E. Linhares y V. Mínguez (Eds.), *La fabricación visual del mundo atlántico, 1808-1940* (pp. 11-27). Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Moreno, M. (2011). *La Constitución de Cádiz. Una mirada crítica*. Sevilla: Alfar.
- Olmedo, J. J. de. (1947). *Poesías completas* (A. Espinosa, Ed.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ossa, J. L. (2014). De Cádiz a la América del Sur. El viaje de una ilusión constitucional. En A. De Francesco, L. Mascilli y R. Nocera (Coords.), *Entre Mediterráneo y Atlántico. Circulaciones, conexiones y miradas, 1756-1867* (pp. 255-278). Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Paniagua, V. (2003). *Los orígenes del gobierno representativo en el Perú. Las elecciones (1809-1826)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo de Cultura Económica.
- Portillo, J. M. (2006). *Crisis atlántica. Autonomía e independencia en la crisis de la monarquía hispánica*. Madrid: Marcial Pons, Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos.
- Portillo, J. M. y Serván, C. (2014). Soberanía. España. En N. Goldman (Ed.), *Soberanía*. En: J. Fernández (Dir.), *Diccionario político y social del mundo iberoamericano. Conceptos políticos fundamentales, 1770-1870. Iberconceptos II*, Tomo 10 (pp. 33-48). Madrid: Universidad del País Vasco, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Quintana, M. J. (2001). *Poesías completas*, Edición de A. Dérozier. Madrid: Castalia.
- Rico, R. (2009). Manuel José Quintana: la patria poética como revolución. En F. Durán, A. Romero y M. Cantos (Eds.), *La patria poética. Estudios sobre literatura y política en la obra de Manuel José Quintana* (pp. 219-255). Madrid: Iberoamericana, Vervuert.
- Rieu-Millan, M. L. (1990). *Los diputados americanos en las Cortes de Cádiz (Igualdad o independencia)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Sá e Melo, F. (2009). Entre viejos y nuevos sentidos: "Pueblo" y "pueblos" en el mundo iberoamericano, 1750-1850. En J. Fernández (Dir.), *Diccionario político y social del mundo iberoamericano. La era de las revoluciones. Iberconceptos I* (pp. 1117-1138). Madrid: Fundación Carolina, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Seoane, J. (2015). El otro que no somos nosotros. La idea del salvaje que sirvió para componer los Estados Unidos y la Escocia del XVIII. En M. J. Villaverde y G. López Sastre (Eds.), *Civilizados y salvajes. La mirada de los ilustrados sobre el mundo no europeo* (pp. 113-136). Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Thompson, E. P. (2019). *Costumbres en común. Estudios sobre la cultura popular*. Madrid: Capitán Swing.
- Tomás y Valiente, F. (2011). *Génesis de la Constitución de 1812, I. De muchas leyes fundamentales a una sola constitución*. Pamplona: Urgoiti.
- Urquijo, P. (2020). Paisaje cultural, un enfoque pertinente. En P. Urquijo y A. Boni (Coords.), *Huellas en el paisaje. Geografía, historia y ambiente en las Américas* (pp. 17-37). Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, Centro de Investigaciones en Geografía Ambiental.
https://www.researchgate.net/publication/340825936_Paisaje_cultural_un_enfoque_pertinente
- Varela, J. (2011). *La teoría del Estado en las Cortes de Cádiz. Orígenes del constitucionalismo hispano*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Varela, J. (2013). *La monarquía doceañista (1810-1837). Avatares, encomios y denuestos de una extraña forma de gobierno*. Madrid: Marcial Pons.
- Velásquez, D. (2014). Patria. Perú. En G. Lomné (Ed.), *Patria*. En: J. Fernández (Dir.), *Diccionario político y social del mundo iberoamericano. Conceptos políticos fundamentales, 1770-1870. Iberconceptos II*, Tomo 8 (pp. 165-179). Madrid: Universidad del País Vasco, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Velásquez, M. (2013). *La mirada de los gallinazos. Cuerpo, fiesta y mercancía en el imaginario sobre Lima (1640-1895)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Moribundas habladoras: contestaciones al ideario patriarcal en *El Conspirador* (1892), *Incurables* (1905) y *La rosa muerta* (1914)¹

Talkative Moribund Women: Confronting the Patriarchal Imaginary in *El Conspirador* (1892), *Incurables* (1905), and *La rosa muerta* (1914)

Luz Ainaí Morales-Pino

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Contacto: lmoralesp@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-9339-5731>

RESUMEN

Desde un marco de estudios literarios feministas, este trabajo analiza tres textos de distintos momentos del entre siglos latinoamericano: *El Conspirador* (*Autobiografía de un hombre público*) (1892), de la escritora peruana Mercedes Cabello de Carbonera; *Incurables*, de la venezolana Virginia Gil de Hermoso (1905) y *La rosa muerta* (1914), de la peruana Aurora Cáceres. El objetivo es ahondar en las maneras en que las mujeres de letras del periodo, en medio de sus distancias éticas, estéticas e ideológicas, confrontaron las construcciones hegemónicas de lo femenino, tanto desde el ideario burgués-liberal que privilegió el modelo de la madre republicana y el ángel del hogar paradigmático de la virtud doméstica; como desde el ideario modernista-decadentista masculino, con la idealización del arquetipo de la bella enferma, la bella muerta o la *femme fatale*. Las protagonistas de estas novelas emprenden proyectos de subjetivación que las desmarcan de la condición genérica impuesta al sujeto/objeto femenino con el descarte de la maternidad y el extrañamiento de la domesticidad; al tiempo que convergen en devenir, en su lecho de muerte, variantes de moribundas habladoras cuya elocuencia y agencia las torna en arquetipos contradiscursivos respecto a la silente, inmóvil, pasiva bella enferma celebrada desde el modernismo decadentista.

Palabras clave: Mercedes Cabello; Virginia Gil de Hermoso; Aurora Cáceres; Modernismo; Feminismo

ABSTRACT

From a gender/feminist perspective of literary studies, this paper analyzes the contestations to the hegemonic imaginaries of the feminine in three novels from Latin America's turn of the century: *El Conspirador* (*Autobiografía de un hombre público*) (1892), by Peruvian writer Mercedes Cabello; *Incurables* (1905), by the Venezuelan writer, Virginia Gil de Hermoso; and *La rosa muerta* (1914), by Peruvian writer Aurora Cáceres. Within their ethical-aesthetical and ideological differences, these novels defy the constructions of "the feminine" from both, the bourgeois paradigm that reduces women to the role of "republican mothers", and angels of the house marked by domestic virtue; as well as the patriarchal modernista -decadentista imaginary that idealizes female's sickness and death, or its fatal eroticism (represented by the *femme fatale*). The novels' main characters perform processes of subjectivation that emancipate them from the generic condition imposed to the female subject/object, since they discard motherhood and tension domesticity. Furthermore, in their deathbed, these characters become variants of the talkative moribund, which's eloquence and agency turns them into counter-discursive archetypes of the silent, inert, passive and ideally beautiful sick women idealized by modernista male writers.

Keywords: Mercedes Cabello; Virginia Gil de Hermoso; Aurora Cáceres; Modernism; Feminism

Recibido: 13.12.2020 Aceptado: 25.03.2021

1. Introducción

Este trabajo aborda un conjunto de textos de tres momentos del entresiglos latinoamericano para analizar las maneras en que las escritoras del período erosionaron los arquetipos hegemónicos de feminidad, tanto desde el proyecto burgués-liberal que privilegió el modelo de la madre republicana y la virtud doméstica²; como desde el ideario modernista masculino, con la idealización del arquetipo de la bella enferma, la bella muerta o la *femme fatale*, esta última tan atractiva como amedrentadora para las masculinidades en crisis del período. En medio de sus diferencias estético-ideológicas y los distintos lugares de enunciación de sus autoras, las novelas *El Conspirador* (1892), de Mercedes Cabello (Moquegua, 1895-Lima, 1909), *Incurables* (1905), de Virginia Gil de Hermoso (Coro, 1856-1912) y *La rosa muerta* (1914), de Aurora Cáceres (Lima, 1877-Madrid, 1958)³, convergen en presentar personajes femeninos que extrañan el paradigma de “ultrafeminidad” (Frederick, 2006, p. 102) propio de las narrativas tradicionales de formación nacional, pero también adoptan, adaptan y vulneran los arquetipos de la bella enferma, la bella muerta y la *femme fatale* celebrados desde el modernismo. Mientras los textos modernistas representan feminidades cuya belleza o deseabilidad crece a medida que aumenta su pasividad, su silencio, su ausencia de agencia y racionalidad (esta última inversamente proporcional a su sexualidad, en el caso de la *femme fatale*), las mujeres que protagonizan estos relatos participan de rasgos que, si bien las vincularían, en alguna medida, con tales arquetipos, los tensionan con su capacidad de movimiento, agencia y elocuencia, sobre todo en la enfermedad y la muerte.

En esta investigación, propongo una lectura feminista una lectura feminista de estas producciones, entendidas como textos angulares para comprender, en clave de heterogeneidad, las distintas contestaciones articuladas por las escritoras frente a los modelos de feminidad celebrados desde los órdenes sociales e ideológicos dominantes y frente a los idearios ético-estéticos hegemónicos del período. El prototipo de la bella enferma/bella muerta y la *femme fatale*, que se torna más hermosa a medida que se agrava su enfermedad y, de forma concomitante, su silencio e inmovilidad, o que destruye a los hombres con su sexualidad perversa, son los “referentes polémicos” (Amorós,

2005a, p. 39) a los que contestan estas autoras con sus obras y los recorridos vitales de sus protagonistas⁴. Así, este artículo se inserta en la línea de investigaciones orientadas a rastrear el silenciado diálogo que las escritoras del entresiglos entablaron frente a los imaginarios sociosexuales y culturales hegemónicos en el campo literario, social e intelectual de su tiempo; ejercicio que busca continuar creando las condiciones de posibilidad para una lectura complejizadora del período y una concomitante problematización de las taxonomías estético-ideológicas establecidas por la tradición crítica en el intento de sistematizar la historia literario-cultural latinoamericana⁵.

Pese a las distancias ideológicas y éticas entre el ideario modernista devenido hegemónico a nivel del campo literario-intelectual y los valores positivista-burgueses dominantes en el orden social, estos convergen en la reducción de lo femenino a esferas otras, despolitizadas y desintelectualizadas, de la vida social. Además, los modelos de la mujer-ángel del hogar y las antagónicas, improductivas y antiburguesas bellas muertas, bellas enfermas y *femme fatales*⁶ tienen en común la negación de la capacidad de ejercicio intelectual y artístico femenino⁷ y, sobre todo, la negación de la posibilidad de singularización y de desvinculación de la “mujer”⁸ de la condición genérica que se le impone desde el ideario patriarcal (Amorós, 1991, p. 48; Torres-Pou, 1998, pp. 23-24). En ambos casos, las mujeres quedan reducidas a la condición de arquetipo universalizado que las constituye como pura naturaleza, sentimiento y emoción acrílica. Desde el ideario burgués-liberal, son posicionadas en el pedestal que les confiere su rol esencial y esencialista como las grandes reproductoras de la especie, las figuras centrales y soberanas del hogar cuyos únicos destinos posibles son el matrimonio y la maternidad (Amorós, 1991, p. 27; Torres-Pou, pp. 23-24); y, desde el ideario modernista masculino, son ensalzadas bien sea por su hípersexualización y exceso de corporalidad, como en el caso de la *femme fatale*; o por la carencia de esos mismos aspectos (corporalidad y sexualidad), tal como sucede con las bellas muertas-bellas enfermas celebradas desde el modernismo, las cuales conservan, en tanto que enfermas o muertas, la pureza del ideal femenino patriarcal modernista⁹.

Al apropiarse y resignificar estos imaginarios hegemónicos de lo femenino, las escritoras dan cuenta de un posicionamiento que, paradójicamente, dialoga con la forma en que los escritores del entresiglo se desligaron del paradigma del letrado (prototipo de masculinidad a través del cual habrían obtenido legitimidad y centralidad en la primera parte del siglo XIX)¹⁰, como una manera de demostrar su postura crítica respecto a un proyecto de modernidad al que consideran como problemático, desencontrado, fallido o insuficiente (Ramos, 2009, pp. 225-227). Así, buena parte de las masculinidades “modernistas” del entresiglo, con sus “sensibilidades amenazadas” (Montaldo, 1995, p. 78), se vincularon con idearios de marginalidad, antinormatividad e improductividad que entablan una relación ideológica con los prototipos de feminidades patológicas, no maternas y problemáticamente domésticas que presentan las novelas aquí analizadas y que dan cuenta de las estrategias mediante las cuales las escritoras buscaron también otro tipo de lugar de enunciación desvinculado de la “función ideologizante” (Ramos, 2009, p. 141) que se les había asignado y con la que ellas mismas se habían legitimado en el período de la formación nacional: la madre republicana.

El análisis de estos tres textos que propongo a continuación se articula en orden cronológico, pero, sobre todo, en línea con el tipo de subversiones que plantean las novelas frente a los imaginarios hegemónicos de lo femenino, las contestaciones y dislocaciones semánticas e ideológicas que vehiculizan frente a los prototipos idealizados de la feminidad dentro del modernismo y el decadentismo y su desvinculación gradual y progresiva del paradigma de enunciación de la madre republicana.

2. La centralidad de los márgenes: la condición angular de la anti-Ofelia en *El Conspirador*

El conspirador. Autobiografía de un hombre público, de la escritora peruana Mercedes Cabello de Carbonera (1892), se presenta como el relato autobiográfico de Jorge Bello escrito hacia el final de su proyecto político, con supuestos fines ejemplarizantes. Militar cobarde, político fallido y conspirador frustrado, Bello narra un trayecto vital antiheroico donde destacan como

escenas recurrentes sus huidas de la autoridad, siendo siempre rescatado por personajes femeninos que no solo lo van guiando y marcándole la pauta para salvarlo (Cabello, 1892, p. 117), sino que, además, serán confrontados por Bello y, en muchos casos, como en el de Ofelia, culpabilizados de su desgracia¹¹. No en balde Ofelia inaugura la segunda parte de este relato autobiográfico titulada por Bello como “La caída”. En el discurso de Bello, Ofelia es representada como una suerte de *femme fatale* que trae consigo la ruina política del personaje: “[h]abíase presentado con todo el misterio y el encanto que atrae y seduce, por lo mismo que allí vemos algo desconocido que se presenta a idealizarlo” (Cabello, 1892, p. 166)¹².

Bello entabla con Ofelia una pareja extramarital antifundacional, pues los une el interés por la patria, aunque desde la conspiración política, fuera del matrimonio y sin descendencia¹³. Además, si bien Ofelia es mostrada como un prototipo de feminidad que, en medio de su excepcionalidad (por la unión extramarital, la desvergüenza y la agenda política), no deja de cumplir el rol doméstico que se espera de ella, el personaje hace del hogar el centro de las operaciones políticas en las cuales tendrá cada vez mayor protagonismo. En tal sentido, si la mujer, desde el paradigma patriarcal, es el centro del hogar por su rol de madre y esposa (Valcárcel, 2001, p. 18), Ofelia no es el centro de este hogar-casa de partido por su liderazgo afectivo, maternal, mariano o angelical, sino meramente político. Progresivamente, Ofelia es llamada “la Coronela Bella” (Cabello, 1892, p. 213), y no son pocos los miembros del partido que aseguran asistir a las reuniones para verla a ella, y no por adherencia al nulo proyecto político de Bello.

Ofelia emprende, dentro de sus limitaciones, un proyecto de individuación que tensiona las categorías desde las cuales podría ser vista y nombrada por la sociedad patriarcal. En primer lugar, es una extraña “madre” nacional que vive por la patria, pero no desde el centro, sino desde la conspiración, carece de descendencia y se dedica a la prostitución para poder mantener a Bello cuando este cae en desgracia y deviene prófugo de la justicia¹⁴. En segundo lugar, pese a haber sido abandonada y estafada por su esposo (un hombre poco escrupuloso que le robó para comprarse

un título nobiliario), Ofelia no es objeto de lástima, conmiseración o de rechazo. Al contrario, se construye en torno a sí la fama de mujer inconquistable y moralmente intachable cuyo “corazón es una fortaleza que ningún asaltante ha forzado” (Cabello, 1892, p. 159), lo que la hace ser deseada por los hombres que la rodean, empezando por Bello. No obstante, cuando debe dedicarse a la prostitución para mantenerlo, Ofelia es blanco del repudio de su amante, Bello, quien prefiere regresar a la cárcel (pese a los esfuerzos que ella ha realizado para sacarlo de allí), antes que ver su golpeada virilidad un poco más magullada. A raíz de esta situación, Ofelia queda totalmente abandonada, exenta de respaldo y debe volver a la comunidad de mujeres de dudosa reputación con la que convivió antes de juntarse con Bello. En segundo lugar, la erosión del arquetipo de la madre republicana mediante el descarte de la maternidad y el matrimonio va de la mano con la contestación a los referentes intertextuales e intermediales de las “Ofelias” que, inspiradas en el personaje de Shakespeare e iconizadas en representaciones como la prerrafaelista de John Everett Millais, son representadas como bellas ahogadas y rodeadas de flores a causa de un amor desgraciado. Según Ana Peluffo (2004), las “Ofelias” fueron un motivo predilecto en la poesía modernista masculina latinoamericana y se caracterizaron por morir “at the peak of their beauty and youth” (p. 70). La hermosura y deseabilidad de estas “Ofelias” o amadas moribundas aumentaba a medida que se acentuaba su agonía, silencio e inmovilidad.

Empero, la Ofelia de Cabello se muestra como una mujer que, en el lecho de muerte, no es ni tan joven ni tan hermosa (Bello la describe como una “sombra”, un “espectro”, un “cadáver” —Cabello, 1892, p. 276) y, en las puertas de la muerte, se torna una moribunda habladora que se configura como el arquetipo contradiscursivo de las “amadas inmóviles”, silentes y exentas de agencia del modernismo masculino. La Ofelia de Cabello adquiere lucidez y elocuencia en el momento de mayor enfermedad y es allí donde articula un discurso coherente, racional y crítico claramente alejado de la verborrea exenta de sentido de las histéricas del modernismo, o de la construcción rousseauiana de la mujer como masa precívica exenta de logos (Valcárcel, 2001, pp. 18-19). Así, a pesar de que el discurso de Ofelia se visibiliza

en una etapa muy tardía de la novela, cuando llega el fin de la vida política de Bello, considero que el pronunciamiento elocuente de Ofelia no solo da cuenta de un planteamiento feminista que reitera la capacidad de ejercicio intelectual, racional y político femenino, sino que también deviene la pieza clave sin la cual no tendría sentido la autobiografía de Bello.

En contraste con las moribundas o las “Ofelias” genéricas con sus miradas perdidas, la mirada de la Ofelia de Cabello en el lecho de muerte es fija, brillante, azorada. Bello afirma que Ofelia lo interpela “con toda la lúcida fijeza de una moribunda” y, lejos de ser deseable o apacible en el tránsito a la muerte, Ofelia aprovecha los últimos soplos de vida que la acompañan durante la visita de Bello para articular un discurso agudo y elocuente lleno de verdades políticas, pese al clamor de calma y silencio por parte de Bello¹⁵:

—Tú en tu vida pública has cometido grandes errores, y yo que hoy veo con claridad el pasado, quiero decirte algunas verdades.

[...]

Ofelia se encontraba en uno de esos momentos de lúcida visión, de nerviosa elocuencia; una de esas ráfagas ó destellos intelectuales, que el cerebro como la luz agonizante, lanza con poderosa y extraordinaria fuerza.

[...]

— “El amor propio, la vanidad, te han perdido; te consideraste tan grande que imaginaste que tu personalidad sería suficiente para dar vida propia y perdurable á un partido, y te equivocaste. En tus momentos de aberraciones, llegaste a creer que tus enemigos políticos eran hombres no solo de otra raza, sino también de otra especie, y también te equivocaste.

“Pretendiste ser jefe de partido y lo alcanzaste; pero ¿cuál fue el contingente que llevaste á la lucha? En política el que se presenta sin un ideal, sin un principio, es como el que va a una batalla desarmado. Se puede en el primer momento producir grande efecto, y conquistare partidarios; pero todo pasa y se evapora, como cosa sin consistencia condenada á perecer, por falta de vida

“Lo que tú fundaste no fué [*sic*] un partido fuerte, sólido y compacto, sino sólo una agrupación

de especuladores, de hombres viles, que se complacían en adularte con el fin de medrar, si alcanzaban el triunfo definitivo”. (Cabello, 1892, pp. 279-280)

El discurso de Ofelia, con su elocuencia, la posiciona como sujeto portador del logos, lo que le permite adentrarse en espesuras políticas que, como bien indica ella misma, serían impropias “en los labios de una mujer” (Cabello, 1892, p. 238). Es a este discurso plagado de verdades que debe contestar Bello en toda su autobiografía, como un intento fallido de justificación frente a sus fracasos. Es decir, Bello queda supeditado al espacio secundario que se le asigna tradicionalmente a la mujer con la función reproductiva y repetitiva, pues es él quien debe contestar el pronunciamiento de Ofelia, reconocer su lucidez y, asimismo, su incapacidad de respuesta. Frente a la elocuencia discursiva y la densidad ideológica del planteamiento político de Ofelia, Bello queda en el lugar del “amado inmóvil” —contraparte perfecta para el conocido poema de Nervo (Peluffo, 2004, p. 68)—, pasivo, impávido y silencioso frente al pronunciamiento y la agencia ideológica que visibiliza la moribunda habladora que es Ofelia: “[y]o no pude hablar una sola palabra; un nudo angustioso me comprimía la garganta. De pie [*sic*], inmóvil con las manos plegadas y el espíritu anonadado, contemplaba a Ofelia” (Cabello, 1892, p. 277).

Además, en Ofelia, la cercanía de la muerte no acentúa su belleza ni su idealidad virginal, tampoco la redime por la prostitución en la que ha debido incurrir para sobrevivir, sino que le da una “supervidencia” [*sic*] (p. 278) que le permite ver una serie de verdades fundamentales que la autorizan para articular un pronunciamiento político y ganarse un lugar dentro del proyecto nacional distinto al posicionamiento tradicional de la madre republicana:

En política el que se presenta sin un ideal, sin un principio, es como el que vá á una batalla desarmado. Se puede en el primer momento producir grande efecto, y conquistarse partidarios; pero todo pasa y se evapora, como cosa sin consistencia condenada á perecer por falta de vida. (Cabello, 1892, p. 280)

Adicionalmente, la elocuencia de Ofelia en las puertas de la muerte tensiona el paradigma cristiano de la confesión, ya que si bien Ofelia aprovecha este momento para hablar profusamente, no lo hace para arrepentirse por haber quebrantado el prototipo hegemónico de feminidad y el sistema de valores de su sociedad, por haber incurrido en la prostitución, por la unión extramarital ni por la participación indebida en la política¹⁶. Al contrario, se trata más bien de una confrontación de la confesión tradicional, pues en este momento final de su vida, Ofelia le dice a Bello todo aquello que calló mientras estuvo bajo el espejismo de un proyecto conjunto por el cual lo sacrificó todo y por el que se sometió a todo. Es decir, es más un pronunciamiento político que muestra una determinación y la claridad de un proyecto vital, que un *mea culpa* que la devuelva a la subordinación del sujeto arrepentido. Así, esta escena final la desvincula del ámbito de la pasividad y la impotencia, y la posiciona en un lugar de poder y agencia que no solo invierte la lógica de la representación tradicional de las “Ofelias” de la poesía modernista que no serían más que el “objeto” del deseo masculino (Showalter, 1985, p. 77), sino que también reitera el diálogo tensional intermedial del personaje tanto con las abundantes representaciones pictóricas de “Ofelias” románticas y prerrafaelistas, como con la Ofelia de Shakespeare, quien, como lo explican Elaine Showalter y otras críticas feministas ha sido silenciada e invisibilizada en los estudios críticos posteriores¹⁷.

3. Pasajes sumergidos: pactos femeninos y feminismos radicales desde un ideario romántico sentimental

Incurables, de la escritora judío-venezolana Virginia Gil de Hermoso (1905), es un relato con fuertes marcas romántico-sentimentales centrado en un amor imposible que lleva a sus protagonistas a la muerte. El texto está focalizado en el personaje de Margarita, una huérfana con alma de artista que es criada por su tía Ángela, una madre viuda que le brinda a Margarita todos los cuidados necesarios, en medio de sus penurias económicas. La relación entre Margarita, doña Ángela y su hija Elina es de fraternidad y armonía absoluta, hasta que reciben la visita de su primo Reinaldo, joven artista que

emprende el viaje transatlántico inverso (de España a Venezuela), para buscar inspiración estética. Reinaldo despierta el amor en ambas primas y da claras señas de corresponder a Margarita. El potencial proyecto amoroso entre Reinaldo y Margarita contraviene los planes de doña Ángela, cuya maternidad se encuadra en el tipo de feminidad burguesa que tiene como proyecto ético-vital dejar arreglados los destinos de sus hijas mediante el matrimonio: “[...] as casaré muy bien; este es mi sueño; ver a mi hija casada y feliz y que no me la dejen pasar trabajos; este es mi primer deber; sobre el mundo entero, mi hija” (Gil de Hermoso, 1905, p. 4). Empero, al constatar el enamoramiento entre los jóvenes equivocados, doña Ángela enferma de gravedad y, en esa efímera convalecencia, hace jurar a Margarita no entrometerse en el matrimonio pactado entre Reinaldo y Elina. Margarita acepta la petición de su tía y se dedica a velar por la recuperación de su benefactora (Gil de Hermoso, 1905, p. 30).

En línea con el ideario romántico-sentimental en el que se enmarca la novela, la voz narrativa plantea, en primera instancia, la renuncia de Margarita como una reiteración de las cualidades marianas del personaje, de su abnegación y su capacidad de entrega a los otros:

—¡Ay Dios! Vivid o morid tranquila que, aun a costa de la mía, haré la felicidad de Elina.

La joven parecía transfigurada; tenía en su actitud la silueta delicada y dolorosa de aquellas vírgenes cristianas que inclinaban la frente para recibir la corona del martirio. (Gil de Hermoso, 1905, p. 27)

Sin embargo, la misma voz narrativa también deja entrever en la actitud de Margarita la manifestación de una decisión, una agencia y, en tal sentido, una voluntad férrea impensable e inefable para un sujeto atravesado por su condición sociosexual: mujer y huérfana cuya vida habría de estar supeditada a las voluntades de los otros. De esta forma, la novela va resignificando y politizando con sutileza la retórica tradicional del despolitizado sacrificio femenino exigido por la sociedad patriarcal y lo convierte más bien en el punto de anclaje para la agencia y la rebelión soterrada desde el pacto entre mujeres:

Almas como las de Margarita no vacilan, aunque se rompan en las recias sacudidas de la tormenta; esas almas se adelantan a la lucha como para encontrar en el combate el fin que presienten.

Ella acercó a sus labios el amarguísimo cáliz de lágrimas, ¡vaciló y dudó!... ¡se sentía tan amada!... pero al fin la frente ya serena para siempre, y dijo:

¡Más amargo sería el remordimiento! ¡Viva mi tía!... ¡sea Elina feliz, aunque vaya yo a morir como las algas en el fondo del mar!... ¡amor mío! ¡queda en mi corazón y ni mis ojos, ni mis labios te delatarán jamás! (Gil de Hermoso, 1905, pp. 28-29)

En primer lugar, el personaje se desmarca del imperativo sentimental consciente de la deuda que ha contraído, de manera que el pacto entre mujeres está por encima de cualquier arrebató emocional. Esta racionalidad confronta las representaciones patriarcales tradicionales del sujeto femenino como pura emoción acrítica siempre requerida de la ventriloquización y siempre transparente para la interpretación masculina. Margarita muestra su determinación al evitar que los demás perciban su angustia, al lograr negar efectivamente su afectividad y sentimentalidad (son frecuentes en Margarita expresiones como “no siento nada” —Gil de Hermoso, 1905, p. 13) y al reiterar su compromiso tanto con su tía, como con Elina, las dos mujeres que la han salvado de la desgracia¹⁸. En tal sentido, el texto muestra, como puede verse en obras de otras autoras del período, la imposibilidad de un proyecto sentimental de corte melodramático tradicional (la historia típica de joven desvalida que termina siendo elegida por el joven privilegiado), en un contexto en el cual las mujeres deben pagar deudas vitales sin contar con más recursos que los pactos y las redes sororales que establezcan entre ellas¹⁹. Asimismo, la voluntad del personaje se revela en el momento en que, ante la conciencia de la imposibilidad de concretar su deseo inicial de casarse con el joven amado, rechaza también el matrimonio de consuelo con Gustavo, el cual habría sido acordado por su tía. De esa forma, Margarita se singulariza al ejercer una resistencia, que, aunque sea mediante la enfermedad inducida por la inanición, le

permite evadir los destinos burgueses tradicionales del matrimonio sin amor y los hijos indeseados (Gil de Hermoso, 1905, p. 12). Margarita escoge para sí un desenlace con fuertes connotaciones intermediales, como el de las Ofelias que mueren “como las algas al fondo del mar” (Gil de Hermoso, 1905, pp. 28-29). Empero, se trata una vez más de una dislocación ideológica y semántica, ya que ese trayecto vital es una elección y no una consecuencia o victimización, sino una autoconstrucción artística que parte de un referente estético-ideológico (el de las bellas muertas) resignificado en tanto dotado de agencia²⁰.

La voz narrativa resalta la determinación de Margarita, su heroicidad, su sentido del honor y obligación. Así, la escena de la renuncia a Reinaldo resulta un pasaje fundacional en el que no solo se visibilizan los cambios emocionales (el paso del mandato parental a la obligación contraída), sino también el devenir de Margarita como sujeto activo y con agencia que pacta, que establece acuerdos, en lugar de ser pactado por los otros. Este gesto muestra cómo desde la literatura, y desde un texto enmarcado en una ideología burguesa-sentimental en apariencia tradicional, se abre la posibilidad de un imaginario impensable en otros ámbitos, como la filosofía y la antropología, donde, como lo explica Celia Amorós, las mujeres carecen de total agencia porque sus vidas son negociadas y pactadas por los varones (2005b, p. 20). Acá son las mujeres, desde las redes que establecen entre ellas, las que determinan sus destinos vitales —o sus resistencias—.

En su proyecto de individuación, Margarita se deslinda de los modelos genéricos de feminidades (la huérfana, la abandonada, la malcasada) y, a su vez, resignifica los imaginarios hegemónicos de lo femenino, pues esta individuación se articula desde una aparente intensificación de los valores de la domesticidad y el sacrificio. De esta forma, se entrega al cuidado del hogar y a los rezos, pero ese encierro doméstico la acerca a un imaginario de ángel del hogar extrañado, sin matrimonio y sin descendencia. Margarita hace de este espacio una versión alterada y dislocada de la torre de marfil modernista, en tanto es el lugar desde el cual emprende un evangelio del yo para su construcción como ideal de vida ascética y estética:

Mientras tanto, la pobre huérfana, libre de todo disimulo, se entregaba a sus intimas tristezas; vertió todas las lágrimas que oprimían su corazón y con profunda melancolía recorrió el campo desolado de sus esperanzas: fortalecida por aquel desahogo, encontraría nuevas fuerzas para la lucha interior, que era su más penoso trabajo. (Gil de Hermoso, 1905, p. 50)

Asimismo, Margarita resignifica y politiza su misma caracterización como mártir. En tal sentido aprovecha el ámbito doméstico, el cual debería ser el espacio de anulación de sí misma para los otros, para ejercer una serie de reclamos que dan cuenta del despliegue de su subjetividad diferencial y en resistencia. De ese modo, la entrega y la espiritualidad del personaje son resignificadas y reencauzadas hacia la demostración de su agencia y el emprendimiento de un proyecto egotista que entabla un extrañado diálogo con los paradigmas del modernismo patriarcal:

Margarita al llegar a su cuarto se hundió en el lecho; los sollozos la ahogaban.

—¡Será un sueño! ¡Me parece estar bajo el sopor de una pesadilla! ¡Elina enamorada de Reinaldo y mi tía exige su dicha!... ¡y yo!... ¡y yo, desdichada que le adoro y me siento amada! ¡Jesús mío! (Gil de Hermoso, 1905, p. 28)

El uso del discurso religioso utilizado para el proyecto egotista que hace expreso el reclamo por el “yo” abre una vertiente para comprender las sensibilidades alternativas del entresiglos, las cuales se articularon en muchos casos a partir de la redefinición de los arquetipos de la enfermedad femenina romántica²¹. Igualmente, el diálogo con el modernismo-decadentista radica en la apropiación de la religiosidad como estrategia de resignificación, dislocación y autoinscripción ético-estética. Tal como lo explica Rafael Gutiérrez Girardot —aunque en referencia al modernismo masculino y no a las demás estéticas-ideologías del entresiglos—, la apropiación del ideario religioso y, sobre todo, místico, es uno de los recursos a los que apelaron los artistas del período para inscribirse a sí mismos en tanto yo, singularizados y descontrados frente al contexto. Se trata de una “mundanización” de la vida, una “desmiraculización” del mundo”, que va de la mano con la “sacralización

que se manifiesta en los ‘principios de fe’ con los que se asumieron la ciencia, el arte, el progreso” (Gutiérrez Girardot, 1988, p. 50).

Así, Margarita se ampara en el motivo de la confesión cristiana a las puertas de la muerte para reafirmar esta agenda egotista que consiste en su ejercicio elocuente de discurso en ese momento supremo que, paradójicamente, no deja de dilatarse. Si bien esta “confesión” no busca sino decir “todo lo que [tiene] dentro del alma” (Gil de Hermoso, 1905, p. 105); estas palabras, en boca de Margarita, tendrán tanto el formato como el efecto contrario al asociado al sacramento religioso de la confesión en el último soplo de vida porque, en su caso, Margarita alude a los gritos de dolor que, en ese momento, ha decidido no seguir silenciando. Por ende, su confesión no trae paz sino turbación, ya que Margarita anuncia que su sufrimiento será la sombra para la felicidad de los que la rodean y la escuchan con devoción y admiración:

—Como voy a guardar dentro de poco tiempo un eterno silencio, dejadme deciros, ahora que sabéis de qué mal voy a morir todo lo que tengo dentro del alma. Conservad, vos a quien tanto he amado, una memoria larga y triste de mi vida: sólo en el seno de la muerte hago esta confesión suprema; ¡ay! yo debiera morir sin que mis gritos de dolor os hubieran hecho conocer el estado de mi corazón, pero la fatalidad lo ha dispuesto de otro modo; perdonadme si de hoy más mi pálida sombra va a turbar la claridad de vuestra dicha. (Gil de Hermoso, 1905, p. 105)

Del mismo modo, el texto disloca semántica e ideológicamente el arquetipo de la bella enferma, pues Margarita no será una enferma silente, sino que, al contrario, en la situación de la convalecencia articula largos discursos que la convierten en otra variante de las moribundas habladoras presentadas por las escritoras del entresiglos en sus contestaciones a los arquetipos modernistas de lo femenino. Margarita no solo confronta las representaciones de las “Ofelias” silentes, inmóviles y sin agencia, sino que aprovecha esas últimas gotas de aliento para articular un discurso en el que se confiere a sí misma el lugar de artista y sujeto creador de universos y destinos. Margarita nombra su concesión ante Elina como la gran obra de su vida y exige sea preservada:

—¡Adiós! —le dijo;— no destruyáis mi obra... la felicidad de Elina... después... que ya esté helada... recoged de mi pecho... este crucifijo... que tanto... he besado... y a quien he pedido... fuerzas para... dejaros... Amad a Gustavo... en memoria mía... consolaos... sin olvidarme... voy a esperaros... allá en el país... de las recompensas. (Gil de Hermoso, 1905, p. 112)

Llama la atención cómo este gesto de Margarita dialoga tensionalmente con el de las masculinidades modernistas-decadentistas. Esa felicidad (obra) que ella supuestamente crea para su prima no es sino una idea, una construcción subjetiva con connotaciones totalitarias. La vida de Elina está constantemente en un estado de suspensión derivado de la larguísima convalecencia de Margarita, quien deviene sujeto de adoración para todos los que la rodean. Ahora bien, frente a las narrativas de corte sentimental que ubican la felicidad femenina en las manos masculinas con esta escena del texto, la novela vislumbra una posibilidad otra donde la mujer puede adquirir y ejercer poder a través de acciones, decisiones y pactos realizados en las grietas del patriarcado. Estas grietas le permiten actuar como sujeto y agente de creación de realidad, tanto para ella, como para Elina y su tía. Alterando los mandatos patriarcales, los que devienen objetos pactados en la novela son, paradójicamente, los sujetos masculinos; en tal sentido, las vidas de Reinaldo, Gustavo y el Sr. Frinkler (el padre de Gustavo) girarán en torno a las acciones y voliciones de Margarita, sobre todo en su situación de convalecencia.

Asimismo, en diálogo con la Ofelia de Cabello, Margarita no solo descarta la maternidad, sino también extraña el modelo de la bella muerta, pues, cuando se describe al personaje en sus últimos soplos de vida, la voz narrativa refiere que estaba hermosa “[a] pesar de los reflejos pálidos de la muerte” (Gil de Hermoso, 1905, p. 113). La muerte no es el momento climático de la belleza, sino que más bien puede ir en detrimento de ella. De igual forma, es relevante que la elocuencia de Margarita como moribunda habladora deje a Reinaldo en el lugar de la inmovilidad, el silencio y la confusión mental, impensables para un sujeto masculino que habría de detentar la lucidez y la claridad del artista:

A pesar de los reflejos pálidos de la muerte, [Margarita] tenía el mismo encanto que en vida

hacia superior su belleza. Reinaldo, inmóvil en la puerta contemplaba el cadáver mudo de desesperación. Los recuerdos se amontonaban en su mente como las nubes en una atmosfera tempestuosa. (Gil de Hermoso, 1905, p. 113)²²

Por último, mientras las representaciones de las bellas muertas modernistas —desde el modernismo patriarcal— las muestran en el rol pasivo e impotente de la mujer que da su vida ante la imposibilidad de concretar su unión con el hombre al que amaba; en *Incurables*, la muerte de Margarita, moribunda habladora y con agencia es la que deja a Reinaldo vacío, exento de sentido. Reinaldo pasa así a ocupar la posición tradicional del sujeto femenino que pierde la razón de vivir tras la muerte del amado. La muerte de Reinaldo después del fallecimiento de Margarita visibiliza la posibilidad de un pacto de igualdad y comunión ético-estética entre un hombre y una mujer, impensable tanto desde la lógica de Rousseau (cfr. 2019) y el lugar que le asigna a la mujer en sus discursos fundacionales para la sociedad moderna occidental, como para el artista modernista en general.

Retomando y resignificando una tradición literaria romántico-sentimental, *Incurables* representa una versión extrañada de la mujer-bella enferma y ángel del hogar que, como ha sido evidenciado en mi lectura, tensiona todos los imaginarios patriarcales impuestos al sujeto femenino; se desvincula del modelo de enunciación de la madre republicana (aunque, en sus paratextos, indique la dedicatoria del texto a un hijo muerto y aclare la ausencia de pretensiones estéticas —Gil de Hermoso, 1905, p. 2)²³, y abre un pasaje para imaginar otras formas de agencia e igualdad para la mujer desde la paradójica intensificación de los roles más tradicionales.

4. Belleza, erotismo y vitalidad: contestaciones a la idealización de la enfermedad femenina en *La rosa muerta*

La rosa muerta, publicada por la escritora peruana Aurora Cáceres en 1914, presenta un proyecto de singularización ético-estética de un personaje femenino que se rebelará tanto frente al paradigma de la mujer burguesa mediante su rechazo al matrimonio, la sentimentalidad, la domesticidad (y su entrega a la adoración de la belleza de su cuerpo), como frente a

los idearios modernistas patriarcales de lo femenino. Al inicio del relato, la voz narrativa refiere cómo el personaje se enfoca en el cuidado del cuerpo y el gusto por la moda, mientras manifiesta un profundo rechazo al matrimonio y al amor sentimental (lo que le era posible dada su viudez y su situación económicamente holgada):

[Laura] amaba su cuerpo como se ama lo bello y cual una pagana le consagraba culto; con gran esmero estudió la estética del movimiento, de la flexibilidad de la línea, y los ejercicios corporales, que practicaba diariamente bajo la dirección de un hábil gimnasta. No obstante, solía experimentar cuando se presentaba ante su vista una pareja de enamorados cierto recrudescimiento sentimental parecido a un despertar epiléptico; una sensación interna de escalofrío, como de invierno que paraliza la vida; una crispación epidérmica que se prolongaba mucho tiempo, hasta que, súbitamente, dominaba su emoción. (Cáceres, 2007, p. 8)

Laura, una mujer joven y viuda, de posición social acomodada, lleva una vida activa de salones, reuniones y contemplación estética, hasta el momento en que es afectada por una condición patológica desromantizada²⁴. Un cáncer de ovarios, en lugar de la tuberculosis tradicional, aqueja a esta mujer y amenaza con deformar su cuerpo de Venus (referente con el que ella siempre se emparentaba) y, sobre todo, limitar su libertad de acción y movimiento²⁵. En tal sentido, Laura se desmarcará de las construcciones patriarcales de lo femenino tanto desde el modernismo, con una enfermedad que no estetiza ni hace ideal, sino que deforma, limita y la hace un cuerpo genérico de mujer enferma; como desde el ideario burgués liberal al confrontar la imagen de la madre republicana o la mujer ángel del hogar que es pura sentimentalidad y sacrificio. Al contrario, la voz narrativa la describe de manera tal que se acercaría a la tipificación de la figura del dandi decadentista en su variante—extrañada—femenina: frívola e insensible, sin ambiciones maritales ni reproductivas y enfocada exclusivamente en el goce estético que producía en ella llevar trajes de moda sobre su cuerpo:

Frívola con arte y graciosa cual una muñeca, sin sensibilidad, su existencia entera la consagraba a mantener el prestigio de estar de moda,

deslumbrando por el gusto artístico y exótico de sus vestidos. Si algunas veces despertaba pasiones, correspondía con sonrisas, con miradas, y desde el momento que un hombre principiaba a requebrarla con tenacidad y que creía ver en él a un amoroso apasionado, se apoderaba de su espíritu tal disgusto, que cortaba con él toda amistad, y del importuno enamorado huía, evitando hasta el encontrarle. (Cáceres, 2007, p. 7)²⁶

Por sus ventajas sociales y por el contexto en el que se desarrolla la novela, el personaje, Laura aspira a una vida distinta en la que el proyecto sentimental y maternal no es el fin último de la realización femenina, sino más bien un obstáculo para el tipo de proyecto vital que emprende consigo misma. De esta manera, es tan antiburguesa como las masculinidades prototípicas del ideario modernista-decadentista, pues incluso el aspecto de la moda, que bien pudiera leerse como una marca del consumismo típico de las mujeres burguesas del período, es para Laura una vía de entrada a una modernidad de la cual las mujeres, como explica Rita Felski (1995), han sido excluidas²⁷. Empero, es necesario destacar que la insensibilidad del personaje es, sobre todo, en un plano sentimental (lo que reitera su condición contraria a la de las feminidades hegemónicas burguesas), ya que el personaje sí sufre y padece dolor, no solo físico, sino también estético. Laura, como el artista modernista, vive por y para la belleza y padece con angustia la fealdad, lo que reafirma tanto su intelectualidad, como su singularidad, reflejadas también en su capacidad de contestación y desobediencia:

La única persona que sufría, la única angustiada, la única que cerraba los ojos para no ver este cuadro de depravación estética era Laura; en cambio todos los concurrentes la miraban, la miraban con asombro. Solo ella se mostraba rebelde, conservando presto su abrigo y su sombrero, era la mujer que no obedece y que se subleva contra la orden del facultativo, según la cual toda paciente debía *desvestirse* en el vestíbulo de la casa. (Cáceres, 2007, p. 12)

Asimismo, la vinculación constante del personaje con el referente de Venus implica su inserción dentro de un paradigma erotizado y fundacional que la aleja de los modelos de las vírgenes moribundas o las mujeres modélicas de la virtud doméstica. Esto se refleja con

mayor contundencia en el momento en que Laura se enfrenta con la verdad de su enfermedad, noticia que vive con profundo miedo y dolor, mas, sobre todo, con inquebrantable agencia y decisión. Mientras la literatura romántico-sentimental y la modernista-decadentista masculina convergen en mostrar a las mujeres enfermas como paradigma de idealidad y belleza, pero también de silencio y vulnerabilidad; Laura asume frente a la enfermedad una actitud que la distancia radicalmente del modelo de la bella enferma inmóvil, virginal y totalmente supeditada a la autoridad masculina. En la enfermedad, Laura será ágil, proactiva y decidida en la búsqueda de una cura para su mal (promesa incumplida por la ciencia)²⁸ y, además, ejercerá un erotismo inusitado e incomprensible en tanto no encaja ni dentro de los paradigmas de la mujer modélica de la virtud doméstica, ni en el de la bella virgen moribunda, ni en el de la *femme fatale*.

En primer lugar, mientras busca una cura para el antiestético cáncer en el sistema reproductivo, Laura recorre los consultorios de distintos médicos en un tránsito que la voz narrativa denomina una “excursión dolorosa”, una peregrinación (Cáceres, 2007, p. 2). Esto vislumbra otra variante del misticismo secularizado del entresiglos, una forma de profanación que dialoga con las explicadas por Rafael Gutiérrez Girardot en sus reflexiones sobre el modernismo y el complejo diálogo con la modernidad, aunque es radicalmente distinta tanto a la que emprende la Margarita de *Incurables*, como la de los personajes modernistas-decadentistas. El recorrido de Laura no es ni espiritual-ascético, como el de Margarita, ni de pérdida en el vicio o los placeres en búsqueda de alguna sensación última, como en el caso de textos modernistas como el del mismo Enrique Gómez Carrillo²⁹. En Laura, la peregrinación se da en busca de respuesta para una enfermedad que no es vivida intelectualmente, sino físicamente; un padecimiento que no la singulariza y la hace un ideal estético, sino que amenaza con deformarla, quitarle su vida, libertad e individualidad al tornarla un cuerpo-masa más definido a partir de una condición patológica concreta (no ideológica ni intelectual).

Como muestra de su ser moderno y su agencia, Laura se comporta frente a los médicos como una

cliente que tiene la autoridad para elegir al médico que ha de tratarla y, sobre todo, para exigir un trato ético-estético que no la reduzca a un genérico cuerpo enfermo, como los que estaban en las salas de espera de los consultorios médicos que visitaba (Cáceres, 2007, pp. 11-12)³⁰. De esa forma, Laura desestabiliza el saber-poder médico patriarcal (LaGreca, 2012, p. 625), ya que se presenta como mujer bella y enferma con una agencia y una elocuencia impensable para las bellas enfermas del modernismo masculino³¹. Laura intenta ejercer su libertad no solo mediante sus acciones, sino a través de la toma de decisiones que le permitan un tipo de vida determinado.

Es con el doctor Castel, de ascendencia oriental y manos cálidas, que Laura siente que recibe el trato que desea, el de un doctor que ve en ella, antes que una enferma, una mujer bella. Laura y Castel entablan una relación erótica extramarital (Castel era casado), que reemplaza por momentos la relación médico-paciente aborrecida por Laura. Cuando su enfermedad llega a un punto crítico debido a las relaciones que mantiene (y que, por mandato médico, debía evitar), Laura no espera ser salvada por Castel, sino que se va a Alemania para experimentar una muerte tan antiestética como los consultorios que allí visitó³². Esto termina de desplazar a Castel de su condición de médico y reducirlo simplemente al lugar del amante impotente.

En su estudio sobre el texto, Elena Grau-Llevería (2018) señala que la principal contestación al ideario modernista patriarcal que articula *La rosa muerta* radica en la confrontación a la representación estetizada de la enfermedad femenina típica desde el modernismo masculino (p. 38). A través de Laura, el texto muestra la enfermedad en términos de deformación y fealdad, por lo que, como señala la crítica “[e]l horror de la enfermedad para Laura no está en la potencial muerte que esta pueda causarle, sino en los efectos de fealdad que se mostrarán en su cuerpo” (Grau-Llevería, 2018, p. 38). De hecho, es significativa la mirada que ejerce Laura sobre los cuerpos enfermos de las mujeres que esperaban ser vistas por los médicos en los consultorios que visitaba, cuerpos genéricos de las mujeres desindividualizadas frente a los cuales ella intenta desmarcarse por percibirlos como los protagonistas de un “cuadro de depravación estética” (Cáceres, 2007, p. 12).

Rebelándose contra las visiones hegemónicas de la mujer enferma desde la mirada de los especialistas, Laura se vincula a sí misma con el referente de una Venus que encuentra y reafirma su vitalidad en el erotismo; empero, no se trata de un erotismo que la acerca al arquetipo de la *femme fatale*, sino que es un erotismo intelectualizado que, además, restituye eso que habría sido silenciado o estigmatizado desde ciertos idearios patriarcales de la modernidad liberal, a saber, el orgasmo femenino³³. Según Thomas Laqueur, las referencias al orgasmo femenino habrían sido explícitas y profusas en los manuales medievales para las comadronas, donde el orgasmo era visto como un aliado fundamental para la fecundidad (1990, p. 9). En *La rosa muerta* se alude al orgasmo femenino, pero no como aliado de una maternidad imposible en el texto, debido a las condiciones médicas de Laura, sino como manifestación de una sexualidad insatisfactoria para el sujeto femenino que desea experimentar, en medio de su sufrimiento, alguna sensación que la reconecte con el placer y la vitalidad que están bajo amenaza. Asimismo, confrontando la desintelectualización de la *femme fatale* que es pura corporalidad, la experiencia erótica en Laura se vive en términos intelectuales. Laura no puede alcanzar el orgasmo porque el espacio —el consultorio del doctor— no era un lugar acorde para el clímax. Entretanto, la figura del médico es caricaturizada en tanto el doctor, paradigma de la racionalidad, se muestra desbordado por el deseo y el instinto, a pesar de lo inapropiado del ambiente para un encuentro erótico:

La actitud de Laura, durante la realidad del amor, fue de abnegación. Una hilera de vasos de cristales blancos que contenían el líquido, color del topacio, que debía ser analizado posteriormente por el doctor, justamente se encontraban colocados al frente de ella, y sus ojos, sin poder evitarlo, miraban el líquido segregado por los enfermos. Esta visión impidió concretar sus sentidos y sentir el espasmo supremo. (Cáceres, 2007, p. 54)

Laura contesta las representaciones tradicionales desde el ideario patriarcal de la mujer erótica como una *femme fatale* que es solo instinto, corporalidad y potencial destructor (con imágenes típicas como las “vaginas dentadas” o ninfómanas)³⁴. Además, la escena

le sirve a la autora para introducir otra dislocación semántica en el imaginario hegemónico sobre lo femenino al explicar que Laura vive el encuentro sexual insatisfactorio en clave de abnegación. Llamar abnegación a la renuncia al placer por parte de Laura constituye un gesto disruptivo en la novela, ya que disloca la matriz ideológica del sacrificio feminomariano y la usa para aludir al precio que Laura está dispuesta a pagar para recibir de Castel la imagen que desea tener de sí misma durante la relación erótica.

El punto climático de la rebelión de Laura frente a las imágenes arquetípicas de lo femenino tiene lugar cuando intenta imponerse como ideal estético vivo y vital (en contraposición con la tendencia a idealizar “Ofelias” moribundas o “rosas muertas”, Grau-Lleveria, 2018, p. 38)³⁵, mediante la fijación de su imagen en una pintura elaborada por un reconocido artista contemporáneo que afirmaría que el desnudo de Laura habría sido la base para la representación de “la Venus más perfecta que queda del arte contemporáneo” (Cáceres, 2007, p. 66). Configurándose como moribunda escritora, Laura aprovecha sus últimos soplos de vida para redactar una carta a Castel donde da las pautas sobre cómo ha de ser vista y recordada:

Laura contesta las representaciones tradicionales desde el ideario patriarcal de la mujer erótica como una *femme fatale* que es solo instinto, corporalidad y potencial destructor (con imágenes típicas como las “vaginas dentadas” o ninfómanas)

Si fatigado tu espíritu del espectáculo del desnudo enfermo, quieres recordarme, ve al estudio del pintor X; él, que siempre pintó mujeres vestidas que se abrasan de sensualismo, con la maestría de su pincel incomparable, ha hecho mi retrato, desnuda. No te espantes, es un desnudo casto. Será la Venus más perfecta que queda del arte contemporáneo, asegura el artista. (Cáceres, 2007, p. 66)

La elocuencia de Laura, tanto en su enfermedad como al final de su vida, le permitirá organizar las representaciones y los sentidos que se proponen desde el discurso hegemónico, personalizado en el texto por Castel y los demás médicos con los que interactúa durante su peregrinaje en busca de alguna receta para salvar su cuerpo de la enfermedad que amenaza con

destruirlo. De hecho, su plasmación artística vital, “cuadro testamento” según Grau-Lleveria (2018, p. 40), es una manifestación del poder que ella ha ejercido sobre el médico al imponer su visión de su cuerpo y de sí misma y su autoconstrucción artística, en contestación al referente polémico que constituyen las feas pacientes de los consultorios médicos visitados en Berlín.

Así, la rebelión que plantea *La rosa muerta* frente a las inscripciones patriarcales de la mujer es múltiple. Se refiere tanto a su desvinculación del prototipo de la mujer burguesa por su rechazo a la domesticidad y la maternidad, al igual que por su gusto por el arte improductivo y el cuidado de su cuerpo, como a la contestación de la construcción modernista-decadentista patriarcal de la mujer enferma al confrontar el embellecimiento de la patología femenina y presentarla más bien en clave de deformación. De la misma forma, la enfermedad y la cercanía de la muerte le dan a Laura la posibilidad de ejercer una subjetividad, una agencia y una elocuencia que la colocan en un mismo nivel de diálogo con las masculinidades y que, por ende, la alejan tanto de la condición genérica femenina burguesa, y del colectivo de “mujeres” con el cual nunca va a identificarse, en tanto “egoísta” (Grau-Lleveria, 2008, p. 52)³⁶, como

de las imágenes de las bellas enfermas o bellas muertas del modernismo masculino.

Del mismo modo, en diálogo con las propuestas anteriores, el texto se caracteriza por descartar la maternidad y el imperativo de la reproducción, pues es más bien el artista masculino el que es ubicado en el lugar de la reproducción de un ideal estético basado en una mujer real que, en el caso de Laura, se celebra en sus condición vital y erótica, no lánguida, impávida y moribunda. Recordemos que Laura, en su lecho de muerte, indica al artista el tipo de representación estética que ha de hacer de ella misma, con lo que se resiste a los típicos cuadros *post mortem* o los que, como muchas representaciones visuales del período, estetizan la enfermedad femenina³⁷. Laura se deleita en que la imagen que han hecho de ella

Estas autoras resignifican tales modelos de feminidad y los repolitizan mediante la creación de personajes con capacidad de subjetivación individualizadora, agencia y discurso.

la retrata desnuda, como una Venus contemporánea desvinculada de modelos ideales y, más bien, mostrada como la mujer real, erótica, vital, es decir, como la imagen de sí misma con la cual quiere ser recordada. Ante la elocuente carta de Laura, Castel queda reducido a un cuerpo exánime, sin pensamiento ni voz (Cáceres, 2007, p. 66). Es decir, el personaje deviene otra variante del “amado inmóvil” y enmudecido que habría sido tan celebrado en su versión femenina por parte de los artistas modernistas-decadentistas pero que, en este caso, resulta subversivo y contestatario al reducir al hombre-médico-amante a la impotencia.

5. A manera de conclusión

Los tres textos aquí presentados muestran personajes femeninos que convergen en exponer facetas otras de la enfermedad femenina que las desvinculan tanto del ideario naturalista que ve en la patología un indicio de degeneración, como de las clásicas representaciones idealizadas de la enfermedad desde la matriz ideológica modernista-decadentista. En estos textos, la enfermedad es confrontada en su realidad más descarnada para la mujer: como algo que afea, afecta, deforma —en los casos de la Ofelia de *El Conspirador* o la Laura de *La rosa muerta*— o que resulta la única vía de escape para la feminidad que quiere una vida distinta, alejada de la maternidad, negada a la sentimentalidad, pero que carece de las condiciones sociales y materiales para lograrlo —como en el caso de *Incurables*—. En tal sentido, dichos personajes no solo muestran imaginarios de lo femenino que se desvinculan del paradigma de virtud doméstica y nacionalmente comprometida de la “madre republicana”, o del muy burgués “ángel del hogar”, sino que presentan otra vertiente de la enfermedad como crítica a una sociedad y a una modernidad fallidas en tanto las ha dejado por fuera. Laura muere por los límites de la ciencia, Ofelia se enferma a causa de la mala vida a la que la empuja la miseria y Margarita no tiene otra alternativa que enfermar para salir del espacio-tiempo burgués del mercado marital y de los hijos indeseados. Al mismo tiempo, nuestros personajes se

emancipan respecto a las representaciones patriarcales tradicionales de la enfermedad femenina. Frente a las construcciones de bellas enfermas o muertas silente, inmóviles, como las “Ofelias” de la poesía modernista latinoamericana masculina, estas mujeres, en la enfermedad, devienen variantes de moribundas habladoras, elocuentes, lúcidas, con logos y, sobre todo, con capacidad de acción, de decisión y de agencia. En consecuencia, los textos abordados dejan entrever las contestaciones progresivas que las escritoras del período articulan frente a las propuestas estético-ideológicas del modernismo-decadentismo, corriente predominantemente masculina que, al admitir como únicas representaciones de la mujer las bellas muertas inmóviles o las *femme fatales*, niegan la posibilidad de un sujeto mujer artista o intelectual. Estas autoras resignifican tales modelos de feminidad y los repolitizan mediante la creación de personajes con capacidad de subjetivación individualizadora, agencia y discurso.

Asimismo, la contestación al orden burgués permite comprender otras dimensiones de las rebeliones emprendidas por estos personajes que convergen en su cuestionamiento tácito a la maternidad. Por un lado, las protagonistas de estas novelas muestran la posibilidad de una realización individual que no radica en la función reproductiva y, por la otra, el rechazo o la mera imposibilidad de la maternidad va anunciando, sobre todo en los casos de *El Conspirador* e *Incurables*, una contestación radical al sistema capitalista y la modernidad fallida, la cual le impone al sujeto femenino la responsabilidad de la (re)producción de una fuerza de trabajo (los hijos) sin que ellas sean reconocidas como piezas claves del engranaje productivo (Federici, p. 23)³⁸. De esta manera, los personajes femeninos que protagonizan estos relatos se ubican en una esfera de improductividad para el sistema que las posiciona en un interesante nivel de diálogo tensional con los artistas modernistas masculinos que, en su momento, apelaron a la no productividad económica del trabajo artístico como una forma de resistencia al sistema mercantil que denunciaba la falta de valor económico del arte; solo

que, en este caso, tales personajes femeninos hacen de su trayecto vital singular su acto de construcción o resistencia-ético-estética.

Los textos aquí analizados constituyen puntos de fuga para los imaginarios de lo femenino desde el repertorio de posibilidades pensado y provisto por los órdenes estético-ideológicos dominantes. La lectura en red de estas obras crea las condiciones de posibilidad para una valoración distinta de la producción literaria y cultural del período de entresiglos que no se limite a las obras de los autores masculinos y los imaginarios sociosexuales propuestos por las mismas, sino que arroje luces sobre eso que Michel Foucault ha denominado los “saberes sometidos”, es decir, los saberes “discontinuos, descalificados, no legitimados” que

atentan “contra la instancia teórica unitaria que pretende filtrarlos, jerarquizarlos, ordenarlos en nombre de un conocimiento verdadero” (2001, p. 22). Se trata de grietas al sistema que permiten ver las contestaciones y resignificaciones articuladas por las autoras, en distintos momentos y contextos, frente a los paradigmas estético-ideológicos y culturales dominantes, empero, silenciados debido a los sistemas de verdad e invisibilización impuestos por los mismos procesos de canonización (Pratt, 1998, p. 87). Así, estas fisuras pueden crear pasajes para otras aproximaciones a la historia literario-cultural hispanoamericana y, sobre todo, para el ingreso de voces otras y de imaginarios sociosexuales alternativos a una modernidad entendida en términos patriarcales.

Notas

- 1 Esta investigación fue financiada por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Resolución Rectoral n.º 01686-R-20, con código de proyecto E20030271.
- 2 Según Bonnie Frederick (2006), Harriet Beecher Stowe —referente clave para las escritoras latinoamericanas del siglo XIX— logra conjugar los imaginarios de lo “ultrafemenino” desde el paradigma patriarcal con el rol escriturario y, de esa forma, crea las condiciones de posibilidad para su legitimidad, autoridad y, sobre todo, su inserción dentro de un imaginario nacional del cual había sido excluida. La madre republicana representó, para muchas autoras, la posibilidad de un “rol nacional sin sacrificar su voz única y femenina” (p. 102; traducción propia). Entre los estudios críticos que han analizado los usos estratégicos de los imaginarios patriarcales de lo femenino para vehiculizar una agencia dentro de espacios no tradicionalmente masculinos están los trabajos fundacionales de Josefina Ludmer, con el análisis de las paradigmáticas estrategias de Sor Juana Inés de la Cruz para legitimarse intelectualmente en “Las tretas del débil” (1985); Jean Franco (*Plotting Women*, 1989); Francine Masiello (*Between Civilization and Barbarism*, 1992); Francesca Denegri (*El abanico y la cigarrera*, 2004 [1996]); Joan Torres-Pou (*El e[x]terno femenino*, 1998); Mary Louise Pratt (“Don’t Interrupt Me: the Gender Essay as Conversation and Counter-canon”, 1998); Ana Peluffo (*Lágrimas andinas*, 2005); Elena Grau-Llevería (“Conflictos y pactos en *La familia del Comendador*”, 2005; “Idearios de género para la modernidad limeña finisecular en dos cuentos de Clorinda Matto de Turner”, 2019); Nancy LaGreca (*Rewriting Womanhood*, 2009); y los postulados de Carolina Alzate en su trabajo sobre *Soledad Acosta de Samper y el discurso letrado de género (1853-1881)* (2015), por mencionar solo algunos ejemplos.
- 3 Los lugares de enunciación de estas tres autoras son distintos debido a condiciones sociales, ideológicas y temporales particulares. En el caso de Cabello, la autora pelea por un espacio dentro del campo literario-cultural peruano del momento, con fuertes resistencias bien explicadas por investigadoras como Francesca Denegri (2004 [1996]). En el de Gil de Hermoso, se trata de una escritora triplemente periférica al ser mujer, judía y estar radicada fuera de la capital venezolana (en la ciudad de Coro) (véase Galindo, 2006). En lo tocante a Cáceres, la autora no solo se desenvuelve en tierra europea, sino que, además, goza de un prestigio social e intelectual que le brinda ciertas libertades, aunque no deja de estar constreñida por los sesgos sociosexuales que predominan en el campo literario-cultural del momento (Miseres, 2016).

- 4 El uso del término “referente polémico” dialoga con los postulados de Celia Amorós cuando explica que el pensamiento es polémico y su comprensión amerita reconocer con quién o con qué dialoga tensionalmente: “seamos conscientes de ello o no, pensamos con alguien (con mucha gente y, cuanto más, mejor) y sobre todo, contra alguien. Ningún pensamiento se entiende si se desconoce su referente polémico, si no se sabe con quién, de forma explícita o no, se está discutiendo” (Amorós, 2005, p. 39).
- 5 En esta línea de investigaciones, es posible destacar (por mencionar algunos casos) textos como el de Sylvia Molloy, “Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agostini” (1983); el trabajo de Elena Grau-Llevería en *Las olvidadas: mujer y modernismo* (2008); las propuestas de Nancy LaGreca, *Rewriting Womanhood: Feminism, Subjectivity and the Angel of the House in the Latin American Novel, 1887-1903* (2009); “Intertextual Sexual Politics: Illness and Desire in the Enrique Gómez Carrillo, *Del amor, del dolor y del vicio and Aurora Cáceres, La rosa muerta*” (2012) y su libro *Erotic Mysticism: Subversion and Transcendence in Latin American Modernista Prose* (2016); la tesis doctoral de Chantal Berthet, “Body, Gender, and Nation: Women Fiction Writers of Spanish American Modernism” (2014); al igual que el trabajo de Sarah Moody a publicarse próximamente sobre las escritoras del modernismo.
- 6 Con el carácter antiburgués de dichos prototipos de feminidad me refiero a la manera en que estos personajes femeninos, al igual que las masculinidades del entresiglos vinculadas con el ideario modernista-decadentista, se desligaron del imperativo de productividad que se les imponía desde el proyecto positivista-burgués de modernidad-capitalista que, en el caso de las mujeres, se refería sobre todo a la necesidad de (re)producir los cuerpos y saberes patriarcales en los roles de madres-maestras-cuidadoras.
- 7 Como lo señala Celia Amorós, en el paradigma hegemónico de la modernidad occidental las masculinidades se asumen como “portadores del logos”, mientras la mujer es la gran ausencia sistemática de este discurso, ausencia que “ni siquiera puede ser detectada como ausencia porque ni siquiera su lugar vacío se encuentra en ninguna parte; la ausencia de la ausencia [...] es el logos femenino o la mujer como logos; emerge a veces en el discurso masculino, como una isla en el océano, como lo gratuito y lo inexplicable, lo que inesperadamente se encuentra sin haberlo buscado, y el discurso se configura siempre alrededor de ese islote bajo el signo de la perplejidad, de un oleaje confuso y recurrente que quiere erosionar y tiene a la vez que reconocer contornos, tallar recortes en el discurso para conceptualizar lo imprevisible, el reino dentro de otro reino” (1991, p. 27).
- 8 La inclusión del término “mujer” entre comillas es una forma de dar cuenta de las connotaciones universalizantes de dicha noción en el período estudiado y, al mismo tiempo, de mostrar los silencios que crea este término en apariencia englobador en relación con factores como la raza, la cultura, la clase social y la edad. Tal como lo explica Lee Skinner en sus reflexiones sobre el problema de la interseccionalidad en la literatura latinoamericana del período (y como puede rastrearse en los textos aquí abordados), “[t]he intersectionality of racial, ethnic, socioeconomic, sexual and gendered identities means that speaking about “women” entails careful differentiations around race, class, and region [...] Many lower-class women in nineteenth-century Latin America may have seen their interests as aligned with lower-class men, not with elite women, and many, although not all, white women did not always understand their experiences as similar to those of women of color, to name but two instances in which gender was far from the dominant category through which people experienced working conditions” (2019, p. 638)
- 9 Claros ejemplos de esta ambivalente idealización que tiene como subtexto un ejercicio de violencia y contención sobre las feminidades los tenemos en relatos como “Idealismos”, de Clemente Palma (1904), o “Un crimen raro,” de Ciro Ceballos (1898); pues pese a las diferentes técnicas narrativas, estas obras presentan prototipos de masculinidad que ven en el asesinato de la mujer “amada”, bien sea mediante palabras (Palma) o acciones (Ceballos), su instancia de consagración artística. Adicionalmente, ambas obras convergen en la representación de feminidades silentes de cuya supuesta subjetividad solo tenemos conocimiento a partir de lo que las masculinidades perturbadas que las acompañan (y las fatalizan), nos dicen de ellas en sus ejercicios de ventriloquización.
- Estas formas de violencia simbólica implícitas en la subyugación del cuerpo mediante la idealización de su pasividad, la concomitante negación del habla y la imposición

de un discurso monolítico, paradójicamente, no distan demasiado de las estrategias de disciplinamiento ejercidas por las masculinidades legitimadas a través del saber-poder médico a escala social. Al respecto, se sugiere revisar el trabajo de Gabriela Nouzeilles, "La plaga imaginaria", donde se analiza la perspectiva monológica que imponía el saber-poder médico sobre el "cuerpo" de la histérica, transparente al "lenguaje del realismo científico" (2000, p. 181).

- 10 En *La ciudad letrada*, Ángel Rama propone la categoría del letrado para definir al tipo de masculinidad que usará la palabra, la literatura y el oficio artístico e intelectual para articular imaginarios nacionales e identitarios (1998 [1984]). El letrado sería, desde la perspectiva de Rama, la figura central de la *res publica* y no será hasta fines del siglo XIX cuando, según lo explica Julio Ramos (2009), el letrado se desvinculará de la función ideologizante y reclamará para sí un espacio otro de enunciación, autonomía y legitimación para su oficio artístico-intelectual.
- 11 Entre los trabajos críticos sobre la obra de Cabello destacan las recientes publicaciones de Mónica Cárdenas, "Parodia y política en *El Conspirador: Autobiografía de un hombre público* (1892), de Mercedes Cabello de Carbonera" (2021); la propuesta de Yolanda Westphalen que ve en las novelas claras resonancias con el contexto político del momento, "Mercedes Cabello de Carbonera: entre la novela de folletín y la ficcio[nacion]alización letrada" (2012), al igual que aportes como el de Christina Mathews, "The Masquerade as Experiment: Gender and Representation in Mercedes Cabello de Carbonera's *El Conspirador. Autobiografía de un hombre público*" (2005), donde la autora analiza la problematización de los roles sociosexuales en la novela. Se han publicado otras investigaciones a las que no hago referencia aquí por motivos de espacio, y es significativa también la creciente cantidad de tesis de maestría y doctorado enfocadas en el estudio de la obra de Cabello.
- 12 Las citas directas de la obra de Cabello y las demás novelas referidas en las páginas subsiguientes mantienen la grafía original.
- 13 Sin mayor arrepentimiento, Bello expresa también su falta al pacto que ha establecido con Ofelia. En esta unión movilizadora por intereses políticos, él debía ser responsable de trabajar con ahínco por el partido, empero, cae en la abulia que caracterizaría a muchas masculinidades en crisis del período. En tal sentido, comenta cómo va sintiéndose "sin ánimo, sin entusiasmo para lanzar[se] en ninguna empresa" (Cabello, 1892, p. 202), lo que da indicios de la confiabilidad de su palabra al haber afirmado en reiteradas oportunidades que era Ofelia la causante de su desgracia.
- 14 Esta referencia a la prostitución no como una forma de degeneración de la mujer, sino como el efecto de la ausencia de posibilidades del sujeto femenino, es una constante no solo en los textos de Cabello (*Blanca Sol*, 1889, al igual que ensayos como "La necesidad de una industria para la mujer", 1875), sino también en las obras de escritoras relativamente coetáneas como Clorinda Matto de Turner y Adela Zamudio.
- 15 Bello le pide a Ofelia que guarde silencio para "recuperar su salud" (Cabello, 1892, p. 278). Es interesante cómo el planteamiento higienista es usado por el sistema patriarcal como una estrategia para silenciar a la mujer, sobre todo cuando aborda temáticas problemáticas para su sexo. Sin ánimos de proponer una lectura biográfica, no dejan de ser relevantes las coincidencias entre esta escena en la que Bello le pide silencio a Ofelia por el bien de su salud y una recuperación que se sabe imposible (Ofelia constata la cercanía de la muerte) y los planteamientos de ciertos intelectuales contemporáneos a Cabello que explicaban la locura de la autora no por causa de la sífilis que habría contraído de su licencioso marido, sino por el exceso de actividad intelectual.
- 16 De hecho, considero que el discurso de Ofelia ayuda a visibilizar la posibilidad de una participación futura de la mujer en la política, como lo planteará la misma Mercedes Cabello en algunos de sus ensayos, por ejemplo, en "El patriotismo de la mujer", donde la autora desarticula el binarismo sociosexual que separa a la mujer de la política, al plantear una genealogía de heroicidades políticas femeninas (véase Pinto, 2017, p. 94). Asimismo, en "La influencia de la mujer en la civilización", la autora ahonda en las facultades políticas de la mujer, por lo que la no participación del sujeto femenino de la política de su tiempo no respondía a una ausencia de capacidad para esa empresa, sino a la falta de condiciones ético-morales necesarias en el momento. Según la autora, la "astucia" y "falsía" que caracterizaban a la política actual eran factores que hacían de ese campo un ámbito inapropiado para el noble corazón femenino (cfr. Pinto, 2017, p. 53).

- 17 Elaine Showalter (1985) analiza la poca atención que la crítica ha brindado a la figura de Ofelia de Shakespeare, pese a su presencia persistente en la literatura, la cultura popular y la pintura “from Redon who paints her drowning, to Bob Dylan, who places her on Desolation Row, to Cannon Mills, which has named a flowery sheet pattern after her, is in inverse relation to her invisibility in Shakespearean critical texts” (p. 78). Según Showalter, Ofelia representa “the oppression of women in society”, lo que la lleva a plantear la pregunta sobre la crítica feminista y la forma en que ha de representar a la figura de Ofelia en su propio discurso, es decir, la pregunta por “our responsibility towards her as a character and as woman” (p. 78).
- 18 Según Amorós, las mujeres son vistas desde el ideario patriarcal como sentimentalidad desbordada, naturaleza e instinto, incompatibles con la racionalidad. Por ende, es significativa su determinación a guardar silencio, su capacidad de ocultar sus sentimientos y su compromiso sumo con las mujeres con las que ha crecido.
- 19 Al respecto, se sugiere revisar el artículo de Luz Aina Morales Pino (2018), citado en la bibliografía.
- 20 A este respecto, el título del texto, *Incurables*, se enmarca en las narrativas de la enfermedad del entresiglos (Nouzeilles, 2000, p.174), no obstante, puesto en diálogo con un extrañado ideario sentimental. Asimismo, si bien el texto no menciona expresamente la anorexia, habla del enflaquecimiento progresivo y, en apariencia, deliberado, de Margarita, lo que puede leerse como un intento extremo de ejercicio de poder y control sobre el cuerpo y el instinto que confronta radicalmente la visión de la mujer como mera fuerza natural incapaz de raciocinio e individuación.
- 21 Es importante aclarar que el uso de la enfermedad femenina por parte de las escritoras románticas es radicalmente distinto al de los escritores, pues las escritoras usan la enfermedad para expresar un malestar, aunque se trata de un gesto menos radical que el suicidio. Por su parte, los escritores románticos construyen la enfermedad femenina, ya que la mujer enferma deviene un ideal para la masculinidad que desea reiterar su poderío económico y físico. En el entresiglos, las mujeres enfermas presentadas por la pluma masculina retoman esa tradición, pero con un elemento diferencial, que consiste en la forma en que son objeto de inscripción de estas masculinidades que las ven y las crean.
- 22 El uso de la elocuencia es una estrategia frecuente tanto en los textos aquí revisados, como en otros del período, como “ ¡Pálida!... ¡Pero es ella!”, de Clorinda Matto de Turner (1893). Un antecedente importante también es el de *Dolores*, de Soledad Acosta de Samper (1867), donde la enfermedad cumple una función ambigua de condena y liberación, en la medida que imposibilita a la protagonista de casarse, al tiempo que esto le permite dedicarse de lleno a la escritura y al trabajo intelectual. Asimismo, en los momentos de mayor agonía, no deja de expresarse profusamente mediante la escritura. Una constante en los personajes femeninos disidentes respecto a los paradigmas patriarcales es la articulación de un discurso propio del cual ellas devienen los principales sujetos, como sucede por ejemplo en *Blanca Sol*, de Mercedes Cabello de Carbonera (1891) o *La muñeca* (1895), de Carmela Eulate Sanjurjo.
- 23 Si bien la dedicatoria del texto parece retomar el lugar tradicional de la escritura femenina, es decir, la escritura con fines pedagógicos enmarcados en la vocación maternal de la mujer, el texto se desvincula de lo que promete en la dedicatoria para vehicular un planteamiento feminista que, no obstante, se mantiene dentro de las convenciones de lo femenino desde el ideario patriarcal (Rivero, 1994). En tal sentido, esta relación tensional entre dedicatoria y novela puede insertarse dentro de la tradición de textos literarios femeninos que vehicularían sus postulados a través del uso del palimpsesto (Gilbert y Gubar, 2000, p. 73)
- 24 Este aspecto es relevante para la reflexión sobre el mencionado problema de la interseccionalidad. Si bien el motivo de la mujer viuda es una constante en la literatura del período, no todas las viudeces en todos los contextos son iguales. En cierta literatura escrita por autoras peruanas y ambientada en ese contexto, las mujeres viudas son condenadas a una vida de desgracia debido a la ausencia de posibilidades de superación económica. Empero, en el texto de Cáceres, la viudez de Laura, radicada en suelo europeo y con todo un prestigio socioeconómico, le garantiza una libertad y una holgura impensable para una mujer de otra clase o condición.
- 25 Igualmente, como lo explica Grau-Llevería, la vinculación de Laura con el referente de Venus es también tensional, puesto que “frente a la inmovilidad estatuaría de las venus, siempre expuestas a la mirada de los otros, Laura es una venus en constante movimiento y actividad, agente creador del discurso sobre su cuerpo que busca miradas que le confirmen su voluntad de ser” (2018, p. 39).

- 26 Para Rebecca Mason (2012), la actitud de Laura muestra su sujeción a los modelos patriarcales que exigen al sujeto femenino hacer de su cuerpo un ideal estético. Empero, en este trabajo sigo la línea de reflexión propuesta por Grau-Llevería (2018), quien ve en la novela y en el personaje de Laura una contestación al orden patriarcal mediante la desestetización de la enfermedad femenina y, de esa manera, la desarticulación de un ideal de belleza producto de una angustia de las masculinidades ante la posibilidad de poder intelectual y agencia por parte de las mujeres.
- 27 De esta manera, el personaje dialoga con el de *La muñeca*, de Carmela Eulate Sanjurjo quien, como lo explica Grau-Llevería, apela a la moda como una forma de singularización y resistencia frente a los modelos de esposas y madres para los cuales eran educadas. En estos casos, el consumo y el gusto por la moda no responden a mecanismos de desidentificación y dilución identitaria, sino más bien a su conciencia de que, como lo explica la investigadora, “para lograr un proyecto propio, deben de recurrir a mundos en los que se les permite la entrada y que están circunscritos a los espacios imaginarios que las sociedades del momento designaban como femeninos: la moda, el lujo, la pasión por un ideal externo a ellas, la espiritualidad. Es decir, negocian nuevas libertades individuales, pero en nada alteran el sistema patriarcal porque sus proyectos de vida se construyen dentro del territorio de lo que era posible, aceptable y, en algunos casos, deseable para la mujer” (Grau-Llevería, 2008, p. 53).
- 28 En la representación de los límites y las falencias de la ciencia y la medicina, el texto dialoga con otras propuestas del entresiglo articuladas por escritores vinculados tanto con el modernismo, como con el decadentismo e, incluso, el naturalismo (pienso específicamente en el caso de Eugenio Cambaceres), en cuyos textos suele aparecer la figura de un médico inútil, ignorante o movilizado por intereses meramente crematísticos.
- 29 Las referencias intertextuales del texto de Cáceres con la obra de su exesposo, el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, *Del amor, del dolor y del vicio* (1898) han sido trabajadas por Nancy LaGreca (2012) y Vanesa Miseres (2016), quienes ven en el texto de la escritora una contestación ideológica, estética y política a los planteamientos de Gómez Carrillo.
- 30 En este punto, vemos un quiebre importante entre la propuesta de *Incurables* con la enfermedad concebida en términos tensionalmente románticos, y una propuesta como la de Cáceres, donde la enfermedad es biológica, concreta, y confronta radicalmente, en diálogo con las éticas-estéticas modernistas-decadentistas del período, los límites del saber-poder de la ciencia y la autoridad del facultativo.
- 31 Al respecto, es fundamental el trabajo de Nancy LaGreca (2012), donde la autora analiza la contestación feminista al discurso patriarcal en el texto de Cáceres, sobre todo en términos de la construcción de la sexualidad femenina como “impulso monstruoso”. En tal sentido, LaGreca lee en la novela formas de insumisión y resistencia, sobre todo en la manera en que la autora problematiza la representación del saber y poder de los médicos en el relato (2012, p. 623).
- 32 Además, Castel, quien inicialmente le indica que no debe tener relaciones sexuales por motivos de salud, termina seduciendo a la paciente y teniendo relaciones sexuales con ella. Esto la hace una suerte de médico-amante-verdugo por ignorancia, negligencia e incapacidad (como se ve en otros textos modernistas-decadentistas del período, como *Un adulterio*, de Ceballos, 1903). Ahora bien, este aspecto es significativo porque reitera la confrontación de Laura al paradigma de la *femme fatale*, ya que es una mujer erótica fatalizada por el sujeto masculino.
- 33 Cabe destacar que las menciones a la sexualidad femenina ya estaban presentes en ciertos textos vinculados con idearios regeneracionistas y pedagógicos, como *Luz y sombra* (1910), de Ana Roqué.
- 34 El ejemplo clave de estas representaciones de la feminidad erótica y sexualizada en clave negativa y destructiva lo vemos en una novela como *Un adulterio* (1903), de Ciro Ceballos, donde los personajes femeninos que tienen deseo sexual (siempre desvinculado de la maternidad y el matrimonio), son mostrados en clave patológica (ninfómanas, zoófilas) y destructiva para la masculinidad que quiere tener en ellas el consuelo complaciente para las crisis que enfrenta.
- 35 En esta construcción vital de sí misma, Thomas Ward (2007) ha visto en Laura las trazas de un discurso nietzscheano (p. xviii).
- 36 Las relaciones sexuales son parte de este proyecto de autoconstrucción artística y singularización, frente al referente polémico que constituyen los cuerpos genéricos y deformados de las mujeres enfermas. Desde esta perspectiva, Laura entraría dentro

de la definición de lo que Grau-Llevería ha conceptualizado como las “egoístas” en la literatura escrita por mujeres en el entresiglo y que presentan personajes femeninos que se caracterizan por no solo desmarcarse de las comunidades genéricas de mujeres, sino que demuestran su “habilidad y capacidad de autodefinición [de manera tal que pueden] subvertir, transformar e invertir los modelos tradicionales de comportamiento femenino propios de la época, el valor de los modelos femeninos históricos y transformar el significado que la cultura en general daba a nuevos modelos de mujer surgidos con la modernidad y con la cultura del entre siglos” (2008, p. 52).

- 37 No me refiero únicamente a las Ofelias inspiradas en la obra prerrafaelista, sino también a toda una serie de pinturas —como la de Cristóbal Rojas, “Primera y última comunión” (1888)— que fijan y convierten en objeto estético la muerte femenina.
- 38 Paradójicamente, uno de los saberes sometidos más corrosivos es el que evidencia un texto como *Incurables*, al mostrar cómo una escritora como Virginia Gil de Hermoso, desde los márgenes de la ciudad letrada y desde una condición triplemente periférica como mujer, judía y no residenciada en el centro capitalino, estaba produciendo discursos insertos en un imaginario aparentemente conservador que, no obstante, vehiculizó una cosmovisión feminista que vislumbró la posibilidad de agencias y pactos de igualdad impensables en texto de su estilo.
- Con respecto al cuestionamiento al sistema económico en *El Conspirador*, se recomienda revisar el trabajo de Emily Joy Clark, “Rocambor, Malilla and Matrimony: Gambling in Mercedes Cabello de Carbonera’s Naturalist Novels” (2019).

Referencias bibliográficas

- Alzate, C. (2015). *Soledad Acosta de Samper y el discurso letrado de género (1853-1881)*. Madrid, Fráncfort del Meno: Iberoamericana, Vervuert.
- Amorós, C. (1991). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos.
- Amorós, C. (2005a). *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Amorós, C. (2005b). Dimensiones del poder en la teoría feminista. *Revista Internacional de Filosofía Política*, 25, 11-33.
- Berthet, Ch. (2014). *Body, Gender, and Nation: Women Fiction Writers of Spanish American Modernismo*. (Tesis doctoral). Universidad de Connecticut, Estados Unidos de América. <http://opencommons.uconn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=6825&context=dissertations>
- Cabello de Carbonera, M. (1892). *El Conspirador, autobiografía de un hombre público*. Lima: Tipografía “La Voce de Italia”.
https://www.google.com.pe/books/edition/El_conspirador/BesSAAAAYAAJ?hl=es&gbpv=1&printsec=frontcover
- Cáceres, A. (2007 [1914]). *La rosa muerta* (Ed. Thomas Ward). Buenos Aires: Stockcero.
- Cárdenas, M. (2021). Parodia y política en “El Conspirador. Autobiografía de un hombre público” (1892) de Mercedes Cabello de Carbonera. *América sin nombre*, 25, 33-42. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2021.25.02>
- Ceballos, C. (1898). Un crimen raro. En C. Ceballos, *Croquis y sepias* (pp. 17-27). Ciudad de México: Eduardo Dublán, Impresor.
<http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020028189/1020028189.PDF>
- Ceballos, C. (1903). *Un adulterio*. Ciudad de México: Imprenta de Eduardo Dublan, Impresor. <https://www.lanovelacorta.com/facsimiles/un-adulterio.pdf>
- Clark, E. J. (2019). Rocambor, Malilla and Matrimony: Gambling in Mercedes Cabello de Carbonera’s Naturalist Novels. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 43(3), 507-530. <https://doi.org/10.18192/rceh.v43i3.4878>
- Denegri, F. (2004 [1996]). *El abanico y la cigarrera* (2.ª ed.). Lima: Instituto de Estudios Peruanos y Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.
- Felski, R. (1995). *The Gender of Modernity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Foucault, M. (2001). *Defender la sociedad* (2.ª reimp.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

- Franco, J. (1989). *Plotting women: gender and representation in Mexico*. Londres: Verso.
- Frederick, B. (2006). Harriet Beecher Stowe and the Virtuous Mother. Argentina 1852-1910. *Journal of Women's History*, 18(1), 101-120. <https://doi.org/10.1353/jowh.2006.0010>
- Galindo, D. (2006). *En el borde de encaje. Dos sociedades culturales de mujeres en el siglo XIX. Coro, 1890-1895*. (Tesis doctoral). Universidad Simón Bolívar, Caracas, Venezuela.
- Gil de Hermoso, V. (1905). *Incurables*. Barcelona: Toribio Taberner. <https://www.biblioteca.org.ar/libros/70543.pdf>
- Gilbert, S. M. y Gubar, S. (2000). *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination* (2.ª ed.). New Haven, Londres: Yale University Press.
- Grau-Llevería, E. (2008). *Las olvidadas: mujer y modernismo. Narradoras de entre siglos*. Barcelona: Promociones Publicaciones Universitarias.
- Grau-Llevería, E. (2015). Conflictos y pactos en *La familia del Comendador* de Juana Paula Manso: Formación de nación a través de políticas matrimoniales. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 69(1), 38-49. <http://10.1080/00397709.2015.1004277>
- Grau-Llevería, E. (2018). La insurrección de la bella muerta en *La rosa muerta* de Aurora Cáceres. *Latin American Literary Review*, 45(89), 36-44. <http://doi.org/10.26824/lalr.32>
- Grau-Llevería, E. (2019). Idearios de género para la modernidad limeña finisecular en dos cuentos de Clorinda Matto de Turner. *Letras (Lima)*, 90(131), 4-28. <http://dx.doi.org/10.30920/letras.90.131.1>
- Gutiérrez Girardot, R. (1988). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales* (2.ª ed.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- LaGreca, N. (2009). *Rewriting Womanhood: Feminism, Subjectivity, and the Angel of the House in the Latin American Novel, 1887-1903*. Pennsylvania: Penn State University Press.
- LaGreca, N. (2012). Intertextual Sexual Politics: Illness and Desire in Enrique Gómez Carrillo's *Del dolor, del amor y del vicio* y Aurora Cáceres' *La rosa muerta*. *Hispania*, 95(4), 617-628. <https://doi.org/10.1353/hpn.2012.0141>
- LaGreca, N. (2016). *Erotic Mysticism: Subversion and Transcendence in Latin American Modernista Prose*. Carolina del Norte: Department of Romance Studies, The University of North Carolina at Chapel Hill.
- Laqueur, Th. (1994 [1990]). *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud* (Traducción de E. Portela). Madrid: Cátedra.
- Ludmer, J. (1985). Las tretas del débil. En J. Ludmer, *La sartén por el mango*. Puerto Rico: Ediciones El Huracán. <https://literaturaanimada.files.wordpress.com/2014/03/ludmer-tretas-del-dc3a9bil.pdf>
- Masiello, F. (1992). *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Mason, R. (2012). Destierro, descontrol y distorsión del cuerpo femenino en *La rosa muerta* de Aurora Cáceres. *Hispanic Poetry Review*, 9 (2), 63-77.
- Mathews, C. (2005). The Masquerade as Experiment: Gender and Representation in Mercedes Cabello de Carbonera's *El Conspirador*. Autobiografía de un hombre público. *Hispanic Review*, 73(4), 467-489. <https://doi.org/10.1353/hir.2005.0041>
- Miseres, V. (2016). Modernismo puertas adentro: género, escritura y experiencia urbana en *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo* de Aurora Cáceres. *MLN*, 131 (2), 399-418. <https://doi.org/10.1353/mln.2016.0019>
- Molloy, S. (1983). Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini. *Revista de la universidad de México*, 29, 14-18.
- Montaldo, G. (1995). *La sensibilidad amenazada*. Caracas: Planeta- Fundación CELARG.
- Morales Pino, L. A. (2018). En clave heterogénea: éticas y políticas de la caridad en *Herencia*, de Clorinda Matto, "El velo de la Purísima", de Adela Zamudio e *Incurables*, de Virginia Gil de Hermoso. *Mundo Nuevo. Revista de estudios latinoamericanos*, 8 (18), 43-69.
- Nouzeilles, G. (2000). La plaga imaginaria: histeria, semiosis corporal y disciplina. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 26 (52), 173-191. <https://doi.org/10.2307/4531127>

- Palma, C. (1904). *Cuentos malévolos*. https://kupdf.net/download/clemente-palma-cuentos-malevolospdf_5af462fbe2b6f51f4fc5095a_pdf
- Peluffo, A. (2004). Latin American Ophelias: The Aesthetization of Female Death in Nineteenth-Century Poetry. *Latin American Literary Review*, 32 (64), 63-78. <https://www.jstor.org/stable/20119929>
- Peluffo, A. (2005). *Lágrimas andinas: sentimentalismo, género y virtud republicana en Clorinda Matto de Turner*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Pinto Vargas, I. (2017). *Mercedes cabello de Carbonera. Artículos periodísticos y ensayos*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Pratt, M. L. (1998). Don't Interrupt Me: The Gender Essay as a Conversation and a Countercanon. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 4, 85-101.
- Rama, Á. (1998 [1984]). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Ramos, J. (2009 [1989]). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: El Perro y la Rana.
- Rivero, E. (1994). Precisiones de lo femenino y lo feminista en la práctica literaria hispanoamericana. *Inti: Revista de literatura hispánica*, 40-41, 21-46. <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss40/4>
- Rousseau, J. J. (2019). *Emilio o la educación*. Madrid: Editorial Verbum.
- Skinner, L. (2019). Ambivalence and Representations of Women's Work in Nineteenth-Century Spanish American Writing, 1861-1896. *Latin American Research Review*, 54 (3), 637-650. <https://doi.org/10.25222/larr.149>
- Showalter, E. (1985). Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Female Criticism. En P. Parker y G. H. Hartman (Eds.), *Shakespeare and the Question of Theory*. Nueva York: Routledge.
- Torres-Pou, J. (1998). *El e[x]terno femenino. Aspectos de la representación de la mujer en la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Promociones Publicaciones Universitarias.
- Valcárcel, A. (2001). *La memoria colectiva y los retos del feminismo*. Santiago de Chile: CEPAL-ECLAC.
- Ward, Th. (2007). Introducción. En *La rosa muerta* (pp. vii- xxiv). Buenos Aires: Stockcero.
- Westphalen, Y. (2012). Mercedes Cabello de Carbonera: entre la novela de folletín y la ficcio[nacion]alización letrada. En S. B. Guardia (Ed.), *Escritoras del Siglo XIX en América Latina* (pp. 111-124). Lima: Centro de Estudios la Mujer en la Historia de América Latina. <https://www.cemhal.org/Escritoras%20del%20siglo%20XIX.pdf>

Transfobia, maternidad protésica e identidades no heteronormativas en *Loxoro* (2011) de Claudia Llosa

Transphobia, Prosthetic Motherhood and Non-heteronormative Identities in *Loxoro* (2011) by Claudia Llosa

Richard Leonardo-Loayza

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Contacto: rleonardol@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-6867-2127>

RESUMEN

El siguiente artículo analiza *Loxoro* (2011), cortometraje de Claudia Llosa. Dicho filme formó parte del proyecto Fronteras (una serie de cortometrajes latinoamericanos producidos por la televisora de cable TNT) y en el año 2012 se hizo acreedor del Teddy Award del 62 Festival Internacional de Cine de Berlín. Se pretende demostrar que en *Loxoro* se realiza una denuncia en contra de las condiciones sociales a las que son sometidas las travestis, cuyos cuerpos son violentados, desaparecidos o desechados. Asimismo, se desea probar que esta película presenta una serie de representaciones de identidades no heteronormativas que interpelan al sistema cisheteropatriarcal. Estas identidades tienen la capacidad de agencia, y sus acciones subvierten algunas instituciones básicas de dicho sistema como la maternidad y el lenguaje. En efecto, en *Loxoro* se propone una maternidad protésica, que se entiende como la sustitución de un miembro que forma parte de las relaciones de parentesco madre-hijo, por otra entidad, la que se encarga de reproducir el papel que uno de estos miembros representaba en dichas relaciones. Además, en el texto, tales identidades someten el lenguaje a transformaciones que no solo lo convierten en un artefacto de comunicación como grupo diferenciado, sino que se constituye también en un modo de violentar el orden, desestructurando la lengua del poder, adecuándola a sus prioridades vitales.

Palabras clave: Claudia Llosa; *Loxoro*; Travesti; Transfobia; Agencia; Maternidad protésica

ABSTRACT

The following article analyzes *Loxoro* (2011), a short film by Claudia Llosa. This film was part of the "Fronteras project" (a series of Latin American short films produced by cable television TNT) and in 2012 it was awarded the Teddy Award at the 62nd Berlin International Film Festival. It is intended to demonstrate that in *Loxoro* a complaint is made against the social conditions to which transvestites are subjected, whose bodies are violated, disappeared or discarded. Likewise, it is desired to prove that this film presents a series of representations of non-heteronormative identities that challenge the cisheteropatriarchal system. These identities have the capacity of agency, and their actions subvert some basic institutions of this system, such as motherhood and language. Indeed, in *Loxoro* a prosthetic maternity is proposed, which is understood as the replacement of a member that is part of the mother-child kinship relationship, by another entity, which is responsible for reproducing the role that one of these members played in such relationships. In addition, in the text, such identities subject language to transformations that not only make it an artifact of communication as a differentiated group, but also constitute a way of violating order, deconstructing the language of power, adapting it to its vital priorities.

Keywords: Claudia Llosa; *Loxoro*; Transvestite; Transphobia; Agency; Prosthetic motherhood

Recibido: 04.02.2021 Aceptado: 07.04.2021

1. Introducción

Un reclamo que debe formularse a los realizadores de cine que abordan la temática de la disidencia sexual en Latinoamérica es que muchas veces, en sus obras, las identidades no heteronormativas son representadas en términos de minusvalía social, es decir, que son consideradas propias de individuos que no tienen la capacidad de enfrentar, acertadamente, las diversas circunstancias que supone vivir en un mundo cisheteropatriarcal, lo que deriva en una presentación de relatos de vida marcados por la debilidad, el desamparo o el infortunio. En estas obras, los disidentes sexuales son exhibidos como sujetos de piedad, por los cuales solamente puede sentirse conmiseración o pena. Este tipo de películas desarrollan lo que llamamos el discurso de la narrativa del fracaso o del dolor, el cual no solo estaría presente en la cinematografía, sino también en otros registros representacionales como la literatura (Leonardo-Loayza, 2020b, p. 12; 2021).

El cine peruano que aborda la temática de la disidencia sexual no es la excepción. Baste recordar obras como “Los amigos” (cuarto episodio de *Cuentos inmorales*, 1978) y *No se lo digas a nadie* (1998), de Francisco Lombardi; *Bullying maldito* (2005), de Melitón Eusebio; *El pecado* (2006), de Palito Ortega; *Contracorriente* (2009), de Javier Fuentes-León; *Sebastián* (2014), de Carlos Ciurlizza; *Retablo* (2017), de Álvaro Delgado Aparicio; *Sin vagina me marginan* (2017), de Wesley Verástegui; y *Mapacho* (2019), de Carlos Marín. Todas estas películas son de una enorme calidad estética, pero tienen como denominador común el ofrecer representaciones sobre los individuos que conforman la comunidad LGTBQ+, que no logran escapar de la victimización. Son obras en las que los personajes no heteronormativos están condenados a fracasar en sus proyectos de vida o a padecer una serie de vicisitudes, lo que usualmente termina con el suicidio de este tipo de personaje o su apartamiento (voluntario o no) de la sociedad. Sin embargo, también hay otros filmes que apuestan por desarrollar historias de corte alternativo, que logran cuestionar los preceptos del orden heteronormativo y plantean un derrotero diferente para estas identidades sexuales disidentes. Uno de estos textos filmicos que consiguen en gran parte lo dicho anteriormente es *Loxoro* (2011), de Claudia Llosa¹. Dicho filme formó parte del proyecto *Fronteras*, una serie

de cortometrajes latinoamericanos producidos por la televisora de cable TNT, y que en el año 2012 se hizo acreedor del Teddy Award del 62 Festival Internacional de Cine de Berlín.

Loxoro relata la historia de Maricruz, una madre transgénero que busca a su hija de diecinueve años, Mía, quien también es una mujer transgenerizada. Esta última ha desaparecido hace varios días y Maricruz recorre todos los espacios en los que se desarrollaba la vida de su hija, mostrando de este modo el mundo en el que tanto hija como madre viven a diario. Uno de los méritos del filme es que cartografía los espacios que transita parte de la comunidad LGTBQ+ en la zona urbana de la capital del Perú. Se dice parte, porque, como anota bien Carlos Cáceres: “No existe una cultura homosexual unitaria en Lima. Por el contrario, varias subculturas coalescen claramente entrelazadas y mutuamente determinadas” (2001, p. 189). En efecto, lo que proyecta el cortometraje se enfoca en la “cultura de ambiente” (Motta, 2001)² correspondiente al mundo de las travestis o mujeres trans o transgénero. La película de Claudia Llosa permite visualizar la realidad en la que se desenvuelven estos personajes, la misma que permanece oculta a los ojos de aquellos que no pertenecen a esta comunidad genérico-sexual. En tal sentido, *Loxoro* es una importante obra que posibilita documentar un mundo que usualmente se presenta esquivo y tergiversado, porque es representado casi siempre apelando a una serie de estereotipos que contribuyen a estigmatizar negativamente a las travestis, un mundo sobre el cual se ha ejercido violencia simbólica mediante los regímenes de visibilidad constituidos desde lo cisheteronormativo.

Así, se pretende demostrar que en este cortometraje de Claudia Llosa se realiza una denuncia en contra de las condiciones sociales a las que son sometidas las travestis, cuyos cuerpos son violentados, desaparecidos o desechados. Igualmente, se desea probar que este filme evidencia una serie de representaciones de identidades no heteronormativas que interpelan al sistema cisheteropatriarcal. Dichas identidades tienen la capacidad de agencia, y sus acciones subvierten algunas instituciones básicas de dicho sistema como la maternidad y el lenguaje. El análisis que se desarrolla trabaja con las escenas del cortometraje, poniendo

énfasis en las representaciones de las mujeres trans que aparecen en la diégesis. Las disciplinas desde donde se realiza dicho análisis son los estudios queer, las investigaciones sobre género y el psicoanálisis, especialmente el de impronta lacaniana.

2. Transfobia y violencia

Loxoro se inicia con una escena sensual. En una habitación semioscura, atiborrada de imágenes religiosas, objetos multicolores y peluches, se aprecia la figura de un cuerpo femenino. Este cuerpo es delgado, está vestido con ropa ceñida y se mueve al ritmo sugerente de una pieza de música electrónica. La cámara realiza un plano detalle del cuello y hombros del personaje, baja lentamente mostrando el pecho, la cintura, las caderas; se detiene y regresa en sentido opuesto. Cuando llega al rostro, el personaje gira y la cámara ofrece un primer plano distorsionado. Acto seguido, nuevamente recorre el cuerpo del mencionado personaje, baja del cuello a la cintura, pero al subir esta vez sí llega a la cabeza y puede verse nítidamente el rostro de la persona que baila. No se trata de una mujer cisgénero (como en un inicio todo hacía pensar), sino de una travesti, una muchacha mestiza que se está terminando de acicalar en frente de un espejo.

En la siguiente escena se ve al mismo personaje, con la misma ropa, de noche y en una especie de descampado, siendo perseguida por una camioneta enorme. Uno de los ocupantes del vehículo desciende rápidamente y atrapa a la travesti, luego bajan dos hombres más. Todos blancos y de mediana edad, rodean a la muchacha y le dirigen palabras como “mi amor”, “mi vida”, “conejita”, pero claramente no se trata de una seducción, el cortejo viene con risas y empujones. Los hombres le preguntan: “¿Cuánto cobras?”. La muchacha, llorando, les responde: “quince soles”. En este trájín, los hombres rozan el cuerpo semidesnudo de la travesti, lo palpan, lo tocan. En los rostros de dichos hombres hay deseo, pero también se descubre cierto desagrado. En palabras de Julia Kristeva se están enfrentando a lo abyecto, es decir, están posicionados ante aquello que es “un polo de atracción y repulsión” (2006, p. 7). La muchacha travesti, los atrae, pero a la vez les repele, la rechazan. Su condición transgénero los perturba, pero aun así se muestran fascinados por ella. La asedian con sus cuerpos

y la tratan con delicadeza, intentan no hacerle daño. Uno de ellos dice:

- Que nos enseñe algoito.
- A ver, ¿qué tiene ahí? —dice otro. Toca el pecho de la muchacha.
- Se ve caer un pedazo de relleno.
- Uy, uy, se cayó, ja, ja, ja.
- Se cayó la teta, ja, ja, ja.

Los tres hombres ríen sin soltar a la muchacha, a quien tienen sujetada por la cintura. De pronto la situación cambia, pasa de la cordialidad al grito y el insulto. Uno de ellos le dice: “conchatumadre”. Otro le pregunta: “¿Te gusta ser cabro³, mierda?”. Es inevitable inquirir por qué estos hombres pasaron tan de improviso del galanteo al escarnio, por qué cambiaron las palabras suaves por los agravios. Esta actitud puede explicarse debido a que lo abyecto es también frontera, “ambigüedad, porque aun cuando se aleja, separa al sujeto de aquello que lo amenaza —al contrario, lo denuncia en continuo peligro” (Kristeva, 2006, p. 18). Lo abyecto representa lo indeciso, lo incierto. Estos hombres al ver a la travesti no pueden dejar de sentir que están ante una mujer cisgénero. Desde una visión androcentrista y cisheteronormada, asumen que se trata de un simulacro, una impostura que niega la esencia de su masculinidad, que la pone en riesgo. El hecho de despojarle del relleno del pecho implica arrebatarle un atributo femenino, evidenciar la supuesta estafa, alejar al fantasma de la homosexualidad con el que todos los varones han construido su masculinidad, que los ronda y los interpela continuamente. A este respecto, Juan Carlos Callirgos no se equivoca cuando afirma: “Ya que los hombres no disponemos de formas socialmente aceptadas de sublimar nuestros impulsos homoeróticos, el homosexual [debería añadirse todo disidente sexual] es fuente de tentaciones. De fantasías que producen miedo y que deben ser alejadas a toda costa” (1996, p. 81). A pesar del miedo, el deseo puede más. Así, estos agresores reducen a la muchacha y la violentan. Uno de ellos le pregunta:

- ¿Quieres saber lo que te vas a comer, conchatumadre?
- Otro de los hombres le responde al primero:
- Primero que me la chupe a mí.

—Abre la boca, conchatumadre. —Le ordena un tercero a la travesti mientras dirige su miembro hacia esta última.

Este último agresor introduce su pene en la boca de la muchacha y la obliga a que le practique una *felatio*. Luego, ella es empujada contra el capó de la camioneta que la había perseguido. Otro de los hombres se coloca detrás de la travesti. En ese instante se produce una elipsis⁴. No es necesario ver lo que sigue para saber que estos hombres están abusando sexualmente de la mujer transgénero. Un aspecto importante sobre esta omisión es que debe entenderse que no es que no carezca de importancia, sino que, como enseña Mieke Bal: “El acontecimiento sobre lo que nada se ha dicho puede ser tan doloroso que ésa sea precisamente la razón de que se elida” (1998, p. 79).

La tortura aún no ha acabado. En la siguiente escena, se aprecia cómo estos hombres le cortan el cabello a la muchacha al estilo de un varón. Mientras la rapan, uno le dice, riendo, que con ese corte “ya estás pareciendo hombre, ahora sí”; otro, riendo también, que “ahora sí se parece más a Roberto”; y el tercero, finalmente, “con ese corte ya estás quedando como una reina”. La cámara realiza un primer plano. Se detiene algunos segundos en el rostro de la muchacha, quien gime y llora amargamente. Los hombres realizan esa acción porque no soportan la presencia de lo abyecto; como se dijo antes, su ambigüedad los desconcierta. Con razón, Kristeva dice de lo abyecto: “me atrae hacia allí donde el sentido se desploma”

da? El hecho implica algo más que el deseo erótico de estos hombres. Como dice Lohana Berkins, el cuerpo travesti surge como modo de deseo, pero también como desestabilizador de la normalización y el disciplinamiento de las corporalidades (2010, p. 92). Los agresores, con sus actos, intentan corregir lo que aparentemente está errado. Así, llaman al orden a este abyecto, quieren encausarlo dentro de la heterosexualidad y la cisgeneridad (que se asumen socialmente como la norma) mediante la violencia, recordarle lo que es ser un varón.

Los hombres en general están pendientes de otros hombres, pero a diferencia del grupo de mujeres, en los que usualmente se desarrollan prácticas de solidaridad como la sororidad o el *affidamento*, los varones ejercen un control severo sobre los otros hombres. Estos siempre están bajo el cuidadoso y persistente escrutinio de sus pares. Como manifiesta Michael Kimmel: “Ellos nos miran, nos clasifican, nos conceden la aceptación en el reino de la virilidad [...]. Son ellos quienes evalúan el desempeño” (1997, p. 54). De esta manera, los hombres que agreden a la muchacha en la diégesis de *Loxoro* se arrogan la obligación de intervenir para ayudar —desde su perspectiva cisheteronormada— al varón caído, en este caso, la travesti desorientada. No obstante, debe dejarse en claro que, en realidad, los mencionados sujetos no realizan este control porque sientan algún tipo de empatía con el individuo al que “ayudan”, sino que la conducta de esta muchacha está poniendo en riesgo la masculinidad y la cisgeneridad como instituciones, y los privile-

Los hombres en general están pendientes de otros hombres, pero a diferencia del grupo de mujeres, en los que usualmente se desarrollan prácticas de solidaridad [...], los varones ejercen un control severo sobre los otros hombres.

(2006, p. 8). La ambigüedad molesta, perturba, desestabiliza y confunde. Por tal motivo, estos individuos intentan definir a la travesti, resignificarla otra vez como un hombre. Para eso, la despojan de su cabello largo, que es una de las insignias de la feminidad. Sin ese cabello, los agresores piensan que el artificio queda al descubierto.

Las preguntas que surgen en este tramo del análisis son: ¿por qué ejercer semejante sadismo sobre la muchacha? ¿Acaso no era suficiente que fuera viola-

gios que dichas instituciones procuran para todos los varones. Estos guardianes de la virilidad y el privilegio masculino (McIntosh, 1988) deben actuar de oficio para salvaguardar el lugar que ocupa el varón en el espectro sociosexual.

En la siguiente escena, los hombres obligan a la muchacha a hacer sentadillas. Con el pelo cortado al estilo de un hombre, con el torso desnudo y tapando como puede su pecho, entre lágrimas, esta muchacha cuenta los ejercicios que lleva a cabo:

— Cuatro... Cinco... Seis.
 Salta, salta, chivo. —Le dice uno.
 — Siete... Ocho.
 Más alto, cabro. —Dice otro de los hombres.
 — Nueve... Diez.
 — Fuerte, más fuerte... Sigue contando, conchatumadre. —Le gritan.
 — Once.
 — ¡Arriba, arriba, como hombre, conchatumadre!

En la escena citada se puede reconocer lo que explica Michel Foucault acerca de la disciplina y el cuerpo. Este teórico francés dice que el cuerpo

[...] está también directamente inmerso en un campo político. Las relaciones de poder lo convierten en una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a trabajos, lo obligan a ceremonias, exigen de él signos. (2010, p. 35)

Lo que buscan estos guardianes del sistema cisheteropatriarcal es disciplinar a esta muchacha mediante el sometimiento de su cuerpo; intentan doblegarla por medio del ejercicio físico intenso, reconvertirla en hombre mediante el suplicio. No es gratuito el tratamiento que utilizan con ella ahora: (el) “chivo”, (el) “cabro”. Esta forma de *misgendering*, es decir, el acto de referirse a una persona trans con otro género a aquel con el que esa persona se identifica, implica una masculinización del personaje.

Uno de los insultos que más repiten estos hombres a la muchacha es “conchatumadre” (que es la apócope de la expresión “írte a la concha de tu madre”). Esta expresión coprolálica significa enviar a alguien al lugar de donde vino, a la vagina de su madre; con esto se le está diciendo que de allí nunca debió salir, por ser un individuo despreciable. Esta consideración reafirma la percepción que se tiene sobre esta travesti como un abyecto, un individuo que no debe existir, por ser distinto, anómalo, raro. El insulto proferido patentiza la transfobia, manifiesta el deseo de que el cuerpo de la mujer transexual no exista, desaparezca, porque este cuerpo es subversivo, “por cuanto se refleja en la estructura imitativa mediante la cual se produce el género hegemónico y por cuanto desafía la pretensión a la naturalidad y originalidad de la heterosexualidad” (Butler, 2002a, p. 185).

Un aspecto que no debe soslayarse es que los hombres que cometen esta agresión son blancos y, por la camioneta en la que se transportan, adinerados; en cambio, la muchacha trans agredida es mestiza y pobre. Esta situación no es casual, ya que revela la interrelación entre las estructuras racistas, cisheteropatriarcales y capitalistas, las que trabajan juntas en la formación y mantenimiento de la colonialidad, escenario en el que los miembros del grupo de poder creen que pueden tener acceso, control y dominio sobre los cuerpos de los grupos que sufren la jerarquización. En tal contexto, dichos cuerpos son descartables, desechables; por eso se puede abusar de ellos, violentarlos, torturarlos, destruirlos y desaparecerlos. En el recorrido filmico, las palabras corteses y los cariños han desaparecido, dándole paso al maltrato, a la humillación, al oprobio. Estos hombres están convencidos de que su víctima es un varón al cual hay que corregir, reconducirlo por el camino del “bien”, de la heterosexualidad y la cisgeneridad.

No se sabe exactamente qué sucede con la muchacha (no aparecerá más en el cortometraje), pero se puede suponer el destino final que tuvo. Con la violación, desde el punto de vista psicoanalítico, esta mujer transexual ha sido expuesta a su fantasma, ha muerto simbólicamente. Según Slavoj Žižek (2008), quien sigue en esto a Sigmund Freud, el problema de la violación es que el impacto traumático que genera se debe no simplemente a que constituye un caso de violencia brutal externa, sino a que “toca” algo que en la propia víctima es objeto de una renegación. La profesora australiana Germaine Greer, en su libro *Sobre la violación*, sostiene que “las mujeres, sin duda, fantasean con ser violadas” (2019, p. 58). Cuando las personas encuentran en la realidad aquello mismo que más intensamente desean en su fantasía, huyen rápidamente de ello. Como añade Žižek, esto se produce no solo a causa de la censura, sino más bien porque “el núcleo de nuestro fantasma nos resulta insoportable” (2008, p. 63).

Debe entenderse que hay una fisura que separa, irremediadamente, el núcleo fantasmático del ser del sujeto de sus identificaciones simbólicas o imaginarias más superficiales. De esta manera, es imposible asumir plenamente (en el sentido de una integración simbólica) el núcleo fantasmático del ser: cuando alguien se acerca demasiado a dicho núcleo ocurre la *afanisis*

(autoobliteración) del sujeto, es decir, este último pierde su consistencia simbólica, se desintegra, se borra⁵. Ahora bien, la actualización forzada de este núcleo fantasmático del ser en la realidad social es quizá la peor de las violencias (o tal vez, como dice Žižek, la más humillante) porque socava el fundamento de la identidad del sujeto (de la imagen que tiene de sí mismo). En *Loxoro* esto le ocurre a la muchacha travesti, la cual es expuesta a su fantasma. La violencia, como se dijo, no viene solamente del acto de ser agredido sexualmente, sino de que se le muestra eso que —según el psicoanálisis— toda mujer, sea cisgénera o no, inconscientemente, en secreto desea, pero de lo cual reniega.

Lo anterior puede ser considerado como una manifestación del discurso de la narrativa del fracaso o del dolor, al que se hizo referencia en el inicio de este artículo. La historia de Mía (recién en la siguiente escena del filme se sabrá que este es el nombre de la muchacha travesti agredida) es la de un personaje de identidad sexual no normativa que sucumbe por la transfobia; es decir, por el odio, por el miedo, por la intolerancia, la discriminación o el prejuicio irracional contra las personas trans. *Loxoro* es un relato de vida marcado por la intolerancia, la violencia y el infortunio. Sin embargo, esta no es la única historia que se cuenta en el cortometraje, sino que también se tiene la de Maricruz, la madre de Mía.

3. Maternidad protésica y agencia transgénero

La protagonista del resto del cortometraje es Maricruz (a quien también llaman Makuti). Se trata de una mujer transexual de aproximadamente cincuenta años, lleva el cabello largo y (mal) pintado de rubio, las ojeras de su rostro denotan una vida difícil y trágica. La escena con la que se inicia esta segunda parte del filme muestra a Maricruz buscando a Mía, primero en algunos lugares cotidianos que frecuenta su hija, luego en la casa de esta última, pero sin suerte. Entonces decide dirigirse al lugar donde usualmente esta trabaja. Cuando llega en un taxi se aprecia que hay un grupo de mujeres transgénero ofertando sus servicios sexuales. Maricruz le pide al taxista que se detenga un instante, porque ha reconocido a una de ellas. Empleando el *loxoro*, pregunta por Juliette. La

travesti abordada, utilizando el mismo dialecto, le indica que la vio calles más allá. Maricruz le dice al taxista que siga avanzando, pero este se molesta y le responde:

- Oiga, este es un taxi serio.
- Ya sé que es un taxi serio. ¿Qué me quiere decir? Yo soy una persona seria.
- Ya, ya. Está bien, señor. —Replica el taxista.
- ¡Yo no soy un señor! ¿No me ve? Mire... ¿Qué ve en mí? Yo no soy un señor. Soy una señora. Yo me llamo Maricruz. ¿Me entiende?
- Ya, ya, no moleste, hombre.

Esta es una escena significativa, porque el conductor ha puesto en duda la identidad de género de Maricruz. A pesar de que ella se haya hecho crecer el cabello y se lo peine como una mujer cisgénero, aunque se vista con ropas tradicionalmente femeninas y modifique su voz para darle, igualmente, un aspecto femenino normativo, no es suficiente. El taxista la ha devuelto al lugar simbólico de donde quería escapar: la masculinidad.

Maricruz, para asumir un lugar en lo femenino, ha decidido emplear como estrategia el adoptar la apariencia y los usos de una mujer cisgénero. Se ha travestido. En este punto es importante citar a Judith Butler cuando explica que: “la acción de género exige una actuación *reiterada*, la cual radica en volver a efectuar y a experimentar una serie de significados ya determinados socialmente, y ésta es la forma mundana y ritualizada de su legitimación” (2016, p. 274; cursivas del original). Maricruz entiende esta situación, por eso actúa reiteradamente la serie de significados que la legitimen frente al resto como una mujer normativa. Sin embargo, como acaba de verse en el incidente con el taxista, la *performance* que realiza esta travesti no ha sido exitosa como para persuadir al resto de que se trata de una mujer cisgénero, sino de una mujer trans.

Patricia Soley-Beltrán explica que: “La vigilancia colectiva en el espacio público es notable dada la ubicuidad del género en la interacción social” (2012, p. 70). En efecto, es la mirada del otro, entre diferentes factores, la que reconocerá si se forma parte de un grupo o no. Como añade Scheff: “Esta vigilancia social tiene siempre un componente evaluador y, por lo tanto, da lugar o bien al orgullo o a la vergüenza”

(como se citó en Soley-Beltrán, 2012, p. 79). En el caso de Maricruz este otro está representado por el taxista, quien ha puesto en cuestionamiento la identidad de género de esta. Por dicha razón, la reacción de Maricruz para que el taxista rectifique su perspectiva: “Yo no soy un señor. ¿No me ve? Mire... ¿Qué ve en mí? Yo no soy un señor. Soy una señora. Yo me llamo Maricruz. ¿Me entiende?”. En esta respuesta airada hay una exigencia de reconocimiento. Maricruz porta las insignias de la feminidad y, por ende, reclama ser reconocida como una mujer cisgénero. Sin embargo, el taxista termina la discusión negándole la palabra a este personaje trans (“Ya, ya, no moleste”) y resituándola en la esfera de lo masculino al llamarlo “hombre”. La vigilancia social cisheteronormativa ha ejercido su juicio una vez más y el dictamen es negativo, lo que se traduce en exclusión y vergüenza para Maricruz.

A primera vista podría pensarse que este personaje fracasó en su intento por ser aceptada como una mujer cisgénero, pero si se observa con detenimiento la relación que se establece entre este individuo transgénero y Mía, se llegará a la conclusión de que en realidad Maricruz ha triunfado en su deseo, desafiando los postulados de la cisheteronormatividad. Ello se explica en función al vínculo especial que existe entre Maricruz y Mía: son madre e hija. Si bien en el recorrido filmico no se explica detalladamente cómo se desarrolla esta relación, lo cierto es que se infiere que Maricruz hace las veces de madre de Mía, la cuida, se preocupa por ella (lo que se manifiesta en la intensa búsqueda que hace de esta última ante su desaparición). Así, ser madre en el mundo cisheteropatriarcal es un acontecimiento muy importante, porque, como explica Orna Donath, la maternidad conducirá a la mujer a

[...] una existencia valiosa y justificada, un estado que corrobora su necesidad y vitalidad. La maternidad anunciará tanto al mundo como a sí misma su extensión de mujer en toda la extensión de la palabra, una figura moral que no solo paga su deuda con la naturaleza al crear vida, sino que además la protege y la promueve. (2017, p. 34)

De esta manera, el convertirse en madres significará para muchas mujeres el haber cumplido exitosa-

mente con el rol que la naturaleza supuestamente les ha encomendado. Se trata de una figura moral que servirá como convalidación social de que son “auténticamente mujeres”. En el caso de Maricruz, a pesar de que ella no es una mujer biológicamente, el hecho de adoptar a Mía y cumplir con ella los mandatos de la maternidad (cuidar y preocuparse por los hijos) hace que se la perciba socialmente como una madre, pero se trata de una maternidad protésica. Entendemos esta noción como el hecho en el que se produce la sustitución de un miembro que forma parte de las relaciones de parentesco madre-hijo, por otra entidad que no es necesariamente humana y que se encarga de reproducir el papel que uno de estos miembros representaba en dichas relaciones⁶.

La maternidad que ejerce Makuti es protésica, puesto que no es biológica, sino que está sustentada en una serie de prácticas sociales y culturales, las cuales logran cuestionar la validez de la matriz cisheteronormativa: Maricruz no es una mujer cisgénero y, por lo tanto, no puede concebir, pero igualmente se la considera una madre. Esta maternidad que actúa Maricruz es sui géneris, porque si bien se emplea la terminología propia de la sociedad cisheteropatriarcal (madre-hija) para referirse a ella, esta relación muestra otros ribetes que recuerdan que la maternidad no solo es una cuestión que implica lo biológico, sino que también están presentes elementos sociales y culturales. Madre no es quien pare, sino quien ama y, en este caso, quien cuida y se preocupa, pareciera ser una sentencia que esboza el filme. El psicoanalista italiano Massimo Recalcati dice que “el Otro materno es el primer ‘socorredor’ en el arranque traumático de la vida; sus manos sirven para preservar esa vida, para protegerla, para sustraerla a la posibilidad de la caída” (2018, p. 23). Lo anterior no solo se practica en los primeros años de vida de los seres humanos, sino que las madres prologan este ejercicio de cuidado durante toda su existencia. A pesar de que Mía no es una menor de edad, Maricruz la cuida y busca protegerla. Esta reformulación de las relaciones de parentesco, como indica Judith Butler, supone la “creación discursiva de una comunidad, una comunidad que crea vínculos afectivos entre sus miembros, se preocupa por ellos y les enseña, protege y habilita” (Butler, 2002a, p. 77).

La decisión de ser madre sin ser una mujer cisgénero hace que pueda decirse que este personaje es un individuo que no acepta pasivamente los dictados de la naturaleza, que le ha negado rotundamente ser una mujer biológica y concebir. Esta mujer transexual es un ser con agencia, es decir, alguien que ha hecho algo para superar su estado de precariedad y lograr sus metas (Sen, 1985, p. 203). Pero se debe asumir más ampliamente esta categoría y decir que esta acción implica también la habilidad de hacer pequeños cambios en el mundo y en la misma persona dentro de condiciones históricas y culturales específicas. Tales acciones incluyen modos determinados de ser, la afectividad, las aspiraciones, los proyectos y deseos (Mahmood, 2001). El agente tiene la capacidad de considerar el mundo desde un punto de vista que entiende propio. Como enseña Rosa Elena Belvedresi, esta capacidad implica

[...] la posibilidad que tienen los agentes de “pasar por sí” lo que le viene dado desde el mundo histórico-cultural, la habilidad de apropiarse de marcos de sentido disponibles, apropiación que también puede ser re-significación, o incluso [...] una radical generación de sentidos nuevos. (2018, p. 7)

Pese a que todo le señalaba que no podía ser una mujer cisgénero, Maricruz lo ha logrado e, incluso, ha alcanzado el nivel más alto al que socialmente puede aspirar este tipo de mujer: ser madre. En la relación que establecen Maricruz y Mía hay un uso distinto de la institución de la maternidad; esta ha sido violentada, apropiada, resignificada, adecuada a las circunstancias del mundo trans.

A contracorriente de la representación estereotipada de los disidentes sexuales en el imaginario social —sustentada, promocionada y avalada por un régimen de visibilidad afincada en lo heteronormativo y lo cisgénico, que presenta a dichos individuos como ávidos de sexo, tremendamente promiscuos e irresponsables—, la representación de Maricruz es la de una identidad que difiere de estos contenidos. Se trata de una persona que desea ser reconocida como una mujer cisgénero y, para lograrlo, desarrolla el papel de madre. Empero no lo hace solo en el sentido de la madre normativa, sino que amplía este papel y lo

convierte en un hilo de la red de apoyo de la comunidad travesti. Lo interesante del caso es que Maricruz no performa esta conducta como producto de un instinto natural, del “instinto materno”, como lo llama Elizabeth Badinter (1980, p. 12), sino que es el resultado de una elección personal. De tal manera, esta maternidad protésica se erige como un acto político que no solo sirve para conseguir un objetivo individual, sino que, a la par, cuestiona el modo cómo el sistema cisheteropatriarcal ha concebido la maternidad. Maricruz, con su actuación, ha resemantizado esta institución, sacándola fuera de lo biológico e instalándola plenamente en el plano de lo social y cultural⁷.

Si bien es cierto que el cortometraje *Loxoro* exhibe una serie de representaciones positivas sobre el homosexual, como la que acaba de referirse, también lo es que en su diégesis aparecen algunas otras representaciones ambiguas que podrían considerarse reiterativas de los lugares comunes que se tienen sobre esta comunidad sexogenérica. En lo que sigue se detallarán algunas de estas.

4. Ambigüedades representacionales y el lenguaje

Maricruz le pide a otra travesti que la acompañe al lugar donde vive su hija. Luego de un rato de caminata llegan a una casa de dos pisos. Plondar's Castillo (el castillo de Plondar), se puede leer en una de las paredes del segundo piso. Se trata de un lugar turgurizado donde se escuchan varias conversaciones a la vez, hay murmullos, llantos de niños pequeños en otras habitaciones. Una vez adentro, las dos travestis ingresan al cuarto de Mía mas no encuentran nada fuera de lo común. Maricruz recorre con la mirada el sitio, alza un peluche y lo acaricia. La cámara ha privilegiado esta toma para enfatizar la relación que tiene Maricruz con Mía, la preocupación que la primera siente por la desaparición de la segunda. El gesto de coger el muñeco es importante, porque de este modo se sugiere que, para Maricruz, Mía es todavía una niña y, por lo tanto, aún necesita de cuidado y protección.

En la siguiente escena, Maricruz se reúne con las otras mujeres transexuales que viven en esta casa. Jóvenes desenfadadas, sentadas en unos sofás, responden las preguntas sobre el paradero de Mía. Las travestis no saben nada de ella. Solo atinan a ensayar

una serie de hipótesis sobre lo que pasó con la hija de Maricruz. Una dice que “quizá se haya ido con un chico”; otra, “para mí que ha ido a hacer un robo”; una tercera, “seguro se ha ido a bailar”. Cuando Maricruz es interrumpida por la travesti de cabello negro con la que llegó a la casa, escucha que una de las muchachas sentadas dice que “ya que se fue, que le den su habitación”⁸. Maricruz sale más confundida que antes de ese lugar. La escena anterior es bastante interesante, porque el filme presenta a unas travestis o mujeres transexuales que calzan perfectamente con los estereotipos que la sociedad cisheteropatriarcal ha utilizado para fijar la identidad de estos individuos: se trata de seres superficiales, narcisistas, indiferentes al dolor ajeno.

Esta misma representación se repite cuando Maricruz va a las calles en las que acostumbra a trabajar Mía. Como se vio párrafos atrás, Maricruz llega hasta aquí en taxi. A medida que avanza se puede observar una serie de travestis esperando clientes. Aquí Maricruz se encuentra con Juliette, una travesti conocida suya, a quien le pregunta por su hija. Cuando Juliette le está contestando, se escucha el sonido de una sirena de policía y las trans, que estaban cerca del taxi donde viajaba Maricruz, se meten rápidamente al vehículo y le ordenan al chofer que avance. En el interior del auto, las travestis empiezan a hacer bulla, se ríen estruendosamente, sacan los celulares que han robado a sus clientes durante la jornada. En eso, Juliette le dice a Maricruz:

—Ya quita esa cara... Te voy a decir la verdad. La he visto como hace dos días... y está con el... ¿Cómo se llama? El... Está con el “Brillante”.

Otra de las travestis interviene y le dice a Maricruz:

—Pura mentira, hermana, mentira... A mí me han dicho que está con el Martín.

—Martín, el maleado de la cuadra —añade una tercera.

—Mentira... Yo la he visto con “La pozo” —dice otra.

—Mala eres, Maricón —replica Juliette. Y mirando a Maricruz le dice:— Además, sea como sea a tu hija la buscas por tu cuenta. —Y añade: — Ya te puso los cuernos... Ya te cagó... Tú muda.

El texto nuevamente ofrece una representación que refuerza los estereotipos que se tienen sobre las travestis, a las cuales se les vincula con el robo, la promiscuidad sexual y la prostitución. No está errada Lohana Berkins cuando afirma que en la sociedad existe una asociación perversa entre la prostitución y el travestismo (Berkins y Korol, 2007, p. 18). Al reiterar dichos estereotipos, el cortometraje pareciera señalar que estos son los modos de vida que le esperan a los individuos transgéneros. A partir de este protocolo de representaciones se sugiere que la mujer trans es una víctima de la sociedad y, por esta razón, incurre en un tipo de vida desordenada y delictiva. Si bien esta decisión narrativa pareciera correcta, porque evidencia la situación precaria a la que es enfrentada dicho personaje, esta resulta peligrosa, ya que puede ser considerada como modelo de vida a seguir. Fredric Jameson anota:

Puede que estos retratos del sufrimiento sean necesarios para despertar la indignación, para conseguir que la situación de los oprimidos sea más ampliamente conocida, incluso para convertir su causa a sectores de la clase dominante [los individuos heterosexuales y cisgéneros]. Pero el riesgo consiste en que cuanto más se insiste en el sufrimiento y en la impotencia, más acaban asemejándose los afectados a víctimas débiles y pasivas, fácilmente dominables dentro de lo que puede interpretarse entonces como imágenes ofensivas, de las cuales cabría decir que depontencian precisamente a aquellos a quienes conciernen. (2000, p. 8)

En efecto, representar a las mujeres transexuales de este modo es correr el riesgo de que se las victimice y se las asuma como individuos incapaces de generar respuestas a las dificultades que involucra desenvolverse en un entorno cisheteronormativo. Asimismo, como explica Traci B. Abbott (2013), la representación estereotipada de los personajes trans como víctimas fomenta el mensaje de que vivir abiertamente como una persona transgénero es inalcanzable, ya que pone en peligro su integridad física y seguridad. Estas representaciones unidimensionales y unívocas abogan por una petrificación del personaje travesti, negándole complejidad y variedad. Cathy Crimmins acierta cuando dice que “los gays descubren su heren-

cia cultural al crecer y conocer otros gays” (2004, p. 39). Algo similar puede decirse de las mujeres trans, quienes aprenderán de otras mujeres similares a ellas cómo lidiar con la realidad. Sin embargo, hay que añadir que el conocimiento de este mundo también se efectúa mediante otros medios, más allá de la simple interacción. Por ejemplo, se tiene el cine o la televisión; por eso las imágenes son fundamentales, porque ofrecen alternativas de vida, experiencias que pueden asumirse como patrones de existencia, lo que no implica que no haya otros “condicionantes estructurales” (Kulick, 1997) que intervienen en las formas de vida que adoptan las travestis.

Un hecho conexo a lo anterior, pero que puede tener más de una lectura, es aquel que ocurre en la diégesis del filme cuando Maricruz y su amiga travesti van a la casa de Mía. Como se recordará, el lugar se denomina Plondar’s Castillo (el castillo de Plondar). Al menos eso se puede leer en una de las paredes externas de la casa. Este hecho no es gratuito, la denominación pertenece al universo diegético de la serie animada *Thundercats* (los felinos cósmicos). En la historia de dicha serie, los Thundercats llegan desde Thondera al Tercer Planeta (la Tierra) y aquí deben enfrentar a una serie de seres antropomórficos denominados Mutantes, entre los cuales están Chacalo, Buitro y Reptilio, el líder del grupo.

En el Perú se emplea el término coloquial “mutante” para aludir a las travestis, porque se considera que estas personas se han transformado, son producto de una mutación (algo que debería hacer pensar si es que las personas heterosexuales y cisgenéricas no mutan a lo largo de sus existencias). No hay duda de que la referencia a esta denominación en el filme de Llosa no está hecha al azar, sino que se relaciona con el significado de esta palabra. Quienes habitan el castillo de Plondar son los mutantes; en la diégesis de *Loxoro*, las travestis. Una primera lectura de este hecho es que dicha denominación podría estar orientada a la creación de un efecto de humor en el espectador, que al identificar la operación de intertextualidad lo vería como un guiño de la realizadora a la realidad propia de las mujeres trans. En este caso, se estaría utilizando a la travesti y su mundo como una especie de objeto de humor, lo que derivaría en una exotización. Ahora bien, una segunda lectura del mismo hecho consiste en

que si son los propios habitantes de la casa quienes le pusieron este nombre al lugar, podría entenderse esta acción como un acto de rebelión en contra del sistema cisheteropatriarcal que los nombra con diferentes apelativos. Judith Butler reflexiona a este respecto:

Al ser llamado con un nombre insultante, uno es menospreciado y degradado. Pero el nombre ofrece también otra posibilidad: al ser llamado por un nombre se le ofrece a uno también, paradójicamente, una cierta posibilidad de existencia social, se le inicia a uno en la vida temporal del lenguaje, una vida que excede los propósitos previos que animaban ese nombre. Por lo tanto, puede parecer que la alocución insultante fija o paraliza a aquel al que se dirige, pero también puede producir una respuesta inesperada que abre posibilidades. Si ser objeto de la alocución equivale a ser interpelado, entonces, la palabra ofensiva corre el riesgo de introducir al sujeto en el lenguaje, de modo que el sujeto llega a usar el lenguaje para hacer frente al nombre ofensivo. (2004, p. 17)

Como se aprecia, a partir del insulto se puede existir. La travesti se apropia de esta palabra, la hace suya, la reivindica y la usa como un arma en contra del sistema que la margina. En tal sentido, se entiende no solo la denominación que estas mujeres trans le han puesto a su lugar de residencia, sino la forma en la que emplean los diversos términos que la cultura patriarcal utiliza para humillarlas, pero ahora ellas les dan otra significación, llegando a resemantizarlos. Si esto fuera correcto, la película de Claudia Llosa evidenciaría una manifestación de táctica en contra del orden cisheteronormativo, la que puede ser entendida como un ejercicio de agencia, tal como se produjo en el caso de Maricruz y el hecho de convertirse en madre, sin ser biológicamente posible dicha condición.

Otro aspecto sobre el que hay que llamar la atención es el lenguaje peculiar con el que se comunican los personajes de la diégesis narrativa: el loxoro o húngaro. Este dialecto es hablado por la comunidad travesti en el Perú. Se caracteriza por su uso por hablantes de diferentes regiones y por su naturaleza criptolítica (Rojas Berscia, 2016, p. 1). En el recorrido filmico de *Loxoro*, los integrantes de dicha comunidad hacen uso del mencionado dialecto. Una primera aproximación

a este uso sostiene que dicha variedad se pone en funcionamiento en contextos de amenaza. Cuando los integrantes de la comunidad no desean ser escuchados por otras personas que no pertenecen al grupo o no les inspiran confianza. En *Loxoro*, cuando en medio de la batida policial en la que Maricruz ayuda a algunos de sus conocidas a escapar, para que el taxista no las entienda, se comunican en este dialecto. Mercedes Bengochea explica acerca del lenguaje empleado por los integrantes de las comunidades trans:

Ni el aislamiento ni la necesidad de ocultación y secreto son las únicas causas del origen de este léxico. El argot homosexual cumple otras funciones comunicativas, entre ellas, reflejar los intereses y las necesidades de quienes integran la comunidad, expresar dentro de la subcultura gay una serie de roles, comportamientos y posturas sexuales, reforzar la cohesión interna y crear una realidad alternativa a la heterosexualidad hegemónica. (2015, p. 215)

No obstante, es cierto que este uso del dialecto no solo se produce en estos contextos de peligro, sino en otros de diferente naturaleza. En el recorrido narrativo de *Loxoro* también se practica en el primer encuentro de Maricruz con la amiga que la acompaña a buscar a Mía al castillo de Plondar, cuando interroga a las amigas de su hija en este lugar, o cuando, al final del cortometraje, se entrevista con el oráculo (un grupo de ancianos que le proporciona cierta información acerca del paradero de Mía). El loxoro suministra a las travestis cohesión, el sentirse parte de una comu-

[L]o que se expone en el cortometraje es la manera cómo la comunidad trans ha subvertido y potenciado la institución de la maternidad cisgenérica

nidad. Como dicen Deborah Cameron y Don Kulick al referirse al uso colectivo de una lengua, se trata de “un acto identitario capaz de delinear los límites de un grupo social y de mostrar las diferencias existentes con otras comunidades” (2003, p. 3). Por eso, las travestis lo utilizan no solo en dichos contextos, sino en aquellos que afectan el trayecto de sus vidas. Tal actitud hacia el lenguaje es una manera de violentar el orden, desestructurando la lengua del poder, adecuándola a sus prioridades vitales. Esta es otra manifestación de la agencia de las mujeres trans.

5. A manera de conclusión

Judith Butler enseña que las instituciones producen sujetos, pero al mismo tiempo segregan y repudian a aquellos que no se ajustan a la norma o que no comparten los presupuestos del orden social. Esta matriz requiere la producción en simultáneo de seres abyectos, que no son sujetos, pero que forman el exterior constitutivo del campo de aquellos. Butler explica:

Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas “invivibles”, “inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo “invivible” es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. (2002b, pp. 19-20)

En el orden social moderno construido (y normalizado) por Occidente, la categoría de sujeto está reservada al individuo blanco, varón, heterosexual, cisgénero, disciplinado, trabajador, propietario y dueño de sí mismo. Todos aquellos seres que no registren esas “cualidades” son considerados como lo abyecto y su papel radica en ayudar a configurar a los sujetos. Los disidentes sexuales forman parte de lo abyecto; son entidades cuyas existencias permiten definir a los sujetos. Por esta razón no importan, sus cuerpos poseen poco o ningún valor en la sociedad cisheteronormativa, si desaparecen a nadie le preocupa. En *Loxoro*, Mía se ha perdido (se sabe que ha sido víctima de la transfobia), y la única persona que la busca es su madre protésica, Maricruz. Incluso sus propios pares, las

acompañantes de casa y amigas, no están interesadas en la desaparición de la muchacha (acaso ya han normalizado este hecho como algo cotidiano e inevitable para personas como ellas). Se trata de una travesti, pobre y mestiza, un individuo que nadie extrañará, porque no es un sujeto, sino un abyecto. En esta línea de interpretación, la película de Llosa expone el destino de muchas travestis en el Perú, el ser cuerpos que no importan.

Ahora, estos cuerpos, pese a ser víctimas de múltiples opresiones, pueden conservar la capacidad de

agencia, ya que, como sostienen María Antonieta Beltrán y Laura Aguirre, estos no son factores excluyentes, sino que incluso pueden manifestarse de manera concurrente (2016, p. 43). El filme evidencia esta última situación en la representación del personaje de Maricruz, quien es objeto de discriminación y prejuicios, pero a la vez puede llegar a redefinir una institución tan sagrada para el sistema cisheteropatriarcal como la maternidad. Makuti asume el papel de madre por libre elección, sin que medie alguna cuestión relativa al instinto o la biología. En esta línea, lo que se expone en el cortometraje es la manera cómo la comunidad trans ha subvertido y potenciado la institución de la maternidad cisgenérica. Del mismo modo, también son manifestaciones de la agencia de estas mujeres transgénero el desarrollar un dialecto propio como el loxoro, o redimensionar las relaciones de parentesco, al elegir la familia que se quiere integrar. Aunque la película cuestiona la cordialidad entre los miembros de estas “casas”, en las que habitan dichas familias, lo cierto es que existen y sirven como un

apoyo a aquellos que las conforman. Así, en *Loxoro* se aprecia un intento por exhibir la realidad de las mujeres transgenerizadas, las circunstancias de violencia, abuso o desaparición a las cuales se ven sometidas, pero a la par se puede percibir las diferentes maneras que tienen estos personajes transgéneros para enfrenar dichas circunstancias.

Si bien, como se ha visto, *Loxoro* presenta una serie de cuestiones que podrían hacer dudar si se trata de un producto cultural que puede contribuir a las luchas políticas-ideológicas de esta comunidad, lo cierto es que, como dice Antonio Martínez Pleguezuelos: “Cualquier acto de visibilidad y normalización supondrá una mejora en la situación actual del colectivo” (2018, p. 74). Por esta razón, *Loxoro* se constituye en un texto importante, no solo porque se muestra como un documento de la realidad que experimentan las comunidades trans en el Perú, sino que, además, se convierte en un artefacto de denuncia en contra de un sistema sexosocial que oprime a las identidades disidentes.

Notas

- 1 Claudia Llosa (Lima, 1976) es quizá la directora más exitosa del Perú en los últimos veinte años. Entre sus obras más importantes tenemos *Madeinusa* (2006), largometraje que le ha valido llevarse una serie de premios como mejor película en el Festival de Cine Internacional de Mar del Plata y el Festival Internacional de Cartagena; mejor película latinoamericana en el Festival de Cine Español en Málaga. Sin embargo, la crítica especializada afirma que *La teta asustada* (2009) es su mejor cinta cinematográfica, la que se alzó con el Oso de Oro en el Festival de Cine Internacional de Berlín y estuvo entre las cinco nominadas a mejor película extranjera de los premios Oscar
- 2 Angélica Motta detalla: “entendemos que ‘el ambiente’, al referir a ciertos espacios territoriales en los que la población homosexual se expresa mediante usos y prácticas culturales inteligibles a sus iniciados, hace referencia a una comunidad de sentido, a una comunidad cultural. Con ello no queremos proponer que el ambiente remita a una realidad cultural homogénea, esencial o mucho menos, por el contrario, asumimos que se trata de una realidad sumamente compleja y dinámica” (Motta, 2001, p. 144).
- 3 En el Perú esta designación corresponde a los hombres de orientación homosexual.
- 4 La elipsis consiste en omitir fragmentos de la historia que se está narrando. Como dicen Fernando Canet y Josep Prósper: “donde aparece la elipsis desaparece la historia: la elipsis implica que algo no se muestra” (Canet & Prósper, 2009, p. 250).
- 5 Žižek explica: “La aphanisis atestigua la discordancia irreductible entre el núcleo duro fantasmático y la textura de la narración simbólica: cuando me arriesgo a confrontar con este núcleo duro, ‘la historia que me he estado contando acerca de mí mismo ya no tiene sentido’” (Žižek, 1994, p. 196).
- 6 Un ejemplo de esta maternidad protésica se puede encontrar en la novela *La perra* (2017) de Pilar Quintana, en la que la protagonista, Damaris, al no poder tener un hijo con su pareja, decide adoptar a una cachorra, a la que tratará no como a una mascota, sino como a una auténtica hija. Un análisis de esta categoría y esta novela en Leonardo-Loayza (2020a).

- 7 Otra manifestación de esta maternidad protésica se presenta en la serie estadounidense *POSE* (2018), en la que las mujeres transgenerizadas de Nueva York se apoyan mutuamente en una red de familias elegidas conocidas como Casas, las cuales están regentadas por una travesti que se hace llamar madre.
- 8 Sophia Gómez, quien también aborda el filme analizado, ensaya una respuesta interesante para explicarse este comportamiento: "La precariedad de sus existencias, en un entorno adverso y agresivo para ellas, podría explicar esta dificultad para la solidaridad de la búsqueda, aunque también podrían 'relativizar' la violencia inherente a la desaparición como un mecanismo de no vincularse, de manera inconsciente, con una realidad agresiva, realidad que en algún momento podría afectarlas directamente" (Gómez, 2018, p. 96).

Referencias bibliográficas

- Abbott, T. (2013). The trans/romance dilemma in Transamerica and other films. *The Journal of American Culture*, 36, 1, 32-41. <https://doi.org/10.1111/jacc.12011>
- Badinter, E. (1980). *¿Existe el amor maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVIII al XX*. Barcelona: Paidós.
- Bal, M. (1998). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Beltrán, M. A. y Aguirre, L. (2016). Pequeñas conquistas en la adversidad: posibilidades de agencia de mujeres que usan la violencia en Buenos Aires y trabajadoras sexuales en la frontera sur de México. *Revista interdisciplinaria de estudios de género*, 2(3), 27-50. <https://doi.org/10.24201/eg.v2i3.2>
- Belvedresí, R. (2018). Historia de las mujeres y agencia femenina: algunas consideraciones epistemológicas. *Epistemología e Historia de la Ciencia*, 3(1), 5-17.
- Bengochea, M. (2015). *Lengua y género*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Berkins, L. y Korol, C. (Comps.). (2007). *Diálogo: "prostitución / trabajo sexual: las protagonistas hablan"*. Buenos Aires: Feminaria editora.
- Berkins, L. (2010). Travestismo, transsexualidad y transgeneridad. En J. Raíces (Ed.), *Un cuerpo, mil sexos: intersexualidades* (pp. 91-102). Buenos Aires: Topía Editorial.
- Butler, J. (2002a). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2002b). Críticamente Subversiva. En R. Mérida (Ed.), *Sexualidades transgresoras: una antología de estudios Queer*. Barcelona: Icaria.
- Butler, J. (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Butler, J. (2016). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Cáceres, C. (2001). El margen tiene varios lados: la diversidad del homoerotismo en Lima. En J. Bracamonte (Ed.), *De amores y luchas. Diversidad sexual, derechos humanos y ciudadanía* (pp. 165-191). Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.
- Callirgos, J. C. (1996). *Sobre héroes y batallas. Los caminos de la identidad masculina*. Lima: Escuela para el Desarrollo.
- Cameron, D. y Kulick, D. (2003). *Language and Sexuality*. Cambridge, Nueva York: Cambridge University Press.
- Canet, F. y Prósper, J. (2009). *Narrativa audiovisual. Estrategias y recursos*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Crimmins, C. (2004). *Los homosexuales al rescate de la civilización. Una historia verdadera y heroica de como los gays salvaron el mundo moderno*. Madrid: Editorial Egales.
- Donath, O. (2017). *Madres arrepentidas. Una mirada radical a la maternidad y sus falacias sociales*. Barcelona: Reservoir books.
- Foucault, M. (2010). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Gómez, S. (2018). Un análisis del cuerpo trans en el cortometraje "Loxoro". *Anthropía*, 15, 91-97. <https://doi.org/10.18800/anthropia.2018.005>
- Greer, G. (2019). *Sobre la violación*. Barcelona: Penguin Random House.
- Jameson, F. (2000). Globalización y estrategia política. *New Left Review*, 5, 5-22.

- Kimmel, M. (1997). Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina. En T. Valdés y J. Olavarría (Eds.), *Masculinidades. Poder y crisis* (pp. 49-62). Santiago de Chile: Isis Internacional.
- Kristeva, J. (2006). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis Ferdinand Céline*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.
- Kulick, D. (1997). The gender of Brazilian transgendered prostitutes. *American Anthropologist*, 99 (3), 574-585. <https://doi.org/10.1525/aa.1997.99.3.574>
- Leonardo-Loayza, R. (2020a). Maternidades proscritas, mandatos sociales y violencia en la novela *La perra*, de Pilar Quintana. *Estudios de Literatura Colombiana*, 47, 151-168. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n47a08>
- Leonardo-Loayza, R. (2020b). Identidades sexuales disidentes en *Cartas de un seductor* de Hilda Hilst. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 61, 1-13. <https://doi.org/10.1590/2316-4018616>
- Leonardo-Loayza, R. (2021, 21 de febrero). Literatura gay en el Perú del siglo XX [video]. <https://www.youtube.com/watch?v=9G2m7KFLGWg>
- Llosa, C., Posternak, F. (productores) y Llosa, C. (directora). (2011). *Loxoro* [Cinta cinematográfica]. Perú: Patria Producciones.
- Mahmood, S. (2001), Feminist Theory, Embodiment, and the Docile Agent: Some Reflections on the Egyptian Islamic Revival, *Cultural Anthropology*, 16(2), 202-236. <https://doi.org/10.1525/can.2001.16.2.202>
- Martínez, A. (2018). *Traducción e identidad sexual. Reescrituras audiovisuales desde la teoría queer*. Granada: Editorial Comares.
- McIntosh, P. (1988). *White privilege and male privilege: a personal account of coming to see correspondences through work in women's studies* [Documento de Trabajo 189]. Washington D. C.: Center of Research on Women.
- Motta, A. (2001). Entre lo tradicional y lo moderno: la construcción de identidades homosexuales en Lima. En J. Bracamonte (Ed.), *De amores y luchas. Diversidad sexual, derechos humanos y ciudadanía* (pp. 143-164). Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.
- Recalcati, M. (2018). *Las manos de la madre. Deseo, fantasmas y herencia de lo materno*. Barcelona: Anagrama.
- Rojas-Berscia, L. (2016). Lóxoró, traces of a contemporary Peruvian genderlect. *Borealis: An International Journal of Hispanic Linguistics*, 5(1), 157-170. <http://dx.doi.org/10.7557/1.5.1.3725>
- Sen, A. (1985). Well-being, Agency and Freedom: The Dewey Lectures 1984. *The Journal of Philosophy*, 82(4), 169-221. <https://doi.org/10.2307/2026184>
- Soley-Beltrán, P. (2014). "No-body is perfect". Transexualidad y performatividad de género. En P. Soley-Beltrán y L. Sabsay (Eds.), *Judith Butler en disputa. Lecturas sobre la performatividad* (pp. 59-100). Madrid: Editorial Egales.
- Žižek, S. (1994). ¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood. Buenos Aires: Ediciones Nueva visión.
- Žižek, S. (2008). *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós.

Las influencias y huellas de la cultura china en Cuba: 1847-1959

The Influences and Traces of Chinese Culture in Cuba: 1847-1959

Chunyi Lei

Universidad de Granada, Andalucía, España

Contacto: leichunyi@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0002-5914-4063>

RESUMEN

Con la llegada de los inmigrantes chinos hace más de 150 años, la comunidad cubana ha heredado en cierta medida elementos de esta civilización. Con el tiempo, las tradiciones y costumbres de la cultura china se han incorporado en dicha isla, formando así parte de su identidad multicultural. En este trabajo, desde una perspectiva sociocultural, hacemos un recorrido por la presencia de la comunidad china en Cuba desde el siglo XIX hasta 1959, y analizamos algunas de las huellas más destacadas, a través de los siguiente siete indicadores: el plano culinario, la medicina, la religión, las festividades, la música, los deportes y juegos de azar, así como su función en la conformación de la identidad local en la comunidad de Cuba. En esta investigación, observamos las migraciones chinas desde la óptica del migrante, teniendo en cuenta la protección y conservación de sus tradiciones, la evolución de su inserción dentro de la sociedad dominante, tales como la integración y la asimilación, durante el proceso de lucha y adaptación en una tierra extraña. Hemos notado que, por un lado, la cultura china ha dejado una huella imborrable en Cuba, y por el otro, muchos elementos culturales chinos han evolucionado en cierto grado durante el proceso de transmisión, y se han visto influenciados por la cultura nativa cubana.

Palabras clave: Inmigrantes; Cultura; China; Cuba; Influencia

ABSTRACT

Chinese immigration to Cuba has a history of over 150 years. Under the influence of these migrants, the Cuban community has inherited some elements of this culture to some extent. Over time, the Chinese traditions and customs have been incorporated into the island of Cuba, forming part of its multicultural identity. In this paper, from a sociocultural perspective, we present an analysis about the Chinese community in Cuba from the 19th century to 1959, and explore some prominent traces in the following seven aspects: cuisine, medicine, religion, festivals, music, sports and games of chance, as well as their roles in the formation of the local identity in the Cuban society. In this investigation, we observe this Chinese community from the standpoint of immigrants, taking into account the protection and conservation of their traditions, the evolution of their insertion into mainstream society, such as integration and assimilation, during the process of struggle and adaptation in a foreign land. We have found that, on the one hand, Chinese culture has left an indelible mark on the Cuban society, and, on the other hand, many Chinese cultural elements have evolved to some degree during the transmission process, influenced by the native Cuban culture.

Keywords: Immigrants; Culture; China; Cuba; Influence

Recibido: 11.02.2021 Aceptado: 19.04.2021

1. Introducción

Cuba fue el primer país de América Latina que recibió un flujo migratorio masivo desde China (Fernández y González, 2008, p. 139). La migración china a Cuba se produjo debido a la escasez de mano de obra desde mediados del siglo XIX hasta mediados del XX (Hearn, 2012, p. 111). De esta manera, podemos identificar cuatro momentos. El inicio de la migración, que se registró en 1847 y se prolonga hasta 1874, comprende a la primera generación de quienes formalmente fueron llamados culíes. Mientras que el segundo momento sucedió entre 1900 y 1910, el tercer grupo llegó unos veinte años más tarde; finalmente el cuarto impulso corresponde a los años 1950 (Zapata, 2019, p. 132). Según Yanet Jiménez Rojas (2019), no hay consenso entre autores en cuanto a las cifras relativas a su llegada y asentamiento. Juan Pérez de La Riva estima que, entre 1847 y 1874 arribaron a Cuba unos 150.000 chinos (2002, pp. 16-17). Concretamente, entre las décadas de 1920 y 1930, fueron unos 30.000 chinos los que arribaron a la isla (cfr. Jiménez, 2019, p. 105).

En los siglos pasados, Cuba ha recibido diferentes migraciones de distintas envergaduras, las cuales han condicionado su identidad desde el punto de vista cultural. Como se ha dicho anteriormente, las manifestaciones culturales chinas en Cuba han dejado huella en la religión, las costumbres y hasta en los productos y alimentos; numerosos aspectos culturales se hibridaron² y sincretizaron en el mestizaje de la formación cultural cubana. Por ello, sus representaciones socioculturales están marcadas, sea explícita o implícitamente, por las características de estos inmigrantes (Estupiñán y González, 2011, pp. 2, 6). Debido a las condiciones en las que se desarrollaron y por las circunstancias en que se produjeron, las inmigraciones de chinos han jugado un papel importante en la sociedad cubana y han tenido repercusiones históricas.

Además, Cuba es una nación con una historia particular, con muchas influencias de otras culturas y una mezcla visible de ellas en cualquier ámbito. Los chinos son reconocidos en Cuba como uno de los cuatro componentes básicos que constituyeron la nación. Entre estas influencias, la de china tiene una contribución innegable y llamativa (Fernández y

González, 2008, p. 139). El 2 de enero de 1847, 300 trabajadores chinos contratados (o culíes) abordaron la fragata española Oquendo en el puerto de Amoy (actual Xiamen), con destino a Cuba (Hearn, 2012, p. 117). El 3 de junio de 1847 los primeros culíes chinos arribaron a La Habana, y junto con los que llegaron más tarde, se integraron progresivamente a la sociedad cubana, contribuyendo a su patrimonio con aspectos culturales propios. La civilización china, con más de cinco mil años de historia, llegó y se quedó en la isla (Crespo, 2016). Los culíes chinos que llegaron a Cuba fueron llevados principalmente a las zonas de los ingenios azucareros, cafetales y vegas de tabaco para realizar faenas agrícolas. Cuando los chinos lograron liberarse de las contratas en 1877³, un gran número de ellos se dedicó, por su cuenta, al comercio y otros oficios manuales (Bai, 2016, p. 112). Además, debido a la creciente mecanización de la producción azucarera y a la guerra hispano-cubano-norteamericana (1895-1898), los inmigrantes chinos se extendieron por toda Cuba, trabajando en labores en el puerto y los muelles, al igual que en oficios de la construcción, como carpinteros y herreros, dedicándose a los negocios de comestibles, lavanderías y restaurantes, entre otros. Así, se estructuraron zonas urbanas como el barrio chino en La Habana o toda una serie de organizaciones asociativas de distintas tipologías e incluso actividades artísticas (Checa, 2007).

2. Antecedentes

Es cada vez más frecuente ver investigaciones y publicaciones sobre la historia y el rol de la presencia china en Cuba. Dicha influencia ha sido corroborada por múltiples estudios en las últimas décadas (Baltar, 1997; Checa, 2007; Crespo, 2016; Goma, 2007; Hearn, 2012; Hu Dehart, 2012; López, 2013; Manke, 2015; Pérez Chang, 2019; Pong, 2019; Zapata, 2019). Estos trabajos, desde perspectivas distintas, han contribuido en gran medida al tema de la investigación sobre inmigración china en esta isla caribeña.

Entre ellos destaca el libro de Kathleen López (2013), *Chinese Cubans: A Transnational History*, donde la autora, desde un enfoque transnacional y una mirada microhistórica, analiza los factores que desde dentro y fuera de Cuba han influido en la formación de una identidad de comunidad china. Este trabajo es un gran aporte para los estudios sobre los vínculos entre estas

dos culturas, pues examina con detalle el complejo e importante rol que la comunidad china ha tenido en Cuba desde el siglo XIX “hasta la segunda década del siglo XXI, cuando se observa una revitalización del barrio chino en La Habana” (Montt, 2015, p. 150).

3. Métodos y objetivos

Nuestra investigación es de tipo descriptivo-explicativo, e incluye trabajo de campo. Presenta una mirada de la comunidad china en Cuba desde el siglo XIX, cuando arribaron los primeros trabajadores, hasta 1959. Hemos limitado el análisis a la franja entre 1847 y 1959 por varios motivos; por un lado, la situación (*v. g.* económica y política) de los inmigrantes chinos en Cuba varía en diferentes etapas históricas. Además, en 1959 empezó la Revolución cubana que alteró el escenario de los asiáticos en la isla y los procesos de integración, trayendo consigo muchos cambios, los cuales merecen otro estudio. Por otro lado, al comenzar el año 1960, la comunidad chino-cubana empezó a desvanecerse. Para comprender mejor la situación de los inmigrantes chinos a partir de esta etapa, hace falta focalizar el análisis en determinados aspectos desde la perspectiva histórica o incluso política. Este no es, sin embargo, el objetivo de nuestro trabajo, en el cual se adopta la perspectiva sociocultural.

Lo cierto es que la inmigración china y su influencia en Cuba podrían ser tratadas y abordadas desde muchas perspectivas y con enfoques diferentes, tales como estudios de género o de discriminación. Todas estas cuestiones requieren un análisis detallado y profundo que queda fuera del ámbito de este trabajo. El objetivo de nuestra investigación es enriquecer los contenidos que aún no se han discutido detallada y sistemáticamente, concentrándose en la penetración cultural de la inmigración china y sus efectos en la sociedad cubana, así como las huellas dejadas por esta comunidad asiática. En ese sentido, tratamos de responder a preguntas tales como: ¿cuáles son las huellas chinas más destacadas y populares que se han dejado en Cuba?; ¿cómo se han formado a lo largo de la historia? Para responderlas analizaremos la influencia cultural de inmigración china a través de diferentes indicadores: cultura culinaria, medicina, religión, festividades, música, deportes y juegos de azar, así como su función en la conformación de la identidad local en la comunidad de Cuba. El diseño de

investigación se basa en la perspectiva sociocultural, que algunos autores (Crespo, 2016; López, 2013; Manke, 2015; Pérez Chang, 2019; Pong, 2019) también han usado en sus trabajos. Observamos las migraciones chinas desde la óptica del migrante, teniendo en cuenta la protección y conservación de sus tradiciones, la evolución de su inserción dentro del núcleo social, tales como la integración y la asimilación, durante el proceso de lucha y adaptación en una tierra extraña.

4. Los elementos centrales de las huellas culturales chinas en Cuba

Desde el punto de vista demográfico, la mayoría de estos emigrantes orientales provino del sur de China, sobre todo, de Cantón y Fujian. El 87% tenía entre 11 y 30 años y promediaba una edad de 21 años (Zapata, 2019, p. 133). De este modo, cuando llegaron a Cuba, ellos ya traían cierta cultura basada en las tradiciones milenarias de su país, por lo que sus creencias y costumbres se han reflejado ampliamente en esta tierra de América Latina. Al mismo tiempo, estos componentes culturales chinos han evolucionado en cierto grado, por su propia singularidad. El legado que la cultura china ha dejado en Cuba a finales del siglo XIX y al principio de siglo XX, antes de 1959, es un claro ejemplo de ello.

Al hablar de la influencia de los inmigrantes chinos en Cuba podemos enumerar muchos factores, abarcando diversas áreas. Con el motivo de poder sopesar el peso de cada influencia y dar una interpretación más profunda y completa, en este trabajo intentamos observar algunos elementos notables. En cierta medida, podemos considerar que estas influencias son las más evidentes y significantes en la sociedad cubana. En el desarrollo del análisis, los indicadores de las huellas se ordenan según la importancia relativa y el grado de prioridad en la vida china.

4.1. Culinaria

Los inmigrantes chinos han influenciado los ingredientes y métodos culinarios locales de Cuba, modificando los hábitos alimenticios del país (cfr. FernándezMontie, 1996; Pong, 2019). Se ha importado, por ejemplo, el contraste de sabores, muy importante

para la cocina oriental. Así, muchas de las tradiciones de los culíes chinos que procedían principalmente del sur del país, sobre todo de la provincia de Cantón, también se ven reflejadas en Cuba. Hoy en día, gran cantidad de familias de descendientes chinos todavía mantienen algunas de estas tradiciones culinarias importadas de China y que han sido transmitidas de generación en generación. Por ejemplo, se consumen abundantes verduras y frutas en su dieta diaria, y en la preparación de la comida se usa poca cantidad de aceite; además, se emplean palillos en lugar de los cubiertos occidentales.

Según Teresa Li, directora de la Casa de Artes y Tradiciones Chinas, el típico plato “arroz congrí”, una mezcla de arroz blanco con frijoles colorados, tiene su origen en la cocina china. A los ojos de un cubano, en la mesa no puede faltar el arroz blanco, cocinado de una manera muy similar a como lo preparan los chinos, o las verduras y vegetales, o la preparación de la carne de cerdo con la impronta oriental (Sputnik Mundo, 2019). Asimismo, las deliciosas sopas chinas, el arroz frito, las frituras, los dulces, el Chop Suey (“trozos mezclados”, originario de Cantón), las maripositas, los rollitos de primavera (originario de Zhejiang), y las salsas agrídulces ya forman parte de la culinaria cubana. Uno de los más conocidos platos de la comida china son las maripositas (conocidas en Perú como wantán frito). Siempre se piden como inicio de la comida, aunque hay variantes de acuerdo con los restaurantes que las ofrecen (Pérez Chang, 2019). Otro es el arroz frito, aunque no viene directamente de China, sino que fue creado por algunos cocineros chinos de San Francisco durante la construcción del ferrocarril Este-Oeste que atravesaba todo el continente norteamericano. A principios del siglo XX, llegaron a Cuba unos 5000 chinos procedentes de San Francisco. El arroz frito se transformó adaptándose a las costumbres y las condiciones cubanas. En Cuba la abundancia del marisco hizo que el arroz frito creado en San Francisco evolucionara a un plato más sofisticado y complejo. Entre sus ingredientes podrían incluirse tiritas de huevo, carne de langosta y camarones, carne de cerdo ahumada, butifarras chinas, jamón de pierna, carne de pechuga de pollo, cebollinos, frijolititos chinos, etc. (Pong, 2019, p. 94).

Sobre los condimentos chinos en Cuba hay

que mencionar la salsa de soja (salsa china o sillao en el Perú) que a los cubanos les encanta. Se utiliza para aderezar una amplia variedad de platos, por lo que es tan popular. La salsa de soya se origina en China y se remonta a fines de la dinastía Zhou (1046 a. C.-256 a. C.). Es la salsa más conocida de la gastronomía tradicional china y una de las más antiguas. Antes, se conservaban las carnes por salazón y el subproducto líquido que se obtenía se aprovechaba como condimento. Cuando el budismo se propagó hacia China, los monjes extendieron el vegetarianismo como forma de alimentación, lo que llevó a la población a buscar sustitutos vegetales para los antiguos condimentos que contenían carne. Uno de estos sustitutos fue una pasta salada y fermentada de granos de soja, que más tarde se convirtió en la salsa de soja (The Epoch Time, 2015).

De igual manera, la influencia china está incluso en los modos de cocinar. La forma preferida de cocción de los cubanos —lo frito— y su plato principal —el arroz— provienen en gran medida de la herencia culinaria de china. De acuerdo con Pérez Chang (2019), el arroz congrí no nació exclusivamente del influjo haitiano, sino que está relacionado estrechamente con la manera de los chinos de cocinar sus arroces y legumbres, aromatizados con especias al final de la cocción. Asimismo, los chinos de Cuba solían preparar las sopas de camarones secos como desayuno o agregar estos a la cocción de la harina de maíz, o al tamal en cazuela, en la comida de las tardes, sobre todo en las provincias orientales de Cuba (Pérez Chang, 2019).

Entre los restaurantes chinos más famosos de La Habana estaba El Pacífico⁴, que fue inaugurado en 1947. Había otros restaurantes chinos con mucha popularidad, aunque gran parte de sus platos eran adaptaciones al gusto local, como el arroz frito, el *Chop Suey* y los *Chow mein* (“fideos fritos”, 炒面) y *Lo mein* (“fideos revueltos”, 捞面) con sus respectivos caldos, carnes y verduras (Pong, 2019, p. 75). El *Lo mein* es un plato de origen cantonés hecho de unos fideos de huevo que se sofríen con salsa. Se suele acompañar de verduras, pollo, gambas o cerdo. Esta receta se creó hace 2000 años en China, elaborada con fideos de harina de trigo. La palabra *Lo mein* tiene origen cantonés *lōu mihn* que significa “fideos revueltos”. Al final de la década de 1950, la exquisitez y la variedad

de la comida china habían conseguido la aceptación de los cubanos que extendieron su gusto por dicha comida asiática, enriqueciendo la gastronomía cubana. Gislania Bofill (2019) confirma que la cultura china logró ejercer un cambio en la cocina cubana. Si la comida cubana nace de la amalgama entre aborígenes, españoles y africanos, la migración china termina de definirla como una conjunción exótica de sabores (Bofill, 2019). Dicho esto, la gastronomía china ha tenido algún impacto entre los cubanos criollos. Con la llegada de los chinos californianos se amplió el menú de una cocina más sofisticada (Pong, 2013).

Gradualmente el pueblo cubano fue familiarizándose y adoptando las costumbres culinarias y hábitos alimenticios de los inmigrantes chinos. Estos eran mayoritariamente campesinos en su país de origen, además todos ellos eran jóvenes y varones, con edad y procedencia registrados (Bai, 2016, p. 109). Al principio, los chinos, en su mayoría, trabajaron en haciendas como peones agrícolas. Fueron la mano de obra en plantaciones del azúcar, tabaco y café. Se destacaron por su carácter metódico y sus conocimientos como agricultores (Zapata, 2019, p. 134). Al libertarse, muchos de ellos se dedicaban a la cultivación de arroz y verduras, hacían negocios y montaban restaurantes. Según la Cámara de Comercio de Cuba, en 1957 existían en toda la isla cerca de cuatro mil negocios cuyos dueños eran chinos (Pong, 2019, p. 191). Al principio, el alimento básico de los cubanos era el maíz y el trigo, sin embargo, bajo la influencia de los chinos, se empezó a consumir más arroz que en los países vecinos.

En este escenario, la comunidad cubana se acostumbró a comer verduras. Muchas de ellas introducidas en Cuba por los inmigrantes chinos, como la col china (大白菜), el *kowchoi* (韭菜)⁵ y el jengibre. Es igualmente necesario mencionar el cultivo de la naranja china y el mamoncillo chino como elementos que aportaron los horticultores culíes que se asentaron en la isla. Los culíes chinos principalmente provinieron de la provincia de Cantón y, con el paso del tiempo, la dieta cubana por lo general se acercó a las costumbres gastronómicas de los cantoneses: el arroz es imprescindible, el plato más valioso es el lechón asado, que sin duda también es la receta favorita en las fiestas de Navidad y Año Nuevo,

aunque la forma de cocción ya se ha modificado, adaptándose a las costumbres criollas.

4.2. Medicina

La antigüedad de la cultura china y su continuidad durante miles de años le da singular importancia a su medicina, que es uno de los sistemas médicos más complejos, detallados y milenarios, y que ha sido ejercida con éxito durante una larga historia (Wong, 2003, p. 19). Se constituye de este modo en uno de los grandes pilares en la historia de la medicina universal. El dicho popular “A ese no lo salva ni el médico chino” nació a mediados del siglo XIX en Cuba y se ha convertido en leyenda por los hablantes cubanos. Se utiliza cuando se está ante un mal irremediable y de gravedad extrema, o ante lo insoluble de un problema. Esta frase es resultado de un proceso de transculturación canario-cubano, reflejando el destacado comportamiento profesional en el siglo XIX de los notables médicos chinos: Kan Shi Kong, el capitán Wong Seng, Chang Bu Bian (Domingo Morales), Sián (Juan de Dios Siam Zaldívar), Ramón Lee y Chang Pon Piang (Alpizar, 2017). Aquí solamente mencionamos los más conocidos.

4.2.1. Médicos chinos

Cuando hablamos de la influencia de la medicina china en Cuba, por supuesto que no podemos dejar de mencionar a algunos de los médicos chinos de fama notoria en esta área. Cabe señalar que, con la llegada de los primeros culíes chinos, también arribaron médicos (generalmente practicantes de la medicina herbolaria). Sin embargo, solo existen referencias acreditadas sobre unos pocos que se destacaron por su exitoso desempeño médico. El primero del que se tiene noticias fue Kan Shi Kom, quien disfrutó de gran prestigio a mediados del siglo XIX en La Habana. Residió en la calle Rayo esquina con San José y a su muerte, en 1885, la gran pompa de sus funerales hizo historia en La Habana (Alpizar, 2017).

En Santiago de Cuba había otro médico botanista chino con un nombre hispanizado: Domingo Morales. Durante la última epidemia de cólera en Cuba (1867-1872) curaba a sus pacientes satisfactoriamente con masajes en las regiones axilares y gozó de enorme

fama. Otro médico botánico registrado fue Wong Seng, quien vivía en las cercanías de Manzanillo, una ciudad del oriente cubano, y que también fue un héroe de la Guerra de los Diez Años entre 1868 y 1878 (Delgado, 2004). Aparte de ellos, también se tiene noticias de otros médicos chinos cuyas habilidades y conocimientos curativos fueron famosos en las regiones donde ejercían su profesión.

Sin duda, el médico chino que alcanzó máxima fama fue Cham Bom Biá, cuyo nombre verdadero era Chang Pon Piang, que usaba al llegar a Cuba. Era un hakka⁶, del sur de China. Chang Pon Piang llegó a La Habana en 1858 como miembro de una expedición de chinos culíes. Allí en la capital practicaba la medicina botánica tradicional utilizando productos preparados por él mismo con plantas cubanas, gracias a sus profundos conocimientos en la flora cubana y china, así como en las ciencias de Asia Oriental. Su sabiduría y éxitos en el tratamiento de los enfermos hicieron que fuera reconocido como un distinguido y célebre médico. Curaba no solo los males corporales, sino que también era capaz de tratar las aflicciones del alma. Atendía males corporales como disentería, fiebres coleriformes, asma, agotamiento, ceguera y otros padecimientos (Alpizar, 2017). Aparte de su inteligencia y habilidad en el diagnóstico clínico, Chang Pon Piang se caracterizó por su generosidad y desinterés económico en el ejercicio de la medicina, cobrando a los ricos mientras que a los pobres no les cobraba si no podían costear sus servicios. Se ganó un lugar único en la historia de la práctica médica empírica en Cuba, reflejando sus indiscutibles conocimientos medicinales y su profundo amor a la humanidad.

4.2.2. Medicamentos chinos

Aparte de los médicos chinos hay que mencionar las farmacias chinas, que expendían una extensa variedad de remedios naturales importados de Asia. Entre ellos, el más conocido y popular era el mentol chino, también se lo llamaba “pomada china” o “bálsamo del tigre”, envasado en una cajita roja de metal, con un tigre o un dragón de color amarillo en la tapa. Se aplica en casos de dolores musculares y de cabeza, migrañas, tos y picaduras de mosquitos. A los ojos del pueblo cubano, este mentol les ha sido muy útil e incluso se ha convertido en panacea.

Su fórmula secreta era utilizada en la corte

imperial china. El mentol chino fue creado en 1870 por Hu Ziqin (胡子钦), herborista de dicha corte, que era un hakka de la provincia de Fujian, al sur de China. Luego, este herbolario emigró a Rangoon, Birmania. Allí abrió una pequeña herboristería y comenzó a comercializar su producto. Tras su muerte, sus dos hijos Hu Wenhui (胡文虎) y Hu Wenbao (胡文豹) perfeccionaron este medicamento y empezaron a producirlo de manera industrial (Pong, 2019, p. 201). El “bálsamo del tigre” comenzó a exportarse a otros países como Malasia, China, Tailandia o Singapur, incluso se vende por toda América Latina, convirtiéndose en uno de los líderes de ventas internacionales. Y el tigre, que aparece en su nombre “Tiger Balm”, efectivamente simboliza la fuerza y la vitalidad en Oriente.



Imagen de pomada china. Fuente: <https://bit.ly/2RN8ijU>

Basado en la medicina tradicional y natural, el bálsamo es efectivo contra numerosos tipos de dolencias, como las antes mencionadas, e incluso sirve como precalentamiento y masaje deportivo o terapéutico. Además, es conocido por sus efectos a nivel cervical, de activación sanguínea, para aliviar los dolores lumbares y la congestión nasal, el dolor de pies e incluso problemas como la tos y el resfriado (Del Río, 2020). Existen dos variedades principales de la pomada, una es roja y la otra blanca. Según la medicina tradicional china, el bálsamo de tigre rojo es yang, produce un efecto de calentamiento, especialmente para uso tópico y actúa como analgésico y antiinflamatorio, como por ejemplo, para aliviar dolores tras el ejercicio. En cambio, el blanco es yin, y por eso es refrigerante, se suele usar para aliviar las picaduras de insectos, pero también para los dolores

Los inmigrantes chinos que llegaron a Cuba trajeron consigo un sistema de creencias basadas en la permanencia y vitalidad de las tradiciones clánicas.

de cabeza y tensiones, e incluso promete aliviar los problemas de flatulencias.

4.3. Religiones y creencias

Los inmigrantes chinos que llegaron a Cuba trajeron consigo un sistema de creencias basadas en la permanencia y vitalidad de las tradiciones clánicas. En esencia, sus prácticas religiosas se fundamentaban en el culto familiar-clánico a los antepasados, que había jugado un rol importante en la vida social de China y que aún hoy conserva una poderosa influencia (Baltar, 1997, p. 178). No podían romperse sus tradiciones clánicas, ni el culto a los antepasados, estrechamente vinculados a las doctrinas confucianas, taoísta y budista. Aunque estas creencias fueron enraizándose con el tiempo, sigue manteniéndose en cierto grado hasta hoy. Las principales divinidades chinas que trajeron los culíes el año 1847 fueron San Fan Con, Kuan Yin, Mazu, entre otros, las mismas que luego en su contacto con los esclavos negros se asumieron como dioses locales de Cuba.

4.3.1. San Fan Con

En Cuba se le llama San Fan Con, pero en China es Guan Gong (关公), nacido con el nombre Guan Yu (

关羽, 160-220 d. C.). Es una de las figuras históricas más conocidas en la historia antigua. Fue un guerrero fuerte y un general victorioso de finales del siglo II d. C., famoso por su lealtad a Liu Bei (刘备), jefe militar y emperador del reino Shu (蜀国) durante la época de los Tres Reinos (Martín Nieto, s/f). En su vida como líder importante en los sangrientos conflictos de la caída del imperio Han, mostró audacia y justicia. Las hazañas de Guan Gong se recogen en *El romance de los tres reinos*, una de las cuatro novelas clásicas chinas. Tras su muerte, en 220 d. C., la figura de Guan Yu se divinizó como protector y defensor de las buenas causas, y se convirtió en el dios Guan Gong (Herraiz, s/f), que significa el “ancestro venerado Guan”. En general, las imágenes de Guan Gong se representan con el rostro pintado de rojo. Guan Gong es un guerrero viril, simboliza la lealtad, la disciplina y la generosidad, que son los ideales del buen guerrero. El rojo de su cara alude a la lealtad en la ópera tradicional china. Para los taoístas, Guan Gong es su dios de la guerra, mientras que los budistas le confieren un gran honor como su protector (Martín Nieto, s/f). Millones de chinos lo adoran y hacen esculturas de él para ponerlas en sus viviendas. Al salir a Cuba, los inmigrantes chinos llevaron unos ejemplares de Guan



Imagen de San Fan Con en Cuba. Fuente: <https://bit.ly/3wFTiTx>

Gong, ya que sirve como santo patrón, para protegerse durante el viaje largo y peligroso, así como para bendecir su vida en una tierra desconocida y lejana. De tal forma, este dios pasó a ser protector de todos los emigrantes chinos y su veneración constituyó el factor ideológico que aglutinó a los fundadores de las primeras sociedades chinas en Cuba (Chávez, 2016).

Con respecto a su nombre San Fan Con, en Cuba existen varias hipótesis. Según hace constar Chuffat (1927), San Fan Con fue la castellanización de la expresión cantonesa “生关公” que se pronuncia tal como *Sāng Gwāan Gūng*, literalmente significa “ancestro venerado Guan vivo” o “ancestro Guan venerado en vida”. Probablemente la castellanización de esta expresión ha provocado la alteración de la fonética original, sustituyendo finalmente la palabra *Sang* por la apócope de santo, y se convirtió en *San*. De este modo, San Fan Con penetra en la santería cubana, para el cual algunos practicantes reservan un espacio dentro de su mobiliario ritual (Baltar, 1997, p. 183). Es un reflejo de la integración de las religiones distintas, mezclando Santa Bárbara de la religión católica y el santo chino Guan Gong.

Cabe señalar que, en la cultura china, Guan Gong no es solamente el protector que impide la entrada del mal, sino que también cuida y protege la prosperidad de los negocios y se considera como un poderoso “dios de la riqueza” (*cái shén yé*, 财神爷). En Cuba, la imagen de San Fan Con siempre se encontraba en las cafeterías, tiendas, restaurantes y todo tipo de negocios, siendo su busto, altar y oración vendidos en la tienda de efectos religiosos. La oración debe leerse tres veces y encenderse cada vez una velita de sándalo, colocándola en alto. La imagen de San Fan Con puede ser de madera o porcelana; estar a caballo o sentado en el trono, en este caso se le puede colocar la figura de un caballo a su lado. Debe ser ubicado hacia el noroeste, enfrentando la puerta para evitar los males, o detrás de la silla del creyente, para protegerle la espalda de los traidores (Crespo, 2016, pp. 61-62). Los creyentes ofrendan incienso y frutas de toda la liturgia de peticiones, mensajes a sus difuntos y preguntas a través de “bloques jiaobei” (筊杯), herramientas para taoístas chinos que buscan respuesta divina, redondeados por un lado, planos por el otro, que se usan en parejas y se lanzan para dar una respuesta afirmativa o negativa a una pregunta.

Cada Año Nuevo, más conocido en China como la Fiesta de la Primavera (*chūn jié*, 春节), los chinos en Cuba acudían a dejar sus mensajes y conversar con sus antepasados fallecidos, quemando los mensajes escritos en papel, junto a los inciensos puestos en la arena contenida en el pozuelo sagrado. Luego tenía la opción de iniciar el diálogo con sus muertos usando *Kau Ching* (求签) que es un método de adivinación que se originó en China. La práctica a menudo se llevaba a cabo en un templo taoísta o budista frente a un altar. En el barrio chino de La Habana esto se realizaba frente al altar de Guan Gong. Además, el *Kao Ching* también es conocido como el “Oráculo de Guan Yin” en las tradiciones budistas (Pong, 2019, p. 433).

4.3.2. Guan Yin (观音)

Otro culto traído por los chinos fue el de la diosa Guan Yin, el bodhisattva de la compasión, ampliamente venerado en el budismo. En sánscrito su nombre es Avalokitesvara. En chino se llama Guan Yin (观音), que significa “la que observa todos los sonidos del sufrido mundo” (Luis, 2001). Es una deidad importante venerada en China tanto por los taoístas como por los budistas. Cuenta la leyenda, que Guan Yin hizo voto de no entrar en los reinos celestiales hasta que todos los seres humanos hayan completado su proceso de iluminación y se liberen del ciclo de nacimiento, muerte y reencarnación (Mira, 2007). Sus cultos se encuentran frecuentemente en templos y monasterios budistas chinos, y su origen se remonta a varios siglos. Se la observa vestida de blanco, parada sobre un pedestal de flor de loto, con una rama de sauce en una mano y un jarrón con agua pura en la otra (Reid, 1997, p. 162).

En la devoción popular, Guan Yin rescata a quienes acuden a ella en momentos de dificultad, sobre todo ante los peligros producidos por el agua, el fuego o las armas. Vista como “Diosa de la Misericordia”, ha sido venerada por los chinos en Cuba como la Caridad del Cobre y sincretizada con Ochún. En el casino Chung Wah existe un pequeño recinto sagrado con un altar lateral dedicado a la deidad Guan Yin (Fernández y González, 2008, p. 143). Actualmente en la iglesia de la Caridad, en la calle Salud, también hay un cuadro con su imagen, traído de Hong Kong por sacerdotes franciscanos que difundían la religión católica a principios del siglo

XX. La imagen está en un marco dorado y se puede apreciar la figura femenina cargando a un bebé, así como tres personas adorándola, entre ellas la figura de un sacerdote. Aparte de este cuadro, en la sociedad china de Caibarién había una imagen de ella y con frecuencia los chinos hacían peregrinaciones allí. También en Cimarrones, en Matanzas, se celebraban fiestas en su honor (Crespo, 2016, p. 63). La tradición en Cuba hacia Guan Yin era de carácter sentimental, generalmente entre las mujeres; se recurría a ella cuando existía un problema de amores, le tomaban la mano suelta y le pedían ayuda para resolverlo. Una vez resuelto, se devolvía la mano a su lugar. Esto se hacía en anonimato, aunque aún no se resolviera el problema, se debía devolver la pieza o enfrentarse a un castigo de la deidad (Pong, 2019, p. 438).



Imagen de la diosa Guan Yin. Fuente: <https://bit.ly/3wl7fk0>

Al observar los principales dioses y deidades de origen asiático, confirmamos que los chinos y sus descendientes en Cuba han mantenido su espiritualidad y religiosidad que se muestran mediante la veneración a los antepasados y el culto a los dioses (Fernández y González, 2008, p. 143). Los inmigrantes chinos recurren a ellos fundamentalmente para pedir salud, protección y riqueza. En tal sentido, a través de los dioses poderosos y familiarizados que son de su propia tierra, buscan sustento para sus creencias religiosas. Este hecho ha sido de gran importancia, sobre todo, cuando se ven obligados a luchar duro y buscar una vida en una tierra lejana y desconocida.

4.4. Festividades

Parte de la tradición china que la comunidad cubana ha heredado son las celebraciones que se realizan con motivo del Nuevo Año Lunar. Igualmente, el horóscopo chino, los ciclos y elementos (fuego, tierra, metal, agua y madera), junto a su vinculación con el feng shui, son símbolos y creencias que actualmente se han propagado por la isla cubana.

4.4.1. La Fiesta de Primavera

La festividad del Año Nuevo Lunar del barrio chino forma parte de la tradición habanera. Las calles se llenan de luces y colores, sonidos de tamboriles, platillos, cornetas chinas y las figuras del dragón y el león. Se adornan las fachadas de las sociedades, de las viviendas de las familias chinas y los establecimientos comerciales (Crespo, 2016). Después de la década de 1930 se iniciaron los desfiles del león chino por las principales calles del barrio. No obstante, durante esta festividad, lo más importante es que los amigos y familiares se reúnen, comparten la comida, conversan y disfrutan felizmente su propia fiesta tradicional. Además, los inmigrantes chinos solían lanzar fuegos artificiales y petardos hechos por ellos mismos, y que más tarde los utilizarían los nativos cubanos también (Goma, 2007, p. 41). Con el tiempo, la fiesta del Nuevo Año Lunar continuó reflejando algunos de los elementos místicos y supersticiosos que la caracterizaban. Efectivamente, el barrio chino favoreció el surgimiento de actividades de la cultura china: el teatro tradicional y la ópera cantonesa⁷, y una vida muy activa donde participaban de costumbres y

tradiciones de su lejana patria, como la celebración del Año Nuevo Lunar (Linares, 2000).

4.4.2. Danzas del león y del dragón

Las danzas del león y del dragón son parte fundamental de la Fiesta de Primavera. La danza del león surgió hace dos mil años durante la dinastía Han y constituye actualmente una tradición china que forma parte imprescindible de la enseñanza en las escuelas de artes marciales. Se realiza al iniciar festivales, bodas e inauguraciones con el propósito de brindar suerte y alejar a los malos espíritus.

En el barrio chino de La Habana, alrededor de 1930, se bailó la danza del león por los miembros de la Juventud Atlética de la Sociedad Chee Kung Ton, ahora Ming Chih Tang. En 1937 esta danza integró las fiestas del carnaval habanero, gracias a las gestiones del sabio don Fernando Ortiz. La danza del dragón se mostró en Cuba por primera vez en noviembre de 1941, con un gran dragón de 26 metros que había sido traído desde Nueva York. Actualmente la Asociación Cubana de *Wushu* ha incorporado ambas danzas en su programa de preparación de los nuevos practicantes para el desarrollo de las artes marciales (Crespo, 2016, pp. 159-160).

4.4.3. El Festival de *Qingming* (Día de los Difuntos)

El Festival de *Qingming* (清明), que significa “Día de la Claridad”, es el tradicional Día de los Difuntos en China, que tiene lugar 15 días después del equinoccio de primavera, generalmente se celebra el 4, 5 o 6 de abril. En esta fecha, los familiares y amigos del difunto se reúnen en los cementerios para darle un toque especial a la tumba de sus seres queridos. Se suele visitar los sepulcros para adecentar sus lápidas y hacer ofrendas. También existe la costumbre de rociar gotas de licor sobre las tumbas, quemar sándalo o incienso y dinero de papel, para que al muerto no le falte de nada en la otra vida. Desde 1946, esta celebración del culto a los antepasados eleva su dimensión al rango de honrar el monumento a la memoria de los chinos que combatieron por la independencia de Cuba (Crespo, 2016, pp. 161-162).

4.5. Música

Las influencias culturales trascendieron la actividad asociativa de la comunidad de inmigrantes chinos

para formar parte del patrimonio cultural cubano. Ello se constata, por ejemplo, en ciertos instrumentos musicales que se han incorporado a la música popular cubana tradicional.

4.5.1. La corneta china

A la corneta china se le califica de pequeño y estridente oboe. Esta es en realidad la trompeta *Suona* (唢呐). Mejor dicho, es un hermoso híbrido de *Suona*, pero tiene un sonido aún más vibrante. En China, a esta corneta musical también se le llama del mandarín *hǎi dí* (海笛, “flauta de mar”) o *jīn kǒu jiǎo* (金口角, “cuerno de boca de oro”). En toda Cuba este instrumento se conoce popularmente como “corneta china”, especialmente en las provincias orientales, aunque en algunas ocasiones se le oye llamar “trompeta china” también en el occidente del país (Fernández y González, 2008, p. 145). Su estilo se acerca más a la escala diatónica de la música criolla cubana que a la escala pentatónica propia de la *Suona* tradicional china. La original *Suona* fue introducida en Cuba por inmigrantes chinos en el año 1915. Es un instrumento de viento que se toca principalmente en la música cubana del carnaval, empleado especialmente en la música folclórico-popular cubana, sobre todo, en la región oriental de la isla, en Santiago de Cuba, siendo el alma de los carnavales santiagueros. Sin embargo, los que tocan la corneta china son los negros cubanos, y no los cubanos de ascendencia china. Este instrumento entró primero a Santiago de Cuba y posteriormente a las demás provincias orientales. También ha sido incorporado para ejecutar algunas formas del son, aunque los músicos tampoco suelen ser de origen chino. La corneta china fue utilizada en la conga *La chambelona*, tema típico de las campañas electorales del Partido Liberal.



Imagen de la corneta china. Fuente: <https://bit.ly/2R43dmQ>

4.5.2. La cajita china

En cuanto a la influencia de la música china en la cubana, no puede dejarse de mencionar la “cajita china”, un instrumento empleado en la música folclórica-popular cubana. Llegó a la isla a través de la inmigración procedente de Manila y China meridional a mediados del siglo XIX. Es un bloque de madera oblongo de unos veinte centímetros de largo, el cual es golpeado con un palillo de tambor y produce un sonido fuerte (Cajita China, s/f).

Dentro de la música folklórica-popular cubana, la cajita china se ha empleado de manera ocasional en la interpretación de géneros musicales propiciadores del baile, participando en el esparcimiento de amplios sectores de la población. Además, puede encontrarse entre los instrumentos de algunas agrupaciones de música cubana en ejecuciones de son y rumba. En algunas agrupaciones de rumba, la percusión con cajita china lleva la función de línea rítmica complementaria del conjunto instrumental, igual que las claves, pero con mayor volumen. En los conjuntos de son, a veces se usa en las pailitas cubanas o se toca junto con patrones de cencerro. Se aplica dentro del montuno, pero junto con su función rítmico-tímbrica se le explota para lograr contrastes tímbricos en mitad de una actuación improvisada (cfr. Casanaova, 1997).



Imagen de la cajita china. Fuente: <https://bit.ly/34q1rj1>

4.5.3. Obras con temas y ritmos chinos

De todos los músicos cubanos, Ernesto Lecuona (1896-1963) es el compositor que crea más obras con temas y ritmos chinos. Entre estas piezas están: *Rosa la China*, la danza *Ahí viene el chino*, la romanza *Chinita linda*, así como *El pavo real* y *Porcelana china*. Dentro de los hábitos auditivos del cubano se incluye una noción clara de las escalas pentatónicas chinas, entre las que destacan, por ejemplo, *Los chinos*, de Raimundo Valenzuela; *Espabilate*, de Eliseo Grenet; y *El Dios Chino*, de José Urfé. Amadeo Roldán (1900-1939) también compuso dos obras para piano con tema chino: *Bajo la pagoda* y *Campanitas chinas* (Crespo, 2016, p. 81).

La influencia de la música china en la sociedad cubana se manifiesta principalmente mediante los instrumentos musicales, sobre todo la corneta china, que se ha incorporado plenamente a la cultura popular cubana, convirtiéndose en un elemento consustancial e inseparable que caracteriza la particular música carnavalesca de Santiago de Cuba. Así, aún hay muchos chinos que conservan sus propios instrumentos y con ellos participan en algunas actividades. En el Museo Nacional de la Música existe una pequeña colección de instrumentos musicales chinos que incluye: un órgano de boca; varias flautas (*xiāo*, 簫); cinco violines de distintas formas y tamaños (*èrhú*, 二胡); un tambor pequeño (*xiǎogǔ*, 小鼓); un violín de caja circular plana, de cuatro clavijas (cantonés: *kan-chun*); y una corneta china (*suǒnà*, 唢呐) (Ferrer, 2009, p. 24).

4.6. Deportes

El deporte cubano también tiene deudas con la comunidad china. Las sociedades deportivas conformadas por chinos tuvieron gran importancia en el cultivo de la práctica del deporte y muy especialmente en el entrenamiento de wushu (Ferrer, 2009, p. 21). En tal sentido destacaron la desaparecida asociación Chi Mut Hai You Wut⁸, que fue un ejemplo de este tipo de organización, dedicada especialmente al wushu y la danza del león (Hun, s/f). Durante los años 40 y 50 del siglo XX, las actividades deportivas se vieron reforzadas con

Es [...] innegable que la cultura china ha dejado una huella imborrable en Cuba, aunque muchos de sus elementos culturales han sufrido algunas modificaciones durante el proceso de transmisión influenciados por la cultura nativa cubana...

el Club Atlético, que promovía prácticas de diversos deportes. En la actualidad, lo más conocido del deporte en el barrio chino es el wushu, que es uno de los deportes milenarios de China que, además de favorecer la autodefensa, también mejora la salud, mientras se cultiva la conciencia moral y ética (Crespo, 2016, p. 144).

Las artes marciales fueron la actividad principal convocada por las sociedades chinas. Otros términos utilizados actualmente para referirse a las artes marciales chinas son wushu (武术)⁹ o kung fu (功夫)¹⁰. En China existe constancia de tratados antiguos de lucha y táctica militar desde hace miles de años, y el más conocido es “El arte de la guerra” (*Sūn Zǐ Bīngfǎ*, 孙子兵法) del siglo VI a. C. Con respecto al origen del kung fu, existen diversas leyendas, pero la más conocida es la de un monje hindú conocido como Bodhidharma que llegó al monasterio de Shaolin. Bodhidharma desarrolló un sistema de movimiento basado en 12 animales, que luego se extendió a 18 en combinación con las leyes del universo, de la naturaleza y de diversos sistemas taoístas y budistas. Dicho kung fu consistía en la meditación y diferentes técnicas de defensa personal, de golpes y esquivas imitadas de los animales que permitían fortalecer el cuerpo, curar y prevenir las enfermedades, así como defenderse de las agresiones de los asaltantes (Cruz, 2014). El wushu fue el primer arte marcial practicado en Cuba, en el barrio chino de La Habana, por los inmigrantes chinos y sus descendientes, sin discípulos cubanos.

4.7. Juegos de azar

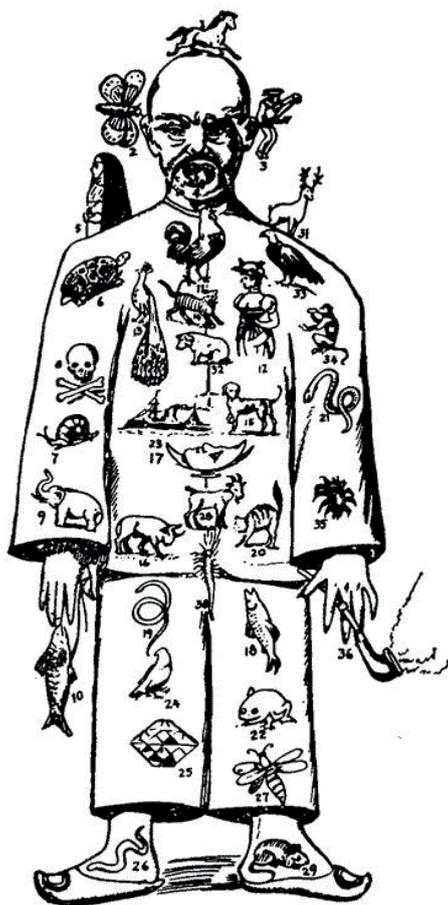
Aparte del deporte, algunos juegos de azar chinos también se introdujeron en la isla en la segunda mitad del siglo XIX con las primeras poblaciones de migrantes que llegaron a Cuba. Con el tiempo, estos juegos de azar de inspiración china formaron parte de la cultura del cubano. Sobre todo, la

charada china se convirtió en un juego popular entre los más pobres, que se ilusionaban con un golpe de suerte y forrarse de plata para salir de la indigencia.

4.7.1. Charada china

La charada china ha sido un juego de apuesta muy popular en Cuba. En 1873 se inició el primer banco de los juegos fantán (番攤) y chifá (字花) en la isla, con un capital de 15.000 pesos (Chuffat, 1927). El chifá (o charada china) fue introducido en Cuba por los primeros culés, procedentes del sur de China, en la segunda mitad del siglo XIX. Por aquel entonces estaba muy de moda en el país oriental. Inicialmente la charada estaba formada por 36 signos de la dinastía Qing y la partícula *chi* (字) se refería a los personajes, mientras que *ffa* (花) representaba las flores. Este juego es bastante simple y consiste en apostar por el número ganador (Crespo, 2016, p. 36). Más tarde, los cubanos agregaron otros 64 signos basándose en la imaginación y cultura popular a lo largo del tiempo.

De tal forma, la charada china se amplió a la charada cubana, con una lista de números consecutivos del 1 al 100. Además, cada número se fue enriqueciendo con el paso de los años, pues a cada uno se le fueron agregando nuevos elementos más significativos para los cubanos. No obstante, la charada mantuvo sus reglas principales. El juego se extendió con gran rapidez por toda la isla. Se volvió tan popular que en determinados lugares de La Habana los billetes se conocían por los nombres de la charada. Por ejemplo, el de diez pesos se denominaba “pescado”. Pero, sobre todo, la charada cubana se recuerda con gran cariño por todos los habitantes mayores de La Habana. Para ellos forma parte inolvidable de la cultura tradicional, y muchos de los recuerdos de su infancia se relacionan con este juego (La Charada, 2020).



El chino de la charada

- 1 — CABALLO
- 2 — MARIPOSA
- 3 — MARINERO
- 4 — GATO BOCA
- 5 — MONJA
- 6 — JICOTEA
- 7 — CARACOL
- 8 — MUERTO
- 9 — ELEFANTE
- 10 — PESCADO GRANDE
- 11 — GALLO
- 12 — RAMERA
- 13 — PAVO REAL
- 14 — GATO TIGRE
- 15 — PERRO
- 16 — TORO
- 17 — LUNA
- 18 — PESCADO CHICO
- 19 — LOMBRIZ
- 20 — GATO FINO
- 21 — MAJÁ
- 22 — SAPO
- 23 — VAPOR
- 24 — PALOMA
- 25 — PIEDRA FINA
- 26 — ANGUILA
- 27 — AVISPA
- 28 — CHIVO
- 29 — RATÓN
- 30 — CAMARÓN
- 31 — VENADO
- 32 — COCHINO
- 33 — TIÑOSA
- 34 — MONO
- 35 — ARaña
- 36 — CACHIMBA

Imagen de la charada china.
Fuente: <https://bit.ly/3oYQyq>

4.7.2. El mahjong

Desde el siglo XIX se creó en China un juego denominado mahjong (*má jiàng*, 麻将) o machek (*má què*, 麻雀) y que se ha practicado en la isla. Este comenzó en Cuba en el barrio chino, donde se le llama “dominó chino”. Tiene 144 fichas, aunque al principio solo contaba con 136, más tarde se le agregaron las 8 flores (Crespo, 2016, p. 148).



Juego del mahjong. Fuente: <https://bit.ly/3ce8MGx>

4.7.3. El dominó

Según la Enciclopedia Británica, los primeros registros que se tienen del dominó se remontan a China, en el siglo X. Con cambios respecto al original chino, el dominó se expandió por la isla y se convirtió en un juego que goza de popularidad, con sus respectivas variantes (BBC Mundo, 2014). Cabe señalar que los cubanos juegan una variante peculiar de “doble nueve”, que para unos es un deporte y para otros un entretenimiento. El investigador cubano Migdonio Torres Romero (2019) afirma en su libro *El dominó del doble nueve* que la modalidad es muy popular sobre todo en las zonas occidental y central de la isla: La Habana, Pinar del Río, Matanzas, Cienfuegos y Camagüey, entre otras ciudades. Sin embargo, Ernesto Antón (BBC Mundo, 2014) aclara que en la isla también el doble seis es muy popular (según Torres Romero el dominó tradicional se juega más en la zona oriental: Santiago, Guantánamo, Holguín).



Imagen del dominó cubano (doble nueve).
Fuente: <https://bit.ly/34xEmeb>

5. Conclusiones

Desde su llegada a Cuba, los inmigrantes chinos se mantuvieron fieles a sus tradiciones para mantener vivo el recuerdo de la lejana patria y como un medio de responder a una cultura nueva. Durante su convivencia con los cubanos nativos, su cultura ha penetrado en Cuba en diversas áreas. Aunque nunca concurrió tanto como los españoles, los africanos y las mulatas, la presencia de los chinos exhibía su peso histórico-social en la nación cubana. Las costumbres y creencias de la cultura china se han desarrollado a lo largo de la historia y se han conservado en cierta medida. Este fenómeno merece especial atención en cuanto a la profusión y cantidad de estudios desde diferentes perspectivas.

Para responder las preguntas planteadas, se ha realizado una investigación desde la perspectiva sociocultural. Al llevarla a cabo, hemos identificado y observado algunos principales elementos culturales aportados por la presencia china en Cuba, dando una interpretación detallada en las áreas como la cocina,

la medicina, la religión, las festividades, la música, los deportes y juegos de azar. Se observa que los elementos que han dejado más huella son justamente los que están estrechamente relacionados con la vida cotidiana. Además, los elementos que han heredado en Cuba, una tierra lejana y distinta de China, se caracterizan tanto por su historia como por su peculiaridad; por ejemplo: arroz, mentol chino, San Fan Con, Guan Yin, kung fu, Fiesta de Primavera, danza de dragón y león, entre otros.

La incorporación de la cultura china en la isla cubana en gran medida se atribuye a las grandes contribuciones históricas fruto de la inmigración. Desde finales del siglo XIX, la civilización china se ha integrado a la sociedad cubana en varios aspectos, teniendo una influencia de gran alcance. En general, estas influencias se han producido de forma natural, inconsciente y gradual. Además, se tratan principalmente de la cultura popular. Dicho esto, se debe señalar que los inmigrantes chinos en Cuba eran la comunidad con el estatus más bajo, incluso con respecto a la discriminación y desprecio; sin embargo, sus costumbres y culturas lograron penetrar en la sociedad del país que los recibió. Ello muestra, en cierta medida, un cambio de estatus social de esta comunidad. De tal manera, la comunidad china y varios elementos de su cultura han logrado la aceptación por la sociedad cubana.

Es, en este sentido, innegable que la cultura china ha dejado una huella imborrable en Cuba, aunque muchos de sus elementos culturales han sufrido algunas modificaciones durante el proceso de transmisión influenciados por la cultura nativa cubana, como en el caso del arroz frito, San Fan Con, el chiffrá, el dominó y la corneta china. El barrio chino es un recuerdo de la huella asiática en lo cubano, de la comida fusionada y hasta de creencias religiosas.

Notas

- 1 Agradecemos al Dr. Antonio Zapata Velasco, al Dr. Antonio Pamies y a la Dra. Miriam Castillo por sus valiosos comentarios y sugerencias en la preparación de este artículo. Todos los errores que subsistan son de exclusiva responsabilidad de la autora.
- 2 Aquí se aplica la noción científica de “hibridez”, acuñada en el siglo XIX, que describe la mezcla de dos entidades separadas. En el caso de “hibridez cultural” se define como la mezcla, combinación o mestizaje de culturas provenientes de diversos territorios, y a la heterogeneidad como la composición de un todo con partes de distinta naturaleza. (“Hibridez cultural”, <https://bit.ly/3p6Wt3Z>).

- 3 Los culíes chinos lograron emanciparse de su esclavitud en 1877 mediante la firma del Tratado chino-español, cuando el mandarín Chin Lan Pin visitó Cuba. El tratado suspendió legalmente la contratación.
- 4 Fue inaugurado en el año 1947, situado en el quinto piso del edificio de la calle Cuchillo esquina a San Nicolás, # 516, en el mismo corazón del barrio chino habanero. Actualmente ya está desalojado para ser transformarlo en una escuela de idiomas.
- 5 *kowchoi* (韭菜): *Allium tuberosum* es una verdura relacionada con la cebolla. Se utiliza como un sustituto para el ajo y la cebolla en la cocina.
- 6 Los hakka (*kè jiā rén*, 客家人) es un subgrupo de chinos Han. A diferencia de otros, ellos no reciben el nombre de una región geográfica, sino que se identifican generalmente por Hakka, que significa “la familia invitada” o “los huéspedes”, un nombre dado a un pueblo que fue el colono más entusiasta de China. Viven principalmente en las provincias de Cantón, Jiangxi y Fujian.
- 7 La asociación *Chung Wah Yin Lock Kou Se* es la primera en emplear descendientes para actuar en la ópera cantonesa.
- 8 La asociación *Chi Mut Hai You Wut* estaba ubicada en la esquina de Zanja y Campanario, en el centro del barrio chino de La Habana, tuvo su significación en la historia y desarrollo ulterior de las Artes Marciales en Cuba (Ferrer, 2009, p. 21).
- 9 *wǔshù* 武术 (literalmente, *wǔ*武 = “marcial”, *shù* 术 = “arte”) significa “arte marcial”.
- 10 *gōngfū* 功夫 (literalmente, *gōng*功 = “mérito”, *fū*夫 = “maestro”) en conjunto significa “habilidad o maestría”, aquí se usa para hacer referencia a “arte marcial”.

Referencias bibliográficas

- Alpizar Caballero, L. B. (2017). Leyenda y realidad de la frase “A ese no lo salva ni el médico chino”. *Humanidades Médicas*, 17 (3), 604-619.
- Bai, N. (2016). Los chinos en la nación cubana. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 107(2), 105-122.
- Baltar Rodríguez, J. (1997). *Los chinos de Cuba. Apuntes etnográficos*. La Habana: Fernando Ortiz.
- BBC Mundo (2014, 20 de agosto). Doble 9, una curiosidad que hace único al dominó cubano. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/08/140814_deportes_domino_doble_nueve_cuba_msd.
- Bofill, G. (2019, abril 20). Los aportes de los chinos en la cocina cubana. *Mirada Cubana*. <https://www.miradacubana.com/mirada-cubana/sazon-cubano/los-aportes-de-los-chinos-en-la-cocina-cubana/>
- Casanaova Oliva, A. (1997). Cajita china. En Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Ed.), *Instrumentos de la Música Folklórica-Popular de Cuba*, vol. 1 (pp. 72-77). La Habana: Ciencias Sociales.
- Cajita China. (s/f.). Cajita China. *EcuRed*. https://www.ecured.cu/Cajita_China
- Chávez Spínola, G. (2016, 27 de octubre). San Fan Kong, del bambú a la caña brava. *Cubarte*. <http://cubarte.cult.cu/periodico-cubarte/san-fan-kong-del-bambua-la-cana-brava/>
- Checa Artasu, M. (2007). Hacia una geografía de las primeras migraciones chinas en el Caribe. *Biblio 3w: Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, 12 (707). <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-707.htm>
- Chuffat Latour, A. (1927). *Apunte histórico de los chinos en Cuba*. La Habana: Molina y Cía.
- Crespo Villate, M. (2016). *Los chinos en La Habana*. La Habana: Gente Nueva.
- Cruz Garrido, J. A. (2014). El Wushu, un camino de armonía para alcanzar calidad de vida. *Lecturas: Educación Física y Deportes (EFDeportes.com)*, 18 (190). <https://www.efdeportes.com/efd190/el-wushu-un-camino-de-armonia.htm>
- Del Río, B. (2020, 26 de abril). La historia del bálsamo más famoso de Asia: el bálsamo de tigre. *Elle*. <https://www.elle.com/es/belleza/cara-cuerpo/a32205806/balsamo-de-tigre-que-es-usos-beneficios-contraindicaciones/>
- Delgado García, G. (2004). La medicina china y su presencia en Cuba. *Cuadernos de Historia de la Salud Pública*, 95. http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0045-91782004000100005

- Estupiñán, Y. B. y González, A. P. (2011). Influencia cultural de la inmigración jamaicana en la localidad de Guatemala. *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, 13. www.eumed.net/rev/cccscs/13/
- Fernández, R. P. y González, S. R. (2008). La corneta china (suona) en Cuba: una contribución cultural asiática trascendente. *Afro-Hispanic Review*, 27 (1), 139-160.
- Fernández Montie, E. et ál. (1996). *Aspectos culturales de la comida china y su influencia en la cocina cubana*. La Habana: Asociación Culinaria de Cuba.
- Ferrer Medina, Y. (2009). *Propuesta sociocultural de un proyecto de rescate a los aportes realizados por los chinos inmigrantes en Cuba en la cultura villaclareña. El caso remediano*. (Tesis para optar por el grado de bachiller). Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas, Facultad de Ciencias Sociales, Santa Clara, Cuba. <https://dspace.uclv.edu.cu/handle/123456789/5548?show=full>
- Goma Domínguez, M. S. (2007). 中国文化在古巴: 1847-2007 ["La cultura china en Cuba: 1847-2007"]. (Tesis de maestría). Universidad Sun Yat-sen, Facultad de Lengua y Literatura china, Guangzhou, China.
- Hearn, A. H. (2012). Harnessing the dragon: Overseas Chinese entrepreneurs in Mexico and Cuba. *The China Quarterly*, 209, 111-133. <https://doi.org/10.1017/S0305741011001500>
- Herraz García, C. (s/f). Guan Di o Guan Yü (222-265 d. C.). *La web de las biografías*. <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=guan-di-o-guan-yu>
- Hu DeHart, E. (2012). Chinatowns and Borderlands: Inter-Asian encounters in the diaspora. *Modern Asian Studies*, 46 (2), 425-451. <https://doi.org/10.1017/S0026749X11000965>
- Hun Calzadilla, J. (s/f). *Las sociedades chinas en Cuba: escudo y sostén*. Ponencia presentada en el IV Taller sobre Presencia China en Cuba. Fondos de Cátedra de Estudios sobre la Inmigración China en Cuba, Casa de Altos Estudios Fernando Ortiz.
- Jiménez Rojas, Y. (2019). Aproximaciones al estudio de la inmigración china en Cuba: contextos, tendencias y espacios baldíos. *Revista de la Red de Intercátedras de Historia de América Latina Contemporánea*, 7 (12), 104-124.
- La Charada (2020). La Charada. *Andalucía y el juego*. <https://andaluciayeljuego.es/2020/05/13/la-charada/>
- Linares Savio, M. T. (2000). Expresiones de la cultura china en Cuba: El teatro y La música. *Catauro*, 2 (2), 41-49.
- López, K. (2013). *Chinese Cubans: a transnational history*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Luis, Ch. (2001, 6 de abril). Kuan-yin, la diosa de la misericordia y sus múltiples facetas en China. *Noticias de Taiwan*. <https://noticias.nat.gov.tw/news.php?unit=98&post=88479>
- Manke, A. (2015). Chinese in the Cuban revolution: An ethnically marked political mobilization? En University of Cologne Forum "Ethnicity as a Political Resource", *Ethnicity as a Political Resource. Conceptualizations across Disciplines, Regions, and Periods* (pp. 237-252). Bielefeld: Transcript Verlag.
- Martín Nieto, C. (s/f). Guan Gong: El Bodhisattva Guerrero. <http://espanol.buddhistdoor.net/guan-gong-el-bodhisattva-guerrero/>
- Mira Castets, S. (2007, 5 de mayo). La vida de Buddha. *El espejo de coco*. http://elespejodecoco.blogspot.com/2007_04_29_archive.html
- Montt Strabucchi, M. (2015). Reseña de "Chinese Cubans: a transnational history" por López, Kathleen. *HIB: revista de historia iberoamericana*, 8 (2), 148-151.
- Pérez Chang, E. (2019). *La cocina de los chinos en Cuba: recetario familiar*. Barcelona: Editorial Linkgua USA.
- Pérez de La Riva, J. (2000). *Los culíes chinos en Cuba*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Pong, A. (2013, 29 de agosto). La historia del Barrio Chino de La Habana. *Vida en el Valle*. <https://www.vidaenelvalle.com/news/nation-world/article28195912.html>
- Pong, A. (2019). *De Cantón a La Habana: Una historia de chinos en Cuba*. Sevilla: Aduana Vieja.
- Reid, M. (1997). *The changing face of Guanyin in East Asian Religions*. (Tesis de maestría). University of Canterbury, Christchurch, Nueva Zelanda. <https://ir.canterbury.ac.nz/handle/10092/8363>

- Sputnik Mundo (2019, 6 de agosto). Población china que llegó a Cuba se ensambló rápido con la población local. *Sputnik Mundo*. <https://mundo.sputniknews.com/entrevistas/201908061088293508-poblacion-china-que-llego-a-cuba-se-ensambla-rapido-con-la-poblacion-local/>
- The Epoch Times (2015, 18 de diciembre). Salsa de soja, el toque especial. *The Epoch Times*. https://es.theepochtimes.com/salsa-de-soja-el-toque-especial_35363.html
- Torres Romero, M. (2019). *El dominó del wdouble nueve*. Amazon: Independently published.
- Wong, K. (2003). *El gran libro de la medicina china*. Barcelona: Ediciones Urano, S. A.
- Zapata, A. (2019). Los chinos de Cuba y del Perú: revisión historiográfica. *Investigaciones Sociales*, 22 (42), 131-154. <https://doi.org/10.15381/is.v22i42.17485>

El poder se nutre de dogmas. El apropiacionismo en la obra de Herman Braun-Vega

The Power is Nourished by Dogmas. The Appropriation in the Work of Herman Braun-Vega

María Alexandra Guerrero Zegarra

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Lima, Perú

Contacto: maria.guerrero@upc.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-5193-2073>

RESUMEN

El presente artículo tiene por objeto demostrar, dentro de las artes visuales, el papel del apropiacionismo como principio de articulación en la obra del artista plástico peruano Herman Braun-Vega, a través de los elementos y personajes tomados por el artista a partir de la Historia del arte occidental. Concretamente, se analiza la propuestas estética e ideológica de la obra *El poder se nutre de dogmas* (Velásquez [sic], Huamán Poma de Ayala, El Greco) (2006), y se concluye que la imagen adquiere un nuevo significado por el apropiacionismo de la figura, en tanto que es recontextualizado y reinterpretado, ya que el apropiacionismo en la obra de este artista tiene un fin de relectura/re-articulación de la memoria (individual, sociopolítica e histórica). Esto se pone en evidencia a través de la narrativa visual y la función del discurso político y religioso que contienen las imágenes de las cuales se apropia. La libertad creadora de Herman Braun-Vega se pone en evidencia en cuanto modifica los elementos plásticos y estructuras compositivas de obras que forman parte de la historia del arte occidental, y la reproducción de personajes y elementos representados, los que retrata con gran maestría en la pintura, con la finalidad de lograr una unidad en el espacio pictórico.

Palabras clave: Apropiacionismo; Pintura occidental; Iconográfico; Imágenes; Herman Braun-Vega

ABSTRACT

The purpose of this article is to demonstrate, within the visual arts, the role of appropriations as a principle of articulation in the work of the Peruvian plastic artist Herman Braun-Vega, through the elements and characters taken by the artist from History of Western Art. The aesthetic and ideological proposals of the work are analyzed of the work *Power is nourished by dogmas* (Velásquez [sic], Huamán Poma de Ayala, El Greco) (2006). It is concluded that the appropriation of the image makes a new meaning in the work, while it is recontextualized and reinterpreted, because the appropriations in the work of this artist has the intention of make a rearticulation of the memory (individual, sociopolitical and historical). These images that are appropriations were evidenced through the visual narrative and the function of the political and religious discourse that is contained in them.

Keywords: Appropriation; Western painting; Iconographic; Images, Herman Braun-Vega

1. Introducción

En la década de 1980 surgieron, en el ámbito de las artes visuales, diversos conceptos sobre apropiacionismo que fueron planteados como una práctica artística de resignificación por la que el artista incorpora una imagen en un contexto diferente y consigue transformar la original en una nueva obra de arte. Se considera que, como principio articulador, se demuestra el papel apropiacionista en la obra de Herman Braun-Vega (Lima, 1933-París, 2019). Se considera que el apropiacionismo en la obra de este artista tiene un fin de relectura/re-articulación de la memoria (individual, sociopolítica e histórica). Además, se plantean aspectos que demarcan una relación entre el artista y el arte, un relato construido a partir de motivos ya representados, desde alusiones a temas históricos del siglo XVII, como temas de bodegones, costumbristas y retratos, hasta obras correspondientes a las vanguardias artísticas del siglo XX. Las propuestas indicadas anteriormente se desarrollan entre 1600 y 1960 y están presentes en el proyecto estético del arte contemporáneo dentro de la obra pictórica de Braun-Vega.

El objetivo general de esta investigación es demostrar, dentro de las artes visuales, el papel del apropiacionismo como principio de articulación en la obra de arte del artista plástico peruano Herman Braun-Vega, a través de los elementos y personajes de la historia del arte occidental de los cuales se apropia. Así mismo, se establece un proceso de resemantización de su obra de arte, ya que se aprecia un cambio marcado a nivel semántico y visual de sus productos previos, asignándole nuevos significados desde la narrativa visual del trabajo plástico. Una construcción de narrativa visual que se compone de representaciones del pasado, de obras de la pintura occidental y de situaciones cotidianas que se instalan en el presente. En tal sentido, los objetivos específicos son, en primer lugar, identificar los elementos y personajes de la historia del arte occidental en la obra *El poder se nutre de dogmas* (Velásquez [sic], Huamán Poma de Ayala, El Greco), de los cuales se apropia Braun-Vega; en segundo lugar, examinar la función del apropiacionismo a través de la propuesta estética e ideológica en la citada obra; en tercer lugar, evaluar la función del discurso político, social y religioso en relación con el apropiacionismo, que contiene las imágenes con las cuales Braun-Vega desarrolla su proceso artístico.

El acercamiento a la obra de Braun-Vega, en el presente trabajo, se articula a través de tres líneas bien diferenciadas: primero, el clásico método iconográfico e iconológico de Erwin Panofsky dado a conocer en *El significado en las artes visuales* (2004); segundo, los estudios acerca de la significación de la imagen de Michael Baxandall, propuesta en *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros* (1989); y, finalmente, el estilo como expresión del artista de Heinrich Wölfflin, dado a conocer en *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte* (2014).

La exploración y análisis se centra en dos perspectivas recientes sobre el concepto de apropiacionismo, definido por Juan Martín Prada en su libro *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionistas y teoría de la postmodernidad* (2001), y en la obra de Douglas Crimp, titulada *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas del arte y la identidad* (2005). Ambas usan el principio de resignificación para la práctica apropiacionista. Ese es el punto focal para el análisis de la obra del artista plástico Herman Braun-Vega. En suma, la importancia de esta investigación reside en la exploración y el análisis teórico sobre el tema desde la práctica apropiacionista. Además, puede ser un referente para el debate académico en torno a dicho tema en el arte peruano.

2. Apropiacionismo

Desde la década de 1980, el término apropiacionismo se ha definido en el campo del arte como el procedimiento dentro de las artes visuales por el cual la obra cita, copia, reconstruye, hibrida, manipula imágenes y les asigna nuevos significados. Padra (2001) afirma que el apropiacionismo es un movimiento artístico y cita elementos para la creación de una nueva obra. Dicho autor parte del propósito de la descontextualización y la deconstrucción a partir de imágenes ya existentes para generar un nuevo discurso. Ciertamente, ello se inicia desde que se separa un elemento de su contexto original y se logra una resignificación (Prada, 2001, p. 29).

Por su lado, Crimp (2005) establece que la apropiación implica una posición crítica y que el elemento que se copia se incluye en un nuevo contexto. De esta manera, la estrategia de la apropiación establece rela-

ciones que se evidencian en las representaciones de la cultura contemporánea y en el valor del discurso en los cuales está inmerso (Crimp, 2005, p. 49).

Asimismo, se define un tipo de apropiación sobre el tratamiento de la obra de arte para su resemantización. Desde luego, esto resulta opuesto al carácter de originalidad y autenticidad. Para Ana María Guasch (2000), en su libro *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*, “no se trata solamente de sustituir el sentido de cada imagen, sino de rehacerla en el sentido de que cada imagen y procedimiento pasaba a ser el espejo del mismo procedimiento y de la misma imagen” (p. 371). Por tanto, es evidente que hay una transformación del original en una nueva obra de arte.

3. El apropiacionismo en la obra de Herman Braun-Vega

Herman Braun-Vega nació en Lima, Perú, el 7 de julio de 1933. Fue hijo de don Francisco Braun, judío emigrado de Austria, y de doña Armida Vega, nacida en Iquitos. Su interés por el mestizaje parte de sus orígenes, tal como lo menciona cuando se refiere a la construcción genealógica de sus ancestros: “mi padre nació en 1902, en lo que en esa época era el Imperio austrohúngaro, y era judío. Mi madre nació en Iquitos, y era mestiza y protestante” (Braun-Vega, 2002, p. 166).

En cuanto a la proximidad a la pintura, desde su adolescencia, en Lima, se remonta a los recuerdos de las reproducciones colgadas en las paredes de su casa y a la determinación de su hermano mayor Max, que quería ser pintor. El crítico de arte y amigo con el que compartió años de juventud, Leslie Lee, en “Una semblanza familiar”, publicada en el catálogo de la primera muestra de Braun-Vega en Madrid, señala:

[...] el papel que jugarán sus padres, especialmente don Francisco Braun, en la inclinación artística de todos sus hijos fue fundamental. Su casa, en la calle Independencia del balneario de Miraflores, tenía los muros de reproducciones de obras famosas, así como el lugar para reemplazar los paisajes, bodegas y retratos de sus dos hijos mayores. (1992, p. 78)

En 1950 ingresó a la Escuela de Bellas Artes del Perú y formó parte del taller de Carlos Quizpez Asín, integrante de la primera promoción de la escuela. Braun-Vega valoró las enseñanzas del maestro: “me aconsejó trabajar con la mano izquierda, pues, según él, mi mano derecha era más rápida que mi pensamiento” (2002, p. 168). A lo largo de año y medio, a través de reproducciones, se sintió influenciado por la pintura de Cézanne. Por ello, años más tarde, incorporó a su obra el retrato del artista, sus motivos y su estilo.

En 1951, con tan solo 17 años, Braun-Vega decidió viajar a Europa y se vio abstraído por la pintura occidental, que le sirvió como insumo para la creación. Cuando regresó a Lima, su pintura se perfeccionó, partiendo de los aportes del impresionismo y la gestualidad producida por el expresionismo de la escuela de Nueva York, a partir del denominado *action painting*. Al año siguiente, logró su primera exposición en el Salón de Otoño de París con una serie de bodegones; temática que desarrollará en el primer período gestual de su obra pictórica, el cual se caracterizó por el predominio de los colores neutros, uso de materiales pastosos y pinceladas libres y continuas que visualmente le dan un carácter mímico.

Hacia finales de la década de 1960 decidió regresar a París, donde vivió hasta su muerte (2 de abril de 2019). Se formó a partir del primer contacto con las obras expuestas en los museos, así como del diálogo con artistas de diferentes disciplinas con los cuales logró una comunicación incesante. Su pintura, incluso en esta década, siguió vinculada al tipo gestual. Paulatinamente se evidencia una apropiación de otros elementos que luego inserta en sus obras y se produce un estilo que desarrolló en los siguientes años.

En 1968, Braun-Vega visitó el entonces flamante Museo Picasso en Barcelona y quedó sorprendido por la serie de cuadros realizados por el artista catalán, haciendo referencia a *Las Meninas* de Velásquez [*sic*]. En tal sentido, el artista sostiene: “hacer mía la obra de otros es la gran lección que me ha dado Picasso” (2008, citado en Santa Cruz, 2010, p. 147). A su vez, en la entrevista concedida al historiador del arte César Octavio Santa Cruz, menciona su experiencia tras observar los cuadros de Picasso: “fue para mí muy impactante, porque vi lo que era posible hacer con la iconografía del pasado cuando la actualizas visual-

mente” (2008, citado en Santa Cruz, 2010, p. 148). Después de todo, existe una dimensión histórico-crítica que plantea una visión específica de la pintura del pasado (Baxandall, 1989, s/p.).

Desde el año 2001 hasta la actualidad, diversos escritores e investigadores se han manifestado entre la descripción realizada por el artista y en reconocer las influencias artísticas occidentales en la obra. Asimismo, se nota claramente que califican la propuesta de Braun-Vega como “Nueva Figuración” y la analizan en comparación con el planteamiento del artista y la apropiación que hace de imágenes de la pintura occidental. Entre los más importantes, se encuentran Héctor Loaiza (2001) en “El sincretismo cultural en la obra de Herman Braun-Vega”; Elida Román (2003) en “Arte de Apropiación”; Roberto Gac (2003) en “Braun-Vega maestro de la interculturalidad”; Jean-Luc Chalumeau (2003) en *La nueva figuración. Une histoire de 1953 à nos jours*; Zygmunt Bauman (2007) en *Arte, ¿líquido?*; Carmen Herrera Nolorve y Ricardo Tang-Andujar (2008) en “Conversando con Don Herman”; y César Octavio Santa Cruz (2010) en “Doble enfoque sobre Occidente, la influencia de *Las Meninas* en la obra de Herman Braun-Vega”.

El pintor que su obra sea reconocida desde que realizó su primera exposición individual en la Galería Jueves, en Lima (1965), y su continuidad le ha permitido participar en un sinnúmero de muestras colectivas, en salones nacionales y en bienales de arte, como las de Venecia y São Paulo. Es considerado como uno de los pintores contemporáneos más importantes; en 1992 se le dedicó una muestra retrospectiva en el Museo Español de Arte Contemporáneo, en Madrid. En los últimos años ha participado en muestras individuales en países como Alemania, España, Francia, Marruecos e Israel.

En realidad, la atemporalidad en la obra de Braun-Vega permite ingresar a un espacio inexorable plagado de citas de los grandes maestros del arte occidental. La filiación del autor con referencias a la obra Rembrandt, Goya, Manet, Cézanne, Monet, Ingres, Matisse y Gauguin forma parte de la creación pictórica del artista, y reflexiona en el insondable acto creativo que seduce al espectador. Su trabajo se inicia con un análisis de la obra de Velásquez [sic], Picasso y Cézanne, con los que ha construido un universo de personajes que dialogan en un mismo espacio pictó-

rico. Así, realiza una estructura de la historia en los ámbitos social y político, y contextualiza hasta lo cotidiano. En tal sentido, señala: “mi obra debe ser testimonial, que interpole la memoria del espectador para que este, con su mirada y reflexión, pueda recrearla de acuerdo con sus vivencias” (Braun-Vega, 2002, s/p). En definitiva, el contenido conceptual y narrativo en la obra debe destacar su valor testimonial y establecer la vía de enlace con el espectador.

Las tensiones visuales que logra el espacio pictórico ponen en evidencia, por un lado, las referencias a la cultura latinoamericana, una creación quizás originada en su propia condición de mestizo; y, por otro, las relaciones que, como autor, establece con las imágenes que cita de la pintura occidental. Así, la figura de Herman Braun-Vega cobra valor extraordinario porque su trabajo pictórico y la prolongada y reconocida actividad artística pueden considerarse como un reflejo de su pensamiento, postura y su reflexión acerca del arte. Especialmente, se caracteriza por plasmar en sus obras su percepción sobre el mestizaje y el sincretismo existente en el arte peruano y occidental; igualmente, transmite su pensamiento ante la diversidad cultural. En tal sentido, se observa a Braun-Vega como un pintor que demuestra su extraordinaria capacidad artística, pensamiento integrador y juicio crítico para cuestionar la contemporaneidad de la obra de arte.

4. El poder se nutre de dogmas (Velásquez [sic], Guamán Poma de Ayala, El Greco)

La obra pictórica de Herman Braun-Vega titulada *El poder se nutre de dogmas (Velásquez [sic], Guamán Poma de Ayala, El Greco)* de 2006 (figura 1) es un acrílico sobre tela que mide 116 cm de ancho por 89 cm de alto; por lo tanto, presenta un formato rectangular. Actualmente, forma parte de la colección particular del artista, en Francia.

4.1. Nivel preiconográfico

En el nivel de descripción preiconográfica de la obra *El poder se nutre de dogmas (Velásquez [sic], Guamán Poma de Ayala, El Greco)* (2006a), se observa un desarrollo compositivo con algunas diferencias en lo que corresponde a la configuración entre la obra de Herman Braun-Vega y su principal referencia: la obra de Velásquez [sic].



Figura 1. Braun-Vega, H. (2006a). *El poder se nutre de dogmas* (Velásquez [sic], Guamán Poma de Ayala, El Greco). Acrílico sobre tela, 116 x 89 cm. Fuente: sitio oficial de Herman Braun-Vega.

En un formato rectangular y en una disposición horizontal, la obra muestra una habitación; en esta hay dos hombres en su interior, y en la entrada de la habitación, una mujer ingresa desde el exterior. En el interior, la escena está iluminada por una fuente de luz cenital y, en el exterior, por una fuente de luz solar que se esconde tras las nubes.

El marco de referencia en el que se encuentran los personajes de la obra es un área rectangular. En él se intersecta el eje horizontal y el eje vertical; por tanto, es aquí donde se establecen las relaciones espaciales de la composición. En el centro del cuadro y en el interior de una habitación se encuentra la figura de un hombre sentado sobre un sillón; está en posición de tres cuartos hacia su izquierda. Sus brazos se apoyan sobre el reposabrazos; la mano derecha sujeta un periódico y lleva un anillo en el dedo anular. Si bien el rostro no aparece frontal con respecto al espectador, dirige la mirada hacia su izquierda. Está sentado sobre una silla con un tapiz de tonalidades rojizas. Viste una muceta con botones sobre una sobrepelliz blanca y sobre su cabeza tiene un birrete. En primer plano, sus piernas se encuentran ocultas tras una mesa. Delante de él, en la parte inferior, se ubica una mesa cubierta

con un mantel de encaje; sobre ella hay un trozo de carne cruda y un cuchillo de carnicero encima de una tabla. Detrás de él, en la parte superior, se observa un plano vertical con diez imágenes de grabados sobre la pared, que configuran una composición simétrica. Frente a él, en la izquierda, está un hombre parado de perfil con los brazos cruzados, quien viste con boina tejida, un saco y un pantalón largo, que observa al personaje central. En el fondo se distingue una puerta por donde ingresa una mujer indígena vestida con un sombrero sobre su cabeza; tiene un aguayo sujeto al cuello que ciñe sobre su espalda; además carga a un niño dormido del que solo se aprecia una porción de su cabeza y un vestido suelto. Detrás de los personajes, en el interior de la habitación, se distinguen dos cuadros en posición vertical: el que está ubicado al lado izquierdo está enmarcado linealmente sobre la pared y retrata a un hombre sentado que mira en dirección opuesta al personaje central de la obra. El que está ubicado al lado derecho es un grabado enmarcado sobre la pared. Del techo cuelgan, en el lado izquierdo, dos trozos grandes de carne cruda y sobre la mesa se aprecia el cuerpo de un animal degollado sujeto de la pata derecha.



Figura 2. Elaboración propia a partir de las imágenes de Retrato del papa Inocencio X de Velásquez [sic], Devota profesión de Francisco de Goya, Cardenal Federico Niño de Guevara de El Greco, Nueva corónica y buen gobierno de Guamán Poma de Ayala y El poder se nutre de dogmas (Velásquez [sic], Guamán Poma de Ayala, El Greco) de Braun-Vega.

4.2. Nivel iconográfico

En su composición, el cuadro contiene citas de *Retrato del papa Inocencio X* (1650) de Velásquez [sic], cuya estructura retoma; también del *Cardenal Federico Niño de Guevara* (1600) de El Greco, de *Devota profesión* (1799) de Francisco de Goya y de *la Nueva corónica y buen gobierno* (1615) de Felipe Guamán Poma de Ayala. A su vez integra como personaje a una mujer indígena (figura 2).

En el centro de la composición se observa el *Retrato del papa Inocencio X*, de Diego Velásquez [sic] de 1650 (figura 3). El papa lleva, sobre la sobrepelliz blanca, la muceta con botones. Esta vestidura exterior de capa corta de seda cae formando grandes pliegues. Tradicionalmente es de color rojo y llega hasta la altura de los codos, que descansan sobre el reposabrazos de la silla de respaldo rojo en la que se encuentra sentado. Sobre su cabeza porta el birrete del mismo color.

Velásquez [sic] realizó el cuadro durante su segundo viaje a Italia entre 1649 y 1650. Figura en algunos documentos que el papa posó para el pintor en 1650:

El retrato del papa Inocencio X pintado por Velásquez [sic] en Roma entre 1649 y 1650, algo

más de cien años después del de Pablo III de Ticiano. Nos recuerda que en la historia del arte el paso del tiempo no necesariamente implica un cambio de punto de vista. Podemos estar seguros de que Velásquez [sic] sentía el reto de aquella obra maestra, al igual que Ticiano se había sentido estimulado por el grupo de Rafael. Pero pese a la maestría con que dominaba los recursos de Ticiano, por el modo en que su pincel interpreta el lustre de la tela y la seguridad de toque con que capta la expresión del papa, no nos cabe la menor duda de que aquel hombre era así, y de que no estamos ante una fórmula bien ensayada. (Gombrich, 1999, p. 407)

En el cuadro original, Inocencio X sostiene con la mano izquierda un papel donde se lee: “alla santa di Nro Sigre / Innocencio X^o / Per / Diego de Silva / Velásquez [sic] de la Ca / mera di S. Mte Cattca”. El cuadro se ha mantenido en propiedad de la misma ascendencia, primero en la familia Pamphili, y luego en la de Doria-Pamphili cuando ambas se unieron. Actualmente, se encuentra en la galería Doria-Pamphili de Roma, también conocida como Palazzo Doria-Pamphili.



Figura 3. Velásquez [sic], D. (1650). *Retrato del papa Inocencio X*. Óleo sobre lienzo, 140 x 120 cm. Galería Doria Pamphili, Roma. Fuente: sitio del Palazzo Doria Pamphili.

A diferencia de la obra original, el papa Inocencio X sujeta un periódico con su mano izquierda. El titular es “El teólogo de la liberación”. Se evidencia que Leonardo Boff se distancia, con una dura y amarga crítica, escrita por el Vaticano; debajo se ubica la fotografía de Leonardo Boff. El teólogo brasileño, exsacerdote franciscano condenado a un año de *silencio obsequioso* en 1985 por la Congregación de la Doctrina de la Fe tras la publicación de su libro *Iglesia: carisma y poder. Ensayo de eclesiología militante*, donde desarrolla sus ideas sobre la teología de la liberación y que en 1992 decide dejar la orden franciscana cuando estaba a punto de ser silenciado nuevamente. A la izquierda, de pie al lado de la silla ocupada por Inocencio X, proyectando una gran sombra en el interior, un figón con los brazos cruzados observándolo desde unos lentes oscuros.

De esta manera, al representar el cuadro *Retrato del papa Inocencio X* pintado al óleo sobre lienzo, por Diego Velásquez [sic], durante su segundo viaje a Roma, y que fuera retratado cuando el primado tendría 66 años, se percibe que en esta pieza pictórica tiene un carácter de supremacía y simboliza el poder de la Iglesia católica. Tal como lo indica Ortega y Gasset (1987) en su libro sobre Velásquez [sic]:

[...] al terminar su retrato de Inocencio X, el papa le envía, como remuneración, una cadena de oro. Con inaudito gesto Velásquez [sic] la devuelve, haciendo saber que él no es un pintor, sino un servidor del rey, al cual sirve con su pincel cuando recibe orden de hacerlo. (p. 24)

A Velásquez [sic] se le atribuye la autoría de más de un ciento de pinturas que reflejan una clara exaltación por los monarcas de la Casa de Austria, las que fueron realizadas en la corte real española para Felipe IV, con importantes consecuencias en su obra. Tras el prolongado proceso por conseguir el título de Caballero de la Orden de Santiago, que obtuvo en 1658 por decisión de Felipe IV y la ayuda del mismo Inocencio X, Velásquez [sic] desarrolla gran actividad pictórica, por encargo, para las colecciones reales con los retratos y cuadros para la decoración del palacio.

Herman Braun-Vega (2006b) escribe, en una carta dirigida a Zygmunt Bauman que luego publicará en su libro *Arte, ¿líquido?* (2007)

[...] son ya 35 años que trabajo sobre la memoria, articulando sus distintos niveles: individual, sociopolítico e histórico [...] efectivamente creo que vivimos en un mundo sin memoria y esa es la razón por la que uno de los elementos que interviene en mi obra es la memoria, en esos tres niveles. (p. 102)

Esos tres niveles a los que hace referencia el pintor articulan un discurso donde se evidencia el poder que el Estado y la Iglesia han prolongado con su hegemonía y dominio. En diversos cuadros, el pintor alude al papa Inocencio X, ensaya cuestiones referentes a la postura de la Iglesia y la presencia de múltiples cuestionamientos en torno a las denuncias que debe enfrentar.

Desde 1981, Braun-Vega cita el retrato de Inocencio X en el desarrollo de su creación artística. Se puede ver en *Hola, señor Bacon (Velásquez [sic])* de 1981; *Amo la bomba de neutrones (Velásquez [sic])* de 1982; *El laico (Velásquez [sic])* de 1984; *Dar al César (Velásquez [sic], El Greco)* (1992); *El dinero de los Andes, o el diezmo del Vaticano (El Greco, Velásquez [sic], Guamán Poma de Ayala)* de 2010. El cuadro al que hace referencia Braun-Vega (2003), en el libro de Zygmunt Bauman (2007), es *Deja que los niños pequeños vengan a mí ... (Caravaggio)* (figura 4):

Ese cuadro representa, en verdad, al papa Inocencio X, pintado por Velásquez [sic]. Y lo que lee es un periódico que comenta la pedofilia en la iglesia de los EE. UU. En el ángulo superior izquierdo hay un efebo —pintado por Caravaggio, artista homosexual protegido por los dignatarios del Vaticano, entre los que estaba el futuro Inocencio X. En la mano izquierda del papa hay un periódico que menciona los escándalos de pedofilia en los que se vio envuelto el Vaticano en el 2003. La sonrisa forzada y la mano derecha levantada simulan una defensa o una excusa gestual, ¿que acaso se refiere a la actitud hipócrita de la iglesia ante la sexualidad? En el umbral de la puerta, en el fondo, se ve a un joven que lanza su dedo acusador contra él/nosotros. Delante del papa, hay un niño mordiendo una manzana: ¿la próxima víctima? Es un ejemplo de las tres memorias. (Bauman, 2007, p. 102)



Figura 4. Braun-Vega, H. (2003). *Deja que los niños pequeños vengan a mí... (Caravaggio)*. Acrílico sobre tela, 146 x 96 cm. Fuente: sitio oficial de Herman Braun-Vega.

El título de la obra hace alusión a las palabras de Jesucristo, cuando los apóstoles querían impedir que los niños se le acercaran. La elección de retratar al papa Inocencio X alude al poder ejercido por la Iglesia católica y su postura crítica a lo eclesiástico.

En el fondo, a la izquierda, sobre el muro de la habitación, está colgado el retrato del *Cardenal Federico Niño de Guevara* (figura 5) de El Greco (1541-1614). Con delineado inconcluso delimita el marco y, en la parte inferior, el retrato se integra con la pintura del muro. El pintor toledano es representante del manierismo, el movimiento espiritual y artístico más significativo de Europa. Cossío (1908), en su libro sobre El Greco, señala: “el Greco ha influido en Velásquez [sic], hay algo de Velásquez [sic] que procede de El Greco” (p. 512). La influencia de ambos artistas en la pintura española es a la que hace referencia Herman Braun-Vega cuando cita a los personajes retratados en su obra.

Nos encontramos aquí frente a un estilo privado de ingenuidad, que orienta sus formas no tanto por el contenido expresivo cuanto por el arte de la época anterior, y en tal medida como hasta entonces no había ocurrido con ninguna dirección artística importante. La conciencia del artista se extiende no sólo a la selección de los medios que corresponden a su intención artística, sino también a las determinaciones de esa misma intención. El problema teórico se refiere tanto a los métodos artísticos como a los fines del arte. El manierismo es, en este sentido, la primera orientación estilística moderna ligada a un problema cultural y que estima que la relación entre la tradición y la innovación es tema que ha de resolverse por medio de la inteligencia. (Hauser, 1993, p. 11)

Tal como lo describe José Álvarez Lopera (1993) en su libro sobre El Greco, haciendo referencia al cardenal:

[...] procedente de la nobleza toledana, Niño de Guevara había sido miembro del Consejo de Castilla y Presidente de Cancillería de Granada antes de ser nombrado cardenal en 1596. En 1599 se convirtió en Inquisidor General y un año después en arzobispo de Sevilla. (p. 234)



Figura 5. El Greco (1600). *Cardenal Federico Niño de Guevara*. Óleo sobre lienzo, 167 x 240 cm. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. Fuente: sitio oficial del Museo Metropolitano de Arte.

Para El Greco, la pintura del pontífice retrata el gesto determinante del inquisidor, que representa la autoridad y el poder de la Iglesia católica en el siglo XVII. Se restablece la inquisición como una reacción de la monarquía para proteger su poder y determinar las relaciones entre la Iglesia y el Estado, en la que el artista estaba inmerso y que realizaba para satisfacer los números encargos para el clero:

El cardenal aparece de cuerpo entero sobre un sillón frailerero colocado en diagonal y teniendo como fondo una pared forrada de cordobán (que con sus tintes dorados hace el papel de tapiz de honor) y una puerta de rica madera. Está representado con todos sus atributos: birrete, hábito cardenalicio que al entreabrirse deja ver el alba, dos gruesos anillos en cada mano, zapatos rojos que como el terciopelo de sillón hace juego con el hábito... Y más que sentado parece estar asenta-

do, tomando posesión de la silla y de todo cuanto lo rodea. (Álvarez, 1993, p. 234)

Esta puede ser la descripción del cuadro del papa Inocencio X, que se basa en el modelo prestigioso de representación de papas sentados, de poco más de medio cuerpo y a menudo con las manos sobre los brazos del sillón.

En el fondo, a la derecha, al lado de la puerta, hay un fragmento del muro sobre el que está colocado *Devota profesión* de 1799 (figura 6), aguafuerte de la serie *Los caprichos* de Francisco de Goya (1746-1828), pintor aragonés. A diferencia del grabado original, este es de color rojo. La serie de *Los caprichos* es la representación de la sátira política donde se reconoce a personajes de la vida pública en una época que culmina con la abdicación de Carlos IV.

Este es reconocido como uno de los períodos más fructíferos en la vida de Goya. La explicación de esta estampa del manuscrito del Museo del Prado señala:

¿Juras obedecer y respetar a tus maestras y superiores, barrer desvanes, hilar estopa, tocar sonajas, aullar, chillar, volar, guisar, untar, chupar, cocer, soplar, freír cada y cuando se te mande? Juro. Pues, hija, ya eres bruja, sea en hora buena. (Berea, 2007, p. 152)



Figura 6. Goya, F. (1799). *Devota profesión*, parte de la serie *Los caprichos*. Aguafuerte, aguapunta, punta seca, 205 x 150 cm. Museo del Prado, Madrid. Fuente: sitio oficial del Museo del Prado.

Detrás del retrato de Inocencio X, sobre el muro, hay diez imágenes del manuscrito de *Nueva corónica y buen gobierno* de Guamán Poma de Ayala (1615), realizadas en *collage* (figura 7). Felipe Guamán Poma de Ayala (1535-1615) nació en Lucanas, Ayacucho; se presume descendiente, por su padre, de los antiguos reyes Yarovilca, de Huánuco, y, por su madre, de Túpac Yupanqui, el décimo inca. Fue el escritor indio que escribió la más importante crónica como interpretación de su historia utilizando los conocimientos occidentales de la cultura europea, la literatura teológica y obras clásicas, que había adquirido a partir de

la relación con el extirpador Cristóbal de Albornoz, con el que trabajó en 1570 como intérprete cuando este fuera visitador eclesiástico de Lucanas. Tal como lo señala el historiador Antonio Zapata (2008) en el libro *Historia y cultura de Ayacucho*:

[...] siendo bastante mayor escribió la principal crónica redactada por un indio sobre el mundo andino precolombino y el impacto de la colonia en los Andes. Además, era un fino dibujante y acompañó su texto con 400 dibujos que lo han hecho muy famoso en nuestros días. (p. 95)



Figura 7. Guamán Poma de Ayala, F. (1615). *Nueva corónica y buen gobierno*. Fuente: sitio oficial Det Kongelige Bibliotek.

El códice, de más de un millar de páginas, fue encontrado en Copenhague, en la biblioteca del rey de Dinamarca, luego de estar perdido por más de cien años. Se desconoce cómo, luego de que llegase al rey de España, el manuscrito terminó en dicho país. Su redacción se inició cuando Guamán Poma fue desterrado de Huamanga, lugar en que vivió la mayor parte de su vida, luego de ser despojado de sus bienes y tras haber perdido sus tierras por varios juicios y sus derechos como curaca. Sirvió de intérprete en calidad de indio ladino. Por ello, su postura religiosa es mencionada por Zapata:

[...] aunque muy devoto de la religión cristiana, Wamán Poma fue enemigo de la Iglesia católica porque pensaba que los curas y doctrineros muchas veces violaban las normas que predicaban. El cronista indio amaba la coherencia y detestaba la hipocresía y el cinismo; opuso una actitud moral contra la decadencia que percibía en su tiempo. (2010, p. 95)

En la crónica se narra, mediante la imagen y el texto, los atroces abusos e injusticias que soportaban los indios bajo la dominación española. Fue, pues, una denuncia al poder político y religioso del cual Guamán Poma fue testigo en la Colonia. Resulta una fuente de información sobre el mundo indígena antes y después de la Conquista.

4.3. Nivel iconológico

Para realizar el análisis iconográfico, se plantea una interpretación partiendo de la escena que muestra el cuadro y de las temáticas a las que se genera una aproximación a Braun-Vega. La obra *El poder se nutre*

estática con figuras en tensión. Se genera mayor peso visual a partir de los elementos y personajes implicados; se reconoce el retrato del papa Inocencio X en interacción con la mesa cubierta con un mantel y, sobre ella, el cuchillo junto al trozo de carne cruda que se encuentra en primer plano. Se observa también la figura del fisgón con los brazos cruzados, en segundo plano; la del cardenal Federico Niño de Guevara; las imágenes de la *Nueva corónica y buen gobierno*, que se aprecia en el plano posterior, y la mujer indígena que mira desde el exterior la escena con los personajes y elementos ubicados dentro de la habitación.

El retrato de Inocencio X, en segundo plano, está en posición de tensión, no solo porque se encuentra en el eje de sentido —este es el centro de la composición con la mayor proporción—, sino también por utilizar valores altos y el color en su vestimenta, que contrasta por la muceta de color rojo o el tapiz del sillón. En esta obra, Braun-Vega ha logrado darle al retratado una gran presencia y fortaleza por su compleción robusta, mientras que en el rostro la expresión con el ceño fruncido y enérgica mirada se dibujan rasgos de dureza y agresividad logrados con el contraste de luces y sombras en relación con los otros dos personajes de la obra.

Desde el enfoque de la presente indagación, se le otorga mayor presencia al papa Inocencio X vinculado con los personajes ordenados compositivamente, porque intensifican el contenido temático que otorga sustento a la interpretación desde el campo de la comunicación visual, la cual, a su vez, resulta de la propuesta plástica e ideológica y que integra la narrativa visual. Se considera que se le distingue porque

Se propone una interpretación que resulta de los elementos plásticos y compositivos analizados. En primer lugar, se observa que se trata de una composición estática con figuras en tensión.

de dogmas (Velásquez [sic], Guamán Poma de Ayala, El Greco) forma parte de una serie en la que el artista examina la presencia de la Iglesia católica en la pintura y su función evangelizadora en el Perú desde la Conquista.

Se propone una interpretación que resulta de los elementos plásticos y compositivos analizados. En primer lugar, se observa que se trata de una composición

representa el poder de la Iglesia católica a través de la figura del sumo pontífice y la jerarquía eclesiástica que personifica. Al encontrarse su figura en el centro de la composición, se pone de manifiesto que lo representado es una identificación con los postulados de esa Iglesia, como la demostración poderosa al resguardo y el cumplimiento de sus dogmas.

El rostro del pontífice se encuentra en tres cuartos y mira fijamente, de tal modo que se dirige al espectador del cuadro. Presenta una mirada que intimida ante la sumisión que ejerce el poder. De esta manera, no solo se ostenta el poder desde la mirada del retratado (dirigida al espectador), sino que también se percibe la tensión desde la mirada del personaje que aparece en el periódico que sujeta Inocencio X (fotografía de Leonardo Boff, teólogo de la liberación). El poder se basa en la coerción de toda su feligresía, que silencia todo propósito de cuestionar los abusos cometidos y que se viera reflejado en el castigo implícito cuando Leonardo Boff, el exsacerdote franciscano, fue condenado a un año de silencio obsequioso tras la publicación de su libro sobre el poder de la Iglesia, y que decide dejar la orden eclesiástica cuando se encuentra a punto de ser silenciado nuevamente.

Se evidencia la institucionalización de la Iglesia, que mantiene la relación de poder para invisibilizar y legitimar la autoridad, tras la investidura del papa, a lo largo de la historia. Este vínculo de los personajes permite apreciar el carácter de subordinación en interacciones menos enérgicas, como la contemplación del figón al observar al papa. Al respecto, es importante cuestionar si la función de vigilar se debe a un placer porque le otorga un carácter de exaltación y fervor acorde con la fe que se profesa. La segunda figura en tensión intensifica el discurso en ese sentido. En ella se observa la imagen del inquisidor, el cardenal Federico Niño de Guevara, que fue pintada por El Greco, acompañada por la serie de imágenes de la *Nueva corónica y buen gobierno* de Guamán Poma de Ayala.

Guamán Poma nació en 1535, y El Greco, en 1541. Ambos realizaron sus obras en fechas próximas. El primero publicó hacia 1615, el segundo en 1600. Ambos conocieron de cerca el poder que ejerce la Iglesia y sus obras reflejan el cumplimiento de sus dogmas. Demuestra que la interacción entre el hombre indígena y el poder del cardenal no es de complementariedad, sino que se basa en la jerarquía. Entre la cita de la obra de Goya y la de Guamán Poma, por ejemplo, no se trataría de indicar las diferencias que lo separan, sino de cómo, por diferentes vías, ambos lograron mostrar lo que representaba la Iglesia católica en España y en América, producto del proceso de evangelización del indio en el Perú.

Ello se anuncia con las representaciones de Guamán Poma de Ayala, quien refleja el impacto de la cultura española, ya que habla y escribe, aunque sea incorrectamente, y profesa la fe cristiana. Al parecer, ambos elementos eran fundamentales para transformar el pensamiento indígena o bien conducirlo hacia un sincretismo religioso. Tal como lo señala Wachtel (2017), en su libro *Sociedad e ideología. Ensayos de historia y antropología andinas*, Guamán Poma cita de preferencia a Roma porque ahí reina el papa, “segunda persona de Dios”, llamado también algunas veces “Monarca del Universo” (p. 207). También hace alusión a la dedicatoria al papa: “[...] muy alto sancto padre flaur del cielo y llaue del ynfierno poder de dios en el mundo sobre todos los emperadores y rreys monarca selestial” (Wachtel, 2017, p. 208).

En la obra estudiada, Herman Braun-Vega plantea el problema entre dos culturas, la occidental y la indígena, tal como lo hace Guamán Poma cuando inicia el manuscrito de su crónica. Así demuestra la dificultad que le significaba la lengua española mezclándola con el quechua, pero a la vez profesa la fe católica. De esta manera, se integran los aportes occidentales a las categorías indígenas; las adaptaciones y transformaciones que confiere las representaciones del espacio y del tiempo. La crónica refleja la experiencia de una vida de opresión ante los abusos que sufren los indios y las consecuencias de la Conquista. Asimismo, se comprende cómo un indio del Perú vive la dominación española.

5. Conclusiones

La obra de Braun-Vega aporta herramientas para su resignificación desde la producción contemporánea; ello a partir de la apropiación de imágenes de artistas occidentales para ser reconocidas como parte de la construcción identitaria. Igualmente, se distinguen elementos que permiten resemantizar la obra, por lo que se logra un giro en lo que respecta al contenido discursivo.

El análisis del cuadro mencionado a lo largo de este texto (figura 1), permite sustentar el discurso ideológico, a partir de la resignificación del contenido político, social y cultural, que se establece desde la conquista de América y la colonización europea. Se determinan las relaciones entre España y América Latina en busca de elementos que evidencien el mes-

tizaje. Además, mientras que las imágenes establecen tensiones visuales para su recontextualización, el contenido de la obra alterna la lucha de poder, la colonización y la religión, aspectos que caracterizaron la relación entre ambos continentes. En la misma forma, el análisis de los elementos iconográficos adquiere una nueva significación, para legitimar la apropiación de las imágenes presentes en la obra aquí analizada. Finalmente, existe el interés de mostrar la búsqueda de citas de las cuales se apropia, para luego lograr la resignificación de la imagen, aspecto que caracteriza el estilo del artista.

Braun-Vega establece una relación con el espectador porque busca indagar en la memoria social, la memoria histórica y la memoria individual, e introducir todo esto en su obra para conseguir diversas lecturas visuales a partir de los distintos elementos iconográficos que añade a su obra. Esta proximidad

se evidencia a través de su trabajo creativo, que nace de la apropiación hasta saber crear tensiones visuales que evoquen una representación inverosímil y convertirla en una proyección de sensaciones.

Sus obras pictóricas exhiben un grado de representación realista, en cuanto el estilo de la obra de la cual se apropia. Ello implica la intención de reflejar la realidad desde una conciencia estética que desarrolla durante trayectoria artística. Por lo tanto, su afán se dirige a la interpretación y lectura visual que está ligada a su propuesta plástica e ideológica. De esta manera, la originalidad del planteamiento artístico y el estilo de la obra de Herman Braun-Vega constituyen aspectos importantes en el lenguaje plástico del artista y brindan un nuevo abordaje en el análisis interpretativo que permiten su acercamiento a corrientes artísticas contemporáneas en el panorama artístico nacional, así como el reconocimiento de un notable creador.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, J. (1993). *El Greco. Obra completa*. Madrid: Silex.
- Baxandall, M. (1989). *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid: Hermann Blume.
- Braun-Vega, H. (2002). *Herman Braun-Vega* (catálogo de la Maison de l'Amérique latine y del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú). Lima: Editions d'art Somogy.
- Braun-Vega, H. (2003). *Deja que los niños pequeños vengan a mí... (Caravaggio)* [imagen]. https://braunvega.com/picture?/132/category/17-2003_2000
- Braun-Vega, H. (2006a). *El poder se nutre de dogmas (Velásquez [sic], Guamán Poma de Ayala, El Greco)* [imagen]. https://braunvega.com/picture?/81/category/3-2007_2004
- Braun-Vega, H. (2006b). *Memorias. Pinturas y dibujos 1979-2006* (catálogo de la galería en el Castillo de Valderrobres y Museo Beurbier-Rossel en Montbéliard). Teruel: Museo de Teruel, Diputación de Teruel.
- Chalumeau, J. L. (2003). *La nueva Figuración*. París: Cercle d'Art.
- Cossío, M. B. (1908). *El Greco*. Madrid: Victoriano Suárez.
- Crimp, D. (2005). *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Akal.
- El Greco. (1600). *Cardinal Federico Niño de Guevara* [imagen]. <https://images.metmuseum.org/CRDImages/ep/original/DP-17777-001.jpg>
- Gac, R. (mayo-junio, 2003). Maestro de la inter picturalidad. *Espacios Latinos*, 208, 1-10.
- Gombrich, E. H. (1999). *La historia del arte*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Goya, F. (1799). *Devota Profesión*, parte de la serie *Los caprichos* [imagen]. https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/devota-profesion/?tx_gbgonline_pi1%5Bgoscollectionids%5D=26&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=d
- Guamán Poma de Ayala, F. (1615). *Nueva corónica y buen gobierno* [imagen]. <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/titlepage/es/image/?open=idp23904>
- Guasch, A. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.

- Hauser, A. (1993). *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Editorial Labor.
- Herrera Nolorve, C. y Tang-Andujar, R. (2008). Conversando con Don Herman. *Nudos. Revista de arte y letras de América Latina*, 1, 21-24.
- Lee, L. (1992, septiembre/diciembre). Una semblanza familiar. En H. Braun-Vega, *Catálogo del Antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo* (pp. 78-79). Madrid: Ministerio de Cultura.
- Loaiza, H. (2001, noviembre). El sincretismo cultural en la obra de Herman Braun Vega. *Resonancias Literarias y Artísticas*. <https://braunvega.com/picture?/554>
- Ortega y Gasset, J. (1987). *Papeles sobre Velásquez [sic] y Goya*. Madrid: Alianza Editorial.
- Panofsky, E. (2004). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Prada, J. M. (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionistas y teoría de la Posmodernidad*. Madrid: Fundamentos.
- Román, E. (2003, 5 de enero). Arte de Apropiación. *El Comercio*, p. 29.
- Santa Cruz, O. (2010). Doble enfoque sobre Occidente, la influencia de *Las Meninas* en la obra de Herman Braun-Vega. *Escritura y Pensamiento*, 2 (6), 149-160.
- Velásquez [sic], D. (1650). *Retrato del papa Inocencio X* [imagen]. https://es.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Doria-Pamphili#/media/Archivo:Diego_Vel%C3%A1zquez_048b.jpg
- Wölfflin, H. (2014). *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Madrid: Austral.
- Wachtel, N. (2017). *Sociedad e ideología: ensayos de historia y antropología andinas*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Zapata, A. y Rojas, R. (2008). *Historia y cultura de Ayacucho*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

El saber *psy* y el campo de la salud: la circulación del discurso psicoanalítico en revistas especializadas argentinas (1946-1955)

The *psy* Knowledge and the Field of Health: The Circulation of Psychoanalytic Discourse in Argentinian Specialized Journals (1946-1955)

Karina Savio

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,
Buenos Aires, Argentina

Contacto: karinasavio@fibertel.com.ar

<http://orcid.org/0000-0002-1393-8845>

RESUMEN

En este artículo analizamos los distintos modos que el discurso psicoanalítico adopta en el entramado social argentino durante los años en los que el peronismo detenta el poder, es decir, entre 1946-1955. Para ello, se ha tomado en cuenta la relación que se establece entre este saber, en aquel entonces, novedoso, y el campo de la salud. A su vez, se ha relevado el lugar que ocupa la dimensión social en este ámbito y su articulación con el *psicoanálisis*. Con este objetivo, se han revisado publicaciones de diversas revistas especializadas vinculadas con la psiquiatría, la pediatría, la higiene mental, la kinesiología y la medicina del trabajo. Como herramienta conceptual, hemos partido de la noción *objeto discursivo* empleada por el análisis del discurso. Nos ha interesado examinar los sentidos que se constituyen en torno al objeto psicoanálisis en dichos materiales. A pesar de que el vínculo entre este saber y el peronismo ha sido, por lo general, relegado en las investigaciones que buscan rastrear las huellas de su devenir en este país, en este trabajo se ha evidenciado que el objeto-saber psicoanálisis adquiere en estos años tres sentidos diferentes: como *saber cuestionable*, como *saber teórico* y como *saber revolucionario*. Asimismo, se ha comprobado la importancia de la dimensión social en algunos de los artículos estudiados.

Palabras clave: Psicoanálisis; Ciencias Médicas; Estudios del lenguaje; Discurso; Publicación Periódica

ABSTRACT

In this article we analyze the different modes that psychoanalytic discourse adopted in Argentine society during the years in which Peronism held power, that is, between 1946-1955. For this, it has been considered the relationship established between this knowledge, at that time, novel, and the field of health. At the same time, the place occupied by the social dimension in this area and its articulation with psychoanalysis have been revealed. To this end, publications from various specialized journals related to psychiatry, pediatrics, mental hygiene, kinesiology, and occupational medicine have been reviewed. As a conceptual tool, we have used the notion *discursive object* employed by discourse analysis. We have examined the senses that are constituted around the *psychoanalytic object* in these materials. Even though the link between this knowledge and Peronism has generally been relegated in research that traces its evolution in this country, in this work it has been shown that the object-knowledge psychoanalysis acquires in these years three different meanings: as *questionable knowledge*, as *theoretical knowledge* and as *revolutionary knowledge*. Likewise, the importance of the social dimension has been verified in some of the articles studied.

Keywords: Psychoanalysis; Medical Sciences; Language studies; Discourse; Periodical Press

Recibido: 18.07.2020 Aceptado: 25.03.2021

1. Introducción

Ubicar las huellas del psicoanálisis en la Argentina no es tarea sencilla. A medida que se buscan localizar los rastros del saber *psi* en los discursos que circulan en el país, se abren nuevos caminos para explorar. De allí que no sea posible armar una construcción lineal de su ingreso ni de su posterior recorrido. En efecto, no se instala con la creación de la Asociación Psicoanalítica Argentina (APA) ni su difusión se reduce a la década de 1960. Su aparición no se restringe tampoco a un único ámbito social. Por el contrario, una lectura minuciosa de diversas revistas argentinas editadas en las décadas del cuarenta y del cincuenta del siglo XX permite vislumbrar, aunque desde posiciones disímiles y con valores diferentes, su centralidad en los años previos a la llamada “explosión” del psicoanálisis.

En trabajos anteriores (Savio, 2017a; 2017b) hemos puesto el foco en el lugar que este saber ocupa tanto en revistas culturales prestigiosas y populares como en la revista de la APA —la *Revista de Psicoanálisis*— durante los años del primer peronismo (1946-1955). El estudio que hemos realizado nos ha permitido comprobar, entre otros puntos, la fuerza que adquiere este discurso en dichos años; ello se refleja, por ejemplo, en revistas como *Sur*, *Imago Mundi*, *El Hogar*, *Para ti e Idilio*.

En líneas generales, se suele sostener que durante este gobierno el psicoanálisis “oficial” permanece al margen de los sucesos políticos que atraviesan el país (Dagfal, 2009). No obstante, para ser rigurosos es necesario recordar, en primer lugar, que —en el Primer Congreso Argentino de Psicología de 1954, respaldado desde el Estado—, el psicoanálisis se hace presente a través de la participación de varios psicoanalistas (Gentile, 1997). En segundo lugar, es preciso marcar que el ministro Ramón Carrillo solicitó a diversos psiquiatras de la época —entre ellos, Eduardo Krapf, psicoanalista de la APA— confeccionar una guía de clasificación sanitaria de enfermos mentales (Argañaraz, 2007; Carofile, 2001).

Ahora bien, en el presente artículo buscamos profundizar, por un lado, el análisis acerca de los modos que el discurso psicoanalítico adopta en el entramado social durante los años en los que el peronismo ostentó el poder, tomando en cuenta la relación que se

establece entre este saber y el campo de la salud. Por el otro, nos interesa relevar el lugar que ocupa la dimensión social en este campo y pensar allí su articulación con el psicoanálisis. Para ello, reunimos y estudiamos diversos artículos publicados en distintas revistas especializadas, que versan sobre psiquiatría, medicina del trabajo, pediatría, kinesiología e higiene mental. Con este objetivo desarrollamos la perspectiva teórica a la que aquí adherimos, la cual nos permitirá enmarcar nuestra investigación. Antes de comenzar con el análisis, desplegamos, por un lado, el panorama de la psiquiatría e higiene mental en Argentina en esos años y las políticas de salud mental diseñadas durante la gestión de Ramón Carrillo, y, por el otro, las revistas que conforman nuestro material de análisis.

2. Perspectiva teórica

La noción que aquí adoptamos y que nos permite orientar la lectura de los materiales es la de *objeto discursivo*. En efecto, de los artículos analizados se desprende que el psicoanálisis aparece allí como un objeto de(l) discurso, un saber sobre el que se predica.

Como ya hemos expuesto en trabajos anteriores, Savio (2017a, 2017b) el término *objeto* fue planteado, por primera vez, por Michel Foucault (2005, p. 73) en *La arqueología del saber*. En este texto el autor define la formación discursiva como el sistema de reglas que forman los objetos, las modalidades enunciativas, los conceptos y las estrategias presentes en los enunciados. De allí que, para el francés, los objetos no están dados de antemano, sino que se construyen a partir de ciertas “reglas de formación”. Foucault señala, además, que estos objetos no pueden formarse en cualquier momento de la historia, sino que son necesarias ciertas condiciones para que puedan surgir. Otro punto indispensable para entender estos objetos es que están inmersos en un haz complejo de relaciones establecidas entre instituciones, procesos económicos y sociales.

El análisis del discurso recupera esta noción de objeto, al que entiende en términos de interdiscurso; en efecto, plantea que los objetos discursivos se forman en el espacio interdiscursivo. Si bien en *Las verdades evidentes* (2016) Michel Pechêux no nombra esta noción, afirma que el interdiscurso conecta y articula

elementos discursivos constituidos por él como pre-construidos, es decir, como elementos anteriores a lo construido en y por el enunciado. Estos elementos pueden leerse, en verdad, como objetos. Así lo hace Jean-Jacques Courtine (1981), quien aclara que es el interdiscurso el lugar en el que se constituyen, para un sujeto hablante productor de una secuencia discursiva dominada por una formación discursiva dada, los objetos de los que el sujeto enunciador se apropia para hacerlos objetos de su discurso¹.

En este trabajo nos proponemos estudiar, entonces, los modos en que se forma el objeto discursivo *psicoanálisis*. Con esta finalidad, ubicamos en los artículos publicados en las revistas *Amka* (1953), *Hygieia* (1946), *Archivos Argentinos de Pediatría* (1947, 1951), *Medicina del Deporte y del Trabajo* (1952), *Revista Latinoamericana de Psiquiatría* (1951) y *Acta Neuropsiquiátrica Argentina* (1954, 1955) los enunciados en los que aparece el término *psicoanálisis*, para observar cuáles son los sentidos que se construyen discursivamente en torno a este objeto.

3. El psicoanálisis y el campo de la salud durante el primer peronismo

Antes de comenzar con el análisis, es preciso recordar —al menos de manera concisa— el panorama de la psiquiatría, la higiene mental y las políticas de Estado en materia de salud mental en la década de 1940 y principios del siguiente decenio, así como su articulación con el psicoanálisis en Argentina. La fundación de la APA puede ubicarse a fines de 1942. En aquel entonces el acta fundacional fue firmada por seis médicos: Garma, Cárcamo, Rascovsky, Pichón Riviere, Langer y Ferrari Hardoy. Su primer estatuto, que regía las actividades de la institución y la formación de sus integrantes, siguió los lineamientos de la IPA (International Psychoanalytical Association), por lo que se estableció que solo los médicos podían ejercer el psicoanálisis; aunque en la práctica varios analistas miembros no lo eran².

La relación entre el psicoanálisis y la medicina, no obstante, no puede atribuirse a la creación de esta institución “oficial”. A pesar de que este saber estaba por fuera de los claustros académicos, ya transitaba por varios círculos médicos en los años previos a la década de 1940 (Plotkin, 2006). Antonio S. Gentile (2003) señala, en este sentido, que la difusión del dis-

curso freudiano en el circuito médico en el país significó la difusión de la obra de Freud. El freudismo médico permite así comunicar la palabra —en muchos casos, distorsionada— del fundador del psicoanálisis.

Dentro de la medicina, la psiquiatría ocupa un lugar destacado en sus vínculos con el psicoanálisis. En efecto, a lo largo de estos años, la psiquiatría atravesó grandes cambios que dieron inicio a un proceso de mayor autonomía. La creación del primer programa de formación en psiquiatría de la Universidad de Buenos Aires, en 1942, es un reflejo de esta nueva situación. Mariano Ben Plotkin (1996, 2003, 2006) afirma que el psicoanálisis fue penetrando lentamente en la psiquiatría, sin que los paradigmas anteriores se vieran desplazados. Mientras que la línea “somática” sobre las enfermedades mentales comenzó a perder fuerza, el campo psiquiátrico empezó a emplear un conjunto de teorías heteróclitas —entre ellas, el saber psicoanalítico— para dar cuenta de la etiología y del tratamiento de tales enfermedades.

En los años cuarenta del siglo XX, por otra parte, el movimiento de higiene mental, que nació en Estados Unidos por el impulso de Clifford Beers, alcanzó una amplia repercusión dentro del área de la salud³. Este movimiento se preocupó, en sus orígenes, por las condiciones ambientales de la enfermedad mental y por la necesidad de prevención. Como describe Alejandro Dagfal (2009), agrupó en su seno un conjunto de posiciones disímiles. En la Argentina, los higienistas se interesaron por las reformas sociales preventivas mediante la intervención del Estado (Carpintero y Vainer, 2004).

Así, en 1929 se fundó la Liga Argentina de Higiene Mental, cuyo primer presidente fue Gonzalo Bosch (Dovio, 2017). Entre sus múltiples y diversos campos de acción se encontraban: la asistencia a psicópatas, la inmigración, la patología regional, la higiene industrial y profesional, la psiquiatría infantil, la organización científica del trabajo y psicotécnica de la infancia, al igual que la higiene social (Klappenbach, 1999, 2006). Uno de sus propósitos fue el de plantear una práctica hospitalaria abierta como recurso para el tratamiento de los “alienados”. Plotkin (2003) relata que, al proponer métodos renovados en el campo psiquiátrico, atrajo a psiquiatras jóvenes intrigados por los nuevos abordajes de la enfermedad mental. Este

fue el caso, por ejemplo, de psicoanalistas como Enrique Pichon Rivière y Eduardo Krapf.

En este somero recorrido no puede omitirse, finalmente, una breve mención a las políticas públicas impulsadas desde el Estado en torno a las enfermedades mentales durante el peronismo. Fue en la primera presidencia de Perón —puntualmente, en 1949— que se creó el Ministerio de Salud de la República Argentina a cargo del Dr. Ramón Carrillo, quien ya había sido nombrado secretario de Salud Pública en 1946. Desde un comienzo, Carrillo articuló la política social con la política sanitaria y se interesó, fundamentalmente, por la medicina social, la medicina preventiva⁴ y la atención materno-infantil⁵.

De acuerdo con Karina Ramacciotti (2004), la política sanitaria de aquellos años consistió en desarrollar dispositivos para promover la integración de determinados grupos poblacionales, en particular, aquellos con potencial productivo y reproductor. Se orientó, así, a una medicina dirigida hacia una función social. Entre los diversos logros se destacó el cambio en la estructura sanitaria del país, que incrementó notablemente el número de camas hospitalarias.

Respecto de la salud mental, Carrillo promovió una psiquiatría preventiva. El Plan Sintético de Salud Pública (1952-1958) estableció la realización de campañas de prevención contra las “enfermedades mentales y neurológicas”. Incluso, se describió allí la higiene mental como educación sanitaria aplicada a la psiquiatría. Con el fin de organizar la clasificación de las enfermedades mentales —en ese entonces cada hospital contaba con una clasificación diferente— Carrillo propuso homogeneizar los criterios diagnósticos a partir del establecimiento de una nueva nomenclatura (Carpintero y Vainer, 2004). Por otra parte, impulsó el uso de camas de hospitales generales para las internaciones psiquiátricas, al argumentar que no existía una incompatibilidad funcional en este tipo de hospitales para alojar pacientes con problemas psiquiátricos. Planteó, en dicho contexto, sustituir la denominación “alienados mentales” por “enfermos mentales”, para desarticular la asociación de estos pacientes con los hospicios (D’Agostino, 2016).

En este escenario, el saber psicoanalítico permaneció por fuera de las políticas públicas. No obstante, es interesante rescatar que no era un saber descono-

cido por el médico. En efecto, Carrillo (2018) lo cita en el texto “El problema de la prostitución”, escrito en colaboración con la Dirección de Código y Legislación Sanitaria en 1948. Al intentar dar cuenta de esta problemática desde una perspectiva sociológica, el ministro sostuvo que la psiquiatría podía ser eficaz en algunos casos determinados, al igual que la psicología individual y el psicoanálisis, pero que no podrían ser empleados para “explicar y combatir un fenómeno social” (Carrillo, 2018, p. 290). El psicoanálisis es entendido, así, desde el tratamiento individual y no como herramienta que pueda intervenir para producir cambios en el ámbito social.

4. Sobre los materiales de análisis

En este apartado nos dedicamos a presentar someramente algunas características de las revistas que conforman nuestro material de trabajo —*Amka*, *Hygieia*, *Archivos Argentinos de Pediatría*, *Medicina del Deporte y del Trabajo*, *Revista Latinoamericana de Psiquiatría* y *Acta Neuropsiquiátrica Argentina*—, que facilitarán la lectura de los artículos seleccionados.

En primer lugar, la revista *Amka: una revista para todos*, editada por la Agrupación Mutualista Kinesica Argentina, fue una publicación dedicada a la kinesiología. Su primer número salió en 1947 con una periodicidad trimestral. Su director fue el kinesiólogo Antonio Caifano.

Hygieia, en segundo lugar, es la revista de la Asociación Argentina de Higiene, fundada en Buenos Aires en 1941, y se publicó con una frecuencia irregular entre 1946 y 1949. Según Carolina Biernat, Karina Ramacciotti y Federico Rayes (2018), sus integrantes eran, en su mayoría, médicos que mantuvieron vínculos fluidos con la gestión peronista. En efecto, ellos señalan que miembros de la Asociación participaban en reparticiones del gobierno nacional, por lo que incidieron en el diseño de las políticas sanitarias desarrolladas en los años cuarenta.

Por su parte, los *Archivos Argentinos de Pediatría* fueron publicados por la Sociedad Argentina de Pediatría, institución fundada en 1911. Los *Archivos* aparecieron en 1930 con una frecuencia mensual. Esta revista, de alto prestigio en el ámbito de la pediatría, continúa siendo editada en la actualidad.

En cuarto lugar, la revista *Medicina del Deporte y del Trabajo (MDT)* fue publicada por la Sociedad de Medicina del Deporte y del Trabajo, la Unión Sudamericana de Médicos del Deporte y la Unión Americana de Medicina del Trabajo. Presentó una frecuencia mensual y circuló entre 1946 y 1956. La Sociedad de Medicina del Deporte y del Trabajo nació de la Sociedad Argentina de Medicina del Deporte fundada en 1934. De acuerdo con Roque Ricardo Rivas (2007), la actividad fecunda de esta sociedad se desarrolló entre 1934 y 1975.

En quinto lugar y respecto de las revistas de psiquiatría, la *Revista Latinoamericana de Psiquiatría (RLP)* nació en 1951 de la mano de Gregorio Bermann y se publicó trimestralmente hasta 1954. Esta publicación, codirigida por un psiquiatra brasileño, Claudio de Araujo Lima, fue presentada como una revista plural y abierta al debate⁶. Siguiendo a Hugo Vezzetti (2006), la revista se acercó a la psiquiatría social y difundió las posiciones del núcleo de psiquiatras y psicólogos franceses ligados al Partido Comunista Francés. Según este autor, la dimensión social quedó ubicada en el nivel de las causas y condiciones de los trastornos psiquiátricos y se hizo allí una crítica ideológica al psicoanálisis (Vezzetti, 2006).

Finalmente, y en sexto lugar, la revista *Acta Neuropsiquiátrica Argentina*, fundada en 1954 por Guillermo Vidal, nació cuando desapareció la *RLP* y expuso un proyecto más moderado y ecléctico. De esta forma, se definió por ser una revista científica, sin compromi-

terial de estudio. En todas ellas, con excepción de los *Archivos de Pediatría Argentina*, la pregunta por lo social y su importancia en el modo en que se concibe la salud queda explícitamente manifestada.

En concordancia con la descripción que hemos realizado respecto de la publicación, en el primer número de la *RLP*, en el que se incluyó un “Programa” de la revista, se destaca que la psiquiatría se ubica en el foco del interés médico y social. Se señala que la salud mental es un problema médico y también “social, político y de Estado” (*RLP*, 1951, p. 1). Lo social no queda, sin embargo, reducido a las fronteras del país, sino que aspira a abarcar toda la región latinoamericana. De esta forma, se critica a la medicina individual, que considera al hombre separadamente de la sociedad: “el individuo es siempre un miembro de su familia, ambiente, trabajo, colectividad, nación, mundo” (*RLP*, 1951, p. 3).

En *Acta*, por su parte, la vinculación con lo social se presenta en relación con la psicología. En el volumen de abril de 1955 se escribe una síntesis del Segundo Congreso de Psicología realizado en México en la que se resalta, por un lado, el lugar de preeminencia que ocupa esta disciplina y, por el otro, la necesidad de concebir al hombre como ser social. De allí que se plantee que es importante que la psicología “incursione por lo social” (*Acta*, 1955, p. 323) y que no se reduzca, entonces, al tratamiento puramente individual.

En *MDT* se publica el artículo “Higiene mental del trabajador” (*MDT*, 1952, pp. 4666-4677) en el que

La relevancia que adquiere la dimensión social en el campo de la salud durante este período queda reflejada en las publicaciones que conforman nuestro material de estudio.

—como se deduce del título— se plantea un enfoque social respecto de la enfermedad mental y se lo asocia con el trabajador. De esta manera, se hace un breve recorrido histórico sobre la relación entre psiquiatría y la problemática social: “los síndromes psiconeuróticos [...] representan la reacción a condiciones ambientales inadecuadas en individuos cuya madurez emotiva y conducta fueron anormales” (*MDT*, 1952, p. 4670). En estas páginas se recupera la referencia a Beers y se desarrolla la vinculación entre la patología mental y las condiciones económicas del individuo.

5. Lo social y el campo de la salud

La relevancia que adquiere la dimensión social en el campo de la salud durante este período queda reflejada en las publicaciones que conforman nuestro ma-

terial de estudio. En todas ellas, con excepción de los *Archivos de Pediatría Argentina*, la pregunta por lo social y su importancia en el modo en que se concibe la salud queda explícitamente manifestada.

Finalmente, en *Amka* y en *Hygieia* lo social se presenta articulado particularmente con el saber psicoanalítico. En la revista de kinesiología, la dimensión social aparece, en primer lugar, a partir de la asociación entre el trabajo del kinesiólogo y la sociedad. En efecto, en diciembre de 1953 se afirma que esta profesión

[...] cuida los intereses económicos de la sociedad, contribuyendo con su acción, a una mayor producción [...], devolviendo al individuo toda la autonomía que necesita para contribuir a la *felicidad del núcleo*⁷ a que pertenece. [*Amka*, 1953, 31, p. 1]

En segundo lugar, en el artículo “El psicoanálisis y el kinesiólogo” (*Amka*, 1953, 31, pp. 6-8; *Amka*, 1953, 32-33, p. 2) esta felicidad queda ligada con el saber psicoanalítico. En este trabajo se enuncia que el psicoanálisis puede encarrilar “al ser humano dentro de los principios del bien para la obtención de la mayor *felicidad social*” (*Amka*, 1953, 31, p. 6).

Al igual que en las demás revistas, en *Hygieia* (1946, pp. 39-40) también se hace hincapié en la medicina social. Se considera que la neuropsiquiatría debe ponerse en forma activa al servicio “de la acción que el Estado reclama de los médicos” (*Hygieia*, 1946, p. 39), ya que la función estatal contribuye a la salud del pueblo. En este horizonte, el psicoanálisis es pensado desde su dimensión social:

Mientras por una parte remozca las teorías psicoanalíticas, para buscar con ellas la explicación de numerosos complejos psicológicos y síndromes mentales, por la otra, en *su afán preventivo*, remonta a los comienzos de la formación de la mentalidad infantil, en sus ansias de *evitar las causas* que llegarán a configurar más tarde nítidas deficiencias psíquicas. (*Hygieia*, 1946, p. 39)

El psicoanálisis aparece, entonces, desde el lugar de la prevención.

6. El objeto discursivo psicoanálisis

Que el psicoanálisis es un saber conocido dentro del campo de la salud es un hecho que se evidencia en los artículos que conforman nuestro material de estudio

a partir de que en estas páginas se presenta como un saber ya sabido. En efecto, en los diferentes trabajos, el psicoanálisis —su cuerpo teórico— no es explicado, sino que, por el contrario, es referido sin una introducción que medie. De esta forma, se elabora una escena discursiva en la que se concibe un destinatario familiarizado previamente con la teoría del inconsciente. Nociones como *complejo de Edipo*, *represión*, *fijación oral*, *inconsciente*, *libido*, entre otros, circulan en estas revistas sin ser definidos ni desarrollados en particular⁸.

Ahora bien, un análisis minucioso de estos artículos revela que el sentido que se construye en torno al objeto discursivo *psicoanálisis* no es siempre homogéneo ni uniforme. Por el contrario, el psicoanálisis aparece asociado aquí con tres sentidos diversos que no deben ser entendidos como excluyentes: el psicoanálisis como *saber cuestionable*, el psicoanálisis como *saber teórico* y el psicoanálisis como *saber revolucionario*.

6.1. El psicoanálisis como saber cuestionable

La mirada crítica respecto del psicoanálisis puede ubicarse solamente en tres artículos: dos de ellos están publicados en la *RLP* por Mira y López, y Sorin; y uno, escrito por Dalma, Knobel y Fox, en *Acta*.

A pesar de que la *RLP* es descrita como contraria al saber psicoanalítico, se advierte que en el artículo de Mira y López se pone de manifiesto una crítica parcial a esta teoría. El psiquiatra, incluso, define la resistencia del psicoanálisis como “*obstinada oposición*” (*RLP*, 1951, p. 9). El reparo que este autor plantea en este texto está en función del modo en que el psicoanálisis interpreta la conducta del individuo, a la que se le atribuye siempre una raíz infantil. Establece, de esta manera, una analogía entre este saber y el dogmatismo de la religión que conlleva un carácter indiscutible:

- (i) la teoría psicoanalítica demanda que cualquier conducta actual sea *interpretada* por el investigador a la luz de sus conocimientos previos, exactamente como hace *cualquier sacerdote*, cuyo *dogma* es el patrón al que precisa ajustar cualquier tipo de razonamiento o de acción⁹. (*RLP*, 1951, p. 10)

Podría leerse con este sentido las construcciones que se emplean para nombrar a los psicoanalistas:

“cultores” y “partidario[s]” del psicoanálisis (*RLP*, 1951, p. 10). Mientras que el término “cultor” reenvía semánticamente a “adoración”, “partidario” puede pensarse con relación a “partido” o “bando” y estos, a su vez, con la idea de “defensa”.

No obstante, a pesar de esta crítica el artículo revaloriza el método freudiano. De allí que se afirme que los investigadores han aceptado “con admiración” (*RLP*, 1951, p. 10) los resultados de las técnicas empleadas por el psicoanalista vienés y que han surgido voces que han flexibilizado los principios freudianos.

Por su parte, el artículo “Casos Psicósomáticos Enfocados no Psicoanalíticamente”, escrito por Miguel Sorin (*RLP*, 1951, pp. 83-87), introduce ya desde el título un abordaje no psicoanalítico de la medicina psicósomática. En este texto se aboga por un tratamiento general del paciente, que incluya lo somático y lo psíquico, sin que este deba reducirse al enfoque del inconsciente. La crítica al saber *psi* queda focalizada, fundamentalmente, en tres aspectos. En primer lugar, se hace referencia a la dificultad de acceder al psicoanálisis:

- (ii) ha sido el psicoanálisis lo que inauguró e impulsó la sistematización de la psicósomática; pero lo ha hecho al precio de una casi excluyente *tiranía* por la cual aparece la psicósomática como una técnica *esotérica* que *amilana* al ya *intimidado* médico general. (*RLP*, 1951, p. 83)

En este fragmento el psicoanálisis se presenta con un carácter amenazante y “tiránico” y se asocia con una práctica “oscura” y “oculta”, sin asidero científico.

En segundo lugar, se cuestiona, por un lado, su eficacia, a la que se describe como “limitada” (*RLP*, 1951, p. 83), y, por el otro, su practicidad.

La rigidez de sus principios es el tercer punto que se discute:

- (iii) por vías más accesibles y menos *rígidas* que las del psicoanálisis más o menos *ortodoxo*. (*RLP*, 1951, p. 84)

Sin embargo, al igual que en el artículo de Mira y López, se hace referencia al alcance de esta teoría. Se afirma que el psicoanálisis es “la *aristócrata* de la psi-

coterapia” (*RLP*, 1951, p. 83); se recuerda así que ha transformado la psicósomática en dinámica, a lo que se caracteriza como “progreso fundamental” (*RLP*, 1951, p. 83).

Por último, en el artículo “La presión paterna como causa criminógena” de Dalma, Knobel y Fox (*Acta*, 1955, pp. 491-499), se introduce un comentario crítico, aunque de manera solapada. En este trabajo, en el que se interpreta la delincuencia a partir del mito de Layo, esto es, del parricidio, se plantea:

- (iv) las investigaciones más profundas nos acercan al criterio psicoanalítico, aunque no lo compartamos *total ni ortodoxamente*. (*Acta*, 1955, p. 493)

En esta cita observamos que quienes enuncian, a pesar de que emplean un enfoque psicoanalítico a lo largo del texto, se distancian de la “ortodoxia” y afirman que no adhieren a las premisas psicoanalíticas en su totalidad. Podría pensarse, en este sentido, que está en relación con la “rigidez” a la que se hace referencia en el artículo de Sorin y al dogmatismo al que se alude en la publicación de Mira y López.

6.2. El psicoanálisis como saber teórico

En la mayoría de los artículos de las revistas seleccionadas, el psicoanálisis circula como un objeto-saber que puede articularse e integrarse con otros enfoques teóricos, por lo que no solo no es una teoría excluyente, sino que tampoco ocupa un lugar de supremacía dentro del campo de la salud.

En el artículo “Sociopsicología del Donjuanismo”, de José Bleger (*RLP*, 1951, pp. 51-58), se plantea la necesidad de conocer las condiciones sociales y ambientales para entender cómo se conforma esta determinada modalidad de conducta sexual. Con tal finalidad, se realiza un análisis de esta problemática en la que se entrelazan diversas voces pertenecientes a diferentes áreas del saber: medicina, filosofía, psicología, psiquiatría y, también, psicoanálisis. En este sentido, a pesar de que se caracteriza a la *RLP* como alejada de este discurso, el psicoanálisis se presenta aquí como un saber que puede complementar otras perspectivas teóricas y, por ende, puede arrojar luz a ciertos fenómenos. Se menciona, de esta manera, el psicoanálisis junguiano (*RLP*, 1951, p. 51) y adleriano

(*RLP*, 1951, p. 54); además, se introduce una referencia textual de Schilder como cita de autoridad (*RLP*, 1951, p. 56).

Un movimiento discursivo similar se advierte en los trabajos escritos sobre la niñez. El psicoanálisis se constituye como un saber que puede decir algo más sobre las problemáticas infantiles. Por un lado, en el artículo “Úlcera duodenal en la infancia”, escrito por Telma Reza, en colaboración con Carlota Raskovksy, publicado en *Acta* (1955, pp. 342-356) y, por el otro, en “Sobre la etiopatogenia de los cuadros psicósomáticos en niños pequeños”, de esta misma autora y publicado en los *Archivos* (1947, pp. 238-250), se constituyen escenas discursivas en las que interviene el decir de médicos, psicólogos, psiquiatras, filósofos y psicoanalistas. Entre los psicoanalistas podemos encontrar a Fenichel, Alexander, Melanie Klein, Freud e, incluso, a Ángel Garma, un psicoanalista español que, en ese entonces, vivía en la Argentina. Asimismo, circulan diversas nociones psicoanalíticas, tales como *fijación edípica, formación reactiva, identificación, represión, fijación oral*, que se utilizan sin ser explicadas conceptualmente.

De manera análoga, en el trabajo del psiquiatra infantil Narciso Cohen “El juego como factor importante en psicoterapia infantil” (*Archivos*, 1951, pp. 119-123) se recupera el psicoanálisis, en particular, la clínica de la niñez a través del juego como modalidad del tratamiento:

(v) Desde entonces un sinnúmero de investigaciones y escuelas *psicológicas, psiquiátricas o psicoanalíticas* crearon y desarrollaron técnicas como medios para la interpretación y solución adecuada de problemas de conducta en la infancia, en las cuales el juego interviene como un elemento de gran ayuda. [*Archivos*, 1951, p. 119]

En dicho sentido, la teoría psicoanalítica está ubicada en el mismo lugar que las teorías psicológicas y psiquiátricas; enfoques que son caracterizados como “adecuados” como medios de interpretación y solución a la problemática infantil. Es interesante destacar que dentro de la bibliografía de este artículo no solo se incluyen psicoanalistas como Freud o Melanie Klein, sino también se cita un trabajo de la *Revista de Psicoanálisis* de Arminda Aberastury, psicoanalista argentina pionera en los estudios sobre la niñez en este país.

Finalmente, en las revistas *Hygieia* y *MDT* el psicoanálisis también se menciona como un saber que puede articularse con otros saberes. En ambas publicaciones la higiene mental es abordada desde diversas perspectivas, dentro de las que se incluye la teoría del inconsciente.

En el artículo “El psiquiatra en la medicina moderna” de Américo Montenegro (*Hygieia*, 1946, pp. 39-40) se incorpora el psicoanálisis dentro de un conjunto de enfoques provenientes del campo de la salud:

(vi) Forman un nexo indisoluble la *neuro-psiquiatría*, la *higiene mental*, la *medicina psico-analítica*, la *psicología médica*, la *psicoterapia* y la *medicina higiénica* en general, afianzando cada vez más la concepción de encarar al ser humano como un ser social. (*Hygieia*, 1946, p. 39)

De esta cita se desprende que el psicoanálisis está estrechamente asociado a la medicina, por lo que queda definido como un tipo de saber médico.

En el caso de *MDT*, en el artículo “Higiene mental del trabajador” (*MDT*, 1952, pp. 4666-4677), escrito por el médico Donato Boccia, se desarrolla —como ya hemos señalado— la problemática de la psicohigiene del trabajador. Aquí se apela también a diferentes campos del saber para analizar esta área de estudio, tales como la medicina psicósomática, la biología, la psicología, la psiquiatría y el psicoanálisis:

(vii) Las doctrinas *psicológicas* (De Santis, etc.), *psicoanalíticas* (Freud, Alexander, etc.) y *biológicas* (Meyer, A.) han estudiado el desarrollo emocional del niño paralelamente al intelectual. (*MDT*, 1952, p. 4672)

En este fragmento se puede observar que el término “psicoanalítico” se presenta en la misma posición que “psicológico” y “biológico”. De allí que se puede inferir que las tres disciplinas son centrales para la comprensión del desarrollo del niño.

6.3. El psicoanálisis como un saber revolucionario

Por último, el análisis del material evidencia que un grupo reducido de artículos —tres para ser precisos—

enaltece las cualidades del saber psicoanalítico. Dos artículos de *Acta* y uno de *Amka* destacan, de esta manera, las bondades de la teoría del inconsciente y, en particular, magnifican la figura de Sigmund Freud, su creador. El interés por la obra freudiana se plasma en la revista *Acta* al publicar una sinopsis de los trabajos científicos de Freud publicados entre 1877 y 1897 (*Acta*, 1955, pp. 380-391). Se recuperan treinta y ocho textos del psicoanalista vienés y se escribe una breve síntesis de cada uno de ellos. Esta sinopsis, primera versión realizada en lengua española, está traducida del alemán por Ludovico Rosenthal. La incorporación de este material refleja la disposición de la revista por profundizar en los desarrollos freudianos.

Respecto a los artículos, en 1954 aparece un trabajo escrito por un psicoanalista argentino, Emilio Rodríguez, bajo el título “Bion y la psicoterapia de grupo” (*Acta*, 1954, pp. 108-113) en el que se elabora una lectura crítica sobre algunas nociones que propone el enfoque bioniano de la psicología del grupo. Recordemos que Wilfred Bion es un médico psiquiatra y psicoanalista que articula el psicoanálisis con el trabajo grupal. El autor inglés define tres suposiciones básicas relacionadas con los grupos que son cuestionadas en este trabajo. En dicho marco discursivo se menciona la figura de Freud:

(viii) Uno de los motivos que permitió a Freud *revolucionar* la psicología fue que creó un campo de relaciones. (*Acta*, 1954, p. 108)

El psicoanálisis aparece asociado aquí con tres sentidos diversos que no deben ser entendidos como excluyentes: el psicoanálisis como saber cuestionable, el psicoanálisis como saber teórico y el psicoanálisis como saber revolucionario.

El padre del psicoanálisis es caracterizado, aquí, como un revolucionario.

En segundo lugar, en esta misma revista, en el trabajo “La presión paterna como causa criminógena”, de Dalma, Knobel y Fox, al que ya nos hemos referido, si bien se establece una distancia con cierto modo de entender el psicoanálisis, Freud es considerado el “maestro austríaco” (*Acta*, 1955, p. 491). En tal sentido, se manifiesta la relevancia e incluso la admiración hacia su figura.

Finalmente, en la revista *Amka* se publica un breve artículo con el nombre de “El psicoanálisis y el kinesiólogo” (*Amka*, 1953, 31, pp. 6-8; *Amka*, 1953, 32-33, p. 2) del Dr. Aristóbulo Soldano. La originalidad de este texto reside en que promueve una articulación novedosa entre el saber psicoanalítico y la kinesiología. Aquí se afirma que el kinesiólogo puede ser un excelente psicoanalista.

El comienzo de este texto es singular. Al igual que en los artículos precedentes, la figura de Freud está rodeada de un discurso laudatorio:

(ix) Un hombre *genial* apareció en el siglo pasado que *conmovió profundamente* las *entrañas* de la humanidad, *engendrando* de un lado una repulsa completa de sus ideales ya que al parecer hervían las sensibilidades más exquisitas de la sociedad, y, del otro lado aparecieron una serie de admiradores del extraño *genio*. Ese hombre se llamaba Freud. [*Amka*, 1953, 31, p. 6]

Se introduce allí la imagen de Freud a partir de una narrativa épica y a través del empleo de términos asociados con el campo semántico ‘nacimiento’. Incluso, se resalta su “genialidad”, atributo en el que se insistirá a lo largo de todo el artículo y que se reforzará con sustantivos como “maestro” (*Amka*, 1953, 31, p. 7) o “sabio” (*Amka*, 1953, 31, p. 8).

Es interesante mencionar que la genialidad a la que se hace referencia en torno a la imagen de Freud es replicada en la figura de Perón:

(x) Hoy que en nuestro país, gracias a la proverbial sabiduría de nuestro *genial* Perón. (*Amka*, 1953, 31, p. 6)

La figura del padre del psicoanálisis queda, pues, duplicada en la del líder del peronismo.

El artículo desarrolla la polémica sobre el ejercicio profesional del psicoanálisis, al que se refiere como una ciencia y como arte de curar. Por esta razón, recuerda la discusión, que se remonta a los orígenes de esta práctica, respecto de quién puede

ser psicoanalista. Siguiendo a Freud, se afirma que los médicos no son los que están más preparados para oficiar de analistas, ya que durante la formación no reciben ninguna instrucción específica. Por este motivo, se señala que se debe crear una Escuela de Psicoanálisis Freudiana en la universidad para expedir títulos de capacitación a médicos y kinesiólogos, pero también a otros estudiantes que pudieran hacer tal “capacitación” [Amka, 1953, 31, p. 7]. Se sostiene aquí que este pedido se realiza desde varias asociaciones psicoanalíticas que existen en el país. Es interesante detenernos en la justificación de tal fundación:

- (xi) Establecer con carácter oficial una Escuela Psicoanalítica Freudiana pienso que es una necesidad *imperiosa* y poderoso factor de *prosperidad, grandeza y embellecimiento* de las necesidades espirituales tan descuidada hasta el presente y que puede traer como consecuencia un gran *beneficio* para la humanidad sufriente. (Amka, 1953, 31, p. 7)

Se argumenta, entonces, que la prosperidad del país se corresponde con la creación de la escuela. En este sentido, el psicoanálisis no solo se reduce a un tratamiento individual, sino que sus frutos benefician a la sociedad en su totalidad.

El artículo, a su vez, incluye un diseño del plan de estudio. En efecto, se proponen aquí los cursos que se deberían dictar y los cursos previos que los interesados deberían realizar tanto en la Facultad de Ciencias Médicas como en la de Filosofía. También, la duración de la cursada y las condiciones de aprobación de las materias. Se toman como guía los cursos que se desarrollan en el Instituto Psicoterapéutico de Nueva York. Para ello, se solicita convocar una asamblea de psicoanalistas argentinos.

7. Conclusiones

En este trabajo hemos profundizado respecto de los modos en que se construye el objeto discursivo *psicoanálisis* dentro del campo de la salud durante el primer peronismo y el lugar que ocupa la dimensión social en estos años, a partir de un análisis de seis revistas relacionadas con este campo: *Amka*, *Hygieia*, *Archivos Argentinos de Pediatría*, *Medicina del Deporte y del Trabajo*, *Revista Latinoamericana de Psiquiatría* y *Acta Neuropsiquiátrica Argentina*.

A pesar de que el vínculo entre el psicoanálisis y el peronismo ha sido, por lo general, relegado en las investigaciones que buscan rastrear las huellas del devenir de este saber en la Argentina, en este artículo hemos comprobado el alcance que adquiere este discurso en el campo de la salud. Se ha evidenciado que su circulación no se reduce al saber psiquiátrico, sino que también se encuentran ecos en espacios discursivos que abordan problemáticas disímiles: la niñez, la higiene mental, la kinesiólogía, el trabajo. Mientras que en la mayoría de los casos se presenta como un saber teórico, un saber más entre los otros saberes que confluyen en este vasto campo, en otros se manifiesta como un saber cuestionable y también como un saber revolucionario.

Por otra parte, hemos evidenciado, por un lado, el valor que adquiere el componente social en la mayoría de las publicaciones y, por el otro, su articulación con el psicoanálisis en dos de ellas. En efecto, si bien en las revistas culturales o en la *Revista del Psicoanálisis* este saber es concebido a partir del tratamiento individual, en dos de los artículos analizados se vislumbra su entrecruzamiento con la dimensión social. En el artículo del Dr. Soldano, en el que se enaltece la figura de Perón, incluso, se promueve la creación de una escuela de psicoanálisis que queda asociada al bienestar del pueblo argentino.

Notas

- 1 Para una ampliación sobre objetos del discurso, se puede leer a Elvira Narvaja de Arnoux (2006, 2008).
- 2 Este es el caso, por ejemplo, de Arminda Aberastury (1910-1972).
- 3 Para una ampliación del tema, véanse los trabajos de Enrique Carpintero y Alejandro Vainer (2004), Alejandro Dagfal (2009), Ana María Talak (2005), Mariana Ángela Dovic (2017).

- 4 La importancia en la prevención puede observarse en la revista *Archivos de la Secretaría de Salud Pública* publicados entre 1946 y 1950. Véase el trabajo de Karina Ramacciotti (2014).
- 5 Este interés puede evidenciarse en la elaboración del Plan Sintético de Salud Pública (1952-1958) en el que se incorporan estas tres áreas.
- 6 Para una ampliación, véase los trabajos de Mariano Ben Plotkin (2003), Claudio Miceli (2005) y Hugo Vezzetti (2006).
- 7 A menos que se aclare, los destacados son nuestros.
- 8 El único caso en el que se despliega un resumen sobre el psicoanálisis es en un artículo de Mira y López "Dispositivos de Integración y Síntesis de la Conducta Personal" (*RLP*, 1951, pp. 8-15) que trata sobre la conducta. Aquí, bajo el subtítulo de "Las teorías psicoanalíticas", este psiquiatra español sintetiza cuál es la concepción de conducta desde un enfoque psicoanalítico a partir del empleo de estrategias como la definición, la caracterización, la paráfrasis, la comparación.
- 9 El primer destacado pertenece al original.

Referencias bibliográficas

- Acta. (1954). *Acta Neuropsiquiátrica Argentina*, 1 (1), (4), (5).
- Acta. (1955). *Acta Neuropsiquiátrica Argentina*, 1.
- Amka. (1953). *Amka: una revista para todos*, VII (31), (32-33).
- Archivos. (1947). *Archivos Argentinos de Pediatría*, XXII (4).
- Archivos. (1951). *Archivos Argentinos de Pediatría*, XXXVI (2).
- Argañaraz, J. de la C. (2007). *El freudismo reformista, 1926-1976: en la Literatura y la Medicina, la Política y la Psicología*. Córdoba: Brujas.
- Arnoux, E. (2006). *Análisis del discurso. Modos de abordar materiales de archivo*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Arnoux, E. (2008). *Los discursos sobre la nación y el lenguaje en la formación del Estado (Chile, 1842-1862)*. Estudio glotopolítico. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Biernat, C., Ramacciotti, K. y Rayez, F. (2018). La capacitación en salud pública en la Argentina entre 1900-1960. *História Unisinos*, 22 (4), 637-650. <https://doi.org/10.4013/htu.2018.224.10>
- Carofile, A. (2001). Un psiquiatra alemán en la Argentina: Eduardo Enrique Krapf (1901-1963). *Vertex, Revista Argentina de Psiquiatría*, 42 (11), 302-305.
- Carpintero, E. y Vainer, A. (2004). *Las huellas de la memoria. Psicoanálisis y Salud Mental en la Argentina de los años '60 y '70*. Buenos Aires: Editorial Topía.
- Carrillo, R. (2018). *Política sanitaria argentina*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Lanús.
- Courtine, J.-J. (1981). Quelques problèmes théoriques et méthodologiques en analyse du discours, à propos du discours communiste adressé aux chrétiens. *Langage*, 15 (62), 9-128. <https://doi.org/10.3406/lgge.1981.1873>
- D'Agostino, A. (2016). Políticas sociales en salud mental y transformaciones del Estado en Argentina (1945-1990). *Acta psiquiátrica y psicológica de América Latina*, 62 (2), 127-138.
- Dagfal, A. (2009). *Entre París y Buenos Aires*. Buenos Aires: Paidós.
- Dovio, M. A. (2017). La Higiene Mental en Buenos Aires (1935-1945). *Revista de Historia y Geografía*, 36, 45-65. <https://doi.org/10.29344/07194145.36.334>
- Foucault, M. (2005). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Gentile, A. (1997). El Primer Congreso Argentino de Psicología. 1954. *Cuadernos Argentinos de Historia de la Psicología*, 3 (1/2), 159-173.
- Gentile, A. (2003). *Ensayos históricos sobre psicoanálisis y psicología*. Rosario: Editorial Fundación Ross.
- Hygieia. (1946). *Hygieia*, 1 (2).
- Klappenbach, H. (1999). El movimiento de la higiene mental y los orígenes de la Liga Argentina de Higiene Mental. *Temas de Historia de la Psiquiatría Argentina*, 10, 3-17.
- Klappenbach, Hugo (2006). Periodización de la psicología en Argentina. *Revista de Historia de la Psicología*, 27 (1), 109-164.
- MDT. (1952). *Medicina del Deporte y del Trabajo*, 109.

- Miceli, C. (2005). La Revista Latinoamericana de Psiquiatría. En *XII Jornadas de Investigación y Primer Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur* (pp. 215-217). Buenos Aires: Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires. <https://www.aacademica.org/000-051/41.pdf?view>
- Pechêux, M. (2016). *Las verdades evidentes: lingüística, semántica, filosofía*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Plotkin, M. (1996). Psicoanálisis y política: la recepción que tuvo el psicoanálisis en Buenos Aires (1910-1943). *Redes*, III (8), 163-198.
- Plotkin, M. (2003). *Freud en las Pampas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Plotkin, M. (2006). El psicoanálisis antes del boom. En H. Biagini y A. Roig (Dir.), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX: obrerismo y justicia social (1930-1960)* (pp. 519-541). Buenos Aires: Biblos.
- Ramacciotti, K. (2004). Ideas y prácticas en la política sanitaria del primer peronismo, 1946-1955. *Ciclos*, IX (27), 81-98.
- Ramacciotti, K. (2014). Radiografías de la salud pública argentina: los *Archivos de la Secretaría de Salud Pública (1946-1959)*. En C. Panella y G. Korn (Comps.), *Ideas y debates para la nueva Argentina: revistas culturales y políticas del peronismo* (pp.59-83). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- RLP. (1951). *Revista Latinoamericana de Psiquiatría*, I.
- Rivas, R. (2007). *Ergonomía en el diseño y la producción industrial*. Buenos Aires: Nobuko.
- Savio, K. (2017a). Acerca del decir psicoanalítico en revistas argentinas de los años 50. *Reflexiones*, 96 (2), 67-81. <https://doi.org/10.15517/rr.v96i2.32081>
- Savio, K. (2017b). Saber, práctica, sujeto: el consultorio psicoanalítico en la revista *Idilio*. *Letras*, 88 (128), 99-125. <https://doi.org/10.30920/letras.88.128.5>
- Talak, A. M. (2005). Eugenesia e higiene mental: usos de la psicología en la Argentina (1900-1940). En M. Miranda y G. Vallejo (Eds.), *Darwinismo social y eugenesia en el mundo latino* (pp. 563-599). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Vezzetti, H. (2006). Gregorio Bermann y la Revista Latinoamericana de Psiquiatría: psiquiatría de izquierda y 'partidismo'. *Frenia. Revista de Historia de la Psiquiatría*, VI, 39-55.

Kant: lo sublime teológico

Kant: The Theological Sublime

Leopoldo Tillería Aqueveque

Universidad Tecnológica de Chile, Santiago, Chile

Contacto: leopoldo.tilleria@inacapmail.cl

<https://orcid.org/0000-0001-5630-7552>

RESUMEN

Se sugiere la recepción de lo sublime kantiano como un sentimiento inopinadamente religioso, en otras palabras, como una estética teológica. De cara a la tercera *Crítica*, y con la precisión de un relojero, el viejo Kant parece equilibrar las nuevas condiciones cosmológicas, religiosas y metafísicas a las que se enfrenta el hombre barroco con la necesidad propiamente teológica de no excluir a Dios de su proyecto filosófico. De este modo, la estética kantiana se revela como fuente de lo religioso, precisamente, a partir del contacto práctico del sujeto con la idea de la divinidad. En esta región, el sujeto pensante encuentra un más allá indeterminado en el que alcanza a tocar, o, si se quiere, sentir la omnipotencia e inmensidad de Dios. Mediante la labor propedéutica de la Analítica de lo sublime, la *Crítica de la facultad de juzgar* vendría a completar el camino teológico trazado en la segunda *Crítica* por la razón pura práctica. De manera subrepticia, lo sublime teológico expondría, por un lado, la insistencia de Kant en no abjurar de su férreo puritanismo, y, por otro, su decisión de no ceder ni a la desesperación intelectual ni al terror metafísico que supone la expulsión de Dios del ámbito de la razón.

Palabras clave: Dios; Estética teológica; Juicio; Kant; Sublime

ABSTRACT

It suggests the reception of the Kantian sublime as an unexpectedly religious sentiment, in other words, as a theological aesthetics. In the face of the third *Critique*, and with the precision of a watchmaker, the old Kant seems to balance the new cosmological, religious and metaphysical conditions confronting baroque man with the properly theological need not to exclude God from his philosophical project. In this way, Kantian aesthetics is revealed as the source of the religious, precisely, from the practical contact of the subject with the idea of divinity. In this region, the thinking subject finds an indeterminate beyond in which he is able to touch, or, if you will, to feel the omnipotence and immensity of God. Through the propaedeutic work of the Analytic of the Sublime, the *Critique of Judgment* would complete the theological path traced in the second *Critique* by pure practical reason. Surreptitiously, the theological sublime would expose, on the one hand, Kant's insistence on not renouncing his ironclad puritanism, and, on the other, his decision not to give in to either the intellectual despair or the metaphysical terror that the expulsion of God entails from the realm of reason.

Keywords: God; Theological aesthetics; Judgment; Kant; Sublime

1. Introducción

No es de extrañar que la Analítica de lo sublime, ese “simple apéndice del enjuiciamiento estético de la conformidad a fin de la naturaleza” (CFJ A77)¹, continúe entrañando hoy cuotas de discusión estéticas, epistemológicas y hasta políticas, muchas de ellas como cavilaciones posmodernas que insospechadamente muestran la “huella” del propio Kant y de otros “maestros de lo sublime” como Schiller, Hegel o el mismo Schopenhauer. Tampoco podemos eludir la “carga moral” que la tradición le ha enquistado a lo sublime, argumento que el propio Kant se ha encargado de presentar como fruto de su segunda *Crítica*: “De hecho, no se puede pensar un sentimiento para lo sublime de la naturaleza sin ligar a él un temple del ánimo que es parecido al temple para lo moral” (CFJ A116).

En lo que sigue consideraré a la Analítica de lo sublime como una especie de sibila délfica respecto de la propia filosofía de Kant, en el sentido de que atendiendo con detención a lo sublime kantiano podría “adivinarse” buena parte del espíritu de su autor. Esta manera de enfrentar la segunda parte de la *Crítica del juicio estético* nos da la posibilidad de volver sobre una pregunta que a estas alturas ya es un “mito” filosófico: el papel de lo sublime en la CFJ, o, para decirlo en los términos de la filosofía crítica, el lugar de la misma CFJ en el sistema de Kant. A sabiendas de que la tarea es titánica (la figura del “monstruo de ojos azules” parece ficticia, pero es enteramente real), pondremos a prueba, pues, la arquitectónica de la tercera *Crítica*.

De modo que sugeriré —en lo que sería la hipótesis de este trabajo— la poco ortodoxa tesis de entender lo sublime kantiano no como un sentimiento estético, sino como uno de otra índole, seguramente no distinguible con precisión al interior de la doctrina de Kant y que tendría la potencialidad, siguiendo algunos indicios de la última *Crítica*, pero sobre todo la formación pietista de nuestro filósofo, de ser comprendido como religioso. Parte de mi argumentación se fundará en los desarrollos de Lyotard como comentarista de Kant y en algunas observaciones sobre lo sublime de Moses Mendelssohn, filósofo por quien Kant sintió en vida una gran admiración.

Al mismo tiempo discutiré la probable filiación barroca del filósofo de Königsberg, a partir de lo cual propondré que la Analítica de lo sublime constituiría el centro de la CFJ, o, en una afirmación todavía más arriesgada, la verdadera “propedéutica de toda filosofía”. Tal posibilidad de vincular sentimiento estético y sentido religioso debiera sorprendernos siempre y cuando desconociéramos que “durante 17 siglos la reflexión estética convivió, de hecho, confundida con la ética y con la moral religiosa” (Murcia-Serrano, 2008, p. 137), y que recién a partir del trabajo de Baumgarten dicha reflexión adquirió “acta de nacimiento” como disciplina autónoma. Esta forma de entender lo sublime conectada con la idea de Dios parece hallar cierta aceptabilidad, por lo menos en la investigación trascendental, en la siguiente afirmación de Martínez Marzoa (2004), nuestro “tercer fundamento”:

En cualquiera de sus nombres (de los que uno es “mundo”), la “idea” sólo puede aparecer como una consecuencia de lo descubierto en la averiguación ontológica, por lo tanto, no como una representación disponible para su manejo en esa misma averiguación. (p. 62)

Con un guiño a Heidegger, diríamos que esta heterodoxa esencialidad de lo sublime hace posible que pueda ensayarse con su obra algo aún más originario y, por tanto, no deducible desde Kant mismo. Así como en *Kant y el problema de la metafísica* Heidegger (1929) transforma la primera *Crítica* en un preámbulo para la analítica existencial de *Ser y tiempo*, en el sentido de comprender el tiempo literalmente como una protoestructura trascendental, del mismo modo lo sublime kantiano pareciera expresar un fondo ontológico en el que estética y teología muestran una determinación tan desconocida como la célebre “raíz común” insinuada por Kant en A15/B29.

2. Lo sublime kantiano

Más allá de que sus primeros escritos sobre lo bello y lo sublime sean una respuesta a las ideas pregóticas de Burke, la teoría kantiana de lo sublime debiera apreciarse como el intento de completar la búsqueda iniciada con la *Dissertatio* (1770) del modo de comprendernos subjetivamente, pero, a diferencia de las

condiciones trascendentales postuladas por la primera y la segunda *Crítica*, ahora sin mediación de concepto ni de ley. Es el resultado filosófico esperado de quien se ha hecho cargo de las consecuencias gnoseológicas, teológicas y estéticas de una época, como la barroca, donde el humanismo ha sido prácticamente borrado luego de la “explosión” epistemológica del Renacimiento. Ya en plena CFJ, Kant se referirá a lo sublime en distintos pasajes del texto, unas veces como sentimiento, otras desde la perspectiva del modo en que opera dicho enjuiciamiento. Así, por ejemplo, en lo que suena como una perfecta definición emocional, dirá en el § 23:

[...] y en cambio aquélla (el sentimiento de lo sublime) es un placer que sólo surge indirectamente, a saber, de modo tal que es generado por el sentimiento de un momentáneo impedimento de las fuerzas vitales y de una tanto más fuerte efusión de éstas inmediatamente consecutiva; por tanto, no parece ser, como emoción, un juego, sino seriedad en el quehacer de la imaginación. (CFJ A75)

Enseguida describirá el juicio de lo sublime repitiendo el mismo patrón aplicado al juicio de lo bello, con la salvedad de que en la Analítica de lo sublime comenzará por el momento de la cantidad:

[...] pero habría que tomar en cuenta que allá, donde el juicio estético concernía a la forma del objeto, empezamos por la [...] cualidad, y que aquí, en cambio, dada la infirmitad que puede convenirle a aquello que llamamos sublime, empezamos en la cantidad [...]. (CFJ A79)

[...] la Analítica de lo sublime es el centro de la CFJ, el lugar donde el hombre por fin podrá pensar reflexivamente la idea de Dios, encontrándose con Él.

De manera que, “cuantitativamente”, el juicio de lo sublime debe ser universal; “cualitativamente”, desinteresado; según la relación, finalizado subjetivamente y según la modalidad, necesario. Además, dice Kant, en lo sublime, así como en lo bello, no hay dependencia de ningún tipo de sensación, o, lo que es lo mismo, no es el objeto el sublime (el mar embravecido, la montaña, el cielo estrellado, el precipicio). Lo sublime no depende de nuestros sentidos; sí, en cambio, está referido a un concepto indetermina-

do de la razón por medio de la presentación de una cierta intuición a la imaginación en cuanto facultad productiva: “Este movimiento puede ser comparado (sobre todo en su inicio) con un sacudimiento, es decir, con una repulsa y una atracción rápidamente cambiantes hacia uno y el mismo objeto” (CFJ A98). La referencia al objeto sublime produce en nuestro espíritu un verdadero desbarajuste entre la imaginación y las ideas de la razón.

Para no caer en la intrincada nomenclatura de Kant, pero sin dejar de lado su famosa división de lo sublime, digamos que sublime matemático será lo absolutamente grande para nuestra representación y sublime dinámico aquello que en la naturaleza se nos aparece con una fuerza descomunal sin que podamos oponerle resistencia alguna. Así, lo sublime matemático se presenta cuando nuestra imaginación “no da abasto” para reunir en una unidad lo dado en la sensibilidad. Lo sublime dinámico, en cambio, supone aquel sentimiento que la naturaleza provoca en nosotros en razón de su poderío irresistible. En este “lado oscuro” de las facultades superiores del espíritu, por un lado, como seres sensibles, nos sentimos incapaces de enfrentar la omnipotencia de la naturaleza, pero, por otro, como seres suprasensibles, creemos sentirnos superiores a ella al desatarse en nosotros una fuerza capaz no solo de resistirla, sino de sobrepasarla en nuestro espíritu.

Curiosamente es en este rebasamiento donde recaerá el placer negativo de lo sublime. Señala Kant:

[...] y desde que el ánimo no es sólo atraído por el objeto, sino alternativamente, una y otra vez

repelido también, la complacencia en lo sublime contiene menos un placer positivo que una admiración o respeto, esto es, algo que merece ser denominado placer negativo. (CFJ A75)

No deja de ser sugerente la observación de Rogozinski (2016), quien ve en la exposición de lo sublime un trato “privilegiado” de Kant a propósito del lugar intermedio que ocupa esta emoción entre el asco y la belleza:

Entre ambos goces, antitéticos, aunque sostenidos por la tensión de la imaginación, se despliega el sentimiento de lo sublime, que Kant no designa nunca como un goce, que sólo nombra la alternancia violenta y sin fin entre la atracción y el horror... (pp. 139-140)

Insospechadamente lo sublime nos revela, fundado en una descubierta libertad suprasensible, la capacidad de sobreponernos a esa naturaleza todopoderosa de la que quedamos, como quien dice, blindados por este nuevo sentimiento. Justamente es esta victoria “en nombre” de la humanidad (aunque hipotéticamente como seres humanos hayamos sucumbido de manera física ante la inmensidad y poderío de la naturaleza) la que produce ese placer que al inicio notábamos como problemático o al menos extraño. Paradójicamente es un placer fruto del dolor, pues: ¿cómo no disfrutar este triunfo inesperado frente a la potencia infinita de la naturaleza y a aquello que sobrepasa toda medida de nuestra sensibilidad? Bien podría decirse de la CFJ, parafraseando a Oyarzún (2017), que *l'enfant terrible* es el juicio de lo sublime.

3. Subjetividad, infinito, Dios

En lo sublime, el sujeto experimenta un inusual sentimiento de superioridad tras haber superado la imaginación los límites de la sensibilidad y alcanzado lo ilimitado en su “obligación” de adecuarse a la razón mediante una determinación suprasensible. Sin embargo, en algo así como un nuevo “giro copernicano”, Lyotard invertirá la prioridad kantiana entre juicio determinante y juicio reflexionante, cuestión controvertida pero esencial a nuestro trabajo.

En efecto, para Lyotard la *Crítica del juicio estético* pone de manifiesto una forma reflexiva del pensar que atestigua, por así decir, una ontología de lo sublime esquivada al *dictum* estético de Kant. Es decir: los juicios verdaderamente determinantes serían los juicios reflexionantes, dado que es justo en ellos donde se experimentará “de verdad” lo subjetivo del pensamiento. De este modo, Lyotard (1998) se referirá al “*pathos* de lo sublime, a diferencia del calmo sentimiento de lo bello” (p. 103). Y en sus *Leçons sur l'Analytique du sublime* sostendrá:

Puedo concluir que las mismas propiedades que impiden la deducción de un sujeto sublime son las que me autorizan a sostener lo sublime en el orden de lo subjetivo. Lo subjetivo puede y debe persistir como la sensación de sí mismo que acompaña todo acto del pensar en su instante. (Lyotard, 1991, p. 38)²

De manera que la Analítica de lo sublime abre la posibilidad de una estética diferente a aquella derivada de la Analítica de lo bello, una estética con signo de divinidad:

Por otra parte, lo sublime que trasciende todos los límites y conduce la sensibilidad hacia lo suprasensible, debe necesariamente encontrar un absoluto que sobrepase el dominio propio de la estética y chocar con la representación imposible de lo incondicionado. El sentimiento de lo sublime debe, por tanto, experimentar una fuerza invencible que se eleva por encima de la sensibilidad: debe encontrarse con un dios situado más allá de cualquier representación estética humanamente posible. (Lyotard, 1991 en Darriulat, 2007, s/p)

A guisa de la recepción lyotardiana de la estética de Kant, quisiera enfatizar su idea de “subjetividad sin naturaleza”, idea que significa virtualmente corroborar en la Analítica de lo sublime “una estética sin naturaleza” y que parece conectarse con esta misteriosa fórmula kantiana de insinuar en lo sublime “una más elevada conformidad a fin”, misma que en otros lugares de la “Analítica” llamará “contraria a un fin para nuestro juicio”. Lyotard (1998) tiene razón cuando piensa lo sublime en una dirección no tanto estética como ontológica respecto de un sujeto atribulado: “Lo que falta son justamente las bellas formas con su destinación, nuestro propio destino, y lo sublime entraña esa especie de pena debido a la finitud de la carne, esa melancolía ontológica” (p. 120). El francés insistirá en que en el sentimiento de lo sublime no es el entendimiento, sino la razón, lo que exige a la imaginación la presentación sensible imposible de lo suprasensible incondicionado de lo que siente la necesidad. En otras palabras:

Resta que para Kant lo sublime artístico no es griego, sino egipcio —las pirámides— o cristiano

—San Pedro de Roma—; preclásico o posclásico, lo sublime escapa a la perfecta belleza de los dioses griegos que radica en su exacta limitación y proporción; lo sublime kantiano pertenece más bien al arte cristiano que descubre el abismo interior del destino del hombre y busca una imagen de él en la inmensidad. (Lyotard, 1991 en Darriulat, 2007, s/p)

La interpretación de Lyotard es la de una CFJ centrada en el juicio estético como “vaciamiento” de las determinaciones práctico-epistémicas de las dos primeras *Críticas*, es decir, una suerte de “desmentido” acerca del mero papel de puente que tradicionalmente se le ha atribuido a la última *Crítica*. En mi opinión, Lyotard ha preparado el terreno de la facultad de juzgar para considerar lo estético como fuente de lo religioso justamente a partir del contacto práctico del sujeto con la idea de Dios.

Hay, sin embargo, una dificultad mayor en la teoría kantiana de lo sublime, si es que no en todo el sistema trascendental. Pues si el filósofo prusiano ha dicho en su célebre carta a Reinhold de 1787 que el sentimiento de placer y displacer tiene su principio *a priori* en la finalidad, de esto se desprende que el juicio de lo sublime, como un caso de los juicios estéticos en general, debe también su fundamento trascendental a la teleología. Mas, como vimos, Kant duda y hasta da la impresión de que retrocede cuando se trata de presentar tal finalidad como fundamento de lo sublime, ya que unas veces la da por sentada (en el contraste de lo sublime con lo bello al comienzo de la *Analítica de lo sublime*), otras veces acepta la posibilidad de una conformidad contraria a un fin, y en otras pone en duda esta idea o derechamente se abstrae de ella (Conti, 2010). Esta ambigüedad parece explicarse si reconocemos que la finalidad, como el propio Kant lo concede, es en realidad un principio formal que regula el orden de las cosas de la naturaleza y el arte; esto es, nada más que una conjetura sobre la relación de las formas bellas de la naturaleza con nuestras facultades cognitivas. A decir verdad, justo lo que lo sublime no es.

Dicha observación pone una duda razonable sobre la inclusión final de lo sublime en la doctrina kantiana y, al mismo tiempo, deja las puertas abiertas a una eventual determinación entre estética y teología. Como se ve, esta idea de una “estética sin naturaleza”

parece excluir de toda posibilidad de existencia al sujeto trascendental, puesto que sin naturaleza ya no se justifica una aperccepción que requiera dar cuenta de la finalidad fenoménica del mundo sensible. Al contrario, demandaría una subjetividad que, en la forma del juicio reflexionante, apunte hacia lo infinito trascendental, vale decir, hacia la totalidad de todas las magnitudes dadas. Creo razonable suponer que este infinito se halla en Dios.

4. Lo sublime como propedéutica del sentimiento religioso

En un lugar extrañamente poco comentado de la *Analítica de lo sublime*, Kant pondrá frente a frente sublimidad y divinidad:

Sólo cuando es consciente de su sincero sentir grato a Dios, sirven esos efectos del poderío para despertar en él la idea de la sublimidad de ese ser, en la medida en que reconoce en sí mismo una sublimidad del sentir adecuada a la voluntad de aquél, y es, por ese medio, elevado por sobre el temor ante tales efectos de la naturaleza, que no se ve como arrebatos de ira divina. (CFJ A108)

Lo estético parece fundar una dimensión en que el sujeto pensante, mediante el pensar estético y respecto de sí mismo, encuentra un más allá indeterminado en que alcanza a tocar, o, para decirlo según nuestra presunción, sentir la omnipotencia e inmensidad de Dios. Este encuentro con lo indeterminado equivale a nuestra destinación suprasensible. Kant se halla en una encrucijada: no puede “barrer bajo la alfombra” los postulados epistemológicos de su primera *Crítica*, pero tampoco puede retroceder ante la posibilidad suprasensible que le abre lo sublime. Lo único que puede hacer es no caer en las aporías metafísicas de Wolff (que él mismo se ha encargado de criticar) y asegurarse, por medio de su segunda *Crítica*, de postular la existencia de Dios como un equivalente de la posibilidad de realización del Bien sumo. No hay otra explicación para este divagar de Kant entre las dos primeras *Críticas* y la tercera, ni para la incrustación en la segunda *Introducción* de la idea de que solo la parte estética tiene una posición fundamentante. Dicho trascendentalmente, lo que se funda es el sentimiento teológico a partir del sentimiento estético de lo sublime.

Tal preparación se evidencia sobre todo en el trayecto de la imaginación hasta su límite:

La enormidad sublime del objeto, su desmesura, conduce a la imaginación hasta su límite, su punto de exceso en que se encuentra a punto de desfallecer, y este *Überschwenglich*, este exceso, este ultraje que desbarata su captación “es para ella como un abismo (*Abgrund*) en que teme (*furchtet*) perderse ella misma”. (Rogozinski, 2016, p. 134)

Ahora, esta conexión entre estética y teología se da en un plano completamente distinto al que Kant plantea en el § 85 de la CFJ, en la Crítica del juicio teleológico:

[...] la idea de un ser supremo, que reposa en un uso de la razón completamente diferente [...], está a priori en nosotros como fundamento que nos impulsa a completar la defectuosa representación [que se hace] una teleología física del fundamento originario de los fines en la naturaleza, hasta [llegar al] concepto de una divinidad. (CFJ A399)

Es decir, no se trataría de un argumento teleológico, menos aún de uno de carácter práctico —como sería el caso, por ejemplo, del discurso moral de la existencia de Dios—. Conjeturando acerca de esta posibilidad de acceder al sentimiento religioso por

tomado de la naturaleza (de nuestra alma), como inteligencia suprema, y entonces debería llamarse *teología* natural. (Kant, 1998, A631/B659)

Una vez presentada la prueba ontológica, concluye:

El concepto de un ser supremo es una idea muy útil en no pocos aspectos. Pero, precisamente por tratarse de una simple idea, es totalmente incapaz de ampliar por sí sola nuestro conocimiento respecto de lo que existe. Ni siquiera es capaz de informarnos sobre la posibilidad de una pluralidad. (Kant, 1998, A601/B629)

En cuanto a la prueba cosmológica, afirma Kant:

El artilugio de la demostración cosmológica tiene como único objetivo eludir el probar *a priori*, mediante simples conceptos, la existencia de un ser necesario; tal prueba tendría que proceder a la manera del argumento ontológico [...]. Con este fin, inferimos de un ser real [...] que nos sirve de base alguna condición absolutamente necesaria [...]. De esta forma, no tenemos necesidad de explicar la posibilidad de tal condición. (Kant, 1998, A610/B638)

Ahora bien, será la *Crítica de la razón práctica* la que mostrará la idea de una teología natural mediante la adecuación entre deber, existencia y bien supremo. Escribe ahí Kant (2005):

[...] si la Crítica del juicio estético es la “propedéutica de toda filosofía”, yo sugeriría que lo sublime [...] nos enfrenta a la magnificencia infinita de Dios.

vía de lo sublime, habría que señalar que la clase de teología que se muestra en esta particular sensación no parece alinearse con ninguna de las dos teologías presentadas por Kant en sus dos primeras *Críticas*, la teología trascendental y la teología natural. Desglosemos, pues, estas teologías “puras”. En relación con la teología trascendental, en *Crítica de la razón pura*, el regiomontano dice:

La primera [*theologia rationalis*] concibe su objeto, o bien a través de la razón pura, mediante simples conceptos trascendentales (*ens originarium, realissimum, ens entium*), y se llama *teología* trascendental, o bien lo concibe, a través de un concepto

Por consiguiente, el postulado de la posibilidad del *bien supremo derivado* (del mejor mundo), es al mismo tiempo el postulado de la realidad de un bien supremo originario, es decir, de la existencia de Dios. Ahora bien, para nosotros era un deber el promover el bien supremo y, por lo tanto, no sólo era un derecho sino también una necesidad objetiva unida como necesidad subjetiva con el deber, el presuponer la posibilidad de este bien supremo, el cual, dado que sólo tiene lugar bajo la condición de la existencia de Dios, enlaza inseparablemente la presuposición de esta existencia con el deber, es decir, que es moralmente necesario admitir la existencia de Dios. (pp. 149-150 <226>)³

Este sumo Bien tiene, decíamos, su correlato en la razón pura práctica a través de la conciencia moral. La idea práctica de Dios se sintetiza en la noción de juez moral, quien en cuanto persona ideal debe “conocer los corazones” porque el tribunal se establece en el interior del hombre y debe ser “quien obliga siempre”. Es decir, los deberes han de poder considerarse como mandatos suyos. De esto debe entenderse que es la razón pura práctica de Kant, y no la religión o una presunta filosofía de la religión, la encomendada a determinar la religiosidad del hombre, religiosidad que, insiste Kant, siempre tendrá una esencia moral y no evangelizadora.

5. Ese raro bienestar

Estos desacomodos de “orden” teológico en el global de la arquitectónica de Kant tendrán, *nolens volens*, una resolución más sistemática y probablemente más “ilustrada” en su texto de 1793, *La religión dentro de los límites de la mera razón*, lugar donde el filósofo de Königsberg logra ensayar una dubitativa filosofía de la religión. Una de estas prescripciones es aquella mediante la cual delimita los alcances de una posible filosofía de la religión, la que, para el caso, corresponderá únicamente a la religión cristiana:

En cambio, según la Religión moral (tal es, entre todas las religiones públicas que ha habido, sólo la cristiana) es principio lo que sigue: que cada uno ha de hacer tanto como esté en sus fuerzas para hacerse un hombre mejor; y sólo cuando no ha enterrado la moneda que le ha sido dada al nacer (Luc., X IX, 12-16), cuando ha empleado la disposición original al bien para hacerse un hombre mejor, puede esperar que lo que no está en su capacidad sea suplido por una cooperación más alta. (Kant, 1981, p. 61)

Entonces, en la doctrina de la religión de Kant, el hombre, el bien supremo y Dios deben alinearse en un nuevo marco antropológico-filosófico. Por cierto, el marco “doctrinario” de la religión obedecerá en Kant exclusivamente a un conocimiento de la Razón, que no es otra cosa que el efecto de la ley moral en nosotros. El mandato divino no está, de tal modo, de lado de los legajos eclesiásticos, sino de la obediencia a la Razón:

Así pues, no hay ninguna norma de la fe eclesial aparte de la Escritura, ni otros intérpretes de ésta que la pura *Religión racional* y la *erudición escrituraria* [...], de los cuales sólo el primero es *auténtico* y válido para todo el mundo, mientras que el segundo es sólo *doctrinal* [...] (Kant, 1981, p. 116)

Sería esta algo así como una posible vía de relación con Dios, reglada, fundada y determinada por la ley moral, por la razón pura práctica y no por la naturaleza que hay en nosotros, como en el caso de lo sublime. En tal sentido resulta completamente aclarador el comentario de Sandru (2020), quien logra reconocer en la teoría kantiana de lo sublime una analogía perfecta con una cierta determinación cristológica: “This is achieved through an initial displeasure of the subject —feeling itself incapacitated in face of its evil nature— which motivates it to change its state by recognising the possibility of thinking a moral maximum” [Esto se logra a través de un disgusto inicial del sujeto —sentirse en sí mismo incapacitado frente a su naturaleza maligna— que lo motiva a cambiar de estado reconociendo la posibilidad de pensar en un máximo moral] (p. 47; traducción propia).

Ahora, ya antes que Kant, Moses Mendelssohn había sugerido la relación entre Dios y lo sublime, postulando que lo sublime era una experiencia religiosa inclusiva, no confesional y universalmente compartida (Mendelssohn podría considerarse un judío liberal), características en general coincidentes con la filosofía kantiana. Reflexionaba Mendelssohn (1999):

Este rocoso escollo que se eleva allá arriba, por encima de la murmurante corriente, tiene un aspecto horrible. La vertiginosa altura, el engañoso miedo a caer y el hundimiento con el que parecen amenazar los fragmentos que penden alrededor, nos fuerzan a menudo a apartar de él la mirada desconcertada. Sólo que, tras un pequeño alivio, volvemos a dirigir nuestros ojos a este temible objeto. La horrible vista agrada. ¿De dónde saco este raro bienestar? (p. 162)

Kant tomará de Mendelssohn la idea de inmensidad y, también, la de “sentimiento mixto”. Esta consiste en el tránsito desde una sensación de terror, causada por la fuerza desproporcionada de la naturaleza, a una de complacencia en la idea de infinito, que Mendelssohn denomina —sin tapujos— instancia de

lo divino y que por alguna extraña razón Kant decide simplemente llamar “desbordamiento de nuestras facultades”. De modo que sería un error no solo suponer que Kant es quien “descubre” esta ambivalencia de sentimientos en la experiencia de lo sublime, sino sobre todo no tener en cuenta que Mendelssohn ha dejado, poco antes que el filósofo prusiano, bastante zanjado el camino para ubicar lo sublime en el campo de la divinidad.

Ya la primera *Crítica* había corroborado que la idea de Dios carece de un objeto como correlato, y que, por tanto, solo podemos referirnos a Él como idea. Por eso se puede decir que el ideal de la razón pura coincide con el objeto de la teología racional. Este límite trascendental a la realidad de Dios, puesto por la epistemología kantiana, muestra el fracaso de la razón pura especulativa a la hora de fundar una teología. Cosa distinta parece acontecer en el segundo paso crítico que da Kant, al intentar demostrar la existencia de Dios por la vía moral. Empero, creo que Kant trastabilla a la hora de desarrollar esta demostración, quedando “atrapado” en una racionalidad práctica que, por un lado, lo sujeta en favor de la idea aparentemente más relevante desde el punto de vista práctico-moral, como es la de *libertad*, y, por otro, lo empuja hacia el imperativo de la búsqueda de la *felicidad*. Entremedio, fortalece esta tensión práctico-teológica la exigencia racional de *voluntad*. Al “mostrarse” la idea de Dios como problemática respecto de la autonomía del sujeto libre, es bastante obvio que en la teoría ética de Kant la moral quede completamente desvinculada de la religión. Como lo postula la segunda *Crítica*, la religión debe subordinarse a la moral: “De este modo la ley moral, mediante el concepto del bien supremo como objeto y fin de la razón pura práctica, conduce a la *religión*, es decir, *al conocimiento de todos los deberes como mandamientos divinos*” (Kant, 2005, p. 154 <233>; cursivas del original).

6. Estética y puritanismo

Se ha discutido en varios lugares el posible compromiso barroco de Kant. Aquí seguiré la postura de que no solo la estética, sino su filosofía entera tendría una inclinación resueltamente barroca pese a sus coquetos de estilo con el clasicismo o, como también se ha

querido ver, con el romanticismo (Bowie, 2003; Carrasco, 2015; Warnock, 1993). Todo esto a pesar de las dificultades habidas para llegar a una definición, digámoslo así, unidimensional del mismo Barroco, tarea que a la postre resulta en extremo difícil. Sin embargo, hay un pasaje de Castany (2012) que ayudaría a esclarecer el problema:

Durante los siglos XVI y XVII, la ruptura de ciertos límites, considerados hasta entonces divinos o naturales, habría supuesto un sentimiento mezclado de liberación y vértigo, que son, *mutatis mutandis*, las características que Burke, Kant y Schopenhauer atribuyen a lo sublime. Mientras en el Renacimiento habría pesado más la sensación de liberación, en el Barroco habría pesado más la de vértigo y pérdida de sentido. Así, el paso del Renacimiento al Barroco puede entenderse como el paso de la claustrofobia del sentido que sentía el hombre renacentista frente al mundo medieval, a la agorafobia de la libertad que sentirá el hombre barroco frente a un mundo infinito y desordenado, dejado de la mano de Dios. (p. 93)

Se trata, en definitiva, de un sentimiento de vértigo frente a un mundo infinito, precisamente el de las emociones, que describen el abismo de lo sublime kantiano. Ahora, si reconocemos, con Trottein (1998), una tensión permanente en la primera parte de la CFJ entre una teoría de lo bello y una metafísica del arte, vale decir, entre una reflexión fundada en la idea de lo informe e ilimitado (belleza libre, música a-temática, acantilados) y una demanda más metafísica respecto del arte (el esbozo de clasificación del arte bello o la intención deductiva de un discurso sobre el arte), o bien, siguiendo nuestra suposición, entre un Kant barroco y un Kant clasicista, la balanza parece inclinarse a favor del puritanismo estético del filósofo. Dicho barroquismo se confirma en una lectura un poco más detallada de la *Crítica del juicio estético*. De hecho, si atendemos a algunos lugares poco estudiados de esta primera parte de la CFJ, caemos en cuenta de que esta idea de lo vertiginoso, de lo libre, de lo ilimitado, en suma, de lo infinito, se va reiterando asistemática pero persistentemente a lo largo de todo el texto. De esta clase, van apareciendo expresiones que podríamos catalogar perfectamente de barrocas: “arabescos”, “tatuajes”, “bellezas libres de Sumatra”,

“hojarascas”, “papeles de tapizar”, “diseños libres”. Esto en torno a lo bello, y sobre lo sublime:

La *estupefacción*, lindante en el terror, el horror y el sagrado estremecimiento, que coge al espectador ante la vista de masas montañosas que suben hasta el cielo, de simas hondas y, allí, enfurecidas aguas, de páramos profundamente ensombrecidos que invitan a la meditación melancólica, etc., no es, dada la seguridad en que aquél se sabe, efectivo temor, sino sólo un intento de aventurarnos en ellos con la imaginación, a objeto de sentir, precisamente, el poder de esta misma facultad para enlazar el movimiento del ánimo provocado por ellos con el estado de reposo del mismo y sobreponernos así a la naturaleza en nosotros mismos y, con ello, también a la naturaleza fuera de nosotros [...]. (CFJ A116)

Esta ambigüedad de Kant (*estupefacción/intento de aventurarnos, horror/meditación melancólica, terror/placer*) pudiera explicarse *tout court* por el rol que le ha correspondido jugar en la historia, traducido, por un lado, en el jalón de una religiosidad barroca derivada de su formación protestante, y, por otro, en la inercia de un clasicismo racionalista alimentado por su fuerte preparación científica. Ciertamente, la complejidad del Barroco pone no solo a la filosofía, sino a la sociedad en general en la tarea nada banal de decidir qué lugar ocupa de veras el individuo en el universo. Frente a esta empresa, que corresponde a la tarea primordial de su filosofía crítica, Kant se revela, según era de esperar, como hijo de su época o, dicho sin recovecos, como un filósofo del pietismo.

Con la precisión de un relojero, el viejo Kant parece equilibrar las nuevas condiciones cosmológicas, religiosas y filosóficas a las que se enfrenta el hombre barroco (por ejemplo, la agorafobia existencial de Pascal ante el infinito) con la necesidad propiamente teológica de no excluir a Dios de su proyecto filosófico, intento que la segunda *Crítica* había sistematizado con las ideas trascendentales de Dios, de alma y de libertad poniendo un límite gnoseológico infranqueable en la noción de juicio práctico determinante. Este camino trazado por la razón pura práctica, que finalmente conducirá al problemático concepto de fe racional, viene a ser completado por la CFJ a través de la noción de juicio reflexionante y, en particular,

por la verdadera labor propedéutica de la Analítica de lo sublime.

Lo anterior tiene implicancias teológicas cardinales, pues lo que queda a la vista a través esta extraña arquitectónica es la insistencia de Kant, a un paso del mundo suprasensible, de no abjurar de su férreo puritanismo, pero tampoco ceder ni a la desesperación intelectual ni al terror metafísico que supone la expulsión de Dios del ámbito de la razón. La sola presunción de que ante este conflicto entre imaginación y razón podamos resarcirnos en lo sublime en la completa indeterminación de cara a lo infinito, obliga a suponer que lo que Kant ha querido decir —no diciéndolo, una vez más— es sencillamente que la Analítica de lo sublime es el centro de la CFJ, el lugar donde el hombre por fin podrá pensar reflexivamente la idea de Dios, encontrándose con Él. No por nada Cassirer (1948) afirmará que en la Analítica de lo sublime “se revelan de un modo verdaderamente perfecto y en la más feliz de las combinaciones todos los aspectos del espíritu de Kant” (p. 382).

7. Conclusión

Las pocas aclaraciones sobre lo sublime que hizo Kant en la *Crítica de la facultad de juzgar* no nos autorizan, sin embargo, a restarle la importancia que tiene en la arquitectónica final de su sistema. Con la idea de lo sublime, el filósofo de ojos azules ha querido salvar esa profundidad inacabable que separa lo sensible de lo suprasensible y que tiene en el Barroco su correlato en el contraste entre las nociones de Dios y cosmos infinito. Si la CFJ vino a salvaguardar la unidad de la razón pura en la forma de un puente que uniera nómeno y fenómeno, bien cabe suponer que la clave se halla en las pocas líneas que Kant dedicó a lo sublime. De modo que, si la *Crítica del juicio estético* es la “propedéutica de toda filosofía”, yo sugeriría que lo sublime, tomando las palabras de Murcia-Serrano (2008), nos enfrenta a la magnificencia infinita de Dios.

Seguramente lo que haya que destacar más es justo lo que Kant no ha querido destacar, y esto es el sustrato religioso de lo sublime. Así, el mundo suprasensible al que nos conduce lo sublime parece ser en realidad el mundo de la divinidad, o, como se lee en la segunda *Crítica*, el mundo en el que llegamos a to-

car la idea de Dios. No debiera sorprendernos, pues, esta conexión entre lo sublime y lo teológico, menos aún si haciendo un esfuerzo hermenéutico llegamos a interpretar el temor y el placer de lo sublime como el temor reverencial a Dios y la experiencia conmovedora de poder representarnos su presencia. Schiller, observa Oyarzún (2017), tiene su base filosófica en el principio kantiano de finitud y en un gesto de pro-

fundización de la escisión entre sensibilidad y razón, que sella a su vez una distancia infinita del hombre respecto de la divinidad como ser infinito y como infinito acuerdo de racionalidad y existencia. Al revés de esta idea del poeta alemán, lo sublime en Kant rompe esa distancia infinita respecto de Dios, en la forma precisamente de un infinito acuerdo entre razón y sentir.

Notas

- 1 Usamos la traducción de Pablo Oyarzún de *Crítica de la facultad de juzgar* (en adelante CFJ), publicada por Monte Ávila editores (Caracas, 1992). Como indica el traductor, la paginación señalada en el margen de la obra corresponde a la primera edición alemana (A) y a las ediciones segunda y tercera (B y C respectivamente), que son coincidentes en ello. En este trabajo utilizaré la paginación de la edición A.
- 2 A no ser que se indique lo contrario, las traducciones de las referencias procedentes de otros idiomas son propias.
- 3 Entre dípteros se indica la paginación de la primera edición (1788).

Referencias bibliográficas

- Bowie, A. (2003). *Estética y subjetividad: From Kant to Nietzsche*. Manchester: Manchester University Press.
- Carrasco, A. (2015). American horror story: Kant, lo sublime y el terror romántico. *Kritisches Journal 2.0. Revista de Filosofía sobre Idealismo y Romanticismo*, 1, 80-94.
- Cassirer, E. (1948). *Kant, vida y doctrina*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Castany, B. (2012). Sublimidad y nihilismo en la cultura del Barroco. *Revista de Filosofía*, 2 (37), 91-110. https://doi.org/10.5209/rev_RESF.2012.v37.n2.41070
- Conti, R. (2010). El sentimiento de lo sublime y el abismo de lo indeterminado en la estética de Kant. *Cuadernos del Sur. Filosofía*, 39, 65-84.
- Darriulat, J. (2007). *Introduction à la Philosophie Esthétique*. <http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloeesth/PhiloModerne/Kant/KantAnalSublime.html>
- Heidegger, M. (1929). *Kant y el problema de la metafísica*. Bonn: F. Cohen Editor.
- Kant, I. (1981). *La religión dentro de los límites de la mera razón*. Madrid: Alianza.
- Kant, I. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*, Trad. P. Oyarzún. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Kant, I. (1998). *Crítica de la razón pura*, Trad. P. Ribas. Madrid: Alfaguara.
- Kant, I. (2005). *Crítica de la razón práctica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Liotard, J. F. (1991). *Leçons sur l'Analytique du sublime*. París: Galilée.
- Liotard, J. F. (1998). *Lo inhumano, charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.
- Martínez Marzoa, F. (2004). Kant y la mota de polvo. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 37, 55-65.
- Mendelssohn, M. (1999). Sobre los sentimientos. En A. Baumgarten, G. Hamann, M. Mendelssohn y J. J. Winckelmann, *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo* (pp. 125-238). Barcelona: Alba.
- Murcia-Serrano, I. (2008). De Dios y lo sublime. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 93, 137-160. <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2008.93.2272>
- Oyarzún, P. (2017). Schiller: lo sublime y la revolución de la sensibilidad. *Revista de Teoría del Arte*, 9, 11-50.

- Rogozinski, J. (2016). Al límite de lo ungeheure: sublime y monstruoso en la crítica de la facultad de juzgar. *Revista Teoría del Arte*, 8, 121-151.
- Sandru, A. R. (2020). The Role of the Sublime in Kant's Religion: Moral Motivation and Empirical Possibility. *Kantovskij Sbornik*, 39 (1), 31-57. <https://doi.org/10.5922/0207-6918-2020-1-2>
- Trottein, S. (1998). Esthétique ou philosophie de l'art? En H. Parret (Ed.), *Kants Ästhetik* (pp. 660-673). Berlín, Nueva York: Walter de Gruyter.
- Warnock, M. (1993). *La imaginación*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

NOTAS

Carlos García-Bedoya M.

Respuesta arguediana a una pregunta vargasllosiana

El espía del Inca, de Rafael Dumett

Arguedian answer to a Vargasllosan question

Rafael Dumett's *El espía del Inca*

Carlos García-Bedoya M.

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Contacto: cgarciabedoyam@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-1543-662X>

La novela de Rafael Dumett *El espía del Inca* (Lluvia Editores, 2018) es, entre muchas cosas, la mejor novela peruana del siglo XXI, pero es también una respuesta a la celeberrima pregunta de Vargas Llosa: ¿cuándo se jodió el Perú? La respuesta a esa interrogante la busca Dumett en el único sitio en el que se la puede hallar: en la historia. El Perú “jodido”, ese país marcado por el atraso, la dependencia, el racismo, la injusticia, la pobreza, los abismos sociales y un largo etcétera, tiene su origen en el trauma fundacional de la conquista española, que ha quedado fijado en el imaginario nacional en el drama de Cajamarca. Dumett se acerca a esa “escena primaria” desde una perspectiva andina, y por eso cabe hablar de una respuesta arguediana a la pregunta vargasllosiana.

Perspectiva andina no solo por su focalización en personajes indígenas, en tanto los españoles son vistos a la distancia, como seres arbitrarios e indescifrables, sino porque se intenta reconstruir la percepción andina de ese momento histórico. Para ello, se vale Dumett de un serio conocimiento de las crónicas indígenas, y en especial de la obra de Guaman Poma. De hecho, un joven Guaman Poma aparece fugazmente al final de la novela, en un papel de “lengua”, faraute o traductor que no deja de evocar a un personaje de mayor importancia en la obra: Felipillo (*Firi Pillu* en la pronunciación andina propuesta en la obra).

Arguediana es su vocación por andinizar sistemáticamente el castellano. No solo recurre a este procedimiento cuando representa el habla de los personajes indígenas, sino también el propio discurso del narrador heterodiegético en tercera persona lleva las marcas del castellano andino. En el caso de los personajes, se trata de representar el discurso de hablantes de lenguas originarias (no solo el quechua, sino también el aru o el manteño) y para ello su estrategia se inspira en los procedimientos de quechuzación del castellano característicos de la prosa arguediana. Incluso los nombres de los misteriosos barbudos españoles son captados desde una fonética quechua: *Donir Nandu* es don Hernando (Pizarro) *Apu machu Dunfran Ciscu* es el viejo señor don Francisco (Pizarro), *Sutu* es Hernando de Soto, etc. En los escasos pasajes donde los españoles aparecen en un plano más próximo, lo que se logra siempre gracias a la intervención mediadora de Felipillo, se recurre a un castellano inspirado en el léxico, la sintaxis e incluso la ortografía del español áurico. Todo ello supone un trabajo minucioso de los recursos verbales, un estilo prosístico que contrasta con la escritura *light* preconizada y promovida por la industria editorial internacionalizada.

Estamos pues ante una obra ambiciosa, sana y logradamente ambiciosa, no uno de esos textos inodoros, incoloros e insípidos, producidos apresuradamen-

te, con miras al exitismo mediático de fin de semana. Se trata de un trabajo creativo de largo aliento, cerca de 800 páginas en formato grande, y alrededor de diez años de labor, según declara el propio autor. Ello resulta notorio, no solo por la textura verbal, sino también por la sofisticación de los recursos técnicos desplegados. Pero, además, esta novela histórica es fruto de un acucioso trabajo de investigación. Lectura atenta de las crónicas, en especial las tempranas, aquellas que dan cuenta del encuentro primigenio entre españoles y andinos, pero también, y muy especialmente, de la *Nueva corónica y buen gobierno* de Guaman Poma, clave desde el punto de vista lingüístico, y asimismo en tanto modelo para diseñar una perspectiva andina sobre los acontecimientos históricos, desde la visión de los vencidos. Se evidencia igualmente un conocimiento solvente de la bibliografía más actual sobre el Perú prehispánico, lo que permite una reconstrucción verosímil y persuasiva del *Tawantinsuyo*, esa sociedad multiétnica, multilingüe y multicultural.

La estructura de la obra y las técnicas empleadas son en cambio de estirpe vargasllosiana. El material narrativo se articula sobre la base de un contrapunto entre dos tiempos, el presente y el pasado (con un cierre que se proyecta al futuro). Las secuencias referidas al presente (las impares) narran el episodio de Cajamarca, desde la captura de Atahualpa, pasando por su frustrada fuga, hasta su ejecución; en esa

en la ancianidad del protagonista, y aparece fugazmente el jovencísimo Guaman Poma, fungiendo de traductor para Cristóbal de Albornoz, quizá el primero de los extirpadores de idolatrías. Al contrapunto temporal básico pasado/presente hay que añadir los frecuentes cambios de focalización y en menor medida de narrador, pues predomina el heterodiegético en tercera persona, pero eventualmente se cede la palabra a narradores en primera persona.

No falta un toque metaficcional: el texto que hemos leído ha sido fijado en un gigantesco quipu por el viejo y desengañado espía. Valiéndose de hilos, nudos y colores, ha codificado el vasto relato. Los capítulos, ya sea del pasado, del presente o del futuro, están constituidos por series de cuerdas, cada una de las cuales corresponde a los varios acápites que conforman cada capítulo. Con una nueva vuelta de tuerca, el viejo tópico del manuscrito que contiene la novela se transfigura en un quipu portador del texto novelístico. Para lograr dar consistencia a este efecto, Dumett ha estudiado con atención los trabajos especializados más recientes sobre los quipus, que apuntarían a entenderlos, más que como una escritura, como una especie de primigenio sistema informático.

La opción por la novela histórica puede remitir también a Vargas Llosa, en especial a *La guerra del fin del mundo*, con cuya calidad, guardando las reservas

El trauma fundacional de la conquista española, que ha quedado fijado en el imaginario nacional en el drama de Cajamarca. Dumett se acerca a esa “escena primaria” desde una perspectiva andina, y por eso cabe hablar de una respuesta arguediana a la pregunta vargasllosiana.

secuencia, el espía vive en cotidiana cercanía con el poderoso Inca y ve desde una relativa proximidad a los barbudos extranjeros. Los episodios pares narran el pasado del espía del Inca, ese protagonista de múltiples nombres: su infancia; su don extraordinario (puede contar grandes cantidades de un solo vistazo) que motiva que sea reclutado al servicio del Inca y llevado al Cuzco, donde estudia con la élite Inca y se forma como espía; sus varias misiones previas a su última misión, coordinar el rescate del cautivo Atahualpa. La secuencia final se ubica en el futuro, cerca de cuarenta años después del episodio de Cajamarca,

del caso, puede parangonarse, pero a nivel de técnica y estructura se emparenta más bien con novelas posteriores como *El paraíso en la otra esquina*. Cabe afirmar que las técnicas heredadas de las vanguardias narrativas —Joyce, Faulkner— (García-Bedoya, 2012a), se despliegan aquí con una complejidad menor a la que caracterizaba al primer Vargas Llosa y, puestas al servicio de la trama, posibilitan una mayor legibilidad. Al privilegiar la narratividad y la legibilidad, y poner las técnicas de vanguardia al servicio de estas, la opción de la novela histórica conecta —sin duda— a esta obra con la llamada narrativa de la posmoderni-

dad (García-Bedoya, 2012b). Otro componente que va en similar dirección es el diálogo con la cultura de masas, en particular con la novela de espionaje. Uno de los epígrafes (y diversas declaraciones del autor) evidencian la importancia de las novelas de John le Carré: el protagonista y su proceso de formación deben mucho a ese exitoso género.

Privilegio del material narrativo, uso moderado de las técnicas narrativas de vanguardia (lejos de cualquier afán experimental), la novela se sitúa en la encrucijada entre modernidad y posmodernidad narrativas. Legibilidad, pero en función en primer lugar del verdadero amante de la literatura, que no se deja amedrentar por las más de 700 páginas de texto. Libro para los fanáticos de la lectura, pero que también ha sabido ganar un público más amplio, atrapado por la acción trepidante y la reconstrucción persuasiva de un mundo que apela a las fibras más sensibles de nuestro imaginario nacional, pero que también puede permitir al lector internacional un acercamiento más vívido a una de las grandes civilizaciones primigenias de la humanidad. Fruto de un trabajo intenso y apasionado, la novela se ha ganado a pulso a sus lectores, en lucha contra la incompreensión y la hostilidad de las editoriales dominantes, que no están dispuestas a arriesgar nada, y prefieren promover, en un mercado letrado en el que ejercen un control monopolístico, temáticas y escrituras estandarizadas, casi una producción a destajo, al servicio de un público

El espía del Inca demuestra también, a los 50 años de su partida, que el esfuerzo modernizador de Arguedas, transcultural, heterogéneo, híbrido, migrante y mestizo, sigue siendo fecundo en el Perú y en la América Latina hirvientes de nuestros días.

adocenado por fórmulas convencionales, pero sobre todo de la maximización de sus tasas de ganancia. La historia editorial de esta novela es ejemplar: aprovechando las nuevas tecnologías, ante el rechazo de las editoriales poderosas, se abrió un primer nicho de lectores en el ciberespacio (LaMula.pe, 2012), hasta que una editorial pequeña como Lluvia Editores tuvo la audacia de llevar a la imprenta ese grueso texto, en una apuesta que terminó por encontrar el respaldo de los lectores, de criterio más amplio y de gusto más variado de lo que suponen los monopolios editoriales.

En su estudio “Hipótesis sobre la narrativa peruana última”, Antonio Cornejo Polar examina el proceso de la narrativa peruana de los años 50 a los años 70 del pasado siglo. Distingue dos vertientes principales, que no excluyen otras menos gravitantes o representativas: “la narrativa que se liga al largo proceso de modernización capitalista [...] y la que se vincula a los fenómenos de desestructuración del viejo orden social” (1979, p. 132), siendo los autores más relevantes y representativos de estas vertientes Mario Vargas Llosa y José María Arguedas. Cornejo correlaciona la obra arguediana con la narrativa vinculada a los procesos de desestructuración del viejo orden, pero está muy lejos de relegarla al limbo de alguna retardataria “utopía arcaica”, pues, al contrario de Vargas Llosa (1996), afirma la indudable modernidad de la producción del narrador andahuaylino. Justamente, en sus últimos trabajos, Cornejo Polar (1995; 1996) comenzó a explorar una faceta destacada de ese talante modernizador: el discurso del sujeto migrante.

Así, Vargas Llosa y Arguedas representan, no la dicotomía de la tradición y la modernidad, como lo sugiriera el novelista arequipeño en *La utopía arcaica*, sino dos vías modernizadoras diversas, una de mayor visibilidad en el plano técnico (sobre todo las primeras novelas de Vargas Llosa), la otra (la de Arguedas) de un talante innovador más sutil pero no menos gravitante (García-Bedoya, En prensa). Ambas líneas han sido prolongadas por múltiples escritores, con éxito

mayor o menor, pero parecían dar lugar a una dicotomía insalvable en la narrativa peruana; una de sus expresiones fue la confusa polémica entre andinos y criollos (Cox, 2019). *El espía del Inca* de Rafael Dumett es la novela que conjuga fecundamente lo más valioso de ambas vertientes, y quizá también por eso se impone como la mejor novela peruana de las últimas décadas.

Por su temática, es una novela de estirpe arguediana, pero lo es también por su logrado esfuerzo por trabajar la prosa desde un castellano andi-

no fuertemente marcado por la huella de Guaman Poma. La estructura novelística aprovecha moderadamente las audacias técnicas vargasllosianas, pero se articula sobre el modelo del quipu. La opción por la novela histórica nos puede remitir a *La guerra del fin del mundo*, pero el pasado representado es el de la escena primaria del imaginario andino: el colapso del incario y el choque brutal de la invasión española. Esta novela extensa, compleja y densa, prueba, más allá de las presiones de la civilización del espectáculo y de las profecías apocalípticas, que el arte ver-

bal puede florecer a plenitud aun en los contextos socioculturales más aparentemente desfavorables, siempre que exista una verdadera vocación creativa que no capitule ante la lógica del mercado o ante el simplismo de una escritura *light* para las complacencias mediáticas al uso. *El espía del Inca* demuestra también, a los 50 años de su partida, que el esfuerzo modernizador de Arguedas, transcultural, heterogéneo, híbrido, migrante y mestizo, sigue siendo fecundo en el Perú y en la América Latina hirvientes de nuestros días.

Referencias bibliográficas

- Cornejo Polar, A. (1979) Hipótesis sobre la narrativa peruana última. *Hueso Húmero*, 3, 45-64.
- Cornejo Polar, A. (1995). Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 21 (42), 101-109. <https://doi.org/10.2307/4530827>
- Cornejo Polar, A. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*, 62 (176-177), 837-844. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1996.6262>
- Cox, M. R. (2019). *Prosa pituca peruana y la guerra de los años 80 y 90*. Lima: Editorial Amarti.
- Dumett, R. (2019). *El espía del Inca* (2.ª edición). Lima: Lluvia Editores.
- García-Bedoya M., C. (2012a). Vanguardismo, Boom y Nueva Narrativa en Hispanoamérica. En C. García-Bedoya M., *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura* (pp. 81-94). Lima: Pakarina, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM.
- García-Bedoya M., C. (2012b). Posmodernidad narrativa en América Latina. En C. García-Bedoya M., *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura* (pp. 113-126). Lima: Pakarina. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar. Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM.
- García-Bedoya M., C. (En prensa). *Del campo a la ciudad. Indigenismo y Modernidad en José María Arguedas*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México.
- Vargas Llosa, M. (1996). *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

RESEÑAS

Luz Vargas de la Vega

Alex Hurtado

Marcel Velázquez Castro

José Gabriel Valdivia Álvarez

Juan De Castro

Sales, D. (2017). *José María Arguedas y el cine*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Debido a que la bibliografía sobre la obra de José María Arguedas es, por decir lo menos, extensa hasta la intimidación, un primer mérito de la autora de este libro, la investigadora, escritora y traductora española Dora Sales, es haber elegido un tema de estudio prácticamente ausente de esta profusión, aunque bastante relevante para diversos grupos de lectores: el acercamiento que tuvo Arguedas al cine, así como la influencia de su obra en la producción fílmica nacional.

La relación del escritor con este campo ha sido abordada antes de manera fugaz, en artículos académicos y notas breves desperdigados en revistas, periódicos, blogs y sobre puntos específicos, no con la visión panorámica que ofrece esta publicación, articulada alrededor de tres ejes. En el primero se relatan las diferentes formas en las que el autor se relacionó en vida con lo audiovisual: su labor de apoyo a la Escuela de Cine del Cusco (fundada en 1955 por Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa, Manuel Chambi [hijo del reconocido fotógrafo] y Rodolfo Zamolloa), sus preferencias como cinéfilo y su propio manejo de la cámara fotográfica. En el segundo, se presenta un recuento crítico de películas, producidas dentro y fuera del Perú, basadas en la literatura arguediana. La última parte está dedicada a las reflexiones de dos realizadores peruanos contemporáneos, Javier Corcuera y Claudia Llosa, quienes han declarado una influencia de la obra y pensamiento de Arguedas en sus cinematografías.

El primer capítulo se compone principalmente de la reproducción y análisis de material de archivo (artículos periodísticos, cartas, afiches de películas, fotogramas y fotografías), en una parte inédito y en otra republicado de fuentes diversas, y, como complemento, incluye una entrevista de Sales a la cineasta Gabriela Martínez, cercana al colectivo cusqueño de cineastas. Lo que podemos concluir de este apartado es que, si bien Arguedas escribió una sola crítica de cine —“Películas de gesta” (1957)—, su interés por impulsar una tradición filmográfica nacional, en ciernes en ese momento, no era modesto. Algo de ello se refleja en el mencionado artículo, publicado por primera vez en *El Comercio* y que se reproduce en este libro. En él Arguedas afirma con entusiasmo: “Ni la música ni la literatura tienen, lo sabemos bien, el poder y expresión de la plástica. En la película se puede dar la confluencia de la música y de la plástica; de la plástica viva, dinámica y múltiple: danza, gestos, mímica, caminata y carrera, y no solo la del ser humano sino la de las bestias que ha domesticado. [El cine] Es el arte que recogería lo que no alcanzamos a describir bien, en el Perú, los literatos mestizos” (p. 25).

Sin embargo, su activismo cinematográfico se ha-

lla principalmente fuera de las publicaciones, como se deduce de la documentación incluida en este capítulo. Durante la década de 1950, Arguedas difunde en Lima el trabajo del colectivo de realizadores cusqueños, los asesora y discute con ellos en un intercambio epistolar la necesidad de modificar algunas representaciones estereotipadas del mundo andino que habían filmado en *Kukuli* (1961), nada menos que el primer largometraje peruano de ficción hablado en quechua. También impulsa un proyecto etnográfico de registro en audio y video de danzas andinas en diferentes ciudades como Puno, Cajamarca, Cusco, Huancavelica, Huancayo, cuyo material es hoy custodiado por la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. Es interesante también la selección sobre la incursión fotográfica del escritor durante su estadía en la comunidad española de Sayago en 1958, y en Chimbote, en 1969, mientras escribía *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Esta no solo se basa en el material publicado en los tomos de la editorial Horizonte y del Instituto de Estudios Peruanos (*Obra antropológica*, 7 tomos, 2013), sino también en hallazgos más recientes.

Un tema completamente inédito es la exploración germinal del lado cinéfilo de Arguedas. A partir de los testimonios familiares y de la correspondencia con los cineastas cusqueños, Sales determina algunas películas que con certeza impactaron al escritor: *Los siete samuráis*, de Akira Kurosawa (1954); *Orfeo Negro* (1959), de Marcel Camus; y *Un hombre y una mujer* (1966), de Claude Lelouch. Apoyada en estas preferencias y en algunas ideas de Martín Lienhard sobre la hipotética influencia del cine soviético de los años veinte en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, la investigadora desliza “la posibilidad de que Arguedas no solo bebiese de la vida misma y de lecturas literarias, antropológicas y de otros ámbitos, sino también de narrativas cinematográficas” (p. 72), y en el caso puntual de su novela póstuma, de las perspectivas múltiples de otro emblemático filme de Kurosawa, *Rashomon* (p. 70).

Los capítulos 2 y 3 contienen la parte más fresca del libro, pues se enfocan en cómo distintos realizadores han tomado de base la narrativa arguediana, y en menor medida la vida del autor para elaborar sus filmes, así como en aquellos proyectos que, en la etapa de investigación del libro, aún no habían sido estrenados o concluidos: el western “Pueblo viejo” (2015), de Hans Matos Cámac, y la película animada “Nuna, la agonía del wamani”, de Jimy Carhuas Tintaya.

A partir de la exhaustiva contextualización que se realiza sobre cada propuesta, corroboramos una constante en la cinematografía nacional: la falta de recursos,

sobre todo económicos, para llevar a buen puerto esta clase de proyectos. Pero, más allá de la factura técnica, la autora advierte una realidad paradójica a nivel ideológico: coincide con los críticos de cine Mónica Delgado y Rodrigo Portales al considerar que la mayoría de adaptaciones no se corresponden con la visión arguediana del mundo andino, a excepción del cortometraje "Danzak" (2008), una versión modernizada, feminista, del cuento "La agonía de Rasu-Ñiti", dirigido por la peruana Gabriela Yépez. El libro cierra con las entrevistas a esta realizadora, así como a Claudia Llosa y Javier Corcuera, lectura que nos da muchas luces sobre cómo la obra arguediana funge de puente para acercar a los cineastas urbanos y cosmopolitas al mundo andino.

José María Arguedas y el cine resulta así un aporte pionero y, por ello, exploratorio que proporciona e inspira novedosas entradas al estudio multi- o transdisciplinario del legado de Arguedas, de su presencia en la cinematografía y en otros espacios artísticos. A título personal, queda mucho por explorar en su relación con lo audiovisual, no solo por los datos que generosamente se consignan en el libro sobre el posible material de archivo por rastrear, sino porque se pueden entablar otros puntos de diálogo o discusión entre la propuesta arguediana y las cinematografías emergentes de los últimos años: el cine regional e indígena, y a escala latinoamericana, el llamado documental especulativo.

Luz Vargas de la Vega

Contacto: vargas.la@pucp.pe

Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú

<https://orcid.org/0000-0002-0896-7588>

Aréstegui, N. (2020). *El padre Horán. Estudio preliminar de Mercedes Mayna y edición crítica de César Coca*. Lima: Ediciones MYL.

Dentro del amplio espectro de los estudios literarios peruanos, el trabajo de archivo revela importantes hallazgos que requieren investigadores que puedan aprehender la multiplicidad de sus sentidos. Así pues, por ejemplo, en los últimos años hemos visto el rescate de las obras de Gamaliel Churata y su revista *Boletín Tiktaka*, lo que derivó en el incremento de los estudios a escala internacional. Sin embargo, esta labor no es atendida en la medida necesaria por nuestra comunidad académica, por lo que la crítica tiende a trabajar con los materiales ya dados, y que han destacado aún a pesar del paso del tiempo, o con objetos de estudio incompletos o alterados a los que se presentaron inicialmente.

Sobre esto último, conviene referirnos más por ser el motivo central de nuestro comentario. Es común encontrar segundas o terceras ediciones de libros peruanos, sobre todo de nuestros clásicos. No obstante, también notamos que, con frecuencia, presentan alteraciones con respecto a la primera y que escapan de la voluntad del autor, generalmente alterados por criterios mercantiles o extraliterarios. Ante ello, la ecdótica como disciplina literaria propone, según Ana Díaz Alejo en su *Manual de edición crítica de textos literarios* (2003), depurar al texto "de toda contaminación gráfica espacial y temporal, y restituirle su original apariencia". La aparición de un proyecto sistemático de ediciones críticas viene a poner un orden en nuestra tradición literaria al fijar un texto a través de una "historia de las ediciones" y presentar un estudio preliminar elaborado por un académico especializado que permita al lector, que se acerca por primera vez a un libro de tal época o género, manejar una serie de códigos o lecturas que faciliten la comprensión o análisis del mismo.

Ediciones MYL hace su aparición dentro de la comunidad académica con su "Colección Literaria Ediciones Críticas", que suple en el país lo que, entre otros ejemplos, el Estado boliviano realiza con su Biblioteca del Bicentenario. Karen Huachaca Avendaño dirige el proyecto editorial conformado por catorce colecciones, donde la primera, "Colección siglo XIX (Novelas de folletín)", se inaugura con *El padre Horán* de Narciso Aréstegui. Esta propuesta nace, además, con la finalidad de completar los proyectos que se realizaron por los 100 y 150 años de vida republicana. Con este proyecto revive el interés por construir, o reivindicar, una tradición literaria nacional impulsada por las celebraciones del Bicentenario. Así, MYL está construyendo un canon de clásicos y obras relegadas que, a la luz de las nuevas investigaciones, encuentran una oportunidad de tener el estatus que se les había arrebatado. Es, entonces, una estrategia de doble propuesta: por un lado, impone una selección desde un criterio valorativo propio y, por otro,

solicita una atención crítica hacia esta por parte de los estudiosos de la Literatura.

Para esta edición de más de 700 páginas, el estudio introductorio fue desarrollado por Mercedes Mayna Medrano (University of Pennsylvania). El principal cuestionamiento para adentrarse en el universo de la ficción del autor radica en encontrar cuál es la vigencia de una obra del XIX dos siglos después, en un mundo en que "la pasión obsesiva masculina, así como mujeres no creyendo en mujeres, es una experiencia común". Sin embargo, este interés no se agota solo en el carácter temático de la obra, sino también en su importancia histórica al ser considerada por gran parte de la crítica como una de las primeras novelas peruanas y en su acercamiento a la problemática de la situación indígena. Para tal fin, realiza antes una investigación biobibliográfica sobre Narciso Aréstegui y un recuento crítico sobre la recepción histórica de la novela por parte de los estudiosos, desde Ricardo Palma hasta James Higgins. En este punto, Mayna presenta un balance de la cuestión, resaltando las ideas más importantes de los críticos sobre la novela. Si bien al inicio menciona que la crítica, en muchos casos, la acusaron de excesos melodramáticos, este apartado, debido a su carácter cronológico, resulta muy esquemático, pues no llega a ninguna conclusión más allá de la mencionada y no permite establecer un diálogo entre las propuestas individuales. Sin embargo, destacamos el hecho de discrepar de determinadas ideas y adoptar una postura contraria, como sucede con la de Edmundo Bendezú.

Posteriormente, incidirá en el género folletinesco y su relación con el melodrama en *El padre Horán*. Aquí, Mayna Medrano resaltarán las características del folletín como un medio de alcance masivo que facilita la difusión de una doctrina liberal y modernizadora, como la de Aréstegui, a través de la ficción; y que, además, se vale del melodrama como una herramienta que enfatiza en una disputa y distinción clara entre el bien y el mal para ofrecer al lector "una manera de moralizar y ordenar un mundo que había perdido sus bases éticas conocidas". Esta operación se observará más detalladamente a través de las relaciones amorosas desarrolladas, como la de Angélica y Horán o Doloritas y Wenceslao, y mediante las estratégicas posiciones económicas que los personajes plantean en sus diálogos.

El trabajo de fijación del texto y notas es realizado por César Coca (The City University of New York) a partir de una "historia de las ediciones". De esta manera, basándose en la del folletín y la primera publicada en seis tomos, propone "un texto acorde con los criterios

actuales de fijación de textos decimonónicos". Además de una actualización ortográfica, el valor que añade esta edición es el de incluir los párrafos del capítulo XII que las posteriores ediciones omitían. Esta labor permite fijar un texto único que se había desvirtuado incluso desde su primera reedición; así, la comunidad académica encuentra aquí una novela fijada con la cual trabajar y que se ciñe con mayor fidelidad a la ideada por Aréstegui en un primer momento.

El proyecto que se propone Ediciones MYL rumbo al Bicentenario, cuyas celebraciones oficiales culminan en el año 2024, es muy ambicioso, pero sobre todo útil por su validez para un circuito académico que ha hecho caso omiso, desde su área profesional, al trabajo y cuidado de las ediciones críticas. Este equipo de investigadores jóvenes está construyendo una base sólida que sostendrá todo el aparato crítico de nuestra literatura nacional.

Alex Hurtado

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú
Contacto: alex.hurtado@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0003-2722-6635>

Drinot, P. (2020). *The Sexual Question. A History of Prostitution in Peru, 1850s-1950s*. Nueva York: Cambridge University Press.

Paulo Drinot forma parte del grupo de investigadores que estudia con rigor y creatividad América Latina y el Perú desde la academia de Inglaterra. Ha editado y escrito diversos libros, entre ellos: *La Patria Nueva: economía, sociedad y cultura en el Perú, 1919-1930* (2018) y *The Allure of Labor. Workers, Race and the Making of the Peruvian State* (2011), como editor y autor, respectivamente.

Su nuevo libro *The Sexual Question* está dividido en seis secciones con títulos que enfatizan diversas prácticas estatales y sus consecuencias sociales: regulando la prostitución, protegiendo a los hombres, vigilando a las mujeres, medicalizando el pecado, combatiendo las enfermedades venéreas; aboliendo el vicio. En el complejo problema de lo sexual, la prostitución ocupa un lugar central. El enfoque del libro conecta tres grandes campos históricos: género y sexualidad; medicina y salud pública; e instituciones de control y vigilancia del Estado. Aunque existían varios trabajos sobre el tema desde el clásico *La prostitución en la ciudad de Lima* (1909) de Pedro Dávalos y Lissón hasta la *Guía secreta. Barrios rojos y casas de prostitución en la historia de Lima* (2009) de Roberto Prieto Sánchez, este trabajo por su exhaustividad y profundidad marca un partea-guas entre los estudiosos de la prostitución moderna en el Perú, aunque todavía queda campo libre en el tema de la prostitución masculina.

La historia de la prostitución ilumina la construcción histórica de la sexualidad del varón y la mujer en el siglo XIX y XX, y en particular el papel que jugó la regulación en la construcción de la heterosexualidad normativa (p. 285). El arco temporal estudiado es bastante amplio: desde los intentos del Estado durante la segunda mitad del siglo XIX de extender su control y vigilancia sobre la sexualidad mediante dispositivos administrativo-sanitarios de las prostitutas hasta la clausura del Barrio Rojo (1956), que funciona como el gran evento social que cierra su investigación. En ese cierre convergen discursos y actores que el investigador analiza desde muchas décadas antes.

El uso de fuentes escritas e iconográficas de diversa naturaleza otorga riqueza al libro. Entre las primeras, destacan los documentos de la Prefectura de Lima en el Archivo General de la Nación (entre ellos, cartas de las propias prostitutas a los prefectos), boletines estatales, revistas disciplinarias de derecho y medicina, tesis, libros y folletos. Entre las segundas, principalmente caricaturas de las revistas de época (*Fray K. Bezón, Variedades, Mundial, Cascabel*), afiches estatales y mapas urbanos. Sin embargo, no aparecen las escasas, pero significativas representaciones literarias de la prostitución de *Los amigos de Elena* (1872) de Fernando Ca-

sós o de *Herencia* (1895) de Clorinda Matto; en cambio sí se menciona al personaje central de *Blanca Sol*, de la novela de Mercedes Cabello. Todavía queda material gráfico sobre la prostitución por explorar, principalmente de las revistas satíricas y anticlericales del modernismo peruano que actuaron como mediadores entre procesos sociales y experiencias personales, nuevas y desinhibidoras, del cuerpo y el placer. Un ejemplo de ello, las burlas en *Monos y Monadas* a la prostitución callejera de mujeres afrodescendientes, no por razones morales, sino higiénicas, entrelazadas con una supuesta fealdad social.

Una de las conclusiones del autor establece que "la representación de la prostitución en la esfera pública ubica a la trabajadora sexual en una narrativa de marginalidad, criminalidad y explotación" (p. 283). Es decir que la historia social de la prostitución en el Perú se encuentra en una encrucijada que posibilita una mejor comprensión del trabajo sexual, de la dominación sobre los cuerpos marginales explotados y de las políticas de criminalización, pues el mundo de las prostitutas está a medio camino entre la ley y el delito.

El primer capítulo revisa el debate global sobre cómo enfrentar desde el Estado la prostitución: reglamentarismo o abolicionismo. En el Perú, este debate adquiere mayor fuerza en la segunda mitad del siglo XIX, pero se prolonga hasta avanzado el siglo XX, alcanzando la posición reglamentarista una clara hegemonía y materialización institucional con el Decreto sobre Licencias y Multas de Policía (1905). Las voces legitimadas para valorar la prostitución son masculinas e investidas de la autoridad de la medicina y el derecho penal. Por ello, no sorprende que se justifique la existencia de la prostitución, como un "mal necesario", ya que podía disminuir los adulterios y reducir la homosexualidad. Así se protegía la legalidad y, sobre todo, la legitimidad de los matrimonios y el modelo normativo de masculinidad.

En el segundo capítulo, Drinot explica cómo tardíamente se impusieron políticas de regulación de la prostitución. Desde la perspectiva estatal, se justificaba la regulación médica porque el cuerpo de las prostitutas constituía un vector de la propagación de una enfermedad contagiosa, la sífilis. De este modo se diseñó una nueva geografía urbana y una economía sexual de la prostitución. Sin embargo, estas políticas de regulación en pro de la moral y la salud públicas fueron un aliciente para la prostitución informal ("clandestine brothels"), que posibilitaba una socialización con afroperuanos y trabajadores, que era percibida como peligrosa por razones de etnicidad y de clase para el Estado. Como suele ocurrir, los actores sociales, nacionales y extranjeros, resistieron y rediseñaron esta estructura formal.

La regulación no solo se dirigía hacia el orden, la moralidad y la salud públicas profundamente asociadas con la prostitución femenina. Se concibieron estos dispositivos también para una administración de la sexualidad masculina. El centro de la regulación apuntaba a que la prostitución fuese más segura para los varones, y, de este modo, evitar la masturbación y la homosexualidad.

En el tercer capítulo, el autor presenta tres fenómenos relacionados con las mujeres de la década de 1920 y la respuesta de la sociedad ante estos: la regulación de las prostitutas, la trata de blancas y la mujer-muchacho. Los dos últimos procesos crearon un "pánico moral" y ansiedades, que se manifestaron en la prensa, por la disolución de una sexualidad femenina regulada. La paradoja de la prostitución era que se consideraba un mal necesario por servir el propósito de satisfacer la sexualidad inherente de los hombres mientras que promovía la inmoralidad de las mujeres.

De acuerdo con el análisis de Drinot, la figura internacional del esclavista blanco aparecía como el culpable de convertir a las mujeres en prostitutas y, más importante, absolvía de culpa a los hombres nacionales por comprar sexo. Ello fomentó la desconfianza contra los extranjeros, respaldada por leyes que se establecieron para "proteger" a las mujeres. Dicha institucionalidad logró promover la imagen del "extranjero peligroso" y encasillar las relaciones, usualmente complejas, entre las prostitutas y sus proxenetes ("pimps").

Por otra parte, la mujer-muchacho era una nueva tendencia de moda iniciada en Francia, relacionada con Coco Chanel: minifaldas y cabello corto ("bobbed hair"). Los conservadores la veían como una crisis de la domesticidad. Se creía que alentaba un comportamiento masculino y transgresivo, "[...] the modern girl was not only a new look but also, and perhaps primarily, a new embodied politicised aesthetic" (p. 134). En general, la respuesta ante la irrupción social de la mujer-muchacho fue ambigua. Se publicaron varias ilustraciones de mujeres empoderadas, fuera de la esfera de la familia. Por otro lado, algunas respuestas fueron muy negativas, pues se asociaba la nueva forma de vestir y el uso del maquillaje como un peligro para la salud, una erosión de la familia y una conducta sexual, cuyo modelo era, en última instancia, la prostituta (p. 141).

El siguiente capítulo "Medicalization sin" se centra en la respuesta médica frente a las enfermedades venéreas, principalmente la sífilis que era muy contagiosa. Aquí los trabajos de González Espitia hubiesen sido muy útiles para el análisis comparativo. La respuesta poseía un doble carácter entrelazado, uno discursivo-social con tintes raciales y otro clínico-médico. En el primero, las enfermedades venéreas eran percibidas como una amenaza al progreso y al desarrollo de la población del Perú; de este modo, se estigmatizaron a diversas poblaciones, entre ellas a los inmigrantes asiáticos (chinos) y luego a los indios, como los propagadores de tales enfermedades, cabe anotar que esta correlación entre poblaciones vulnerables y enfermedad es una constante. En el segundo, se en-

fatizaba que a pesar de las regulaciones no se detenía la propagación de la enfermedad. Por otra parte, la bacteriología ya había establecido la etiología de la enfermedad y creado las condiciones para un efectivo diagnóstico.

En "Combating venereal disease" se estudian los intentos del Estado de enfrentar las enfermedades venéreas con leyes de salud pública, educación sexual (textos y películas) y discursos académicos universitarios, desde el derecho y la sociología. Los políticos identificaron que muchos reclutas del ejército, mayoritariamente indígenas, fueron propagadores de esta enfermedad; producto de una visión paternalista con elementos racistas, ellos eran percibidos como inocentes de su propia sexualidad e incapaces de asumir sus responsabilidades. El debate sobre la pertinencia de la educación sexual generó la oposición de la Iglesia y fue bastante conservador y represivo en su visión del cuerpo y la sexualidad, pues se enfatizaban los peligros y males derivados de las enfermedades, y se condenaban las transgresiones, antes que promoverse una sexualidad libre y responsable. Mucha de la inversión en salud pública ocurrió durante gobiernos militares (Benavides y Odría). Por ejemplo, el presidente Odría promovió campañas sexuales educativas, pero nunca se refirió a las posibilidades médicas para evitar la concepción, esto por la influencia del catolicismo. Con un Estado más fuerte y con más recursos, se prosiguió con "tactics of sexual governance" (Pamela Cox) para proteger la lógica de las tradicionales conductas sexuales asociadas a roles de género convencionales, supuestamente ligadas al desarrollo nacional.

Finalmente, en el último capítulo, se explica cómo los promotores de la regulación, los médicos y las autoridades locales coincidían en que la prostitución se diese fuera de la mirada de la "gente decente". En ese afán de diseñar una geografía para los lugares de prostitución, el gobierno decidió establecer un "red light district" en La Victoria, moviendo todas las casas de citas ahí: "[...] the concentration of prostitutes in a peripheral area would have two obvious benefits: it would reclaim the central streets for the decent citizens of the city and allow greater vigilance and control over the enclosed prostitutes" (p. 147). Algunas mujeres vieron en la mudanza una oportunidad, otras reclamaron para tener un traslado justo que no las perjudicase y otras se opusieron rotundamente.

El establecimiento del Barrio Rojo fue posible en un espacio que era simultáneamente marginal a la sociedad y a la geografía de la ciudad, "a peripheral working class district". Los vecinos de La Victoria presentaron sus propios reclamos, alegando que "[...] we are just as decent as the people who live in the Paseo Colón or the other central streets of the capital" (p. 150). Desde la antigua narrativa de corrupción moral y de criminalización, los vecinos pedían una vez más que se muden las prostitutas a una parte más alejada de la ciudad. Con el crecimiento de la ciudad de Lima, el distrito de La Victoria dejó de ser periférico y se integró con el centro; por ello, se hizo inaceptable la existencia

y, sobre todo, la visibilidad del Barrio Rojo. La Iglesia simplemente callaba ante la prostitución, así que la decisión de cierre fue impulsada por la municipalidad.

Esta clausura no significó ni el final del vicio ni la hipotética protección de las mujeres y madres “decentes”, como se argumentaba. Ellas se libraron del contagio de sus maridos por los avances de la penicilina y el mayor uso de los condones. En cambio, las mujeres más perjudicadas fueron las trabajadoras sexuales, que fueron forzadas al trabajo clandestino, a una mayor criminalización y a una vida más vulnerable y precaria.

En síntesis, estamos ante un notable libro de historia social que se inscribe en una perspectiva de análisis múltiple e interseccional, con énfasis en los actores sociales y sus resistencias y trasgresiones a las dinámicas de la ciencia médica y del poder político, expresadas mediante discursos normalizadores e instituciones estatales de control. Esta historia de la prostitución femenina en el Perú revela el dinamismo de las experiencias y los discursos sobre la sexualidad que configuraron a múltiples sujetos sociales, instituciones y diversos ámbitos del Estado.

Marcel Velázquez Castro

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú
Contacto: mvelazquezc@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-5770-8400>

Mazzotti, J. A. (2016). *Lima fundida: épica y nación criolla en el Perú*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, SUR.

En el mes de octubre de 2018, en el marco del Congreso Internacional Antonio Cornejo Polar frente a los estudios culturales, realizado en Arequipa, se presentó *Lima fundida: épica y nación criolla en el Perú*, un extenso y valioso libro del poeta y crítico José Antonio Mazzotti. El texto aborda un tópico de interés —nación criolla— para los estudios poscoloniales y decoloniales, contribuyendo a la comprensión de la literatura virreinal con una admirable acuciosidad y registrando el desarrollo de la agenda de muchos investigadores especializados en el tema y la época. He aquí una rápida mención de algunos aspectos importantes de dicho estudio.

En su libro *La novela peruana* (1989), Antonio Cornejo Polar, en el artículo "La historia como apocalipsis (sobre *Historia de Mayta* de Vargas Llosa)", casi al final, cita el libro *Desborde popular y crisis del Estado: el nuevo rostro del Perú en la década de 1980* de José Matos Mar, publicado el año 1984, para referirse a una visión distinta y opuesta a la que planteaba en dicha novela el hoy Nobel de Literatura.

Frente a una realidad peruana apocalíptica, la conclusión que esboza en su libro Matos Mar dice que "lo que está en plena desintegración es la 'república criolla', pero de ninguna manera el Perú. Por ello, el futuro, aunque marginado, debe ser visto con optimismo". Esta esperanzadora reflexión del antropólogo peruano, puede servir también para responder a la pregunta del personaje vargasllosiano, Zavalita: "¿en qué momento se jodió el Perú?". El Perú no es el que está jodido, sino la "república criolla" es la que está jodida.

En el libro de Mazzotti que reseño, no se intenta responder a esa contemporánea pregunta vargasllosiana venida desde la literatura, sino más bien se trata de dar cuenta de otro interrogante más académico: ¿en qué momento surgió en la América hispánica y colonial el "discurso criollo"? La respuesta la encontrará después de una exhaustiva revisión crítica de muchos escritos coloniales considerados como poemas épicos, donde los "sujetos criollos" van a escribir o inventar una realidad criolla. Esta nueva nombradía transita de una posición degradada a una mejorada con la finalidad de crear un "discurso de reivindicación étnica", de "exaltación de la patria" y de "superioridad" en todo orden de cosas ante los peninsulares.

Después de 1821, la república instalada no respondió a esa auténtica conciencia criolla emancipadora ni al sentimiento vindicatorio de igualamiento con "aquel" (otro) que antes lo despreciaba o lo echaba de menos, sino que, dentro de la ambigüedad natural de su historial discursivo, el discurso criollo postindependentista se reconstituyó en su pasado inmediato colonial. Ello

gracias a un espíritu de grupo o casta, engendrado en los primeros republicanos peruanos que, al no querer/poder asumir el desprendimiento del espíritu conquistador hispánico, entraron en una insoluble e incomprensible crisis de poder de la que no han podido salir a lo largo de nuestra historia republicana. La añorada Independencia no pudo hacerles olvidar su pasado; por el contrario, parece que les advino una repentina y extraña nostalgia por sus ancestros europeos, por la búsqueda de su árbol genealógico, de su antigua estirpe enraizada y extraviada en la península ibérica.

Esta sentimentalidad encontró una expresión sugestiva y consoladora para ese enajenado espíritu criollo: Madre Patria España. La expresión les sirvió para justificar su empresa nostálgica de recuperar el imaginario peninsular que muchos años después se restableció en una suerte de reconciliación, después del Combate del 2 de mayo de 1866, inspirada en la parábola cristiana del hijo pródigo que no había retornado en cuerpo, sino en alma, en espíritu. De este modo, su orgullo racial se sumó al lugareño hasta erigirse como una etnia superior, de corte señorial, exclusiva y excluyente, con grandeza de casta noble y despótica realeza goda, que solo pudo plasmarse en ese "desvío hispanista" o "linaje de encomendero" al que hoy reconocemos como la añoranza de una "aristocracia residual".

La filiación entre el pasado colonial y el presente del primer grupo conductor de los inicios del ciclo republicano en el siglo XIX fue caracterizada por José Carlos Mariátegui como expresión ideológica de un "colonialismo supérstite". Este resurgimiento de lo hispánico y el abandono de la raíz étnica criolla, luego de la instalación de la república, ha sido también considerado por Antonio Cornejo Polar como el "desvío hispanista" del espíritu criollo, originado por cierta "situación acomodaticia" y por el temor natural de los "hijos de encomenderos" ante la insurgencia del indígena encubierto de incaísmo y los aires de empoderamiento del mestizo, pero sin un atisbo de identidad étnica.

La etimología del término "criollo" no es hispánica. Los lingüistas históricos han ubicado sus orígenes en las colonias europeas del mar Caribe. Sus antecedentes más próximos son el término francés "créole" o "crioulo", palabra portuguesa derivada de criar (crianza) que, en su decurso histórico influido por la "nueva habla caribeña", mezcló el idioma del colonizador con las lenguas nativas de los colonizados, hasta referirlo a las personas de raza negra, nacidas en América, que no habían sido traídas como esclavos. De allí se generalizó para denominar a todos los descendientes de europeos nacidos (criados) en los territorios colonizados

de América, y designar finalmente a todo lo propio o autóctono de cualquier país hispanoamericano, o figurativamente, simbolizar lo llano, lo simple, lo vulgar (popular).

En su libro, el crítico Mazzotti centra su análisis en el múltiple y complejo conjunto de relaciones que se dan entre las categorías: sujeto (criollo), discurso (poesía épica) e imaginario colectivo (nación étnica, criolla). Estos tres elementos le permiten rastrear una probable configuración de "nación criolla" en el Perú colonial, desde Pedro de Oña con el *Arauco domado* (1596) hasta llegar a Pedro de Peralta Barnuevo Rocha y Benavides (1664-1743), autor de un largo poema épico titulado *Lima fundada* (1732) y su antecedente *España vindicada* (1730). Estos discursos criollos fueron hijos de la Ilustración europea-francesa, adaptada a la realidad americana, aproximadamente desde fines del siglo XVI hasta inicios del siglo XVIII.

El desplazamiento de los descendientes de los conquistadores por las políticas imperiales trajo consigo un rencor, a pesar de la mitificación de la empresa de la conquista hecha por Hernán Cortés, con la intención de ubicarlos en un cómodo lugar dentro de la organización del poder real. Por el contrario, fueron desplazados y algunos hasta despojados de lo que lograron con esfuerzo y riesgo de sus propias vidas. La consecuencia natural de esta política de la corona española fue llevarlos hasta el reducto de la conspiración o del asedio al virrey, para no ser definitivamente excluidos como los mestizos, los negros o los indígenas.

La primera visión de lo criollo fue la de la degeneración respecto de España, pero a la par, representa lo nuevo a través de la afirmación de un grupo de ex-castellanos, andaluces y extremeños, descendientes de los conquistadores y tipificados como "beneméritos", quienes forjan una identidad diferente a la de su origen. Esta forma de concebirse es la base de su ulterior posicionamiento y afirmación en el espacio americano hasta convertirlo en el primer rasgo identitario de la futura nación criolla que en muchas crónicas mestizas ya se muestra en descripciones de localidades que las hacen ver como una configuración espacial diferente y a tomar en cuenta para el desarrollo de América, acorde con sus características naturales e imaginarios comunitarios. De este modo, en el reflejo de las azules aguas del Pacífico o Mar del Sur, se mirarían distintos y más hermosos que los otros. Su piel blanca, criolla-americana, sin mancha ni mezcla, casta y pura, sin mácula cobriza que la afeara, aunque lejana del originario blanco hispánico que con envidia y recelo llamarían peninsular.

En el lenguaje tradicional, lo criollo asume una primera construcción de orgullo americano frente al castellano peninsular. Esta línea de exaltación y defensa de los criollos o españoles americanos ha tenido diversas facetas y momentos hasta llegar a ser considerados como "el soporte espiritual y material destes reynos", cuando no "la clara anticipación de la conciencia nacional peruana y también hispanoamericana", como lo interpretó M. Aurelio Miró Quesada al momento de recordar el tricentenario del nacimiento de Peralta y

Barnuevo. Así, el orgullo criollo tuvo un carácter narcisista. Solo fue capaz de distinguir su imagen en el espejo de la tierra americana. No pudo ver al otro (indio o mestizo), distinto o parecido, habitante de los suelos conquistados. Su inicial crítica administrativa es una tibia manifestación de una crítica política de base étnica, simple reclamo por mantener el orden colonial e iniciar una tímida protesta o demanda de poder, respecto de la situación real de los intereses de la corona española (peninsular) en las colonias amerindias.

Sin embargo, el criollo peruano fue distinto del mexicano, no solo como sujeto sino también en su discurso. Mazzotti revisa ambos procesos y considera que el discurso de la criolledad limeña fue tardío, apareció casi un siglo (85 años) después para elogiar lo limeño ante lo mexicano o frente a la capital incaica, Cusco. Esto ocurrirá en los inicios del siglo XVIII, cuando la ambigüedad y ambivalencia del discurso criollo americano aparece asumiendo un posicionamiento entre el peninsular (dominante) y el incaico e indígena (dominado). Este posicionamiento de lo "criollo" se basa en una mínima conciencia étnica de exaltación del terruño ante lo peninsular hegemónico, dominante, y también contra el incaísmo establecido desde el Cusco, a partir de las lecturas parciales de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso.

En dicho marco es menester traer a colación el caso de Mariano Melgar, porque resulta ilustrativo en ese momento de las múltiples facetas del discurso criollo preindependentista, y más aún por la mezcla de los conceptos 'patria' y 'nación', tan recurrentes en el poeta de los yaravíes, así como la clara insurgencia de una variante discursiva criolla "atípica", emparentada con la primera Ilustración americana en la comprensión, aún vinculante entre patria y nación. Algo muy común en el proceso preindependentista americano, conocido como Emancipación.

En el capítulo seis, el de mayor interés para comprender la génesis discursiva de lo criollo en el Perú, el autor plantea sugestivamente que don Pedro Peralta Barnuevo se inspira en el modelo del Inca Garcilaso de la Vega. En el caso del cusqueño, se opone lo inca y lo hispano; en el limeño, lo hispánico y lo criollo (limeño). Para Mariano Melgar, en el marco preindependentista: lo criollo, lo indígena y lo mestizo.

Lima fundida: épica y nación criolla en el Perú es un vigoroso estudio anclado en el pasado americano, que nos hace percibir al discurso criollo como un conjunto de expresiones transculturadas, heterogéneas, muy marcadas por su histórico carácter étnico y su inocultable herencia colonial que, como todo en nuestro país, aparece conflictivo desde sus orígenes y metamorfoseado o multifacético en su proceso formativo, tanto hacia dentro como hacia fuera, así como en sus diversos estratos sociales y en los diversos sujetos que lo erigen y asumen. En él también se demuestra que la evolución, diferencias o cambios del discurso criollo en su proceso de construcción y producción, se debieron a un consciente sometimiento a los contextos, circunstancias, coyunturas, tanto externas de la sociedad colo-

nial como las internas del propio sujeto criollo, así como a la diversa índole de sus intereses.

El libro de José Antonio Mazzotti es un concienzudo aporte, no solo para la comprensión de la criolledad colonial, ambigua y ambivalente, que forja la futura "nación criolla" independentista, sino también para el aná-

lisis de su decurso republicano y sus manifestaciones en el Perú contemporáneo, donde sobrevive un agonizante y desfigurado criollismo, resemantizado popularmente como el "discurso del raceo", que ve peligrosamente amenazada su hegemonía ante las formas insurgentes de su histórico oponente, el discurso andino.

José Gabriel Valdivia Álvarez

Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa,
Arequipa, Perú
Contacto: jvaldivia10@unsa.edu.pe
<http://orcid.org/0000-0003-1670-6377>

Velázquez Castro, M. (2020). *Hijos de la peste. Una historia de las epidemias en el Perú*. Lima: Taurus.

Como dijo Hegel: “el búho de Minerva solo levanta vuelo en el crepúsculo”. Con esta poética frase, el filósofo alemán quiso decir que el conocimiento solo puede lograrse cuando el evento estudiado ha concluido. Por eso, el desfase cronológico entre el fenómeno estudiado y el análisis de este suele ser una de las características de la investigación académica. Sin embargo, este no es del todo el caso de *Hijos de la peste*. Una historia de las epidemias en el Perú, el reciente libro de Marcel Velázquez Castro. No solo es el tema de las epidemias relevante al presente en que vivimos, sino que el libro responde a la emergencia sanitaria causada por la COVID-19 y, además, increíblemente, ha sido escrito durante la actual pandemia. Pero más allá de esta sorprendente actualidad, este es un libro que combina con inteligencia y pasión el estudio histórico, el comentario social, la crítica literaria y cultural, y el lúcido análisis del presente. *Hijos de la peste* es, entre muchas cosas, una muestra de lo fructífero que puede ser el encuentro entre la historia y los estudios culturales.

Caracterizado por el manejo ejemplar de las fuentes históricas, incluye lúcidas lecturas de textos literarios; tanto nacionales, por ejemplo, *La ciudad de los tísicos*, de Abraham Valdelomar y “La muerte de los Arangos”, de José María Arguedas, llamado por Velázquez, “el novelista más significativo del siglo XX peruano”; como internacionales, entre estas, *Muerte en Venecia* de Thomas Mann, *Los novios* de Alessandro Manzoni y varios cuentos de Edgar Allan Poe. También incluye fascinantes análisis de imágenes: de archivos periodísticos, de arte, de *La nueva corónica* de Guamán Poma y, en particular, las caricaturas de revistas satíricas, como *Fray K. Bezón* y *Monos y Monadas*. Además, estudia la publicidad de medicinas y productos de belleza que sirven para reconstruir el mundo intelectual e ideológico estudiado. Compuesto, además de una introducción y un epílogo, por cuatro secciones —“Historia”, “Miedo”, “Violencia”, y “Humor”—, *Hijos de la peste* utiliza estos temas como lentes a través de los cuales busca entender el impacto de las epidemias en el Perú desde el incario, ya que, como afirma el autor, la viruela jugó un papel central en la conquista del Tahuantisuyo, hasta el presente.

En la “Introducción”, Velázquez describe la situación personal y social desde la cual escribió el libro, y desde la cual muchos lo leemos: “Refugiados en nuestras propias casas, arrojados a un insólito tiempo propio, agobiados por la incertidumbre, los que amamos la historia y la literatura nos sentimos más inútiles que nunca. Sin embargo, ese desasosiego invita al impulso agónico del ensayo para sembrar aporías, reflexionar desde la cultura y cuestionar el camino trazado por la necesidad y la utilidad”. Además de evidenciar la elegancia y precisión que caracterizan la escritura del libro, y que hacen que su lectura sea un placer, este breve pasaje muestra la manera en que *Hijos de la peste* estudia al pasado desde las preocupaciones del pre-

sente, aunque, cabe señalar, sin por eso, distorsionar el análisis histórico. De hecho, el autor establece no solo una historia de las epidemias, situándolas en el contexto de la desigualdad económica, racial y cultural que ha caracterizado al Perú desde la colonia, sino que plantea inclusive lo que Foucault llamaba una genealogía de los discursos y del poder ligados a las epidemias y a las respuestas sociales ante estas. Como se señala en la “Introducción”, “Una epidemia es siempre una máquina de construir desigualdades, espacios degradados, como las fosas comunes y los cementerios clandestinos, e ilusiones peligrosas como las teorías conspirativas y los remedios ‘mágicos’ de ayer y de hoy”. Sin embargo, el libro no solo enfatiza la continuidad entre el pasado y el presente, sino que es consciente de los cambios en la historia, sobre todo el surgimiento de actitudes científicas hacia la enfermedad. De hecho, Velázquez señala: “Creo en la ciencia, no en rezos y ayunos; respeto el trabajo en condiciones terribles que vienen realizando los trabajadores de la salud en todas las grandes ciudades del mundo, pero no quiero un futuro en el que se limiten médicamente las interacciones entre los cuerpos, y el deseo se administre con recetas”.

La sección “Historia” está dividida en cuatro apartados: “El incendio, la quimera y la política”, “El largo grito del encuentro”, “La ilustración y sus enfermedades” y “Las ratas de la modernidad”. Así, empieza analizando la destrucción del Lazareto de las Maravillas en 1909, ordenado por el entonces alcalde Guillermo Billinghurst. Originalmente un espacio en el cual se aislaba a los enfermos de lepra, la enfermedad más temida durante la antigüedad y el medioevo; “aunque el célebre Lázaro no murió de esa enfermedad”, el lazareto se convirtió en el lugar en el cual se aislaban a los individuos enfermos que llegaban a Lima. Para Velázquez, el incendio del lazareto marca un parteaguas en la actitud hacia las epidemias, ya que “condensa las tensiones entre el moderno mandato autoritario higienista y las instituciones tradicionales de tratamiento de las epidemias”.

De esta manera empiezan a imponerse los métodos de la ciencia moderna sobre los métodos curativos tradicionales, heredados de la colonia, en última instancia, de la España medieval, y ligados a la Iglesia católica. El nuevo Lazareto de Guía, construido siguiendo las nuevas normas sanitarias, respondió a un brote de la peste bubónica: “Estuvo bajo la férula de la Dirección de Salubridad y atendió también a enfermos de lepra y viruela”. Pero lo importante de este giro en cuanto al manejo de la salud pública radica en que responde a una creciente consciencia, sobre todo en los grupos políticos y en la opinión pública ilustrada, del papel central de los “novosos microorganismos ‘microbios’”. Sin embargo, cabe recordar que “ya desde 1880 habían sido descubiertos como causantes de enfermedades infecciosas en Europa y acá también entre los médicos se había divulgado su papel en las epidemias”. De hecho, “Histo-

ria" narra la progresiva diseminación entre las élites culturales y económicas de las ideas modernas sobre las enfermedades. Sin embargo, y aunque suene paradójico, además de un creciente conocimiento médico, "[a] mayor desarrollo de una sociedad, obviamente, mayor concentración de población en un espacio urbano y alta interacción (muchas veces, destructiva) con animales con fines de domesticación, alimentación y comercio". Y este desequilibrio poblacional y ecológico promueve el surgimiento de nuevas epidemias.

"Miedo" está compuesto por seis capítulos: "La carroza y las cenizas", "El vuelo de la Virgen", "Apocalipsis y consumo", "La profecía y La Niña", "El hospital y la estadística", y "Los piojos y la mosca azul". Como su nombre indica, el énfasis es puesto en las reacciones de la población ante las epidemias y, otra vez, el punto de partida es el inicio del siglo XX. En este caso, es en 1904, cuando, como parte del intento de aplicar las nuevas ideas sanitarias, el municipio empezó a utilizar un "carruaje gris, con una sola entrada en la parte posterior" para trasladar a los enfermos al nuevo lazareto. "Forrado de zinc", aparentemente para evitar contagios, fue conocida popularmente como "La carroza". De esta manera, la población limeña hizo eco de la iconografía europea ya que "[e]n el imaginario europeo de la peste, la muerte que atraviesa implacable las ciudades cada cierto tiempo se materializa, entre otras figuraciones, en la carreta con cadáveres, conducida por un esqueleto". El temor generado por las pandemias explica que "el cochero Maldonado sea indígena", ya que "su oficio se asocia con una labor infame... una tarea para los otros de una cultura" y el que hoy "muchos de los trabajadores que cargan los cadáveres de los muertos por la COVID-19 en los cerros de Lima [sean] inmigrantes venezolanos". Este miedo también explica la búsqueda de ayuda divina desde los sacrificios humanos andinos hasta el vuelo de la Virgen de Chapi en helicóptero el 10 de mayo de 2020, cortesía de la minera Cerro Verde, y con el beneplácito del arzobispo de Arequipa, para compensar la imposibilidad de las masas al santuario de Polobaya.

"Violencia", la tercera sección, está compuesta por los capítulos "El cólera y los jóvenes", "Epidemias y racismo", "Los ojos del Estado: control, resistencia y estigma", y "Espacios degradados e ilusiones peligrosas". Dado los títulos de los capítulos, y su énfasis en el papel represivo del Estado, no debe sorprender que esta sección empiece con un epígrafe tomado de *Vigilar y castigar* de Foucault. De hecho, la sección enfatiza la manera en que las epidemias han servido a lo largo de la historia peruana para reprimir a grupos sociales y raciales, al usarlos como chivos expiatorios. "Violencia", en particular el capítulo "El cólera y los jóvenes", es la más autobiográfica del libro ya que, a diferencia de los otros brotes epidémicos analizados en el libro, el autor de *Hijos de la peste* fue testigo experiencial de la epidemia del cólera de 1991 cuando era estudi-

ante en la Universidad de San Marcos. Como señala Velázquez, "[l]a epidemia del cólera en 1991 fue parte de una tormenta perfecta, porque concurrió con una feroz crisis económica, una acelerada descomposición social y un conflicto armado interno en su fase más violenta". Además, "[a] diferencia de la COVID-19, que corona trágicamente años de crecimiento económico; el cólera de 1991 ocurrió poco después de la catástrofe económica de la hiperinflación y cuando la pobreza alcanzaba al 57.4 % de la población en el Perú".

La última sección, "Humor", compuesta por los capítulos "La carcajada y la sonrisa", "El miedo risueño", "Dibujar la muerte", "El talento mortal de los políticos y la risa de los médicos", "La higiene y el hedor. La fantasía de la desinfección" y "Las huellas de la enfermedad". Si bien *Hijos de la peste* se caracteriza por las frecuentes referencias a la literatura, pintura y caricatura, "Humor" enfatiza estas obras literarias, artísticas y populares como respuestas ante la epidemia y la represión que usualmente le acompaña: "En estos tiempos de pandemia, la ciencia médica y la estadística reinan; se ha instaurado un nuevo orden en el que la biopolítica y el estado de excepción emergen en todo su esplendor para administrar la vida, la libertad y el deseo. La imaginación nos permite ver con otros ojos esta experiencia insólita: reír contra la muerte y sonreír ante nuestras desventuras".

En el "Epílogo", Velázquez concluye su brillante estudio regresando a la pandemia del COVID-19 que estamos sufriendo. Pasa revista a las reacciones tanto del Estado como de la sociedad civil ante la pandemia. De hecho, concluye criticando las acciones del Estado —entonces el gobierno de Vizcarra— que palidecen ante lo logrado por la Iglesia: "En su tarea de enfrentar al virus, el gobierno no articuló a otros sectores, no pudo realizar un rastreo de contactos y terminó culpabilizando a la población. En cambio, el programa pastoral de la Iglesia Católica involucró a la empresa, la academia, la sociedad civil, y promovió formas de organización solidaria y comunitaria".

Empecé este breve resumen de *Hijos de la peste* señalando el necesario desfase entre el estudio y el objeto estudiado. Y, como hemos visto, Velázquez pasa revista a la historia de las pandemias y de las repuestas médicas, políticas e ideológicas ante estas desde fines del incario hasta el presente. Pero el búho de Minerva mira al presente antes de volar. Y es desde la perspectiva del presente que se puede evaluar al pasado y que el pasado puede ayudar a entender al presente. Por eso, *Hijos de la peste* tiene una inquietante actualidad. Las epidemias de cólera y de peste bubónica que detalla sirven como espejos para la pandemia en que vivimos y que de hecho el libro también estudia. El pasado nos ayuda a comprender el presente y, como señala Velázquez en este magnífico estudio, nuestro casi seguro futuro.

Juan De Castro

The New School Eugene Lang College of Liberal Arts, Nueva York, Estados Unidos

Contacto decastrj@newschool.edu

<https://orcid.org/0000-0002-8487-5458>

Letras

Letras (Lima) es la revista de investigación de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos fundada en 1929 por el entonces decano José Gálvez Barrenechea. La revista es una publicación que divulga la comunicación de investigaciones y estudios en el ámbito de los estudios humanísticos.

La revista tiene periodicidad semestral y aparece en junio y diciembre; está dirigida a la comunidad científica de investigadores en Ciencias Humanas. Su público objetivo es también el de los investigadores en Ciencias Sociales dado el carácter interdisciplinario de las investigaciones realizadas.

Objetivos

- Publicar la producción científica en el ámbito de las humanidades y las artes, fruto de la labor de investigación realizada a nivel nacional y se incorpora la colaboración internacional.
- Fortalecer la presencia y el valor social de las ciencias humanas a partir de la construcción de un conocimiento apoyado en instrumentos de valor científico.
- Contribuir a la consolidación de una comunidad científica de humanistas en el ámbito nacional e internacional.
- Incentivar la investigación en el ámbito de las humanidades de modo que, a su vez, se promueva la reflexión sobre aspectos cruciales de nuestra vida cotidiana, social y política.
- Alentar la investigación multidisciplinaria desde el ámbito de las humanidades.
- Difundir una revista académica de acceso abierto y cumplir con la normas y estándares de calidad requeridos por los servicios de indexación internacionales.
- Fomentar las buenas prácticas en la investigación y la ética académica.
- Privilegiar los espacios de reflexión propios de los estudios literarios, lingüística, artes y humanidades en general.

Enfoque y alcance

Misión

Publicar artículos de investigación, revisión bibliográfica y artículos de opinión, vinculados a los estudios humanísticos en el ámbito nacional e internacional.

Enfoque y alcance

Letras (Lima) es la revista de investigación destinada a la publicación de artículos y estudios resultados de investigación original, revisión bibliográfica y artículos de opinión vinculados a los estudios humanísticos en el ámbito peruano y latinoamericano, con énfasis, pero no limitado a:

- Literatura y teoría literaria
- Lenguaje y lingüística
- Artes y humanidades (general)

Políticas editoriales

Normas para autores

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/authorGuidelines>

Normas para revisores

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/reviewGuidelines>

Buenas prácticas editoriales

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/bestPractice>

Políticas de acceso abierto

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/openAccessPolicy>

Envíos

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/about/submissions>

Letras

Letras (Lima) is the investigation journal of the Faculty of Letters and Human Sciences of the National University of San Marcos founded in 1929 by Jose Galvez Barrenechea. The dean at the time. The journal is a publication that tells about the communication of investigations and studies in the area of human studies.

It is a biannual journal that appears in June and December, it is address to the scientific community of researchers in Human Sciences. Its target audience is also the same target audience of the researchers in Social Sciences given the multidisciplinary character of the developed investigations.

Objetives

- To publish the scientific production in the area of humanities and arts, product of the research word developed nationally and, it is added the international collaboration.
- To strengthen the presence and social value of human science from the construction of knowledge supported in instruments of scientific value.
- To contribute to the consolidation of a scientific community of humanists nationally and internationally.
- To encourage the investigation in the area of humanities in a way that it promotes the reflection of crucial aspects of our daily, social and political life.
- To encourage the multidisciplinary investigation from the area of humanities.
- To spread an academic journal of open access and to fulfill with the rules and quality standards required by the services of international indexing
- To foment good practices of investigation and academic ethics.
- To favor the spaces of reflection proper of the literary studies, linguistics, arts and humanities in general.

Aims and scope

Mission

To publish research articles, bibliographic review and opinion articles, related to humanistic studies at a national and international level.

Approach and scope

Letras (Lima) is the research journal intended for the publication of articles and results of original research studies, bibliographic review and opinion articles related to humanistic studies in the Peruvian and Latin American field with emphasis but not limited to:

- Literature and literary theory
- Language and linguistics
- Arts & Humanities (general)

Editorial policy

Author Guidelines

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/authorGuidelines>

Reviewer Guidelines

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/reviewGuidelines>

Best Practice Policy

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/bestPractice>

Open Access Policy

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/openAccessPolicy>

Submissions

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/about/submissions>

María Gabriela Huidobro Salazar; Daniel Ignacio Nieto Orriols
Tradición clásica en el Mercurio Peruano (1791-1795): lecturas de una sociedad ilustrada colonial sobre los clásicos de Grecia y Roma

Santiago Sevilla-Vallejo

Estudio identitario de la revolución evolutiva en la obra de Manuel González Prada

Emilio Rosario Pacahuala

Estudiante y líder: Abraham Valdelomar y su experiencia universitaria (1906-1913)

Cecilia Rubio Rubio

Literatura de la levedad. La prosa inicial de Felisberto Hernández

Pía Pasetti

El libro de mis primos de Cristina Peri Rossi. La fundación de un orden nuevo

Susana Florinda Ramírez

Violencia feminicida en 2666 de Roberto Bolaño

Rocío Ibarlucía

Violencia familiar y rituales afrocubanos en dos obras teatrales de José Triana (1960, 1965)

Román Manuel Rojas Chávez

El fantasma y la dialéctica en O mel e as vespas, de Fernando Évora

Johnny Zevallos

Olmedo y Quintana: de la lealtad al rey a la soberanía de la nación como tensión en el discurso lírico independentista

Luz Ainaí Morales-Pino

Moribundas habladoras: contestaciones al ideario patriarcal en El Conspirador (1892), Incurables (1905) y La rosa muerta (1914)

Richard Leonardo-Loayza

Transfobia, maternidad protésica e identidades no heteronormativas en Loxoro (2011) de Claudia Llosa

Chunyi Lei

Las influencias y huellas de la cultura china en Cuba: 1847-1959

María Alexandra Guerrero Zegarra

El poder se nutre de dogmas. El apropiacionismo en la obra de Herman Braun-Vega

Karina Savio

El saber psi y el campo de la salud: la circulación del discurso psicoanalítico en revistas especializadas argentinas (1946-1955)

Leopoldo Tillería Aqueveque

Kant: lo sublime teológico

NOTAS

Carlos García-Bedoya M.

*Respuesta arguediana a una pregunta vargasllosiana
El espía del Inca, de Rafael Dumett*

RESEÑAS

Luz Vargas de la Vega

Alex Hurtado

Marcel Velázquez Castro

José Gabriel Valdivia Álvarez

Juan De Castro