

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE LINGÜÍSTICA APLICADA A LA ENSEÑANZA DE LENGUAS

PÁGINA Y SIGNOS



REVISTA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

PÁGINA Y SIGNOS

PÁGINA Y SIGNOS

REVISTA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

Primera edición, diciembre 2013

PÁGINA Y SIGNOS es una publicación del Fondo Editorial de la Carrera de Lingüística Aplicada a la Enseñanza de Lenguas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Mayor de San Simón, con el apoyo de la Editorial Kipus.

© Grupo Editorial Kipus

Calle Hamiraya N° 127 casi Av. Heroínas, Cochabamba - Bolivia.

Telfs./Fax.: (591-4) 4731074 - 4582716

E-mail: ventas@editorialkipus.com

Página web: www.editorialkipus.com

© Carrera de Lingüística Aplicada a la Enseñanza de Lenguas

Plazuela Sucre, acera Sud

Telefax: (591-4) 4258803, 4544108, interno 260-261

E-mail: paginaysignos.revista@gmail.com

<https://www.facebook.com/paginaysignos>

Cochabamba, Bolivia

COMITÉ EDITORIAL

Patricia Alandia Mercado

Silvana Campanini Tejerina

Carlos Alberto Estrada García

Elena Ferrufino-Coqueugniot

Vicente Limachi Pérez

Fernando Llanos Gutiérrez

RESPONSABLE DE EDICIÓN

Patricia Alandia Mercado

paty98@gmail.com

TRADUCTORA

Susan Amurrio Derpic

DISEÑO DE LA PORTADA

Mariel Cabrera V.

DIAGRAMACIÓN

Grupo Editorial Kipus

Depósito Legal: 2-3-119-07

Queda rigurosamente prohibida sin autorización escrita del titular del Copyright, bajo las sanciones previstas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la fotocopia y el tratamiento informático.

PÁGINA Y SIGNOS

REVISTA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

Año 7, número 10

Diciembre de 2013

Carrera de Lingüística Aplicada a la Enseñanza de Lenguas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Mayor de San Simón

CONTENIDO

Presentación..... 9

***Don Quijote* entre la Cueva de Montesinos y la Edad Moderna..... 11**

Alejandra Canedo

Lo gótico en la narrativa de Yolanda Bedregal..... 23

Ana Rebeca Prada M.

Testigos de los márgenes: memoria colectiva e identidad cultural.

**Lectura de *Si me permiten hablar...*, de Domitila Chungara,
y *Por la patria*, de Diamela Eltit 37**

Elena Ferrufino-Coqueugniot

Representaciones de la modernidad en la crítica de Carlos Medinaceli..... 59

Gabriel Salinas

**Atestiguar la muerte. Notas [¿filosóficas?] sobre la dialéctica
recuerdo/olvido en *Persuasión de los días* de Oliverio Girondo..... 71**

Gary Anton Mostajo Troche

Literatura y música detrás de lo popular..... 95

Xavier Jordán A.

Literatura desde la ventana..... 111

Claudio Ferrufino-Coqueugniot

PRESENTACIÓN

Cómo citar: Alandia Mercado, P. (2013). Presentación. *Página y Signos: Revista de Lingüística y Literatura*, 10, 9-10. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10257703>

Ignoro si la música sabe desesperar de la música y si el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin. (Borges 1932)

La revista *Página y Signos* llega a su décimo número después de haber transitado diversos caminos en su propósito de acercarse al fenómeno lingüístico y analizarlo considerando sus múltiples aristas, dimensiones y realizaciones. Las variedades lingüísticas, la relación entre lenguaje y poder, los procesos de enseñanza de lenguas, la escritura y la lectura, las estrategias de revitalización de lenguas y las políticas lingüísticas son algunos de los temas que hemos abordado, siempre desde una mirada interdisciplinaria y plural.

En esta oportunidad, dedicamos este número a la literatura, lugar en el que el lenguaje se manifiesta en toda su complejidad. En ella —y a través de ella—, las lenguas ya no solo comunican, sino (re)crean significados, sentimientos, sensaciones, conocimientos, concepciones —individuales y colectivos—, los cuales perduran en sus textos, generando, en los lectores, reacciones, diálogos innumerables, emociones profundas e íntimas, que las reflexiones académicas intentan objetivar. En este sentido, abrimos este espacio para explorarlos, desentrañarlos, con la convicción de que no existe una sola vía de acercamiento, y que toda manifestación lingüística plantea intersecciones, puntos de encuentro disciplinares, de los que no podemos sustraernos.

Es por ello que en este número recurrimos a la diversidad de voces que provienen tanto de la formación académica en crítica literaria, como de otras ciencias y disciplinas que aportan a la valoración del texto como un acto estético, creativo, pero también social, cultural y político.

Iniciamos nuestro recorrido con *Don Quijote entre la Cueva de Montesinos y la Edad Moderna* de Alejandra Canedo, y *Lo gótico en la narrativa de Yolanda Bedregal* de Ana Rebeca Prada M., dos trabajos que nacen en el seno de la crítica literaria. Desde este lugar, Elena Ferrufino-Coqueugniot avanza y explora las posibilidades de la narrativa testimonial en la construcción de un discurso político contrahegemónico en *Testigos de los márgenes: memoria colectiva e identidad cultural: lectura de "Si me permiten hablar..."*, de Domitila Chungara, y *"Por la patria"*, de Diamela Eltit.

Resultado de esas diversas intersecciones, a continuación, tenemos *Representaciones de la modernidad en la crítica de Carlos Medinaceli* de Gabriel Salinas, que nos presenta a la crítica literaria como un espacio discursivo que interpela políticamente a la cultura. Por su parte, Gary Anton Mostajo Troche se interna en la obra de Oliverio Girondo desde la filosofía en *Atestiguar la muerte. Notas [¿filosóficas?] sobre la dialéctica recuerdo/olvido en Persuasión de los días*. Por último, Xavier Jordán A. reivindica las manifestaciones literarias populares en *Literatura y música detrás de lo popular*.

Cerramos con *Literatura desde la ventana* del reconocido poeta y narrador cochabambino Claudio Ferrufino-Coqueugniot, quien, desde su lugar de escritor, (nos) comparte su comprensión de la creación literaria.

Patricia Alandia Mercado
Responsable de edición

DON QUIJOTE ENTRE LA CUEVA DE MONTESINOS Y LA EDAD MODERNA

Alejandra Canedo¹

Cómo citar: Canedo, A. (2013). Don Quijote entre la Cueva de Montesinos y la Edad Moderna. *Página y Signos: Revista de Lingüística y Literatura*, 10, 11-22. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10257726>

RESUMEN

El hombre moderno ha perdido las verdades absolutas y habita el mundo con nostalgia, signado por la herida de la razón. Ante ello, la novela es el lenguaje que busca hacer resistencia a la modernidad; pero, como hija del mismo momento histórico, re-escribe la herida. Don Quijote es el arquetipo de esta doble figura: busca una realidad más rica, más amplia, menos “poca”, y, no obstante, su búsqueda y sus fracasos van trazando el camino de la herida.

Palabras claves: Don Quijote, modernidad, razón, novela

ABSTRACT

The modern human being has lost absolute truths, and dwells into the world with nostalgia, signed by the wound of reason. The language of the novel searches for resistance to Modernity. Nonetheless, as a Modernity child, the novel re writes the wound. Don Quixote is the archetype of this double figure: he is in the quest of a bigger, and richer reality, though this same quest and its failures are making the way of the wound.

Key words: Don Quixote, Modernity, reason, novel

¹ Crítica literaria, docente de la Carrera de Lingüística Aplicada a la Enseñanza de Lenguas, UMSS; doctora en Literatura y crítica latinoamericana por la Universidad de Pittsburgh. Correo electrónico: alecanedo9@gmail.com

*El camino es la herida,
el desierto*
-Rubén Vargas

Acercarse al mundo o intentar comprenderlo a partir de la novela supone una nostalgia y, a la vez, una esperanza. Esperanza que, paradójicamente, intuye su regreso con las manos vacías. Traerse al mundo desde la novela implica, entonces, sentir la herida del hombre moderno, ya que, como señala Octavio Paz, “el mundo de lo divino no cesa de fascinarnos porque, más allá de la curiosidad intelectual, hay en el hombre moderno una nostalgia” (1985: 117). La novela da fe de dicha nostalgia y expone al hombre a la intemperie de su mundo, a su desierto —como apunta el epígrafe.

Así, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* es la precursora de la mirada de la Era moderna. Según Milan Kundera, antes que Descartes, Cervantes fue el fundador de dicha era, pues intuyó que el hombre estaba encarando la ruptura con verdades absolutas y se enfrentaba, entonces, a un mundo con infinitas verdades contradictorias (1988: 6). En efecto, el espíritu de la época en la que surge esta novela, el Barroco, se enfrenta con la caída de la totalidad que daban las verdades religiosas, y la creación literaria se torna en “el síntoma de la ruptura entre el adentro y el afuera, el signo de la diferencia esencial entre el yo y el mundo, signo de la incongruencia del alma y las acciones” (Lukács 1994: 29; mi traducción).

Por ello, no es extraño que en las obras de este período aparezcan discusiones dicotómicas que separan la unidad del mundo y del hombre mismo. En este sentido, en la novela de Cervantes, constantemente vemos, por ejemplo, la discusión sobre las armas o las letras, pues sucede que “el hombre ejemplar se ha desequilibrado”, ya no tiene los valores de las letras y la soldadesca, “ya no tiene sobre sí el aguijón de la gloria, sino que, mirando al cielo, tiene este lema:

‘el mundo es poco’” (Días-Plaja 1983: 16). En este sentido, se puede decir que el salto que hace Don Quijote de los libros a las armas es una manera de resistencia ante la “poquedad” del mundo.

El problema surge porque la fuente de su inspiración son los libros, y es esta fuente la que torna su acto de resistencia en un acto de locura. Contrariamente, su autor, Cervantes, no es tomado por loco, puesto que su acto de resistencia ante la nostalgia es la escritura, no las armas, lo cual está lejos de ser anacrónico. De cualquier forma, ambos realizan un acto de resistencia ante el desierto que se forma en el surco de la herida de la modernidad. Dicha resistencia, por serlo, se aloja en el lado del mal. Veamos.

En cuanto al personaje, la locura es vista negativamente por el entorno de Don Quijote —se ríen de él o intentan recluirlo en su casa— porque la fantasía “es expulsada del conocimiento como ‘irreal’”, no es útil como herramienta de conocimiento como lo era para la Antigüedad (Agamben 2007: 25), y, por tanto, está expulsada del mundo benigno/positivo. Ante ello, se puede decir que la locura de Don Quijote o, quizás mejor decir, su creencia en la fantasía es contestataria, ya que en la obra la fantasía aparece como un medio de conocimiento —como se verá más adelante—, y, a la vez, es una tentativa por inventar una realidad menos “poca”.

En lo que se refiere a la resistencia de Cervantes, la escritura está del lado del mal porque el lenguaje de la novela es algo nuevo que, por lo mismo, implica una ruptura con el mundo conocido. Con dicho lenguaje, la realidad cotidiana se repliega —“el hombre moderno, dice Agamben, vuelve a la noche a su casa extenuado por un fárrago de acontecimientos (divertidos o tediosos, insólitos o comunes, atroces o placenteros) sin que ninguno de ellos se haya convertido en experiencia” (2007: 8)— y surge la palabra que regresa a la fantasía como medio de descubrimiento de lo nuevo, como vivencia de una experiencia; el lenguaje se hace, pues, un evento. Y, aquí, se trata de un evento que tiende hacia el peligro de lanzarse a la intemperie de la herida.

Bajo este contexto, en el presente ensayo se hará un análisis del descenso de Don Quijote a la Cueva de Montesinos a través de una lectura que se centra en el mal; más precisamente, en la deliberada elección que hace la ficción por el lado del mal que, como se verá, se trata del lado “entre”, por decirlo de alguna manera. Y es que el mal radica en la fantasía —léase en la ficción— (tanto del Hidalgo como del texto en sí). Tener como fundamento a la fantasía es una inclinación hacia el lado maligno, por lo que se mencionó más arriba con respecto a la resistencia de Cervantes y de Don Quijote, y porque, además, implica dejarse llevar por el deseo, que es leído como maligno en cuanto a que se refiere a lo que no es controlable, no es racional y, por lo mismo, está en el paradigma de lo oscuro y caótico.

Yendo, entonces, al descenso en la Cueva de Montesinos, hay que empezar señalando que lo maligno rodea a este espacio no solo en cuanto a los objetos, sino también en cuanto a la percepción de los personajes. Con respecto a esto último, la manera en que los tres personajes (Don Quijote, Sancho y el Primo escritor) se refieren a la Cueva, remite a un descenso en lo infernal; por ejemplo, Don Quijote, en sus oraciones a Dulcinea, dice: “Yo voy a despeñarme, a empozarme y a hundirme en el abismo que aquí se me representa” (1962: 348). Es decir, ya antes del descenso se da una clara distinción entre el mundo de arriba (seguro) y el de abajo, entre el mundo de la luz y el de la oscuridad, el mundo del sueño y el de la vigilia; distinciones que, a lo largo de estos dos capítulos, se van haciendo cada vez más dudosas y, por ello, la amplitud de la realidad se va abriendo —de esto se hablará más adelante—. En cuanto a los elementos que rodean a la Cueva, la entrada a este abismo está rodeada de una naturaleza espesa y tenebrosa (plantas y pájaros de mal agüero), que connotan un descenso a lo telúrico, al origen y/o a la muerte. Asimismo, infaltablemente, hay referencias literarias, entre otras, está el guiño del descenso al infierno del Eneas de Virgilio (dadas por el Primo que está escribiendo un libro relacionado).

Esto en cuanto a los aspectos malignos, quizá obvios, sobre el espacio exterior y el sentir que tienen los personajes sobre la Cueva. Con respecto a la ficción y

su inclinación hacia el mal, es interesante notar la bendición que Sancho le da a Don Quijote antes del descenso: “¡Dios te guíe, otra vez, y te vuelva libre, sano y sin cautela a la luz de *esta vida* que *dejas*, por enterrarte en esta oscuridad que *buscas*” (1962: 348; énfasis añadido). La búsqueda a la que se refiere el escudero nace de los libros que lee el caballero, nace, pues, de la ficción; entonces, se puede decir que el descenso a la *otra vida* sigue el deseo que provoca la ficción, la escritura (es una aventura caballeresca). Seguir este deseo siempre está rodeado de un halo de peligro —de ahí que la Cueva tenga una entrada tan tenebrosa, remita a una caída y, además, sea peligrosa en el sentido de que se trata de abandonar “esta vida” conocida, segura.

Por otro lado, el halo de peligro de la ficción se confirma cuando el que se deja llevar por ella (creer en ella) elige el lado opuesto al de la luz. Así, cuando Don Quijote les cuenta a Sancho y al Primo que dentro de la Cueva vio a la labradora-Dulcinea —encantamiento inventado por Sancho—, el narrador dice: “Cuando Sancho oyó decir esto a su amo, pensó perder el juicio, o morir de risa” (1962: 353). Es decir, Sancho y el Primo —como representantes del saber común y del saber erudito, respectivamente— están al borde del abismo y tienen dos opciones: por un lado, reír habitando el terreno seguro y racional o, por otro lado, caer al abismo: “perder el juicio”. En este borde está también el lector, ya que Cide Hamete Benengeli se quita a sí mismo la responsabilidad de la verosimilitud y de la verdad de toda esta experiencia, pues califica de apócrifo el capítulo en el que habla el Caballero —*Capítulo XXIII. De las admirables cosas que el estremado Don Quijote contó que había visto en la profunda Cueva de Montesinos, cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa* (Segunda Parte).

Estos peligros de la escritura son percibidos por los propios personajes; así, en otra sección de la novela, cuando Cardenio está contando su historia dice:

Creció la edad, y con ella el amor entrambos, que al padre de Luscinda le pareció que por buenos respetos estaba obligado a negarme la entrada de su casa [...]. Y fue esta negación añadir llama a llama y deseo a deseo; porque aunque pusieron silencio a las lenguas, no le pudieron poner a las plumas, las cuales con más libertad que las lenguas suelen dar a entender a quien quieren lo que en el alma está encerrado; que muchas veces la presencia de la cosa amada turba y enmudece la intención más determinada y la lengua más atrevida. (Cervantes 1962: 109)

Hay que notar que las plumas a las que se refiere Cardenio no solamente hablan de lo prohibido/maligno (deseos del alma), sino que escriben llevadas por la ausencia de su objeto deseado. Sucede, entonces, que la ficción se construye en un vacío de referentes hasta llegar al punto de que la escritura es la atracción en sí misma, como sucede con el caso de Dulcinea. Ella es una invención que nace inspirada por la invención de otras escrituras; entonces, de alguna manera, se va desviando la posibilidad de buscar a algo/alguien en particular, pues se trata de un lenguaje que se va construyendo a sí mismo de otros lenguajes/ficciones.

De este modo, así como el objeto de deseo de Cardenio es una Luscinda que no está, el deseo de Don Quijote va más allá, pues su hacer (sus aventuras) y sus deseos (Dulcinea) siempre están pendientes de la memoria que se guardará de ello en los escritos; en última instancia, entonces, se trata del deseo de la escritura por (ser) la escritura y que nace de la escritura —valga la redundancia. Se deduce, pues, que el objeto de este deseo es un resplandor, porque dicho objeto se trata del lenguaje mismo. Y se trata del lenguaje mismo porque, una vez más, Dulcinea nace del lenguaje y *El ingenioso hidalgo...* también.

Ahora bien, el halo maligno de la escritura implica una mirada otra de la realidad, una mirada liminal o, como diría Kundera, ambigua de la realidad. Esto se ve en varios sentidos. En cuanto al contenido o al mundo oscuro con el que se encuentra Don Quijote dentro de la Cueva, sabemos que es un espacio encantado por Merlín. Sobre él, dice Montesinos:

... tiénele aquí [a Durandarte] encantado, como me tiene a mí y a otros muchos y muchas Merlín, aquel francés encantador que dicen que fue hijo del diablo, y que lo que no creo es que no fue hijo del diablo, sino que supo, como dicen, un punto más que el diablo. (Cervantes 1962: 350)

Efectivamente, algunas de las versiones sobre la leyenda de Merlín dicen que fue engendrado por el diablo y una monja, y que fue creado para atraer a los humanos hacia el lado oscuro que tienen todos los hombres; pero, al crecer, eligió hacer lo contrario, se hizo guía espiritual y consejero de reyes. Entonces, el hecho de que todo el contenido de la Cueva esté amparado por este ser que está entre el bien y el mal conlleva una visión diferente del mundo, una visión que no habita ni lo de arriba ni lo de abajo, sino un “entre”.

Este “entre” de Merlín, si bien no elige el bien ni el mal precisamente, sí elige lo liminal, lo cual le da a la ficción mayor fuerza, pues puede actuar en ambos espacios. En este sentido, el “entre” toca también a Don Quijote y a su autor, pues ambos habitan esta región tercera. Pareciera que Cervantes y/o los narradores saben que la escritura tiene esta lucidez tercera, ya que en una de las discusiones entre el Cura y Don Quijote acerca de los caballeros y los libros sobre ellos, el clérigo —quien, quizás es portador de algunas creencias de Cervantes— dice:

... digo que mi escrúpulo es que no me puedo persuadir en ninguna manera a que toda la caterva de caballeros andantes que vuesa merced, señor Don Quijote, ha referido, hayan sido real y verdaderamente personas de carne y hueso en el mundo; antes imagino que todo es ficción, fábula y mentira, y sueños contados por hombres despiertos, o, por mejor decir, medio dormidos. (1962: 273)

La liminalidad de la escritura permite que el Cura haga este juego doble, es decir, hacer un juicio negativo sobre la fantasía y, a la vez, connotar que la ficción —y, por lo mismo, quienes la escriben— guarda una lucidez que sobrepasa al mundo real/racional o al mundo de la vigilia. La escritura aparece, entonces,

como un sueño de hombres despiertos que, por lo mismo, pueden ver más allá de lo cotidiano.

A este respecto, viene a colación la teoría de Macedonio Fernández, quien señala que la Realidad es el Ser: “Por comprender la Realidad, quiero significar la intelección del Ser [...]; la intelección del hecho de que algo exista, la intelección del existir” (1994: 48). De esta manera, el ensueño, lo imaginario también forman parte de la Realidad, ya que existen: el ensueño (soñar en vigilia) y todo lo que ello implica ocupa tanto espacio en el hombre como lo que pertenece a la “psiquis despierta”. El ensueño está inmerso en lo real, ambos están en mutuo contagio y lo que los distingue es “solo un arreglo relacional” (1994: 157).

Así, el mundo real —aquel regido por la razón— “es escasamente significativo por sí” (Fernández 1994: 159) y, entonces, hay que dotarlo de sentidos íntimos mediante la imaginación y el ensueño. La literatura es, pues, un dador de sentidos.

Bajo este contexto, el fragmento de la Cueva de Montesinos contiene en sí la poética de la novela de Cervantes, pues en dicho fragmento confluye la amplitud de la Realidad: en el ensueño de Don Quijote se borran las fronteras —tales como realidad e irrealidad, verdad y mentira, sueño y vigilia— y todos los elementos forman una Realidad configurada por la imaginación. De modo que, en este sentido, la ficción teje con lo “maligno”, con lo expulsado de lo real por no ser una herramienta de conocimiento, como se vio al inicio con Agamben.

Sucede que, en este episodio, de la misma manera que la realidad que rodea al Caballero pone en duda su cordura, también la realidad de la cordura está en tela de juicio. Esto se ve, sobre todo, cuando Sancho y el Primo no sienten peso alguno en la cuerda y, sin embargo, minutos más tarde la sogla sostiene al Caballero.

Con esta vacilación, llegamos al conocimiento o lucidez que adquiere Don Quijote en su descenso a la Cueva —tema que se dejó pendiente más arriba—.

Cuando Sancho y el Primo lo sacan y le piden que cuente sobre el “infierno” al que descendió, él dice que no es un “infierno”, que, al contrario, lo sacaron de “la más sabrosa y agradable vida y vista que ningún humano ha visto ni pasado”, que allí abajo acababa de “conocer que todos los contentos desta vida pasan como sombra y sueño, o se marchitan como la flor del campo” (1962: 349). De modo que el descenso a lo maligno conlleva la luz, el conocimiento de algo no “visto ni pasado”, lo cual trae a colación lo que entiende Lezama Lima sobre el Barroco, pues, aunque este autor se refiere al Barroco americano, sus ideas vienen muy a cuento —para usar las palabras de Sancho— en esta parte. Así, en *La expresión americana*, señala que “todo nuevo saber ha brotado siempre de la fértil oscuridad”; y que la oscuridad es la “generatriz, fuente del universo, productora de la calma, multiplicadora del sueño” (1993: 412).

La multiplicación es muy propia del Barroco, que “repara en la degradación del mundo y la proyecta como una escena en que el intelecto, en su libre juego, puede compensar a través de la fantasía las falencias de la realidad” (Cisternas 2005: 387). Sin embargo, dado que la fantasía es fuente de luz, la transformación barroca no es progresiva, sino que se encamina a la degradación. Y a nivel ficcional, la degradación la encontramos con la Dulcinea que Don Quijote encuentra en la Cueva.

Recordemos que la dama le pide prestados seis reales, “o los que vuestra merced tuviere”; es decir, ella es quien trae dentro del espacio encantado lo financiero; degradación que se ve reforzada por el propio Don Quijote, que dice que quisiera ser un banquero para ayudar a su dama. En pocas palabras, la Edad Dorada que busca revivir el Caballero andante queda aquí degradada por Dulcinea, y se da un regreso a la Edad de Hierro, la que habitan el resto de los personajes.

Así, pareciera que en un principio, para Don Quijote, no es bueno tener que verse en medio de una realidad “poca” y busca la ficción como salida. Paradójicamente, lo que le hace ver la ficción (metaforizado en la Dulcinea de la Cueva) es la herida de lo que huye —para usar las palabras del epígrafe.

Con todo, y a manera de conclusión, hay que recalcar que esta novela se trata de una fértil oscuridad que toca no solamente a la Cueva y a sus personajes, sino también al lector; después de la lectura, nos queda la conciencia de las verdades relativas y de la herida del mundo moderno:

Cuando Dios abandonaba lentamente el lugar desde donde había dirigido el Universo y su orden de valores [...] Don Quijote salió de su casa y ya no estuvo en condiciones de reconocer el mundo. Este [...] apareció de pronto en una dudosa ambigüedad; la única verdad divina se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron. De este modo nació el mundo de la Edad Moderna y con él la novela, su imagen y modelo. (Kundera 1988: 6)

Bibliografía

Agamben, Giorgio

2007 "Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia". En **Infancia e historia**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. 7-40.

Cervantes, Miguel de

1962 **El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha**. México: Porrúa.

Cisternas, Cristián

2005 "Don Quijote en la Cueva de Montesinos: una lectura desengañada". **Estudios Públicos, 100**. Primavera 2005. 380-392.

Díaz-Plaja, Guillermo

1983 **El espíritu del Barroco**. Barcelona: Editorial Crítica.

Fernández, Macedonio

1994 **Para una metafísica argentina. Antología del pensamiento de Macedonio Fernández**. Buenos Aires: Corregidor.

Kundera, Milan

1988 "La desprestigiada herencia de Cervantes". En **El arte de la novela**. México: Vuelta. 9-26

Lezama Lima, José

1993 **La expresión americana**. México: Fondo de Cultura Económica.

Lukács, Georg

1994 "Integrated civilizations". En **The Theory of the Novel**. Cambridge, MA: The Mit Press.

Paz, Octavio

1985 **Los hijos del limo**. Bogotá: Oveja Negra.

LO GÓTICO EN LA NARRATIVA DE YOLANDA BEDREGAL

Ana Rebeca Prada M.¹

Cómo citar: Prada M., A. R. (2013). Lo gótico en la narrativa de Yolanda Bedregal. *Página y Signos: Revista de Lingüística y Literatura*, 10, 23-36. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10257749>

RESUMEN

Se ha leído la obra de Yolanda Bedregal generalmente a través de su trabajo poético. Es importante atender también su producción narrativa. Ella incluye su máxima obra en este género, *Bajo el oscuro sol*; pero también comprende un extenso corpus de cuentos que muy poco se han trabajado. El presente artículo visita una dimensión importante de la escritura narrativa de la autora: la gótica. Ya está presente en *Bajo el oscuro sol*, que puede leerse como un relato de fantasmas, y está también en los cuentos “El reducto”, “Clara” y “Peregrina”, publicados todos en el libro *Escrito* de 1994. Estos tres cuentos dan una clara idea de la presencia del horror en la obra de la escritora paceña.

Palabras claves: Yolanda Bedregal, cuento, elemento gótico

ABSTRACT

Yolanda Bedregal's work has mainly been read through her poetry. It is important to also focus on her narrative work. Within her narrative we can find her best novel: *Bajo el oscuro sol*, but also a large body of short stories that has not received much of the critics attention. This essay approaches an important

¹ Prada es docente en Literatura comparada e investigación literaria en la Carrera de Literatura, e investigadora en el Instituto de Estudios Bolivianos de la UMSA. Coordina el programa de postgrado de la Carrera de Literatura. Sus más recientes publicaciones son *Salto de eje: Escritos sobre mujeres y literatura* (2011) y *Escritos críticos: Literatura boliviana contemporánea* (2012). Correo electrónico: areprada@entelnet.bo

dimension of the narrative: the gothic element. It is present in *Bajo el oscuro sol*, which can be read as a ghost story, and it is present in the short stories “El reducto”, “Clara” and “Peregrina”, published in *Escrito*, 1994. These three short stories manifest clearly the element of horror in the work of the writer.

Keywords: Yolanda Bedregal, short story, gothic element

Definitivamente la mejor manera de homenajear a una escritora, a un escritor, es leyendo con rigor su literatura; promoviendo esta lectura; haciendo que la gente se acerque a sus libros; poniendo sus libros a disposición.

Los libros de Yolanda Bedregal, con la publicación de su *Obra Completa* (2009), han pasado y siguen pasando por una época importante, en la que la gente ha despertado otra vez a sus escritos, ha vuelto a ellos, o se ha acercado por primera vez.

A mí me ha tocado ser parte del equipo de edición de la *Obra Completa*, y precisamente este proceso me ha permitido ir más allá de *Bajo el oscuro sol*, que es sin duda una de sus obras más importantes y tal vez su obra narrativa más estudiada.

Bedregal escribió —como se hace evidente en la colección de todos sus escritos y de todos los géneros en los que escribió— mucha narrativa. Escribió una novela que quedó inédita —*Verónica*—, en la que pueden ya recogerse algunos elementos que luego la escritora retomará en *Bajo el oscuro sol*. Dejó también una novela inconclusa —*La casa y sus entrañas*—. Además, su narrativa consta de una cantidad importante de cuentos y otras prosas de diversa característica genérica. Todo ello está reunido en el tomo *Narrativa* de la *Obra Completa*.

“El Reducto”

Es en la lectura combinada de *Bajo el oscuro sol*, los cuentos y otras prosas de Yolanda Bedregal durante la edición del mencionado tomo *Narrativa* que me di cuenta de que hay una trama que puede vincularse al género gótico. Especialmente un cuento me convenció de esto: “El Reducto” (1994)². Y es que, además, este cuento entrelaza el elemento gótico con algo que es muy recurrente en esta narrativa en general: la problematización de la situación de la mujer en el contexto social y en la dimensión íntima, la de la pareja; así como la problematización de

² Utilizo el tomo *Narrativa* de la *Obra Completa* de Plural (La Paz: 2009) para todas las citas.

la dimensión del origen; el análisis de lo femenino a través de la anomalía de las relaciones, de la transgresión de las reglas sociales... El cuento, además, está narrado a manera de una “crónica verdadera”, de algo ocurrido a principios del siglo XX: la narradora en el segundo párrafo establece que “[relata] esta historia transmitida por boca fidedigna de una de las viejas criadas” (489).

El cuento se centra en una niña de 10 años, Ana María, nieta (“habida en oscuras circunstancias”) de la Mama Grande, matrona de la familia Sanjurjo, anciana que muere en las primeras líneas. Es precisamente en circunstancia del testamento de la rica dama que la niña es destinada a su aya, su niñera, Mama Polonia, a vivir con ella en la hacienda Quenaya. Repartidas las propiedades rurales entre los herederos, todos ellos parten de la ciudad —La Paz— hacia ellas. La casa queda sola —esa casa que había sido habitada durante 6 generaciones por “varones nobles, tarambanas [...], mujeres santas [...] y [otras] enamoradas hasta el pecado” (489)—.

Ana María es transportada a Quenaya. Hay mucho dolor en esta niña confundida e ignorante de las condiciones de su origen y su destino.

La aya Mama Polonia la recibe, la cobija y la acompaña en su primer sueño en la hacienda —que es un lugar de exilio, por ser hija de la vergüenza—. Al despertar, se describe su experiencia y estado mental de la siguiente manera: “Acostumbrada a su situación no bien definida, recibiendo techo, comida, ropa y cuidado sin saber si tenía o no derecho a ellos, no se atrevió a gritar; se envolvió de nuevo en las cobijas” (492). Pero Polonia anda por ahí, atenta, haciendo de madre como siempre, “aliviando así a las tías de su vergüenza familiar” (ibid.). La india Polonia, con sabiduría y bondad, hace que la niña comience, la adaptación a su nueva situación. La mujer conoce las circunstancias de la niña, siendo ella misma, quizás “una bastarda engendrada por alguno de los caballeros en una aborígen aymara” (ibid.). Algo muy profundo hermana pues a la niña y a su aya: la condición anómala de su nacimiento y el secreto que ronda esta condición (¡y la sangre misma que llevan ambas en sus

venas, claro!)... Polonia “conocía o adivinaba las razones por las que los parientes se deshacían de la pequeña” (ibid.).

La hacienda guarda la historia de la familia, su lejano origen peruano, fotografías y documentos de ocasiones especiales. Habitada por indios y por hijos de indios, la niña se inserta fluidamente en sus quehaceres y costumbres. El tío Lorenzo de tanto en tanto pasa ahora por Quenaya trayendo regalos, encargos; mirando el tema de la administración, y siendo evasivo respecto a noticias de la familia.

La niña, ya llegando a los 12 años, comienza a preguntar. Le había escuchado decir al tío Lorenzo: “¡Si supiera la mocosa que su madre está aquí!” (493). Sospecha que es hija de una de sus tías. Le pregunta a Polonia de cuál. La aya le contesta con evasivas. Sí le dice que había nacido allí, en Quenaya, y que cuando tuviera los 12 años le contaría.

Mientras tanto, un muchachito —Quino— de una finca vecina encuentra todo motivo para acercarse a Quenaya. Tal vez, intentando acercarse a Ana María. Está claro que se vislumbra la adolescencia en la niña...

Finalmente Polonia decide contarle a la niña la historia de su origen. A cambio, sin embargo, de la promesa de no encontrarse a solas con Quino. El cuidado y pérdida de la honra, ya sea moral o familiar, es asunto central en el cuento, que permea el secreto del origen de la niña, su alejamiento de la ciudad y de la familia, las posibles relaciones que ella pudiera tener con otro niño. Polonia le confiesa que su padre era Marcos Sanjurjo. El que había llegado a Quenaya un día a caballo, llevando consigo una muy hermosa mujer: Sara, ya embarazada de Ana María. Allí se instaló la pareja, iniciando una vida de hacienda. “Lo raro —le dice Polonia— era que no se presentaba ante las visitas y teníamos orden de no denunciar su presencia” (494) —otra vez, la insistencia en el secreto, el ocultamiento, la necesidad de evitar la vergüenza—. Le cuenta Polonia de la noche de su nacimiento; la noche en que su madre, Sara, dio a luz y murió en El Colpar, una parcela colindante a Quenaya. Murió Sara y nació Ana María en una casa que nunca más se volvió a abrir. “¿Maté yo a mi madre al nacer?” (495)

—pregunta la niña—. La que, además, se entera del profundo dolor de su padre, Marcos, por la muerte de Sara. Poco después, él también muere en circunstancias que la aya nunca termina de saber, pues también esa muerte está cerrada por el secreto. “Fueron días horribles, trajines, preguntas, misterio. Después nada quedó claro” (ibid.). A la muerte de su padre, Ana María es llevada a La Paz.

Hasta aquí, todo corre y se desarrolla dentro de lo que podría ser un relato de tendencia realista. Pero, cuando el secreto le es revelado a Ana María, algo se desata en el cuento; pareciera descarrilarse y adoptar una extraña dirección.

Una vez enterada de la historia de su origen, la niña —“*guiada por una fuerza oscura*” (496)— va a caballo a El Colpar. La palabra *colpar*, por etimología, remite a *golpe*, y de ahí a *herida*. Llega a la casa aludida por Polonia; una ruina. La llaman El Reducto. Etimológicamente, esta palabra arrastra los significados de “apartado”, “retirado”. Es allí donde los amantes del amor prohibido vivieron, donde nació la niña y murieron los padres. Ana María actúa de diferente manera: decidida, determinada... Debe utilizar el machete para romper la maleza y hallar las gradas de entrada: “...unas gradas de ladrillo carcomido. Avanzando se halló en un corredor destartado. La asustó un revuelo de pájaros silvestres y mariposas. Entre polvo y hojarasca cayeron nidos y huevitos. Una cortina de tallos encubría una puerta. No necesitó forzar la hoja que cedió a la presión de su cuerpo cauteloso y anhelante. Allí, ¡por fin!, encontraría algún signo, *tal vez la tumba de sus padres...*” (ibid.). Estamos en los alrededores de algunas clásicas descripciones de la entrada de las casas alejadas, solitarias, donde ocurren cosas terribles en las narraciones del gótico.

La sensación de la niña al entrar en ese recinto, que se halla cerrado y está abandonado hace mucho, es —como describe la narradora— la de terror, pero, simultáneamente, claro, de ansiedad y curiosidad. En Ana María, hay que subrayarlo, la curiosidad está casada con el genuino anhelo de terminar de develar el secreto de su propio origen. Ha escuchado a su tío decir “¡Si supiera la mocosa que su madre está aquí!”. No sabe bien qué va a encontrar.

Por fin: entra. “El terror —dice la narradora— lindaba con la osadía” (ibid.). Esta mezcla es clave; y hay que recordar que es una niña que está por llegar a sus 12 años. Entra a ese espacio cerrado, oscuro, plagado de telarañas: “La ansiedad —agrega la narradora— por descifrar ese enigma era más fuerte que ese miedo y la repugnancia” (ibid.). Revelada la existencia de aquella madre de cuya existencia no sabía, entra decidida a encontrar “huellas de su vida”.

Sus ojos finalmente se acostumbran a la oscuridad, y, “saliendo ella de su encantamiento” (el del ingreso a un espacio fuera de la lógica usual), empieza a reconocer una habitación con muebles, cama, espejo, arcón. En aquella cama con dosel podía encontrarse acostada su madre: “Bajo las mantas apolilladas podía yacer la del cabello rubio. No la despertaría” (ibid.). Se trata —casi— del ingreso a una cripta. Va ganando dominio sobre la situación: logra recorrer las cortinas y hacer que la luz entre en la habitación. “Con arrojo de domador” —está claro que ha vencido el miedo— la niña abre el arcón. La palabra arcón remite a arca que, antiguamente, significaba nave o embarcación, pero también sepulcro, ataúd. Encuentra allá, fascinada, la ropa de su madre, la toca y la mira con “morbosa alegría”. Se trata del reencuentro con la madre usurpada; con el origen robado por el secreto.

En estos últimos párrafos comienzan a proliferar imágenes de vida en los objetos. Ya sabemos que una de las características de lo siniestro es que las cosas inanimadas se animen; o que lo invisible envíe señales al mundo de lo visible: se trata de claves sustantivas del horror. Por ejemplo: “algo así como un suspiro sacudió el candelabro”; “la ventana tenía los párpados cerrados”, “el lomo de, al parecer, un animal acurrucado era un arcón abovedado” (ibid.) —estrategia de hecho utilizada también en *Bajo el oscuro sol*—. Pero lo que definitivamente establece lo siniestro en el cuento que ya va terminando, es, precisamente, la marca de lo invisible en lo visible. Asustada ante la posibilidad de que del arcón salieran ratones, se apoya en una silla, en la que está colgada una capa que retiene el calor de la persona que acaba de utilizarla. Estamos en el centro mismo del gótico. Se trata —también y entre otras cosas “El Reducto”— de un cuento de horror.

Regresa el miedo: “Hubiera querido gritar, huir” (497). Las preguntas la atormentan: “¿Qué sucedió en aquel recinto? ¿Suicidio? ¿Asesinato?” (ibid.). Se da cuenta de que en aquel lugar el tiempo se había detenido, se había dormido; y que su entrada podía ahora despertarse. Cierra los ojos para intentar impedirlo: pero al abrirlos nota que algo resbala por las paredes. Esta vez se adueña de ella el espanto. La habitación ha cobrado vida; lo invisible se expresa. Es sangre lo que resbala por las paredes... “¿Lloran las paredes?”, se pregunta la niña.

En un brochazo que hallo genial, Yolanda Bedregal hace que no solo sean las paredes las que sangren, sino también su personaje, Ana María. Que, durante estos eventos, se convierta en mujer. Sangra la casa y sangra ella por primera vez. Qué imagen tan poderosa de la vinculación de múltiples elementos avanzados en la narración: lo femenino, el origen, el secreto de paternidad y maternidad, la vergüenza, la honra y deshonor, en fin.

El cuento se cierra con el retorno de Ana María a la casa, a los brazos y al cobijo de su nana aimara.

“Clara”

Otro magnífico cuento que puede leerse en clave gótica es “Clara”, que señala, otra vez, a algo que reaparece una y otra vez en esta narrativa: la desaparición súbita del personaje femenino. En *Bajo el oscuro sol* es Loreto, que recibe una bala perdida y muere, solo para convertirse a lo largo de la novela en una ausencia-presencia acuciante. En un fantasma que convoca y conduce. La protagonista de “Clara”, un día, en el que tenía que llegar a una estación y encontrarse con Franz, que la recibiría enamorado, feliz, desaparece. Llegan sus cosas, su equipaje, pero no llega ella. Nadie la ha visto —solo una niña, a quien nadie cree—.

Lo interesante de esta desaparición es que es una desaparición en vida. Obviamente que puede pensarse en esta narración como simplemente fantástica, pero el terror se presenta cuando Franz, en la habitación del hotel, a oscuras, ve aparecer una carta, en medio de la nada: “el recuerdo que hacía Franz,

¿desvelo?, ¿pesadilla?, fue súbitamente interrumpido. En la semioscuridad de la alcoba se insertó un cuadro blanco, sólido, avanzó lentamente y se detuvo. Franz, en vano intentó, quiso tocarlo. Su mano atravesaba el vacío sin quebrar el rectángulo. Vencido cayó en la pesadilla. Al despertar, la forma, reducida, estaba entre sus manos: un papel” (487). Una carta de Clara, llegada a él fantasmalmente.

Sabemos que el género fantástico, al que pertenece el gótico, siendo este el fantástico nocturno, oscuro, aterrador, se asienta, entre otras cosas, en los estados alterados, en la experiencia liminar del sueño, del ensueño, del delirio. Ana María, la niña de “El Reducto”, por ejemplo, puede haber delirado por miedo, por expectación emocionada, y ver —creer ver— que la pared sangraba o sentir tibia la capa colgada en la silla. Puede ser: nunca se sabrá y de eso se trata; de que quede en la duda. En el caso de “Clara”, a la manera de “El círculo” de Oscar Cerruto, Franz tiene entre manos la marca física del contacto de lo invisible con lo visible: la carta. En “El Reducto”, Ana María no se saca nada de El Colpar.

En la carta, Clara ha escrito: “Amor, amor. ¿Qué pasó esta mañana? Cogiste mis valijas y a mí ni un abrazo... Te apartaste, yo te perseguía, me echaba a tu cuello, te sujetaba. Tú te deshacías de mí tenazmente. A tu lado fui por vagones y oficinas, llamándote en voz baja y a gritos. Escuchabas a todos menos a mí. ¿Por qué me rechazaste? Se me acabó la voz repitiendo tu nombre. Te escribo. Y me voy” (ibid.). En este extraño relato, la mujer se ha convertido en fantasma, *pero en vida*. Nadie la ve, salvo la niña. Que de hecho la sigue viendo en diferentes lugares —pero nadie le cree—. En todo caso, al verse convertida en fantasma, Clara decide partir, dejar a Franz.

Hay algo más interesante aún en el cuento: Franz, antes de la extraña desaparición de su amada, recuerda las circunstancias de su primer encuentro, hace tiempo. Recuerda Machu Picchu, la asombrosa magia del lugar, y el haber visto emerger a Clara de “la garganta de un túnel” (486), en la ruta de subida hacia las ruinas. El autobús para en el camino, para dejar que los turistas tomen

fotos; Franz “a la zaga, vio dibujarse en el óvalo de luz del túnel la figura de una muchacha que se anudaba los zapatos, haciendo equilibrios para impedir que el saco de excursión tocara la tierra mojada. Cuando él pasaba, ella le entregó la bolsa sin revolver la cara, como la cosa más natural. Luego siguieron caminando juntos. Se detenían con tácito acuerdo e intercambiaban impresiones con apenas sílabas, un gesto, un silencio” (ibid.). Algo los conecta, más allá de sus voluntades, aparentemente. En la noche, hospedados en el mismo hotel, se separan en medio de la oscuridad, cada uno con una vela. Las ruinas dan a este encuentro una atmósfera mítica, definitivamente fantástica, de las cosas que ocurren por destino, en términos de una lógica externa a la racional. La caída de la noche en medio de las ruinas le provoca a Franz la siguiente sensación: “Ruinas de sacra grandeza, ciudadela escalonada sobre el aire arcaico; [...] piedras gigantescas [...] callaban una historia oculta en la maleza y en el musgo que invadía las ranuras de las paredes [...]. [S]ombras caprichosas trazaban en la montaña circundante mágicas figuras en procesión gigantesca, mantos, horda de seres míticos. Figuras que se desvanecían casi enseguida para formar otras aún más fantasmagóricos...” (ibid.).

Franz ve cómo Clara se aleja, con la vela prendida, por un corredor, hacia su habitación: “Medio soñando, él tuvo una ansiosa sensación de estar brotando de un vientre oscuro, pero esa lucecita no dejaba paso al mundo. Súbitamente, un rayo apuñaló Machu Picchu, retumbó el trueno [...] y se desencadenó una solemne tempestad desgarrando el cielo. Los ecos del trueno y el bramido del agua sin cauce amenazaban desplomar los muros” (ibid.). Apaga él mismo su vela y le viene a la cabeza la idea de que “[así] debió haber sido la primera tempestad del mundo” (487).

En ese contexto, es claro que se abre un abismo mítico, un paréntesis fantástico en la oscuridad. Se reencuentran él y Clara, otra vez, esa misma noche, y ella verbaliza lo que él había pensado: “Así debió ser la primera tempestad del mundo” (ibid.). La narradora agrega: “Y aquella fue también como la primera noche del mundo” —y es en ese contexto que la pareja duerme junta “sin

pecado”, amándose con la pureza del instinto—. Se besaron, dice la narradora, “como la primera pareja sobre la tierra” (ibid.).

Una de las posibles explicaciones de la desaparición posterior de Clara es que ella es parte de lo invisible, en verdad. Que ella se le aparece a Franz en un lugar mítico, emergiendo de la oscuridad, entregándose a él en una noche que repite la primera noche, con un amor que repite el amor inmaculado del primer encuentro. Por un tiempo ella permanece en la dimensión de lo visible; pero un día, podríamos decir, lo invisible la reclama. Y ella desaparece ‘en vida’ —digamos—. Y es que tal vez, en realidad, ella es concedida a la dimensión real solo por un tiempo, para luego ser reclamada, súbitamente, por la dimensión mítica, otra, a la que pertenece. Puede ser. Por esta vía también puede explicarse la razón por la que la niña sigue viendo a Clara —ya sabemos que los niños son videntes—, la sigue reconociendo en “diferentes puertos, vestida con una especie de sari blanco, la cabeza cubierta por un extremo de la misma túnica” (488). La ve tres veces exactamente, en “idénticas circunstancias, cuando despegaba el avión” (ibid.).

Para hacer las cosas aún más extrañas, al decidir partir, irse, Clara le deja una carta a Gisela, otro personaje del cuento, de la misma forma fantasmal en la que se había comunicado con Franz. A ella le escribe: “Hermana: me voy. Quedo en ti. Cuida de Franz. Nos encontraremos alguna vez. Tened paz. Comienzo mi camino; no he muerto. En el velador dejo un regalito para ti. Siempre está amaneciendo. No me busquéis” (ibid.). Se trata, parece, de un camino espiritual que Clara emprendiera (o re-emprendiera) una vez re-incorporada a lo invisible, a lo mítico, a lo sagrado. Sagrado digo, pues, aparte de su origen en lugar sagrado, deja de regalo a su hermana una versión diminuta de un libro en el que podía encontrarse el Padre Nuestro en varios idiomas.

Tal vez un cuento más híbrido, “Clara”, en todo caso, como ocurriera en *Bajo el oscuro sol* y “El Reducto”, Bedregal echa mano de elementos del gótico para armar historias vinculadas a la experiencia femenina, al tema del cuerpo, del amor, del origen, que cruzan una porción importante de su narrativa.

“Peregrina”

Por último, está este otro magnífico cuento, que inicia con la siguiente frase: “Morí el 8 de junio, última fecha en mi diario, salvo que mi agonía haya durado más. De todos modos mi muerte está aún fresca, fruta recién caída. Vi mi funeral, la consternación o indiferencia de los curiosos que lo presenciaban. Protesté; quise explicar que estaba viva, pero nadie reparó en mí. Me apartaban, se aglomeraban obligándome a levitarme para no ser aplastada. Insistí hasta el último momento. Me llevaron en una caja al cementerio. Echaron tierra encima. Sin embargo, no estoy muerta. Cualquier partida de defunción es falsa” (499).

Tal vez menos oscuro que “El Reducto” y “Clara”, el cuento “Peregrina” de todos modos retoma el tema de lo fantasmal. Esta vez se trata de una mujer en gira, dedicada al teatro, que se encuentra alojada en una casa, a la que una noche no puede entrar por haber olvidado la llave. Para no molestar a sus anfitriones, decide ir y pasar la noche en un hotel. “Desanduve un trecho. Frente a la puerta estaba una figura. Me detuve. ¿La mía? [...]. Esa que estaba allí depositó el bulto, se sacó el guante” (502). Tenemos un desdoblamiento: a diferencia de los otros textos tratados, aquí se da un desprendimiento justo previo a la muerte. La que narra, la desprendida —por decirlo de alguna manera— sigue con la mirada a la otra que es ella misma. Por un momento hay una oscilación en el lenguaje de la narración, una identificación que se mezcla en la desidentificación: “Adiviné la luz en el cuarto” (ibid.) —la narradora es la que queda afuera, mirándose entrar a sí misma, que es otra—. De pronto, dice: “el cuarto, el mío. Subí las gradas. Ella, esa otra, tal cual yo lo hacía, puso el abrigo en el colgador” (ibid.): oscila, confunde, *se confunde* el lenguaje. La que narra en realidad no ha entrado, ya no ha entrado allí donde la otra funge de ella misma.

Otro dato capital de lo siniestro: los dobles. Sobre todo cuando inexplicablemente emerge un otro (una otra aquí) de alguien que es una unidad en sí mismo: el personaje. Lo interesante aquí es que se trata de una experiencia justo previa a la muerte: la narradora es la que adivina y ve las sombras de la

otra que es ella misma dentro de la casa, por la ventana. Hay una mujer de negro que pasa por donde se desarrolla esta escena y que arrastra “un atadillo de ramas que parecía levantar manos esqueléticas” (¿una figura agorera?, ¿una anunciadora de la muerte?) (503). En su tercera pasada cerca de ella, esta mujer de negro la atraviesa: “Me atravesó sin mellarme, como si yo fuera aire” (ibid.). Ella está hecha de la materia del aire; pero sigue allí, mirando lo que ella misma debería estar haciendo, pero que hace otra. La ve asomarse al balcón y agrega: “Pareció mirarme largamente. Corrió las cortinas. Apagó la luz” (ibid.).

Acto seguido llega una ambulancia y recoge el cuerpo de la muchacha muerta. Que es ella, la que narra. Ella misma oye (de la misma manera que ve y oye su propio entierro al inicio del cuento) cómo indican que hay que llevarla a la morgue.

Salida

Hay otros cuentos que podíamos haber tratado, pero por lo menos en *Bajo el oscuro sol*, “El Reducto”, “Clara” y “Peregrina” intuyo, en primer lugar, el uso del repertorio gótico en la construcción textual. Pero, más allá del tema del género narrativo, veo que hay una reflexión de fondo en torno a lo femenino respecto de la muerte. O de lo fantasmal, que a ratos no es lo mismo. Alguna vez escribí que en la literatura boliviana pareciera que la muerte es una estrategia mayor de la narrativa, en sentido de ser un espacio ficcional al que se accede (piénsese en los muertos de Saenz, de Urzagasti; en la muerte en la literatura de Viscarra) a una lógica desde la cual fuera más fluido, más abierto, más ancho el contar, el narrar, el imaginar. Casi un despeje imaginario necesario. Hay una familiaridad extrema de nuestra narrativa con la muerte y con los muertos. Ya sabemos que ello no significa necesariamente que toda esta literatura sea gótica —nada más lejos, por ejemplo, de lo que hace Jesús Urzagasti con la muerte—.

En Yolanda Bedregal yo veo una muy libre utilización de algunos elementos del gótico; más fuertemente en “El Reducto”, en que tenemos una escena propiamente gótica. En los otros cuentos y en *Bajo el oscuro sol* veo un trabajo

muy rico, muy extraño con la figura del fantasma. Ahí hay una veta riquísima, pues lo femenino pasa por lo fantasmal, creo yo, por una razón más o menos consistente, precisamente, por su repetición en varios relatos. Por un lado, puede tener que ver con una mirada crítica, pero al mismo tiempo creativa, de bella plasticidad estética, del lugar de lo femenino; tal vez una forma de alegorizar el estatuto de lo femenino en lo social en tanto borrado, diluido. De alegorizar una existencia vulnerable, endeble, en desaparición. Interesantemente, ese borramiento no es el final, sino en algunos casos el inicio (digamos, en “Clara” y en *Bajo el oscuro sol*). Pero también es una especie de limbo (digamos, en “Peregrina”). En todo caso, los cuentos son complejos —estos y otros que complejizan aún más este trabajo con lo fantástico, lo mítico, lo gótico—, y creo que hay que seguir estudiándolos.

TESTIGOS DE LOS MÁRGENES: MEMORIA COLECTIVA E IDENTIDAD CULTURAL

LECTURA DE “SI ME PERMITEN HABLAR...”, DE DOMITILA CHUNGARA, Y “POR LA PATRIA”, DE DIAMELA ELTIT

Elena Ferrufino-Coqueugniot¹

Cómo citar: Ferrufino-Coqueugniot, E. (2013). Testigos de los márgenes: memoria colectiva e identidad cultural. Lectura de “Si me permiten hablar...”, de Domitila Chungara, y “Por la patria”, de Diamela Eltit. *Página y Signos: Revista de Lingüística y Literatura*, 10, 37-58. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10257827>

RESUMEN

En “Testigos de los márgenes: memoria colectiva e identidad cultural. Lectura de *Si me permiten hablar...*, de Domitila Chungara, y *Por la patria*, de Diamela Eltit”, Elena Ferrufino explora estos dos relatos desde la perspectiva del discurso testimonial y su capacidad para inaugurar una auténtica comunicación popular. Ferrufino examina el papel central desempeñado por las mujeres en la conformación de una identidad cultural latinoamericana, entendida como una postura colectiva, una agenda plural. También enfatiza la importancia del acto de testimoniar, y de las mujeres que dan testimonio en un espacio social donde la dependencia económica, la subordinación política y la marginalidad cultural pueden aparecer “complicadas” por el factor de género.

Sin embargo, en lugar de participar de los debates teóricos relacionados con los problemas de género, narratología y verdad, Ferrufino concentra su lectura en la producción del testimonio como una estrategia narrativa que intentó, en su momento, denunciar a los asesinos del pueblo, recordar el dolor y enfrentar al

¹ Docente de la Carrera de Lingüística Aplicada a la Enseñanza de Lenguas. Licenciada en Idiomas (UMSS) con diploma de especialidad en Metodología Audiovisual para la Enseñanza del Francés Lengua Extranjera (Universidad Poitiers- Francia); doctora en Literatura Comparada (Universidad de Colorado at Boulder-EEUU). Correo electrónico: elena@hum.umss.edu.bo.

lector con el desafío de cuestionarse a sí mismo, confrontar el pasado y revisar nuestra responsabilidad con relación al mismo. Con respecto al texto de Diamela Eltit —aunque no necesariamente encaja en la categoría testimonial— lo reclama como un constructo ficcional con el que no obstante —como el testimonio— despliega una serie de estrategias de transgresión, con la clara intención de dar voz y nombre a la gente anónima.

Palabras claves: discurso testimonial, comunicación popular, crítica ideológica de la dominación

ABSTRACT

In “Witnessing the Margins: Collective Memory and Identity: Domitila Chungara’s *Si me permiten hablar...* and Diamela Eltit’s *Por la patria*, Elena Ferrufino explores these two narratives from the perspective of testimonial discourse and its capacity to inaugurate an authentic popular communication. Ferrufino explores the central role played by women in the shaping of a Latin American cultural identity understood as a collective stance, a plural agency. She also emphasizes the importance of the act of witnessing and of women who bear witness in a social space where economic dependence, political subordination and cultural marginality might appear “complicated” by the factor of gender.

Yet, Ferrufino does not engage in the present-day theoretical debates related to issues of genre, narratology and truth. She concentrates on the production of *testimonio* as a narrative strategy which intends to denounce the murderers of the people, to remember distress, to exhort and challenge us to bring about the auto-questioning of the past and our responsibilities in relation to it. In the case of Diamela Eltit’s text —although it does not necessarily fit in the testimonial category— she claims that it is a fictional construct which nonetheless —like the *testimonio*— deploys a series of strategies of transgression with the clear intention of giving voice and name to the anonymous people.

Keywords: testimonial discourse, popular communication, ideological critique of domination

Parecería extemporáneo, en pleno siglo XXI, retomar el tema del testimonio y la denuncia social, cuando América Latina vive, desde hace ya bastante tiempo, democracias relativamente estables. Sin embargo, la memoria histórica de nuestros pueblos está fresca, y, como lo demuestran los importantes movimientos populares que se han desatado, sobre todo en Bolivia, el debate sobre la identidad cultural, la justicia social y la convivencia pacífica entre grupos heterogéneos cobra inusitada importancia. Si bien las condiciones sociales y políticas son otras, estamos todavía ante un escenario de fuertes oposiciones, tanto a nivel referencial, como en los planos teórico y literario. Podemos enfrentar aún los discursos de opresión a los de la memoria colectiva; la teoría postcolonial a la postmoderna; asuntos de género a las categorías que todavía no lo incluyen; la historia subalterna a la oficial, los márgenes al centro, los “indios” a los “blancos”, la educación intercultural bilingüe, a la tradicional; el testimonio a la literatura “light”, etc.

De manera muy sintomática, por ejemplo, las reformas educativas que han emprendido los países andinos, durante la década de los noventa, y de manera particular la Ley de Educación Avelino Siñani-Elizardo Pérez, se han enfocado —entre otras cosas— en el carácter intercultural y multilingüe que debe tener la educación en contextos tan plurales como los nuestros. Como resultado inevitable, los pueblos indígenas y las minorías sociales han comenzado a emerger y a pronunciar sus voces en los contextos que antes les eran vedados. En una suerte de regreso al socialismo, el discurso de los márgenes se ha movido al centro y ha propuesto una política multicultural que responde, significativamente, en muchos casos, a los ya casi obsoletos postulados de la revolución cubana y de la guerrilla emprendida por Ernesto Guevara hace más de 50 años.

Ya en 1964, en una conferencia ofrecida por el «Che» ante la Organización de Naciones Unidas, al referirse al pueblo latinoamericano, el líder guerrillero afirmaba que “esta América de color, sombría, taciturna, que canta en todo el continente con una misma tristeza y desengaño... es la que empieza a entrar definitivamente en su propia historia; la empieza a escribir con su sangre” (1964). Hasta hoy, esta afirmación es válida; se manifiesta desde ámbitos muy diversos

y pone en evidencia, entre otras cosas, el hecho de que un pueblo que asume la (re)visión y la (re)definición de su propia historia debe hacerlo a través de un lenguaje auténtico; uno que, hasta entonces, no estuvo nunca a su alcance y cuya gramática debe ser notoria, —quizá necesariamente— sangrienta, de manera que le permita imprimir una identidad definitiva.

A pesar de que esta actitud caracteriza a varios millones de latinoamericanos, la voz colectiva que proferimos sigue siendo marginal. Se percibe aún como lo que Deleuze y Guattari llamarían «discurso minorizado». Todavía, especialmente en el período del auge de la literatura testimonial, aparece como el producto de un ultraje sistemáticamente infringido sobre nuestros pueblos desde el discurso dominante de una hegemonía política y económica particular. Al mismo tiempo, sin embargo, abre la posibilidad de una nueva y auténtica voz que proviene de las varias y diferentes minorías que componen la “gran familia ... de hermanos que padecen las mismas miserias, albergan los mismos sentimientos, tienen el mismo enemigo, sueñan todos un mismo mejor destino...”.

La naturaleza colaborativa de esta expresión adquiere, aquí, el potencial de unificar a nuestros pueblos más allá de la amplia gama de factores culturales y políticos que nos identifican como culturas diferentes. La expresión colectiva de esta suerte de trama masiva constituye un recurso político que nos permite oponernos a los discursos dominantes, pero que responde, en definitiva, a una imposición de los mismos que nos fuerza a experimentarnos genéricamente.

En la historia literaria occidental de los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI, la teoría postmoderna ha permitido la deconstrucción del sujeto, del discurso y de la lógica de la identidad funcionando, de este modo, como una herramienta crítica opuesta a los discursos normativos dominantes. Particularmente, la postmodernidad y, luego, las teorías de la interculturalidad y la descolonización, entre otras, han contribuido a inaugurar nuevos espacios conceptuales para la introducción de perspectivas diversificadas en cuanto a la identidad cultural, el género, la raza y los valores sociales, entre otros.

Conceptos como sujeto, conciencia e identidad se hacen cada vez más necesarios para establecer y proteger los derechos humanos legales elementales que, sobre todo en nuestros países, han sido y siguen siendo vulnerados. La teoría postmoderna, en América Latina, es principalmente compatible con la producción del arte, la literatura y el cine, mientras que las sociedades que componen la región tienen, aún, la necesidad de un discurso moderno que pueda garantizar algunos derechos y servicios básicos para las distintas comunidades y grupos, lo mismo que para los individuos.

La dependencia económica, la subordinación política y la marginalidad cultural son, todavía, asuntos de central importancia en el contexto de la identidad cultural y la liberación, tanto desde la perspectiva general de los pueblos, como de la visión más particular de las mujeres y de los individuos. La mujer latinoamericana, aun hoy, vive la experiencia de su posición negativa, no solo con respecto a una cultura foránea o a una clase dominante y explotadora, sino con relación a su propia situación económica y social que se ve complicada con el factor de género.

En los últimos años del siglo XX, hemos sido testigos de una suerte de situación postmoderna ubicua, en la que las identidades culturales contemporáneas podrían ser definidas como una “intrincada red de relaciones que establecen diferentes individuos y grupos en sus prácticas diarias y en sus provisiones imaginarias”. Es en este contexto que me propongo leer el discurso testimonial en América Latina. En lugar de participar de los debates teóricos relacionados con los problemas de género, narratología y verdad, concentraré mi lectura en la producción del testimonio como una estrategia narrativa que intentó, en su momento, denunciar a los asesinos del pueblo, recordar el dolor y enfrentar al lector con el desafío de cuestionarse a sí mismo, confrontar el pasado y revisar nuestra responsabilidad con relación al mismo.

Me interesan, sobre todo, el potencial de este tipo de discurso como un proyecto contra-hegemónico de representación y sus mecanismos de resistencia a la penetración y al control transnacionales. Mi lectura de *Si me permiten hablar*:

Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Boliva (1977), editado por Moema Viezzer, se concentrará, entonces, en un discurso que refleja y formula, simultáneamente, un modelo de supervivencia y subversión.

El otro texto que discutiré en este trabajo, *Por la Patria* (1986), de la chilena Diamela Eltit, no corresponde necesariamente a la categoría del testimonio, aunque recoge la memoria colectiva de un pueblo, en un determinado momento histórico. Por lo tanto, mi lectura no se concentrará en las consideraciones de dos prácticas de representación obviamente diferentes, sino que pondrá de relieve la importancia del hecho de hablar por y desde los mismos márgenes de una Latinoamérica, ya periférica.

El discurso testimonial inaugura una comunicación auténticamente popular, que va más allá de las distorsiones ideológicas impuestas por los regímenes autoritarios. A tiempo de proporcionar voz y nombre al pueblo anónimo, el testimonio permite una manera diferente de concebir la experiencia diaria de una comunidad, cuestionando la aparente e impersonal objetividad de la historia oficial. A partir de los años 60, la narrativa testimonial emerge como una necesidad de los pueblos “colonizados” de constituirse en los sujetos de su propia historia. De manera significativa, la mayor parte de los relatos testimoniales corresponden a mujeres que no solo claman por un espacio propio, sino que ponen de relieve la identidad colectiva del pueblo al que representan.

Domitila Barrios de Chungara, por ejemplo, personifica al ama de casa que, lejos de apropiarse del discurso feminista, traduce sus intereses de mujer, esposa y madre en un discurso político que inscribe su itinerario personal dentro de la amplia trayectoria de la clase obrera boliviana. Como lo admite ella misma, “es mucho más importante pelear por la liberación de[l] pueblo junto con el varón”. En realidad, su voz y su experiencia constituyen un referente nacional. Como lo afirma la edición del periódico *Los Tiempos*, del 14 de marzo del 2012, día de la muerte de Chungara: “Hay personajes en la historia de los pueblos a los que su compromiso y el azar del destino parecerían haber escogido para que

encarnen lo más representativo de una generación, de un grupo social, de unas ideas e incluso, a veces, de toda una época. Domitila Chungara fue uno de esos personajes”.

A través de su vida, su experiencia y su testimonio, Chungara nos ofrece, por un lado, una conciencia autobiográfica de los hechos, en tanto que testigo “directo” de los acontecimientos históricos particulares que se desarrollan en el texto. En un segundo nivel, Domitila transmite la memoria de esos hechos a su entrevistadora y, a través del relato de esta, a nosotros. Por otro lado, el texto constituye la manera en que la sobreviviente de la historia ha entendido y expresado sus experiencias por medio del lenguaje testimonial que se transforma, en lugar de transgresión, en arma para la transformación. Finalmente, al confrontarnos, en tanto que lectores/as, con la memoria del pasado, nos convierte en nuevos testigos de los hechos relatados y nos desafía a establecer una nueva conciencia del mundo a la luz de los hechos.

“La historia que voy a relatar”, declara Domitila, “no quiero en ningún momento que la interpreten solamente como un problema personal. Porque pienso que mi vida está relacionada con mi pueblo”. En su calidad de sujeto testimonial, Chungara admite responsabilidad propia con su relato, pero, al mismo tiempo, se compromete con la traducción de su experiencia traumática, en un discurso colectivo. La necesidad de contar se hace imperativa, no solo para denunciar su propia historia, sino para articular memoria y discurso, como una manera de desenmascarar la historia oficial y realzar los movimientos populares de liberación. En un nivel más general, el relato testimonial, con su agenda plural, incorpora la posibilidad de uniones regionales, nacionales e internacionales de trabajadores, estudiantes, intelectuales y grupos subalternos. “Este [es el] relato de mi experiencia personal y de la experiencia de mi pueblo que está peleando por su liberación...”, admite.

Como entidad colectiva, la narradora del testimonio se compromete con la lucha común por la construcción de un frente popular denunciando, entre otras cosas,

la contradicción fundamental de una economía nacional basada en la minería que, irónicamente, impone en los mineros condiciones de marginalidad extrema impidiendo, así, cualquier posibilidad de un cambio social radical. “Para mantenernos en este estado miserable”, asegura Domitila, “a los trabajadores les pagan una miseria”. El uso del pronombre “nos” no hace referencia únicamente al pueblo “subalterno”, sino a la básica organización de la familia.

La unidad familiar constituye un símbolo político para los obreros y juega un papel esencial en el proceso de lucha. “La clase trabajadora es un frente muy grande”, afirma Domitila, “porque no solamente participan los hombres, sino sus mujeres y sus hijos”. La participación de la comunidad en su conjunto es una acción que genera un proceso de concientización que involucra al Comité de Amas de Casa y a los sindicatos obreros del país, sin dejar de lado los movimientos universitarios que, de manera sistemática, se han adherido a la lucha conspirando, junto con los trabajadores, contra el orden establecido, la injusticia y la explotación.

El lenguaje de Chungara es eminentemente político, y su incorporación de hombres, mujeres y niños que sufren, indistintamente, de hambre, frío y violencia, responde necesariamente a una profunda lucha política por la supervivencia. Los cuerpos de los individuos, arrastrados a la experiencia del dolor, la enfermedad y la prisión, se constituyen en metáfora de la sociedad en su conjunto. En consecuencia, en el relato de Domitila, el hambre, en general, y las huelgas de hambre, en particular, son parte integrante, como diría Javier Sanjinés (1992), de una poética de la no-violencia, que utiliza el cuerpo humano para la construcción de la solidaridad. A través de la historia nacional, los mineros, junto con otros sectores progresistas de la sociedad, han transformado la experiencia del dolor y del terror en un arma de resistencia. Así, el gran cuerpo social alcanza el estatus de individuo, y “habla” a través de la huelga en una suerte de ceremonia ritual que equilibra la práctica con la fuerza espiritual. El hambre se constituye, así, en el auténtico medio de conocimiento, mientras deviene la “genuina” representación del pueblo. “La patria para mí”, asegura Domitila, “está en el hambre del pueblo”. A medida

que los agentes represivos se hacen más brutales, parece claro para los trabajadores que necesitan resistir la represión y destruir el orden capitalista con la única arma que poseen: su propio cuerpo. Las huelgas generales y las huelgas de hambre funcionan como estrategias cuyo objetivo es generar la inestabilidad de una clase social y esperar lograr la victoria de la otra.

La participación directa de la familia en la huelga es particularmente importante. El espacio físico y la unidad de este grupo se transforman en trinchera colectiva desde donde se ataca al enemigo común. “Me parece muy importante”, asegura Chungara, “que todos los revolucionarios ganemos la primera batalla en nuestro hogar. Y la primera batalla a ganar es la de dejar a la compañera, al compañero, a los hijos, en la lucha de la clase trabajadora”.

No es incidental el hecho de que Domitila ponga a la “compañera” en el primer lugar de su estrategia. Al subrayar la importancia política de la unidad familiar, lo que hace es, en efecto, prescribir el rol fundamental que juega la mujer en el proceso de liberación nacional.

En este sentido, Chungara propone una conciencia popular capaz de desintegrar categorías occidentales que se basan en la diferencia y la oposición de los sexos. Ante un sistema capitalista que impone su tiranía sobre la clase obrera, tanto hombres como mujeres están llamados a resistir la opresión en aras de la emancipación. En consecuencia, como lo afirma la propia Domitila, “el machismo es un arma del imperialismo, como lo es el feminismo”, y, por lo tanto, “la lucha fundamental no es una lucha entre sexos; es una lucha de la pareja”.

Son varias las implicaciones de esta postura, sin embargo. En su condición de mujer, Domitila tiene que transgredir los límites y los roles tradicionales que le ha impuesto la sociedad. Más de una vez, en su relato, confiesa haber sido agredida, junto con las otras mujeres, por los hombres de la comunidad, que tuvieron que “aprender” a compartir la lucha con sus esposas, madres e hijas. No se trata de una experiencia aislada; Rigoberta Menchú, por ejemplo, también denunciaba en su testimonio el problema de las jerarquías de género (Millington

1996). Sin embargo, es evidente que la responsabilidad política y social de la mujer excede las limitaciones impuestas en ella por los factores tradicionales de una sociedad eminentemente machista.

Domitila considera que el trabajo doméstico y las actividades políticas no se excluyen mutuamente, sino que representan una comunidad revolucionaria. La casa se convierte en el espacio donde la responsabilidad política de la mujer adquiere su real significado, puesto que es ella la que educa a los hijos, quienes, más tarde, tendrán el compromiso de revolucionar las estructuras internas de una sociedad opresora. Es en el pequeño núcleo familiar donde lo cotidiano se incorpora a lo social, al lugar del trabajo, al barrio, a los sindicatos.

El texto de Domitila, *Si me permiten hablar...*, está basado, como otros de su género y de su época, en una visión democrática, igualitaria y anti-imperialista. Su discurso designa una profunda perspectiva crítica en contra de las políticas expansionistas y “paternalistas” de los Estados Unidos, con respecto al mundo en general y a Bolivia, en particular. Su testimonio da cuenta de la absoluta alineación y dependencia de las instituciones bolivianas, sometidas al imperialismo norteamericano. Más aún, su relato denuncia la sistemática intromisión de ese gobierno en nuestra cultura, nuestra política y nuestra economía.

El discurso testimonial aparece, entonces, como el espacio de transgresión donde la historia oral se transforma en memoria, reconstrucción e imaginación, pero también constituye una versión popular de la supervivencia. Los elementos formales y discursivos de este relato están enmarcados en un lenguaje particular que funciona como el medio de expresión del pueblo en su lucha por re-contar los hechos. Como lo afirma John Beverly (1993), el testimonio implica un desafío al proceso de modernización cultural que privilegia la alfabetización, la escritura y las formas “literarias”, como normas de expresión. El lenguaje popular y la oralidad del relato de Chungara son el resultado de un proceso histórico que ilustra la imposición del castellano sobre las comunidades quechuas y aimaras del país.

En este sentido, el propio hecho de mantener un registro coloquial, casi analfabeta, constituye una de las tendencias fundamentales de la nueva voz de los marginados. Opera como una revolución en sí misma, cuyas armas son las palabras, desconocidas y repudiadas por los sectores burgueses, que han adoptado el castellano como un signo de jerarquía cultural y económica. “Es necesario quebrar las estructuras burguesas”, afirma Miguel Barnet (1986). “Hay que echar abajo todo el edificio de la dominación y el vasallaje de las conciencias y crear nuevas y posibles vías para la identidad”.

La gran contradicción, sin embargo, radica en el hecho de que todos estos discursos son “articulados” a través de un/a “entrevistador/a”, o mediador/a. Parecería que, para conseguir que esta voz sea audible, los oprimidos “subalternos” requieren de un sujeto representativo o “enunciador” que, irónicamente, proviene de un medio social y étnico diferente al de la narradora-testigo, y cuya función es principalmente la de “extraer” el relato oral, darle la forma de testimonio y lograr su publicación y difusión. Entonces, la narrativa oral de los hechos, cuya intención es la de alcanzar al pueblo, aparece mediatizada por una interlocutora que establece su presencia fundamental en el texto, a través de un prólogo o advertencia cuyo objetivo es ofrecer su propia versión del hecho original.

Más todavía, en el caso que nos ocupa, Moema Viezzer, intermediaria de Domitila, va más allá y toma para sí el poder de otorgarle la palabra a esa “otra” mujer y “dejarla” hablar. “Es primordial”, asegura en su prólogo, “**permitir hablar** a una mujer del pueblo, escucharla y **procurar entender** cómo vive, siente e interpreta los acontecimientos” (énfasis mío). De hecho, cumpliendo su papel a cabalidad, ella edita, arregla los materiales orales, selecciona y organiza el discurso de manera que sea posible construir una pieza “coherente” con las normas y reglas que impone el sistema de las convenciones sociales y literarias, pasando por alto el hecho de que son esas mismas convenciones las que intenta desestabilizar el testimonio. En gran medida, se cuestiona el carácter oposicional del discurso, puesto que la interlocutora lleva a efecto una narrativa que

desintegra, en esencia, la autenticidad del relato de Domitila, en aras de construir un texto legible. George Yúdice (1996) asegura que el testimonio trabaja desde dentro de la literatura para subvertirla, no porque el pueblo haya tomado la expresión entre sus manos, sino porque es una forma que desafía el concepto de la estética en la que se fundamenta la institución literaria.

Sin embargo, mientras la historia del/la subalterno/a tenga necesidad de ser ordenada y enmarcada por un/a intermediario/a, de acuerdo con sus propias prioridades, el desafío que representa esta forma híbrida nunca logrará adquirir el poder necesario para que el pueblo tome las riendas de su propio destino.

En todo caso, es de fundamental importancia comprender el hecho de que, como lo afirma la propia Domitila, “debe haber testimonio”, de manera que los sectores subalternos de la sociedad puedan hacer oír su voz como testigos reales de los hechos y como protagonistas auténticos de su propia historia.

Siguiendo el mismo objetivo final, la chilena Diamela Eltit, propone un acercamiento relativamente diferente, buscando una forma cuyo estatus revolucionario pueda ser concebido como la denuncia del período militar impuesto y liderizado por la dictadura de Pinochet (1973-1990). El texto ha sido concebido como un constructo de oposición y como la búsqueda de una conciencia social coherente. Eltit explora las posibilidades de “inventar” una forma que apela a una subversión dialéctica de todos los órdenes establecidos, tanto a nivel literario, como social. Y, aunque no es la única figura que intenta (re)establecer la naturaleza y las consecuencias de los hechos políticos y las batallas ideológicas que se han cernido en su país, en particular, y en América Latina, en general, su voz constituye uno de los experimentos narrativos más radicales de la época.

Su novela *Por la patria* pone en práctica una narración que no pasa por ningún tipo de “tamiz” que le permita constituirse en un artefacto de oposición. El texto ha sido concebido como una denuncia contra la dictadura militar de Pinochet, y, al mismo tiempo, como la búsqueda de una conciencia social coherente.

Contrariamente a Domitila Chungara, que fue testigo directo de las masacres infringidas en su propio pueblo, Diamelta Eltit no fue perseguida, torturada o exilada. Se quedó en Chile durante todos los años de la dictadura. En consecuencia, lo que adquiere significado a través de su obra no es su participación en los hechos, sino la relación que establece de los mismos, a partir del testimonio de los otros.

Mi lectura de Eltit propone la consideración de esta novela como un constructo que utiliza el modo del testimonio indirecto para ganar acceso a la realidad. En efecto, el texto funciona en sí mismo, como el testigo de un período traumático, y establece su denuncia desde dentro de una estructura narrativa, cuya prioridad es evadir la censura. Eltit juega con la forma, el lenguaje y la construcción misma del relato; de este modo, la novela se transforma, como en el caso de Domitila, en un lugar de transgresión. Esta vez, sin embargo, el objetivo no es la reconstrucción de las versiones populares de la historia. Sus estrategias se concentran en las posibilidades de establecer resistencia, mediante el profundo desafío de una serie de convenciones como el lenguaje y la escritura, por ejemplo, que se transforman en instrumento de dispersión, heterogeneidad y fragmentación. Eltit comienza, así, un serio cuestionamiento de la norma literaria y privilegia la irrupción violenta de los espacios marginales, a nivel textual.

Por la patria problematiza las relaciones entre lenguaje, historia y deseo, a través de ciertas resoluciones discursivas que confrontan el discurso de la dictadura desde su propio centro. La fábula del texto es mínima, pero funciona como una economía que entra en diálogo con los debates políticos y estéticos de las últimas décadas. El argumento se elabora alrededor de una figura femenina Coya/Coa quien, a lo largo de la novela, intenta recuperar la memoria de su propia identidad, oculta tras una serie de dimensiones narrativas: sociales, culturales, históricas y psicológicas, que obstaculizan el logro de su objetivo fundamental.

La narradora establece un paralelo entre la reconstrucción de la historia de Coa/Coya y el recuento de los hechos de la historia chilena reciente; y lo hace desde dos espacios. La primera parte de la novela está ambientada en un barrio marginal, cuyos sórdidos elementos cotidianos colaboran en la creación de una atmósfera inmundia: un bar, por ejemplo, que en realidad enmascara el

funcionamiento de un burdel donde la protagonista encuentra un espacio “familiar.” La segunda parte toma lugar en una prisión donde han sido confinadas cuatro de las vecinas del barrio.

Indirectamente, la novela denuncia las atrocidades perpetradas en hombres y mujeres por los esbirros del régimen pinochetista. En este sentido, el texto funciona como un espejo “politizado” de la realidad de un pueblo cuya lucha por hablar y ser escuchado encuentra, en la narrativa, un vehículo para reestablecer su identidad y su asimilación en la historia presente, a través de un severo cuestionamiento del régimen dictatorial. “Por eso que destituyan y destruyan la patria”, afirma la protagonista. “Que den acabo al país completo, que lo deroguen por desafuero, asalto, armas químicas que prueben en este baldío. Aquí estamos más muertos que vivos, más asustados que nadie, más inseguros, más animales mestizos”.

El compromiso político funciona, en la novela, como el referente empírico y constituye el elemento que define las prácticas discursivas empleadas por Eltit. Estamos ante el tratamiento de un presente político caracterizado por la violencia de la reorganización económica, las prácticas antidemocráticas y el poder corruptor de la autoridad. En este escenario, como en el descrito por Chungara, la política toma lugar en los márgenes e ignora la relevancia de las grandes ideas, en favor de la urgencia del cuerpo y sus demandas. La memoria histórica da prioridad a la historia privada y se propugna el espacio políticamente alienado de la familia, en desmedro de los espacios políticos públicos. “La política así”, explica Julio Ortega (1993), “recomienza en lo privado, en el desgarramiento que supone la confesión, la transgresión, la ruptura del tabú —en lo que Julia Kristeva llama el lenguaje de la abyección—, aquel que se enuncia en la desposesión y que se levanta como el habla del subalterno”.

La narradora manipula una serie de elementos que alteran la norma narrativa de manera constante. La continua fragmentación de la fábula, la descentralización del “foco” discursivo, la radical experimentación con el lenguaje, junto con otros varios recursos, funcionan a manera de resistencia y de condena de los valores estéticos de la cultura dictatorial: “Hay un zarco irónico y derrumbado / habla,

habla, habla / me pincha el zarco y me eleva el esclavo. / De espaldas, de frente, de costado”.

Lo revolucionario consiste en el hecho de ser capaz de apropiarse de la palabra como arma principal en la lucha contra el régimen. Al hacerlo, la narradora elabora un “descenso” hacia el cuerpo individual, donde se originan gritos, voces y lenguajes que representan, en definitiva, el cuerpo más general del país, subyugado por una ola interminable de violaciones a los derechos humanos. Al enraizar el lenguaje en el cuerpo herido y marginado de la mujer, el texto propone una nueva economía, en la que el cuerpo físico de Coya/Coa habla por la abusada corporalidad de la patria (también femenina), en su conjunto. El cuerpo femenino se transforma en el escenario donde la voz de las víctimas articula su propio, auténtico discurso: “Yazgo con las piernas abiertas”, confiesa Coya, “porque ya viene el otro y el siguiente: / Ahora tú, dicen. / Yo mido cuántos movimientos les bastan, cuántos / apretones y la descarga, mientras el suelo gotea rosáceo el / líquido imbuido del rasgón por excesividad y brusqueza”.

Las mujeres, en la novela, soportan el doble “riesgo” de ser, simultáneamente, víctimas y líderes de las estructuras sociales. Pueden aparecer como seguidoras de los valores femeninos tradicionales mientras, al mismo tiempo, subvierten los principios de la sociedad patriarcal latinoamericana, invadiendo los espacios habitualmente “masculinos.” Coa, por ejemplo, asegura que “[es] mujer cuando [le] conviene y hombre cuando lo necesit[a]”. La continua incorporación de diferentes registros y discursos obstaculiza la posible construcción de un significado estable y único. El texto ofrece visiones multifacéticas de la dictadura que es caracterizada por la incoherencia y la dispersión.

La incongruencia y la disgregación son las pautas narrativas que estructuran la novela. Su práctica responde a la necesidad de proyectar una dimensión política bajo la forma de una alegoría nacional. Este tipo de representación encuentra en la escritura los medios para discernir las instituciones públicas y privadas de Chile desde la compleja perspectiva de los márgenes. “En mi vista chilena nublada el iris”, afirma la protagonista, “y me imagino un desfile infinito de

tropas regidas por guaripolas, orladas por artilleros, coraceros, guardacostas, pisoteando, no, arando la superficie nacional y erosionando”.

Las metáforas agrícolas y atmosféricas aluden a una nación-tierra (ambas femeninas) herida y victimizada por poderes extraordinarios. La promesa del arado se hace estéril en merced a la energía erosiva que sugiere, por una parte, los rasgos letales de la dictadura, y, por otra, describe la realidad del pueblo mayoritario, de los oprimidos, de aquellos contra los que se dirige la violencia. La novela denuncia la dictadura y representa a los sectores marginales perseguidos, torturados y asesinados. La trama fragmentada, junto con las frecuentes alusiones al referente histórico de Chile, enfatizan el caos de los eventos particulares que configuran, sistemáticamente, las vidas de individuos y comunidades.

La novela está organizada como una visión que la narradora proyecta sobre el país que intenta representar. Se inicia con un individuo, Coya/Coa, cuyas circunstancias personales se entretajan con la configuración más general de la patria. Su búsqueda personal de una identidad definida gira alrededor de los elementos socio políticos que caracterizan el período histórico del régimen de Pinochet. Al mismo tiempo, sin embargo, dramatiza dos otras preocupaciones prioritarias: la escritura y la sexualidad. En la segunda “sección” del texto, Coya/Coa y sus amigas son hechas prisioneras. Es en el espacio penal donde emerge la actividad escritural, inicialmente, como una empresa terapéutica. El padre de la protagonista ha muerto; su madre ha desaparecido y ella misma ha sido brutalmente torturada. Juan, uno de los “soldados” intenta hacerla hablar, mientras escribe sus palabras. “Entremos en diálogo”, le propone, “yo te voy a ir apuntando las cosas y te van a aparecer ordenadas otra vez”. La escritura funciona, así, como el elemento ordenador y pone en evidencia el poder de la palabra escrita para confrontar la historia.

Más adelante, cuando las torturas, las violaciones y los interrogatorios parecen haber terminado, Coya/Coa inicia su propia escritura en la soledad de su celda: “Distante, atacada de una absoluta falta de contacto, temerosa de la oscuridad, escribo: parlamentos, documentos, manifiestos”. La escritura asume, ahora, el

estatus de la memoria de las mujeres prisioneras. Recupera sus luchas, confiere significado a su existencia y constituye el virtual poder revolucionario de otorgar la palabra a aquellas que la han perdido tras los muros de una prisión. Es, en todo caso, una escritura marginal que pone en juego el espacio mismo del texto que es donde, en definitiva, adquiere la dinámica de la resistencia. Al apropiarse de la palabra como su arma principal contra la dictadura, Eltit logra repudiar el régimen: “Mi práctica literaria es un trabajo político con la escritura (Maloney 1994)” afirma la autora. Más aún, la cualidad fragmentaria y antimimética de su discurso conforma la función estratégica de evadir la censura, mientras enarbola una severa acusación contra los tiranos. Eltit juega con las posibilidades narrativas de desestabilizar el sistema mediante la distorsión sintáctica de su propio discurso:

Me duele, me duele, me duele.
SON FASCISTAS QUE ESTRELLAN MI
CUERPO ANIMAL

[...]

me ven, me toman, me temen.
Me cercan, me pescan, me cuelgan.
L’ostil
Gresan
Gresan
GRESAN

Romuer

Estoy

Tomuer

Tomuer zasqui gadi: oma

Gadi: dio-o

DIJO: “OH DIOS”

Lema

Ne Im Sisatxe On Arbah Nodrep Arap Solle. (22)

Este tipo de visión codificada del absolutismo impuesto por el régimen militar constituye, de hecho, una implicación disfrazada, pero drástica. El texto dice,

en realidad: “Estoy muerto. Muerto quizá diga: amo, diga: odio [...]”. En mi éxtasis no habrá perdón para ellos.” La intención es la dispersión temática y discursiva a través de la experimentación radical a nivel de la palabra, la oración y la página. La escritura funciona, entonces, como un proceso dinámico y complejo de significación. La manipulación del lenguaje rechaza la posibilidad de un sistema fijo y monolítico.

Por la patria representa un discurso que libera los márgenes, incluyendo e incluso favoreciendo a las mujeres. Coa, que se ha transformado en Coa, como en el caso de Domitila, representa la voz femenina de la historia. De esta manera, los personajes femeninos aparecen, en la novela, como sujetos subversivos capaces de oponerse al sistema, tanto a través del lenguaje, como mediante el hecho de aceptar una abierta sexualidad que va más allá de la censura y el tabú. Lo femenino se convierte en un contra-discurso, una confrontación a las normas firmemente establecidas en la sociedad. La novela cuestiona los valores patriarcales, basados en la represión de la sexualidad femenina. La espontaneidad sexual, la homosexualidad y hasta el incesto son algunos componentes de esta identidad femenina “remodelada”. “Está oscuro afuera y yo bailando...”, confiesa Coa, “mi madre está a mi / espalda. / Sus dedos recorren mi columna. [...] / acepto su / mano en mi cintura y sus pechos oprimiendo los míos [...]”.

Eltit desarticula el imaginario de la familia permitiendo la fractura de jerarquías y subordinaciones, abriendo múltiples puntos de escape. El sujeto femenino es capaz de evitar la significación paterna caracterizada por la centralidad de su poder. Al cruzar los límites y al trascender los márgenes, se establece una suerte de ritual que permite a las mujeres, junto con Coa, violar los imperativos de la autoridad y del control. Como resultado, el texto propone la emergencia de un sujeto femenino capaz de transgredir las estructuras tradicionales y concentrarse en las implicaciones de un nuevo rol social. Esta no es una táctica inusual en la narrativa femenina latinoamericana. Domitila Chungara tenía un objetivo similar al proponer el estatus revolucionario para las esposas de los mineros bolivianos. Una diferencia crucial entre los dos textos que discutimos, sin embargo, yace en el hecho de que

Chungara luchaba por un espacio en el que la mujer, al educar a sus hijos y al participar en las luchas obreras, podría transformarse en instrumento social, como los hombres, al servicio del ideal popular de la resistencia y la liberación.

En el caso de Diamela Eltit, somos testigos del surgimiento de un sujeto femenino cuya mayor preocupación es transgredir los modelos tradicionales de dominio patriarcal. *Por la patria* estructura un desmantelamiento sistemático y violento de los típicos roles femeninos de madre-esposa-heterosexual, que confabulan contra la posibilidad de sujetos femeninos capaces de establecer un diálogo con la historia, más allá de los sistemas binarios y dictatoriales impuestos en ellas por un mundo de hombres. En el intento por eludir las normas patriarcales, sin embargo, podríamos entrar en terreno peligroso, sobre todo en lo que concierne a la identidad de la mujer latinoamericana. Como vimos en el caso de Chungara, una gran mayoría de las mujeres de nuestros pueblos mantiene su identidad como madre y/o como miembro de una familia mientras, al mismo tiempo, intensifica su participación en la vida social y política de su comunidad (Schutte 1993).

El/La lector/a juega un rol importante en la construcción de los significados. Por una parte, en el caso de la novela de Eltit, la narrativa está constituida de una manera tan particular que la complicidad del lector no es solo necesaria, sino imperativa en la construcción del significado. Como testigos tanto de la narración de las memorias fragmentadas como de la transgresión literaria, se pone en juego la estabilidad de nuestro propio mundo. Esto, claro, en el caso de que el/la lector/a “decida” comprometerse con la confrontación propuesta por el texto entre él/ella y la experiencia literaria específica delineada por la narradora. Por otra parte, en el caso de los discursos testimoniales, como el de Chungara, por ejemplo, el/la lector/a se ve necesariamente implicado/a tanto en los eventos, como en la urgencia de re-contar la historia desde otra perspectiva, asumiendo y completando, de ese modo, la naturaleza colaborativa del proyecto inicial. Aquí, el/la lector/a se convierte en instrumento potencial de transformación social.

En todo caso, ambos textos, *Si me permiten hablar...* y *Por la patria*, funcionan como constructos narrativos que se constituyen en testigos de la historia empírica

de los hechos, desde dos discursos diferentes: el testimonio y la ficción. A través de técnicas narrativas muy dispares, tanto uno como otro, se embarcan en la redefinición de los márgenes de América Latina en términos de resistencia, supervivencia y compromiso político.

Al intentar delinear el elusivo concepto de “identidad cultural,” en términos específicos, tanto Chungara como Eltit parten de la deconstrucción de los dualismos tradicionales que constituyeron, en el período moderno, la ocasión de una brillante y nueva visión del mundo. La posmodernidad, por su parte, ofreció, a este respecto, un excelente material para desarrollar la gimnasia mental del sofismo y la paradoja, mediante el retorno a la vocación arcaica del primero de esos dualismos, la mítica oposición entre identidad y diferencia. Sin embargo, como lo señalaba Fredric Jameson (1996), al hablar del testimonio, este debate tomó cuerpo únicamente cuando la pugna entre las ideas sobre lo *viejo* y lo *nuevo* había sido desechada en aras del término de la práctica política o del proyecto colectivo.

El componente de “identidad cultural” que manipulan los discursos que hemos discutido sirve, entonces, como un factor de definición en la lucha por la libertad, la autodeterminación y la justicia social. Al mismo tiempo, al dar prioridad al sujeto femenino como agente transformador de un proceso interpretativo colectivo, tanto Eltit como Chungara rompen la prevalente percepción de que “lo femenino” es ajeno a la constitución de los valores culturales latinoamericanos. En ese sentido, es urgente romper con los patrones de interpretación cultural que le asignan valor a los discursos (literarios o no) producidos, sobre todo, por los hombres, mientras la “identidad de género” parece especializarse únicamente en la “teoría de las mujeres.”

En realidad, como hemos visto a lo largo de este estudio, las mujeres participan, en condiciones similares a los hombres, en el proceso de liberación y de formación de nuevos valores culturales. Las protagonistas de ambos textos desafían los paradigmas tradicionales e inician una posición comprometida desde la que es posible asumir una respuesta colaborativa y de oposición, frente a las estructuras jerárquicas del poder implícito en la “literatura” como institución cultural.

Bibliografía

Barnet, Miguel

1986 "Testimonio y comunicación: Una vía hacia la identidad". En **Testimonio y literatura**. Minnesota, Estados Unidos: Institute for the Study of Ideologies and Literatures. 303-314.

Beverly, John

1993 **Against Literature**. Minnesota, Estados Unidos: University of Minnesota Press.

Eltit, Diamela

1986 **Por la patria**. Santiago, Chile: Las Ediciones del Ornitorrinco.

Guevara, Ernesto (Che)

1977 "Habla el Che". En **El Che vive** CD. EEUU: Arcade Music Company.

Jameson, Fredric

1996 "On Literary and Cultural Import-Substitution in the Third World". En **The Real Thing**, edited by Georg M. Gugelberger. Durham. Estados Unidos: Duke University Press. 172-191.

Los Tiempos

"Domitila Chungara, una mujer símbolo". Los Tiempos: Cochabamba. 14.3.2012.

Maloney, Yolanda

1994 Entrevista con Diamela Eltit. Santiago, Chile.

Millington, Mark I.

1996 "Rigoberta Menchú: The Exiles of an Guatemalan Indian Woman". En **Contemporary Women Writing in Latin America**. Lewiston, Estados Unidos: The Edwin Meller Press. 97-118.

Olalquiaga, Celeste

1962 **Megalopolis: Contemporary Cultural Sensibilities**. Minnesota. Estados Unidos: University of Minnesota Press.

Ortega, Julio

1993 "Diamela Eltit y el imaginario de virtualidad". En **Una poética de literatura menor**. Santiago, Chile: Cuarto Propio. 53-82.

Sanjinés, Javier

1992 "Beyond Testimonial Discourse: New Popular Trends in Bolivia". En **The Real Thing**. La Paz, Bolivia: ILDIS. 123-187.

Schutte, Ofelia

1993 **Cultural Identity and Social Liberation in Latin American Thought**. New York, Estados Unidos: State of New York Press.

Viezzzer, Moema (ed.)

1977 **Si me permiten hablar... Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia**. México: Siglo XXI.

REPRESENTACIONES DE LA MODERNIDAD EN LA CRÍTICA DE CARLOS MEDINACELI

Gabriel Salinas¹

Cómo citar: Salinas, G. (2013). Representaciones de la modernidad en la crítica de Carlos Medinaceli. *Página y Signos: Revista de Lingüística y Literatura*, 10, 59-70. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10257843>

RESUMEN

En líneas generales, este artículo se enfoca en la labor de Carlos Medinaceli en el campo de la crítica literaria, para aproximarnos a las representaciones sobre la cuestión del mestizaje que emergen en la literatura boliviana de principios del siglo XX. En tanto, siguiendo a Eagleton, se enfoca en el rol de la crítica como un espacio discursivo que constituye la esfera pública, y que permite interpelar políticamente a la cultura.

Palabras clave: Carlos Medinaceli, modernidad, Estado-nación, estudios críticos

ABSTRACT

In general, this work focuses on Carlos Medinaceli's writings about Literary Criticism, in order to approach the "mestizaje" issue in Bolivian literature at the beginning of the 20th century. Following Eagleton, it focuses on literary criticism as a discursive field which constitutes the public sphere and, in doing so we are able to discuss culture in political terms.

Keywords: Carlos Medinaceli, modernity, nation state, critical studies

¹ Gabriel Salinas es egresado de Antropología de la Universidad Católica Boliviana; trabaja en el campo de la historia del arte y la crítica literaria. Ha venido realizando diversas publicaciones en periódicos y revistas de ciencias sociales de Bolivia. Correo electrónico: gabrielsalinas@yahoo.com.

En este trabajo nos proponemos indagar sobre el rol de la crítica en el proceso histórico boliviano de principios del siglo XX. Sin embargo, cabe aclarar que no buscamos realizar un repaso de todo tipo de trabajo literario que se pueda agrupar bajo el rotulo de crítica *per se*, por el contrario, nos interesa enfocar, de manera específica, un cierto tipo de crítica desarrollada en el contexto de relaciones más amplio, que se configura en el proceso político y cultural subyacente a la construcción de la nación en Bolivia, a principios del siglo XX. Al centrarnos en esta temática de investigación y en este marco temporal, un trabajo al que debemos referirnos es el de Ximena Soruco, titulado “La ciudad de los cholos”, cuyo análisis sobre las representaciones del mestizaje en la literatura boliviana de la primera mitad del siglo XX, plantea una aproximación valiosa y necesaria para abordar el rol de la literatura en el proceso de construcción de la nación.

Si bien el trabajo de Soruco logra develar la heterogeneidad de las posturas respecto al mestizaje que se esgrimen en la literatura boliviana, y permite rastrear la relación de estas variaciones con diversos factores sociales específicos, como, por ejemplo, el espacio geográfico donde se produce una determinada representación de la chola, o la memoria colectiva respecto al caso Mohoza que incide en la representación del aimara; en nuestro análisis, nos interesa articular todo el debate del mestizaje suscitado en la literatura del periodo, a un proceso más amplio, es decir, nos desviamos de la propuesta de Soruco y volvemos algunos pasos para abordar las representaciones del mestizaje desde otro ángulo. Más allá de la existencia de diversas posturas, es la emergencia de la cuestión del mestizaje por sí misma la que nos llama la atención, y, de este modo, consideramos lo que Soruco identifica como discursos anti mestizaje y pro mestizaje de diversos matices, como un síntoma, reflejo de la relevancia que cobra esta cuestión en el proceso boliviano desde las postrimerías del siglo XIX.

En términos más específicos, guiamos nuestro análisis hacia lo que Williams ha denominado “estructuras del sentir”, entendidas como “una cualidad particular de la relación y la experiencia social, históricamente distinta de cualesquiera

otras cualidades particulares, que determina el sentido de una generación o de un periodo”, ya que se trata de cambios cualitativos que “al mismo tiempo son asumidos desde el principio como experiencia social antes que como experiencia <personal> o como <pequeño cambio> simplemente superficial o incidental de la sociedad” (2000: 154). De este modo, nuestro análisis plantea que la recurrencia a la cuestión del mestizaje trazada en la literatura boliviana de principios del siglo XX, independientemente de sus divergencias, refiere a una “cualidad particular de la relación y la experiencia social” boliviana, que, si se observa en conjunto, constituye un fenómeno interrelacionado con el proceso político y cultural de construcción de la nación; un proceso cuya experiencia se intensifica justamente hacia finales del siglo XIX, a partir de la vertiginosa modernización de Bolivia, producto del ascendente capitalismo industrial minero en el plano local, y la expansión del mercado capitalista europeo en el plano mundial.

Explicamos el entrelazamiento entre la modernización de Bolivia y el proceso de construcción de la nación, en el marco de las presiones y límites de la hegemonía occidental, porque, siguiendo a Habermas, es la formación estatal comprendida en el Estado-nación “la que aseguró las condiciones marginales en las que pudo desarrollarse el sistema económico capitalista a nivel mundial”, en tanto que “el Estado-nación construyó... la infraestructura para una administración jurídico-estatal disciplinada y ofreció garantías para un ámbito de acción individual y colectiva libre de intervenciones estatales” (1998: 621). Justamente en Bolivia sucedió de este modo, ya que el ascenso del capitalismo industrial minero, en las últimas décadas del siglo XIX, significó al mismo tiempo la presencia definitiva de la burguesía en el control de los asuntos del Estado, y, con ella, la conformación de la democracia de partidos, la expansión de la burocracia estatal, la profesionalización de la fuerza pública, la destrucción de los sistemas comunales de tenencia de la tierra, la construcción de medios de transporte para las exportaciones, y, por supuesto, la liberalización definitiva de la economía con la abolición de todo monopolio estatal.

De este modo, lo que Berman denomina como “la experiencia de la modernidad”, en el caso boliviano debe interpretarse como un momento de álgidas transformaciones guiadas por el eje articulador de la construcción efectiva del Estado-nación en el país. Ya que si bien Bolivia desde su fundación se identifica como un Estado-nación para establecer su soberanía frente a la dependencia colonial, en los hechos no cuenta con la real integración política, social y territorial que corresponde a este tipo de formación estatal. En esta medida, creemos que el proceso desarrollado con la modernización de Bolivia tuvo necesariamente que poner en primer plano el conflicto latente sobre la pendiente integración política, social y territorial, configurando una nueva sensibilidad sobre la problemática nacional indisociable del ser-boliviano.

Como plantea Sanjinés (2002), la emergencia en la esfera pública del “problema del indio” y la cuestión del mestizaje corresponden específicamente a este periodo de transformaciones políticas y sociales de principios del siglo XX. Y es en este contexto, como señala Soruco, donde se despliegan la heterogeneidad de las representaciones del mestizaje en la literatura, como miradas que experimentan la compleja dinámica social boliviana del periodo, que, de acuerdo con la categoría de Williams (2000), configura una nueva estructura del sentir alrededor de la situación de desarrollo desigual y combinado de Bolivia, expresada en el conflicto latente entre la construcción del Estado-nación impulsada por la modernización, y la pendiente integración política, social y territorial, que será determinante para la agenda nacionalista de la revolución del 52.

Bajo estas consideraciones sobre el proceso boliviano de principios del siglo XX, ahora queremos enfocar nuestro análisis en el surgimiento de la crítica que corresponde también a este contexto histórico, ya que examinar la crítica nos permite ampliar nuestra visión sobre las representaciones abordadas en la literatura del periodo, en tanto lleva las cuestiones literarias al terreno de la esfera pública. Entonces, de acuerdo con Eagleton (1999), nos interesa observar el rol de la crítica como espacio discursivo que interpela al Estado y a la sociedad en términos de una visión política de la cultura.

Dentro del conjunto de autores bolivianos que trabajan en el campo de la crítica, queremos resaltar la figura de Carlos Medinaceli, a quien Finot considera “el fundador de la moderna critica boliviana”, y cuya presencia en las letras bolivianas del periodo, a nuestro entender, simboliza mejor que ninguna “la experiencia de la modernidad” boliviana, como podemos percibir en la siguiente cita de Medinaceli escrita respecto al grupo Gesta Bárbara:

...existía en nosotros una nueva sensibilidad. Por eso nos irritábamos de cosas que al resto del gznápiro mundo le parecían bien. Éramos pesimistas por patriotismo y patriotas por pesimismo. Paradojalmente patriotas, nuestro patriotismo consistía en hablar mal de la patria, en decir la verdad, como otros hablaban bien de ella, pero mentían. Repudiábamos todo lo boliviano contemporáneo: nosotros queríamos vivir en la Bolivia de nuestros sueños. Queríamos modificar el ambiente, refinarlo, modernizarlo. (1955: 33)

Estas líneas nos recuerdan bastante el planteamiento de Berman (2006) respecto de la experiencia contradictoria de la modernidad, que se despliega desde una nueva sensibilidad expandida por el cambio vertiginoso en las formas de vida. Sin embargo, como dijimos, en el caso boliviano la experiencia de la modernidad se encuentra atravesada por la sensación contradictoria de la inconclusa construcción del Estado-nación, lo que explica por qué la nueva sensibilidad referida por Medinaceli aborde el tema de la patria en específico, donde este se identifica como “paradojalmente patriota”, que “habla mal de la patria”, pero lo hace por patriotismo.

Un tema que describe mejor esta visión contradictoria sobre Bolivia es tratado por Antezana en sus “Notas al epistolario de Carlos Medinaceli”, donde se identifica la visión dicotómica del autor de la Chaskañawi, respecto al campo y la ciudad bolivianos, que se plantea para expresar el contraste entre dos formas diferenciadas de articulación social, y en suma dos proyectos de nación que coexisten contradictoriamente sobre el mismo Estado. De acuerdo con Antezana, “para Medinaceli es la nacionalidad la que sufre las consecuencias pues, como

señalamos, se trata de dos modelos (campo/ciudad) que rigen la vida nacional. A partir de la independencia, es la ciudad la que lleva el ritmo del país: el campo se va quedando” (2011: 163). Este tema se refleja claramente en el texto “Pueblos terrosos, vidas derrotadas”, escrito por Medinaceli en relación a una breve estancia en Nor Cinti hacia 1935, que dice:

Vivir en una aldea, o verse obligado a acudir a ella por alguna necesidad premiosa, cuando se habita, como yo ahora, en pleno campo agreste, donde se carece de todo, es para conocer la vida nacional en su intimidad [...] vivir en estos pueblos terrosos, sin más forzada convivencia de estas vidas derrotadas de la aldea indo-mestiza, es para experimentar todo lo áspero [...] El hombre de ciudad de lo primero que sufre en la aldea es la falta de convivencia social. Por lo pronto alternar con los indios, aunque mal que bien se conozca el idioma, es difícil, y la intercomunicación casi imposible, por la abismática distancia de cultura y sensibilidad. (1955:53)

Esta vez, la descripción revela una contradicción en el propio Medinaceli, quien es conocido por su postura mistificadora de lo rural; no obstante, lo que expresa en este texto es su pertenencia e identificación con la cultura urbana, y nuevamente la desarticulación entre campo y ciudad.

Ahora, en el terreno propiamente de la crítica, Medinaceli es aún más severo en las apreciaciones sobre el tema de la nación; al hablar sobre la novela en Bolivia, escribe en 1942:

...no contamos con una novela nacional, una novela que exprese el “alma territorial”. Y, ello, también por una razón clara: nuestro país se encuentra en la etapa de su estructuración nacional, pero aún no es una nación. (ob.cit. : 187)

Esta es solo una muestra de las diversas citas posibles, entre las que Medinaceli establece una relación entre la literatura y la inconclusa construcción de la nación, revelándonos el sentido que asume la actividad de la crítica para el autor.

Una y otra vez, este va a ser el eje del análisis literario, como lo muestra la crítica a la novela *El alto de las ánimas*, que José Eduardo Guerra publicó en 1919; para Medinaceli, la personalidad del protagonista de dicha novela es un símbolo:

...que conviene a un grupo de la sociedad boliviana [...] Y la razón de este símbolo hay que buscarla en la historia del desarrollo social de Bolivia. Pasa esta hoy por una etapa de transición [donde] la antigua aristocracia, que no quería ceder sus prerrogativas y se atrincheraban en la tradición, fue arrollada por el nuevo estado de cosas, la naciente democrática, que se coloca en pugna contra los prejuicios de la tradición y de las jerarquías sociales [...] Los que en el nuevo orden resultaron más aptos para prosperar fueron los que por su mismo hibridismo étnico se aconsonantaban con el hibridismo democrático de la nueva república. (1969: 194)

Para concluir, Medinaceli reflexiona:

En el héroe de 'El alto de las ánimas', se evidencian las divergencias étnicas y psíquicas de la sociedad boliviana y la atormentada individualidad del protagonista no reconoce otra causa. Bolivia, si geográfica y políticamente constituye 'una nación', socialmente aún no lo es. En nosotros no existen sentimientos de solidaridad social, pues la base de esta es la similitud de caracteres y la unidad de origen y aspiraciones [...] Será necesario que desaparezcan todas ellas por cruzamiento e inmigración, a fin de que nazca entonces el verdadero tipo nacional y Bolivia adquiera personalidad propia, base suficiente de todo progreso. (1969: 195)

En este caso, Medinaceli refiere a su propia postura sobre el mestizaje, que, como señala Soruco, constituye una posición disruptiva en relación a la literatura del periodo, en tanto supone la única representación positiva del mestizaje realmente existente en Bolivia, que se encarna en la figura del cholo al que confiere ser "un producto nuevo y flexible de los nuevos tiempos" (2012: 161), en palabras de Soruco. Respecto al protagonista criollo de la novela, Medinaceli

se atreve a ir más lejos, y sugiere que se trata de la mentalidad del propio Guerra (1969: 190).

Por otro lado, no es extraño que Medinaceli plantee una visión positiva del cholo y le atribuya ser el producto de los nuevos tiempos, ya que, para el autor, el criollo viene a ser un símbolo del pasado que debe superarse en el presente para poder construir efectivamente la nación. Así, a propósito de la crítica a la novela *Tierras hechizadas* de Adolfo Costa du Rels, Medinaceli se refiere al personaje del criollo hacendado, para establecer su relación con la pervivencia del feudalismo y el consecuente atraso de Bolivia:

El mejor carácter pintado en el romance es de don Pedro Vidal, como que es copia fiel del original. Puede considerárselo como el tipo del “latifundista colonialista” que supervive en Bolivia con indurecencia crónica, tal como lo creó el parasitismo colonial [...] don Pedro es senador perpetuo pero él no asiste a las cámaras a velar por los intereses de la Patria, sino a defender sus privilegios de terrateniente [...] El problema de Bolivia es el problema agrario, ¿y por qué no lo han tratado en el congreso, encarándolo de frente y planteándolo a fondo? Por una razón tan sencilla como humana: porque la mayoría de nuestros parlamentarios son unos feudatarios a la manera de don Pedro Vidal. (1969: 214-217)

Como podemos ver, una y otra vez la crítica de Medinaceli se entrelaza con una visión política de la cultura, que se mueve alrededor de la tensión existente por la inconclusa consecución del Estado-nación en Bolivia, de la que se extienden como tareas pendientes la integración política, social y territorial. Por un lado, el autor es testigo de las transformaciones de la época, pero, por otro lado, lejos de contentarse con esto, avista rápidamente los espacios que aún aguardan el necesario cambio; es en este contexto donde la obra de Medinaceli actúa y toma partido, ya que asume la tarea de discernir las representaciones conservadoras que recurrentemente se plantean en la literatura del periodo, interpelándolas al mismo tiempo que interpela a la sociedad y al Estado de donde emergen.

Y, sin embargo, pese a esta labor de eterno disidente, la figura de Medinaceli lejos de opacarse se reafirma en la esfera pública boliviana, como lo muestra la continuidad de sus publicaciones en los diversos medios impresos de circulación masiva de todo el país; tal parece que satisfacía una necesidad en el medio literario que se podría explicar siguiendo las palabras de Terry Eagleton, “la crítica solo ha adquirido atención generalizada cuando, en el acto de hablar sobre la literatura, ha emitido un mensaje lateral sobre la forma y el destino de toda una cultura. La crítica solo pudo reclamar con autoridad su derecho a existir cuando la «cultura» se convirtió en un proyecto político urgente, la «poesía» en metáfora para la calidad de la vida social y el lenguaje en paradigma para el conjunto de la práctica social” (1999: 122).

Bibliografía

Antezana, Luis

2011 **Ensayos escogidos**. La Paz: Plural editores.

Berman, Marshall

2006 **Todo lo sólido se desvanece en el aire**. México: Siglo XXI editores.

Callinicos, Alex

2011 **Contra el posmodernismo**. Buenos Aires: Ediciones RYR.

Eagleton, Terry

1998 **Una introducción a la teoría literaria**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

1999 **La función de la crítica**. Madrid: Paidós Ibérica.

Finot, Enrique

1955 **Historia de la literatura boliviana**. La Paz: Gisbert y Cía. S.A.

Habermas, Jürgen

1998 **Facticidad y validez**. Madrid: Trotta.

Klein, Herbert

1984 **Historia de Bolivia**. La Paz: Juventud.

2009 **Los orígenes de la revolución nacional boliviana**. La Paz: Editorial G.U.M.

Medinaceli, Carlos

1955 **Páginas de vida**. Potosí: Colección de cultura boliviana.

1969 **Estudios críticos**. La Paz: Los Amigos del Libro.

1972 **El huayralevismo**. La Paz: Los Amigos del Libro.

Sanjinés, Javier

2002 “Tamayo, observador: Negociando lo letrado con lo visual”, en Denise Ostermann (ed.) **Propuestas y tendencias del arte boliviano a fines del milenio**. La Paz: Artes Gráficas Latina.

Soruco, Ximena

2011 **La ciudad de los cholos**. La Paz: IFEA-PIEB.

Williams, Raymond

2000 **Marxismo y literatura**. Barcelona: Ediciones Península.

ATESTIGUAR LA MUERTE NOTAS [¿FILOSÓFICAS?] SOBRE LA DIALÉCTICA RECUERDO/OLVIDO EN PERSUASIÓN DE LOS DÍAS¹ DE OLIVERIO GIRONDO

Gary Anton Mostajo Troche²

Cómo citar: Mostajo Troche, G. A. (2013). Atestiguar la muerte. Notas [¿filosóficas?] sobre la dialéctica recuerdo/olvido en Persuasión de los días de Oliverio Girondo. *Página y Signos: Revista de Lingüística y Literatura*, 10, 71-94. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10257854>

*Lo grave es saber que uno está muerto; y eso es la tumba.
No se puede eludir la tumba [...] La tumba está más allá del fuego.
El fuego no llega a las tinieblas. En realidad no se puede morir.
Mucho me temo que ese sea el significado de la tumba.*

Manuel Balboa, en su conversación con el Padre Rodrigo
(Jaime Saenz, *El Señor Balboa*)

RESUMEN

El presente trabajo presenta una aproximación al fenómeno existencial de la muerte como artefacto poético, a partir de una exposición (¿filosófica?) de las posibilidades sgnicas halladas en el poemario *Persuasión de los días* del escritor

¹ Oliverio Girondo (1891-1967) escribe *Persuasión de los días* en 1942, marcando así una salida definitiva de las incursiones literarias y críticas que se realizaron en torno a la revista *Martín Fierro* de la cual fue parte (junto a Jorge Luis Borges, Raúl González Tuñón, Macedonio Fernández y Leopoldo Marechal) y suscitaron la aparición de *Veinte poemas para leer en el tranvía* (1922) o *Calcomanías* (1925). Esta separación de la llamada “escritura automática” en las corrientes surrealistas surge en el autor como una auténtica preocupación por la existencia y su devenir vertiginoso, y si bien el *martinfierrismo* –como se había denominado a este movimiento– inscribió sus letras en el seno de las corrientes vanguardistas, el existencialismo difícilmente podía encontrar en él una voz poética propia. Así, Girondo sucumbe al lenguaje irreverente, mundano, donde prevalece el conocimiento a través de las experiencias corpóreas, como una condena a la escritura estática donde la preocupación era un elemento anexo. En el presente texto usamos la versión de *Persuasión de los días* realizada en una antología de escritos del autor bajo el nombre de *Noche Tótem*, sin indicar la numeración.

² Escritor e investigador. Docente de pregrado y posgrado de la Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra (UPSA). Correo electrónico: garymostajo@upsa.edu.bo

argentino Oliverio Girondo. De manera análoga a la tanatología, el ensayo acude a los trasfondos y márgenes del corpus textual y los disecciona para plantear una teoría sobre el acontecimiento de la muerte y su relación con las características personales de la escritura del poeta bonaerense.

Mostajo trata de entender la escritura de Girondo como un paradigma de la destrucción del esquema tradicional de la temporalidad y el acceso privilegiado que, en la voz del poeta, tiene el género humano a la narración del fin: “decir” y “atestiguar” la muerte propia es siempre hacerlo en/para/por los otros.

Palabras claves: Oliverio Girondo, muerte, poesía, testimonio, alteridad, tumba

ABSTRACT

This paper presents an approximation to the existential phenomenon of death as a poetic artifact, from a (philosophical?) presentation of the sign possibilities found in the *Persuasión de los días* book of poems of the Argentinean writer Oliverio Girondo. In an analogous manner to thanatology, the essay turns to the undertones and margins of the text corpus and dissects them in order to propose a theory on the event of death and its relationship with the personal writing characteristics of the poet from Buenos Aires.

Mostajo attempts to comprehend Girondo's writing as a paradigm of the destruction of the traditional schema for time and privileged access which, in the poet's voice, has a human genre for the narration of the end: “saying” and “attesting to” death itself means always doing it in/for/instead of the others.

Keywords: Oliverio Girondo, death, poetry, testimony, alterity, tomb

o r i g e n

la primacía del verbo prohibido

Recordar la tumba— la metáfora sobre el estado de la memoria en las fronteras del límite se presenta como una cuestión liberada de cláusulas metafísicas, a la manera de ejercicio (¿adventicio?) de afirmación de la existencia de lo venidero, aislado paradójicamente en la acción del pensar en/para/desde el presente. La exigencia de una autonarración del final —el insólito discurso sobre la fatalidad y la recuperación de su significado— revela un mecanismo catártico para la comprensión originaria del sujeto encadenado a la percepción de la temporalidad, a la estructura irremediable de la historia, de su historia. Ante la emergencia de una posible inautenticidad de su puesto en el mundo, surge la duda y sucede el asilo en un sistema mimético de metaplasmos y figuras literarias sin fin. La presencia (filosófica, retórica, física) del hombre ante la tumba es al mismo tiempo natural y artificial: instala el discurso sobre la muerte, cuyo interpretante final solo puede ser conocido en la soledad del instante de la expiración misma y su interrupción absoluta a todo dicho anticipadamente sobre ella, a los suplementos que paradójicamente nos permiten reconocer su existencia real y poética.

Recordar— quizá no hay otra palabra más irreverente en el lenguaje que este verbo, como tampoco existe escritura que no se desencadene a partir de la memoria y sus implicaciones con el recuerdo, provocadas o fortuitas. El ejercicio poético es en sí mismo un *recordar*, aun en la necesidad de suprimir el uso del término mismo. El *recordar* está siempre más allá del que escribe: establece un vínculo *cordial* entre el poeta y el origen, lo “enlaza” con el movimiento continuo y caótico del universo, le inicia en la liturgia ritual de la palabra, se apodera de él aunque este no tenga derecho alguno para corresponder su sacralidad. Las fuentes del recuerdo son interminables y al mismo tiempo efímeras.

Por esta razón, el poeta es quien, a través de la escritura y bajo sus propios riesgos y dificultades, *violenta sin violencia* la materia de la cual está constituido el verbo prohibido. Solo la emancipación de los límenes del tiempo hace posible la

revelación de una verdad despiadada: si bien el que escribe está atado sin remedio al acto de *recordar*, el recuerdo no tiene para sí explicación en ley alguna. Sin condición que lo reduzca, el recuerdo se convierte en la ausencia permanente de la certeza, no habiendo en él nada verdadero que pueda ser dicho, quedando preservado el decir como tal. El acceso que el *recordar* establece entre aquel que existe y la comprensión discursiva de su propio existir se manifiesta a través de la dependencia entre la cosa que es recordada y la reproducción simulada que se provoca inmediatamente en la conciencia de aquel que recuerda. El tiempo, que no está limitado al acontecimiento histórico, se exhibe entonces como posibilidad del recuerdo y no al revés. Traer lo que está más allá. Llevar lo que está más acá. Lo incomprensible —la muerte inminente— se convierte en un acto puntual, tangible, inmediato, que se cierne en la mirada presente, en la mirada a la tumba.

¿En qué circunstancias la tumba —los códigos sobre los cuales se erige el signo (o el no-signo) /tumba/ y sus infinitos interpretantes— pasa a ser estación utópica predilecta, un lugar sin lugar, del acto de recordar? ¿Qué determina en la mirada poética? ¿O en sí misma? ¿O en el poeta? ¿En la escritura? El acceso al lenguaje a través de la maquinaria del recuerdo, como bien apuntaba Jorge Eduardo Eielson en *Para una preparación poética*, es un inevitable acto de elección de las palabras que, de manera diferida a la indumentaria, no se convierte en una artefacto que “invierte” al sujeto y su escritura, sino lo contrario: despoja al poema de sus protecciones retóricas, lo libera, lo desnuda, lo prepara para hacerse uno con el tiempo en la muerte³. Así, ningún verso asilado en el *recordar* es producto de la casualidad: la poesía y sus posibilidades son función irreversible de la vida; el tiempo se ausenta y se presenta con un nuevo rostro en la memoria.

³ Para Eielson, “[l]a poesía llamada moderna de los poetas a la orden del día carece de problemas que no sean referentes al vestuario. Basta leer unos versos [...] para apreciar hasta qué grado de atrofia interior puede conducir el excesivo ejercicio retórico. El corazón paralizado. Las palabras sirven solo para satisfacer el donjuanismo cada vez más *doctrinario*, intrascendente y mecánico de los profesionales de la vanguardia. Habiendo admitido teóricamente la imperfección de la expresión humana, y no siendo posible establecer un correlativo material sobre la perfección del poema y la verdad o la belleza de la poesía, no nos queda —como decía antes— sino exigir la mayor desnudez posible en el poema, el más sucinto puro vestido para quien nace de una sagrada fuente [...] [L]a poesía reina y se apoya profundamente en lo más agudo de su propia existencia: la existencia del hombre” (Padilla 2002: 436).

Podríamos hablar inclusive de una topología del poema —que es siempre un instrumento para ver y vivir el mundo más que un producto literario—. Su locación, la realidad de su espacio y sus marcas constitutivas se establecen en un mapa cartográfico que disfraza en mínima forma una compleja e infinita estructura ulterior, a saber, al universo mismo y su inacabable tejido de relaciones en constante expansión⁴. Una respuesta acertada a las interrogantes que se plantean es imposible. La contemplación silenciosa del cosmos en el recuerdo da carácter de sacralidad a la acción derivada del verbo mismo, y deja ver la ausencia de verdad que permite el artificio poético. La posibilidad de que la vida y la poesía sean una sola cosa y no dos entidades separadas se evidencia en la tensión existente entre lo que se dice y lo que se recuerda, en las consecuencias del signo de la tumba para el hombre que vive (¿o es?) su muerte sin haber muerto, del ser humano que quiere *olvidar* la muerte y permanecer en la tumba⁵. La poesía se hace comunicable a través del signo constituido en palabra. La muerte se hace presente en la existencia de la tumba que a la vez es el lugar donde no se puede morir nunca.

⁴ Sin ley, el *recordar* excede la concepción mecánica de orden y la transmuta en dinámica del caos. La idea del universo caótico no es una cuestión poética, ya Ilya Prigogine, Henri Poincaré, Mitchell Feigenbaum, Werner Heisenberg y Ross Ashby afirmaron una complejidad propia de los sistemas en la que se verifica un orden diferido al de la mente limitada a correlaciones lógicas. Prigogine (1996) afirma que un sistema puede dar indicios de su comportamiento a corto plazo, pero sus mutaciones a mediano y largo plazo son impredecibles. Es en su curso errático que el universo dispone cambios ínfimos en las condiciones de mantenimiento del sistema, de manera aleatoria, por lo que las acciones humanas que son parte de la estructura son siempre inciertas. El universo y el lenguaje comparten esta característica primigenia de inestabilidad caótica, en la que toda trayectoria acaba disociándose de sus condiciones iniciales en el transcurrir del tiempo. Es justamente esta la posibilidad del recuerdo: el acceso al lenguaje como una necesidad aterradora que no puede describirse matemáticamente, sino solo a través del acto poético.

⁵ No es extraño, además, que en la literatura se hayan introducido variadas figuras intermedias entre la vida y la tumba, todas análogas y con significado próximo. El escritor paceño Jaime Saenz, en su novela *Felipe Delgado*, describe por ejemplo la bodega como el estado previo de preparación para la realidad de la tumba: “Seguramente, la bodega es una antecámara a la tumba. Se encuentra a medio camino, entre la tumba y la vida, como se encuentra la tumba entre la vida y la muerte, según el panorama que se ofrece al peregrino en las alturas de la bodega. Y así, según se vislumbra con claridad el panorama, así se vislumbra la tumba como lugar propicio, como refugio único para el peregrino. Ante todo, ocultarse en la tumba no es fácil. Hay que tener fe, y es necesario sufrir mucho. Aquel que quisiera ocultarse de la vida y de la muerte deberá ir a la bodega; allá podrá preparar su entrada a la tumba y conocer los secretos de esta. Para quedarse definitivamente en ella” (Saenz 2007: 328). Ya sea en calidad de lugares u objetos (reales e ideales), el estado virtual que denota el espacio donde se piensa la propia muerte se fija a una realidad y se emplaza en ella, designándola como una antesala de lo que está más allá del límite. La calle, la habitación, la embarcación, el mar, el socavón y otros son usados como elementos cuyas cualidades corresponden con este atributo.

Olvidar la muerte— ¿es posible esta transformación tan paradójica? No pretendemos hacer una genealogía de las aproximaciones de la poesía a la muerte, ni justificar interés alguno por el contenido de este discurso que no deja de estar atrapado en las fauces bestiales de la retórica. Tampoco queremos anunciar, sin más, la tumba, labor que corresponde única y exclusivamente al sujeto poético. Nuestra intención es declarar (que no es otra cosa que un simulacro de la acusación frontal que es el único gesto auténtico posible⁶) la relación que se instituye entre el recuerdo y el olvido, el proceso metamórfico del primero en el segundo, la construcción de una temporalidad sin tiempo que emerge de la figura de la tumba, la presencia de un “otro” en el tejido del texto poético, de un ser humano que se hace poeta en la antesala de la muerte. Es en los poemas contenidos en *Persuasión de los días* de Oliverio Gironde desde donde queremos afirmar la temporalidad y la otredad como rasgos esenciales del hombre, a través de dos procesos entremezclados en el tejido del texto (sin que ello implique necesariamente un *interpretar* el texto, en sentido hermenéutico *senso stricto*): primeramente, la posibilidad del *decir la muerte*; y segundo, el estatuto del *testimonio de la muerte* como vía de acceso al otro.

d e v e l a m i e n t o

el muerto parlante

Oliverio Gironde, el que habrá muerto.

.....
yarará,
mosca muerta,
con el cráneo repleto de aserrín escupido,
con las venas repletas de alacranes filtrables,
con los ojos rodeados de pantanosas costas
y paisajes de arena
nada más que de arena. (Tríptico)

⁶ Dice Oliverio Gironde: “Con la poesía sucede lo mismo que con las mujeres: llega el momento en que la única actitud respetuosa consiste en levantarles la pollera” (2008:59).

¿Muerto?, ¿él? ¿Quién es precisamente él, Gironde? ¿Bajo qué premisas y condiciones podríamos señalar su muerte particular? ¿No es mejor y más apropiado apuntar, más bien, que “ha muerto”? ¿Qué muerte es esta que se presenta en la simplicidad verbal del tiempo futuro? La afirmación conlleva más de una pregunta, o quizá en ella no hay pregunta alguna sino una simple alteración retórica, un envoltorio, una dislocación, un recurso de incompetencia histórica, anárquica, diacrónica de la cualidad de lo que muere. El hecho es que Gironde está paradójicamente más cerca y más lejos de reconocerse a sí mismo en esta frase, y ante la exigencia de mostrar una manera menos abominable (y racional) de expresar la pertenencia de la muerte al sujeto que se asila en ella o, mejor dicho, que “es” su muerte, responde:

Los nervios se me adhieren
 al barro, a las paredes,
 abrazan los ramajes
 penetran en la tierra
 se esparcen por el aire
 hasta alcanzar el cielo

 Nunca sigo un cadáver
 sin quedarme a su lado

 Basta que alguien me piense
 Para ser un recuerdo. (Comunión plenaria)

Pero, ¿existen realmente códigos de conocimiento de aquello a lo que pretendemos llamar muerte? Ya Foucault, cuando hablaba sobre el nacimiento de la medicina, la enfermedad y la clínica a fines del siglo XVIII, afirmaba que la dominancia de ciertas instituciones y de los jerarcas de las mismas —el hospital y los médicos, en este caso— logró que la sociedad se fundara sobre leyes que permitieran, por ejemplo, la disección de cadáveres para estudios

científicos. Una nueva manera de mirar la muerte se cristaliza en el seno de esta dinámica, simultánea a la creación de un lenguaje renovado que permitiera hablar (también metafóricamente) sobre aquello que se miraba, que estaba delante del sujeto y no era nombrado (cf. 1966: 140). Si bien aquí no vamos a problematizar la cuestión del lenguaje como rasgo propio de lo humano⁷, es muy importante mirar la construcción moderna del concepto que ligó definitivamente al lector con aquello que leía. La disección de cuerpos humanos y autopsias entramaba necesariamente una nueva relación entre el tejido muerto del occiso y la muerte del individuo, y, por oposición, la muerte misma como una enfermedad que se hace posible en la vida⁸.

Naturalmente, esta incorporación de una significación de la muerte en el espacio del lenguaje será el inicio de una serie de planteamientos éticos y socio – culturales, pero también (aunque de forma tardía) el inicio de una exploración poética centralizada en la simbología generada en el encuentro del signo gráfico con lo exegético. La comprensión del origen se anuda al discurso escatológico para posicionarse de forma arquetípica, pero abarca en sí misma el reconocimiento cenestésico de lo orgánico, de lo visceral, de la confusión, la angustia existencial, el sufrimiento y la inminencia del deceso. El espacio de una poesía de los límites, de una poesía cognoscitiva que funciona bajo el mecanismo de la disección corporal —y la también disección de lo excedente, la realidad que acompaña al cuerpo y lo constituye— se despliega con vigor en el escenario poético de la literatura de las vanguardias, incluso de modo escatológico⁹. De alguna manera,

⁷ Para Foucault, todo universalismo de tipo estructuralista debe rechazar la subjetividad (lo que implicaría insertar lo individual en su contexto total). De esto se infiere que los autores, obras y objetos del lenguaje requieren una lógica que debe independizarse de las reglas de la gramática, e incluso de las palabras (cf. 1968: 302). El hombre piensa, entonces, “con un lenguaje [...] que es mucho más viejo que él” (1968: 309).

⁸ Kurzweil asegura que, aunque esta “nueva forma de ver” está determinada por la intuición y la observación previa, se confirma como método anatómico – clínico en cuanto inaugura un discurso que marcará definitivamente la condición histórica de nuestra edad (cf. 1979: 28).

⁹ Según el diccionario de la RAE, el término *escatología* significaría, por un lado, un “conjunto de creencias referentes a la vida de ultratumba” (del griego ἔσχατος, “lo último”) y, por otro, un “tratado de las cosas excrementicias” (del griego σκῶπρ, σκατός, excremento). De esta manera, como apunta Luis Fernando Chueca, “[t]enemos así definido, en lo fundamental, lo escatológico como lo referido a las sustancias que despiden el

el estado de permanente flujo de excrecencias es el que permite el viaje a la contemplación última —la muerte—, como Girondo explicita en *Es la baba*:

Es la baba.
Su baba.
La efervescente baba.
La baba hedionda,
cáustica;
la negra baba rancia
que babea esta especie babosa de alimañas
por sus rumiantes labios carcomidos,
por sus pupilas de ostra putrefacta,
por sus turbias vejigas empedradas de cálculos,
por sus viejos ombligos de regatón gastado,
por sus jorobas llenas de intereses compuestos,
.....
¡Sí! Es su baba...
lo que herrumbra las horas,
lo que pervierte el aire,
.....
con sus vermes de asco,
con sus virus de hastío,
de idiotez,
de ceguera,
de mezquindad,
de muerte.

¿Una sátira a la moral y la idea de la muerte producida en el seno de las convenciones sociales? Girondo muestra cómo detrás de todo intento de imponer al hombre un discurso ético sobre el morir, basado en acuerdos

cuerpo que son consideradas desagradables o repugnantes; en primer lugar, pero no únicamente, las sustancias fecales. Y como discurso escatológico, de modo amplio, podemos comprender aquellas expresiones verbales que hablan de dichas materias o sustancias” (2000:45).

intersubjetivos, está una máscara, un disfraz que solo pretende evitar que las pulsiones, lo natural, nos dominen. Esta misma máscara permite al hombre engañarse sobre lo que se puede conocer de la muerte evitando que el cuerpo y su degeneración digan algo de ella, que los flujos purulentos en los que se envuelve la mortalidad lleguen a ser percibidos. Sin embargo, el cuerpo reconoce que es imposible escapar de esta condición: los arquetipos de la aniquilación y de lo transitorio son absorbidos por el cuerpo como preparación y anuncio de la muerte, verbalizando el cuerpo y entendiendo la propia fragilidad. La corporalidad es un papel que necesita ser escrito para ser real, de la misma manera que su fin:

Y tú también
quejido,
inútil,
extraviado,
de tranvía ya loco
de trajes
y de horarios;
adentro de mis venas,
en mi tiempo,
en mis huesos,
mezclado a mi silencio,
a mi pulso,
a mi fiebre,
a todo lo que impregna
esta vigilia estéril. (Nocturnos)

Foucault, en su *Arqueología del saber*, deseaba encontrar una relación sólida entre lo inconsciente, la naturaleza y la cultura, no cuestionando al hombre como tal sino los conocimientos posibles sobre él, para lo cual era necesario “*disolver al hombre*” (Kurzweil 1979: 37). Todo conocimiento nuevo implica una ruptura con un conocimiento anterior, determina una transformación. Por ende,

la historia del sujeto no puede ser algo continuo, por lo menos en un sentido estructural. La historia del hombre —y la relación con la proximidad a la experiencia de la muerte— sigue premisas de tipo anti- antropológico y anti-humanista. El conocimiento que tiene el hombre sobre sí mismo y sobre su historia es una teoría en formación a través del lenguaje y su praxis (cf. Foucault 1970: 20). El problema real del discurso recae en el cómo entender el conocimiento sobre la muerte en esta discontinuidad histórica absoluta y no en la reconstrucción racional del individuo. Solo así puede hablarse de una verdadera *muerte del sujeto* o, dicho en el lenguaje de Foucault, el *fin del hombre* en el *fin de la falsa conciencia*¹⁰, el cansancio de entender la muerte como un mero efecto de una vida llena de límites¹¹:

Cansado
¡Sí!
Cansado
de usar un solo bazo,
dos labios,
veinte dedos,
no sé cuántas palabras,
no sé cuántos recuerdos,
grisáceos,
fragmentarios. (Cansancio)

¹⁰ Foucault pone en la conciencia la paradoja del esfuerzo por desenterrar una estructura unificada del conocimiento a través de un lenguaje que “desde el principio ha sido ambiguo y en ningún momento axiológicamente formal” (Kurzweil 1979: 31). La descomposición que este produce en la historia convencional al desnudar todo tipo de juegos lingüísticos del discurso (precisamente de los que se vale la lógica moderna para la elaboración de conceptos) y sobrepasarlos, crear verdaderas *sociedades del discurso*. A diferencia de Kant, para Foucault el conocimiento no se da entonces de forma transparentemente inmediata a través de un *cogito*, porque este se presenta siempre emparejado con un “desconocimiento” que desborda el ser propio y se da en lo impensado. El verdadero problema no se resuelve de forma kantiana, es decir, creando ciencias que permitan obtener nuevos conocimientos, sino pensando aquello que el hombre no ha pensado todavía (cf. 1978: 314). El desarrollo de un nuevo orden del discurso vendría a ser fundamental justificativo de la existencia humana, insumo esencial de un neo-desarrollo de las artes (en el sentido análogo en que ha surgido el renacimiento) y de la poesía.

¹¹ Nótese la diferencia entre los límites, que entendemos como la cualidad del ser contingente, y el *límite*, la frontera desde la que se divisa la muerte.

¿Verdaderamente la muerte representa una *frontera*? ¿La aproximación poética a la muerte —la palabra salida desde/para la tumba— son indicios reales de una historia desestructurada del ser humano, cuyo único interés es construir una antropología de la muerte? ¿Es realmente el poeta un ser-para-la-muerte, como en las palabras que Heidegger atribuía al *Dasein*?

Hablar de la “muerte del sujeto” es, necesariamente, hablar de la “propia muerte” aunque esto implique la mutación histórica foucaultiana¹². Jacques Derrida, en *Aporías*, argumentaba que el decir la propia muerte no era predicar forzosamente al “yo” que muere, siendo la muerte un común para el género de la humanidad (cf. 1998: 47). Por tanto, la palabra muerte nombra algo que es absolutamente irremplazable y totalmente singular, pero al mismo tiempo su carácter histórico reside en que ese nombrar es paradigma para cualquier sujeto, aunque le sea inaplicable cualquier concepto que aparente una totalidad de conocimiento¹³. Si Foucault hablaba de una socialización del discurso como un límite al conocimiento de la muerte, Derrida es aún más incisivo al señalar que esta frontera está vinculada necesariamente a otros dos tipos de límite: uno geográfico y otro conceptual o terminológico (cf. 1998: 48).

Cuando Foucault mencionaba las transformaciones que se habían producido con respecto a la clasificación natural que dio paso al nuevo conocimiento sobre la muerte, así como a las combinaciones posibles del lenguaje que de ellas derivaron para afirmar códigos reconocibles, se refería claramente al nacimiento de una *cultura de la muerte* (cf. 1968: 55). De alguna manera, la poesía iniciada

¹² A esta mutación se refiere Derrida aludiendo a que ninguna lectura de *Ser y tiempo* de Heidegger puede llegar a concluir que un pensamiento sobre la muerte sea más originario que otro en virtud de que el *Dasein* no puede dejar de ser un testigo histórico, sea cual fuese su inautenticidad de ser impropio, inauténtico o inacabado (incapacidad de conformarse como un todo) (cf. 1998: 4). Sin embargo, Rubén Carrasco de la Vega menciona que, para Heidegger, este inacabamiento esencial es una posibilidad inevitable del *Dasein*, ya que este no acaba su término de ser —en— el mundo porque, de alguna manera, mantiene una posibilidad abierta de seguir siendo y es esta posibilidad la que, paradójicamente, le da ese carácter de “ser incompleto” (cf. Carrasco 2006: 196).

¹³ La *posibilidad ontológica de la imposibilidad* del *Dasein* que, según Heidegger, se anticipa ante sí (Heidegger 2003: 271).

con Rimbaud o Baudelaire, de la cual Gironde es indudable heredero, constituyeron un nuevo discurso sobre el *límite*, un modo peculiar de aproximación al hombre que se convertía en sujeto de su propio objeto de conocimiento y, simultáneamente, al *sujeto que conoce*. Como bien apunta Derrida, esta noción no puede ser entendida como una constante cultural, ya que cada comunidad tiene una forma diferente de entender el tránsito (además de lo que viene después de él), y volcar su sentido en artefactos metafóricos, como la tumba (cf. 1998: 49)¹⁴:

Por eso es muy posible que no asista a mi entierro,
y que mientras me rieguen de lugares comunes,
ya me encuentre en la tumba,
vestido de esqueleto,
bostezando los tópicos y los llantos fingidos. (Dicotomía
incruenta)

La palabra del hombre —que se narra a sí mismo en la escritura— es siempre la historia de su muerte. Al amparo de esta idea, Derrida se atreve a decir, a quemarropa, que el hecho de pensar la muerte es el mismo morir¹⁵ (cf. 1998: 57). La cuestión ontológica de la muerte del sujeto, su preeminencia existencial

¹⁴ Una confirmación de esta afirmación derridiana es, por supuesto, la relación entre mito y rito en cuanto estos tienen la capacidad de mutación. Sin embargo, este mismo presupuesto abre la pregunta de si la identificación de un grupo humano con un tipo de discurso sobre la muerte que no cumpla esta característica de transformación está destinada a desaparecer o a ser fagocitada en el proceso “evolutivo” de otras culturas más absorbentes.

¹⁵ Derrida discurre posteriormente a esta afirmación sobre la diferenciación terminológica que Heidegger hace entre la muerte (*der Tod*) y lo que propiamente sería el morir (*verenden*). Para Derrida, una traducción más fiel al pensamiento original de Heidegger determinaría al *verenden* como “perecer” más que “morir” justamente por respetar ese “pasar el límite” que el mismo Heidegger no llegará a justificar, pero que caracteriza al *Dasein* (cf. 1998: 58 – 74). Carrasco hace referencia a esta misma distinción haciendo intervenir el término *sterben* como el morir propio del *Dasein*, aludiendo a que *verenden* —finar o finalizar— es un término referido a cualquier cosa que pueda dejar de existir como los animales y las plantas, es decir, de un sentido más fisiológico. Dado que morir del *Dasein* tiene una mirada ontológica, aplicarle el término *verenden* sería, para Carrasco, inapropiado (cf. 2006: 225 – 227). En ambos se delata el sentido de inmortalidad o, por lo menos, lo imperecedero del *Dasein* en el sentido en que este no finaliza nunca.

antes que cualquier otra aproximación (incluso histórica) posibilita el nacimiento de una poesía de la muerte y no así una historia de la muerte, que sería aporética, porque el morir no podría ser entendido —ni codificado— bajo términos culturales o fisiológicos. He aquí el trabajo del poeta, aquel que *dice la muerte*:

Tendido
entre lo blanco,
la vi.
Se aproximaba.
Las pupilas baldías,
el cuerpo inhabitado,
sin cabellos,
sin labios,
inasible,
vacía;
junto a mí,
a mi lado...
¡Toda hecha de nada!
Se sentó.
¿Me esperaba?
La miré.
Me miraba. (Tríptico)

Es esta la voz emergida de la tumba, la voz de *Oliverio Gironde*: *el que habrá muerto*.

e n t i e r r o

atestiguar el límite

testimonio. (Del lat. *testimoniū*). m. Atestación o aseveración de algo // 3. Prueba, justificación y comprobación de la certeza o verdad de algo.

Atestiguar: *dar testimonio (de la muerte)*. La presencia del poeta que declara en su existencia la posibilidad irreversible y fulminante de muerte no le quita el

carácter de testigo histórico de ella, poniendo como presupuesto innegable que todos los hombres no mueren de la misma manera ni tampoco su muerte puede ser interpretada de la misma manera. Aunque pareciese que el poeta se mantiene constantemente en la línea de la vida y, por tanto, hay una contradicción en su posibilidad de enunciar la muerte en un discurso propio —así fuera en un estado moribundo, con la mirada en el fin—, es evidente que la experiencia del límite no se da, como podría interpretar un psicoanalista, en una experiencia de vida, sino más allá de ella. Una respuesta certera sobre este acceso parece inadmisibile, ya que lo único que aparentemente puede ser afirmado es el acceso, *el testimonio* como tal, mientras que el problema sobre si este genera algún conocimiento de comprensión certero de la muerte queda irresuelto porque deja la cuestión del paso de la frontera de la muerte, el cruce del *límite*, como un aspecto puramente teórico, que se mantiene siempre en el *más acá*.

El planteamiento sobre el acceso del poeta a la muerte es, en este sentido, una aporía. El *testimonio* privilegia de manera evidente la posición del morir en un lado del límite, “la finitud temporal en que se enraíza [el carácter originario de la muerte] [...] obliga a decidir a un mortal [...] a que parta de su mortalidad” (Derrida 1998: 94). La muerte como un asunto existencial implica un discurso único, un decir independiente a cualquier aproximación, o, como dice Derrida, “la única forma posible de un discurso universal” (1998: 97) que superaría todo límite histórico. Ante los esfuerzos (inútiles) del ser humano por elaborar una antropología histórico – cultural (que no tiene por qué estar opuesta a la antropología analítica), Girondo asume que al hombre no le queda otra cosa que la muerte. Derrida llama a esta permanencia “esperarse uno a sí mismo”. La muerte es para el poeta una paradójica opción de libertad, sustentada en el mismo hecho de su incomprensibilidad y la suposición del fin del sujeto como dueño de lo posible. Pero, al mismo tiempo, la muerte jamás es un “ahora”, y la libertad no puede ser tal en relación con la muerte. ¿Otra aporía? Sí, por lo menos en el sentido en el que Derrida entiende el problema, ya que es el poeta mismo el testigo único de su propia muerte, aunque ella no pueda asumirse

plenamente dada la existencia del *límite*. Se produce un salto a lo desconocido, a la *nada*, al anonadamiento: Gironde *dice la muerte* sin dejar de ser poeta más allá de ella, porque en la muerte *se espera a sí mismo*, y en eso provoca un profundo temor, una negación de algo que se torna muy cercano:

No estoy.
No la conozco.
No quiero conocerla.
Me repugna lo hueco,
la afición al misterio,
el culto a la ceniza,
a cuanto se disgrega.
Jamás he mantenido contacto con lo inerte.
Si de algo he renegado es de la indiferencia.
No aspiro a transmutarme,
ni me tienta el reposo. (Visita)

Diríamos: tal el sentido de la tumba, del espacio de la escritura, del nacimiento del poema; pero una afirmación así daría por concluido un acceso único, exclusivo, *decir la muerte* como un acto de absoluto egotismo.

Una segunda instancia es necesaria: la aparición de la muerte de lo distinto de sí o, como dice Derrida, el “*esperarse a uno mismo en los otros*” (1998: 108 – 109). Si bien la muerte es una cosa única para cada individuo, todos mueren y pueden ser testigos de la muerte de *otros*, aunque ninguno llegue a la “cita final” al mismo tiempo ni de la misma manera. El lugar de la *tumba* (o sus análogos) es ciertamente un espacio privilegiado porque en ella la muerte del otro resuena en el *decir* del poeta como la muerte propia, y “su muerte” siempre estará abierta a la espera de la muerte del *otro* (cf. Derrida 1998: 123). En este intercambio limítrofe desaparece definitivamente esa barrera entre lo que está *más acá* y lo que está *más allá*: todo se reduce a un choque de muertes que se sitúan en el

límite, donde se da la verdadera posibilidad de la imposibilidad del *testimonio*¹⁶. El ser-para-la-muerte del poeta es *decir la muerte de los otros* desde una tumba compartida con la humanidad entera. Poesía de la fosa común en Gironde, *Dicotomía incruenta*:

Siempre llega mi mano
 más tarde que otra mano que se mezcla a la mía
 y forman una mano.

Cuando voy a sentarme
 advierto que mi cuerpo
 se sienta en otro cuerpo que acaba de sentarse
 adonde yo me siento.

Y en el preciso instante
 de entrar en una casa,
 descubro que ya estaba
 antes de haber llegado.

Por eso es muy posible que no asista a mi entierro,
 y que mientras me rieguen de lugares comunes,
 ya me encuentre en la tumba,
 vestido de esqueleto,
 bostezando los tópicos y los llantos fingidos.

Emmanuel Levinas —el pensador de la otredad— apunta, con ingeniosa lucidez, que la muerte aparece como una realidad contra la que nada podemos y, además, contra la que nada podemos poder (cf. 2004: 115). El *decir* de Gironde, su aproximación a la muerte no es sino una irónica imposibilidad de tener proyecto alguno, de evadir la posibilidad de tener un conocimiento certero sobre

¹⁶ Dice Derrida: “[...] marranos de todas formas, marranos que somos, lo que queramos o no, lo sepamos o no, y disponiendo de un número incalculable de edades, de horas, de años, de historias intempestivas, a la vez más grandes y más pequeñas las unas que las otras, esperándose todavía la una a la otra, seríamos constantemente más viejos y, en una palabra, infinitamente finitos” (1998: 130).

esa muerte, de escapar a toda conceptualización que intente hacerse sobre ella. La muerte, por ello, no puede confirmar la *soledad* del poeta que la observa, sino que más bien la rompe. En toda muerte se insinúa deliberadamente una pluralidad, un *nosotros*. No es pues, la libertad del escribir la que da cuenta de la muerte del otro, sino la muerte del otro la que da cuenta del escribir. Lo que es compartido en el *límite* con la muerte es, justamente, que reconocemos a otro semejante a nosotros y al mismo tiempo exterior, y esa relación es simplemente un misterio y sus constantes intentos de revelación.

Sin embargo, el poeta es consciente de que no son solo estos *otros* los que le permiten “dar cuenta” de su muerte. Lo que no puede aprehenderse de ninguna manera, dice Levinas, es el futuro, el porvenir. La muerte se presenta siempre como algo que el poeta espera, pero que es absolutamente diferente a toda anticipación que se tenga de ella, a todo lo que de ella *pueda decirse*. El por-venir es “aquello que no se capta, aquello que cae sobre nosotros y se apodera de nosotros” (Levinas 2004: 117). El porvenir es para el poeta lo verdaderamente otro, la razón verdadera del *testimonio*. El poema —lo que canta el poema— es el sujeto que se reconcilia con la muerte a través del otro. Extraña condición del tiempo que relaciona a Gironde, y en él a toda la humanidad, en el *límite* entre la muerte y aquello a lo que el morir mismo sobrepasa, como cuando en *Nocturnos* dice:

No soy yo quien escucha
este trote llovido que atraviesa mis venas.

No soy yo quien se pasa la lengua entre los labios,
al sentir que la boca se me llena de arena.

No soy yo quien espera,
enredado en mis nervios,
que las horas me acerquen al alivio del sueño,
ni el que está con mis manos, de yeso enloquecido,
mirando entre mis huesos las áridas paredes.

No soy yo quien escribe estas palabras huérfanas.

No soy yo, sino los otros. Oliverio Gironde, el ser humano que se hace poeta en todos, *testigo que recuerda (y olvida) su/nuestra/la muerte*.

e p i t a f i o
el recuerdo de una muerte no vivida

[cero] Oliverio Gironde está envuelto en la dinámica *recuerdo/olvido* de una muerte aún no vivida —que vincula el pasado y el futuro a un presente inmediato— sin posibilidad de salida.

[uno] La concepción de Gironde sobre la muerte no es, de ninguna manera, estática, pero solo puede entenderse desde el anclaje en un presente instantáneo, mostrándose en el tiempo como la paradójica presencia de un acontecimiento pasado:

¿Era yo,
la voz muerta,
los dientes de ceniza
sin brazos, bajo la tierra,
roído por la calma,
entre turbias corrientes,
de silencio,
de barro?

¿Era yo,
por el aire,
ya lejos de mis huesos,
la frente despoblada,
sin memoria,
ni perros,
sobre tierras ausentes,
apartado del tiempo,
de la luz,
de la sombra;
tranquilo,
transparente? (Tríptico)

[dos] El personaje poético atraviesa el laberinto de una “memoria futura” (¿una metamorfosis monstruosa del presente?) que representa necesariamente una lectura del *límite*. Sin embargo, el recuerdo de la muerte se convierte aquí en un trance necesario de la memoria que aún no presenta un rostro concreto, y muda al personaje del poema en un deshabitado. El tiempo se ha convertido en el conducto de destierro a la *nada* y, por tanto, el *recuerdo* se presenta como un paso necesario al *olvido*, la forma aterradora que lo borra todo y perpetua la memoria, que al mismo tiempo es capaz de transmutarlo todo:

Nada de nada;
es todo.
Así te quiero, nada.
¡Del todo!...
Para nada. (Nihilismo)

¿No es acaso la memoria de la muerte la que transparenta aquí el olvido en *nada*? La incapacidad de olvidar sería trágica para el poeta, ya que no podría actuar. Para *decir la muerte* es inevitablemente necesario el olvido, la evasión de la condena a la inmovilidad y a la vigilia permanente. Por ello, Gironde no entiende la muerte como sinónimo de estatismo, sino más bien como dinamicidad cíclica. El olvido es la metamorfosis del recuerdo relacionada con la muerte y con el espacio de la *tumba*, que impide a la memoria detenerse en el tiempo y permite al poeta eludir el paso de la frontera:

No aspiro a transmutarme,
ni me tienta el reposo.
Todavía me intrigan el absurdo, la gracia.
No estoy para lo inmóvil,
para lo inhabitado.
Cuando venga a buscarme,
díganle:
“Se ha mudado”. (Visita)

[tres] En la escritura de Gironde, la muerte, siempre instantánea, es el foco neurálgico del presente, donde el olvido construye el pasado, pero a la vez permite al personaje *narrarse a sí mismo su futuro*, posibilitando un nuevo artificio de la memoria. No sería posible entender la muerte poética arraigada en un acto siempre presente, que olvida el pasado y se anticipa al futuro, sin afirmar en esa acción un espacio de proyección diferente para la muerte, un *otro*: la vida de todo hombre. El por-venir encarna ese “otro” liberándolo —en el *testimonio*— del sueño permanente del morir. Al mismo tiempo, la vida es también, inexcusablemente, un acto siempre presente, lo que hace aún más estrecho el *límite* y su juego de tres tiempos: presente, pasado y futuro¹⁷.

Me parece que vivo,
que estoy entre los ruidos,
que miro las paredes,
que estas manos son mías,
pero quizás me engañe
y paredes y manos
solo sean recuerdos
de una vida pasada.
He dicho “me parece”.
Yo no aseguro nada. (Escrúpulo)

¿Qué pasa entonces con el olvido? El olvido reaparece una y otra vez como un resplandor que ciega, que deja los ojos perdidos en lo etéreo, ennegrecidos, vueltos a la muerte que pasa a ser un “otro” respecto a la vida. Nuevamente se hace latente el proceso dialéctico del tiempo de manera silenciosa y sutil, en la

¹⁷ Sin embargo, no hay que olvidar que el tiempo y los itinerarios en la concepción de Gironde se presentan como cíclicos, por lo cual es muy posible que el viaje a la frontera de la muerte vuelva a repetirse infinitas veces siempre en un aprendizaje con distintos matices, recordando que el lenguaje del cosmos, al ser infinito e ilimitado, nunca será completamente revelado y provocará siempre un nuevo desorden para cumplir su función de ser-para-la-muerte desde un ser-para-el-hombre. El cuerpo vuelve nuevamente a sus funciones más sucias y bajas una y otra vez, de una manera tan simple como el acto de sudar o defecar. Así, la transformación final del cuerpo como función trascendente no es un milagro excepcional, sino una consecuencia de la contemplación del universo.

que hay una fuga de la nada y el ser poético va tomando un rostro concreto, instalado en la espera perpetua de la muerte *que es suya y de los otros, que es de los otros y suya*:

Sólo yo...
¡Sí!
Yo sólo
sé hasta dónde he esperado,
qué ráfagas de espera arrasaron mis nervios;
con qué ardor,
y qué fiebre
esperé
esperaba,
cada vez con más ansias
de esperar y de espera. (Espera)

[infinito] Los *otros* se presentan al personaje poético siempre como algo venidero, pero a la vez construido en un presente puntual que mira a un pasado específico. La espera es un proceso de reconocimiento y disolución en el ser-para-la-muerte que nos hace humanos. Sin duda, para Gironde el hombre es el actor auténtico de un juego dialéctico que revela sus rasgos más esenciales: la vida, esa eterna *otra* y sin embargo totalmente *nuestra*, en permanente descubrimiento de la propia muerte, único propósito para un único epitafio y una *tumba* perpetua:

Demasiado corpóreo,
limitado,
compacto.
Tendré que abrir los poros
y disgregarme un poco.
No digo demasiado.

OLIVERIO GIRONDO

Nacido en Buenos Aires el 17 de agosto de 1891
Muerto en el límite, desde siempre

Bibliografía

Carrasco, Rubén

2004 **Diálogo con Heidegger: aprendamos a filosofar**. Tomo III. La Paz: Signo.

Chueca, Luis Fernando

2000 “El discurso escatológico sobre el cuerpo en la poesía de J. E. Eielson”.
En **More Ferarum** 5/6. Lima.

Derrida, Jacques

1998 **Aporías**. Barcelona: Paidós.

Foucault, Michel

1966 **El nacimiento de la clínica**. México: Siglo Veintiuno.

1970 **La arqueología del saber**. México: Siglo Veintiuno.

1976 **Historia de la locura en la época clásica**. México: Siglo Veintiuno.

1986 **Las palabras y las cosas**. México: Siglo Veintiuno.

Girondo, Oliverio

2008 **Noche tótem**. 1.^a ed. Buenos Aires: Colihue.

Heidegger, Martin

2003 **Ser y tiempo**. Madrid: Trotta.

Kurzweil, Edith

1979 **Michael Foucault, acabar la era del hombre**. Teorema, N.º 43. Valencia.

Levinas, Emmanuel

2004 **El tiempo y el Otro**. Barcelona: Paidós.

2006 **Totalidad e Infinito**. Salamanca: Sígueme.

Padilla, José Ignacio (ed.)

2002 **Nu / do homenaje a J.E. Eielson.** Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Prigogine, Ilya

1996 **El fin de las certidumbres.** México D.F.: Andrés Bello.

Saenz, Jaime

2007 **Felipe Delgado.** Edición bajo el cuidado de Leonardo García Pabón. 2.^a ed. La Paz: Plural.

2008 **Prosa breve.** Edición de Leonardo García Pabón. La Paz: Plural.

LITERATURA Y MÚSICA DETRÁS DE LO POPULAR

Xavier Jordán A¹.

Cómo citar: Jordán A., X. (2013). Literatura y música detrás de lo popular. *Página y Signos: Revista de Lingüística y Literatura*, 10, 95-109.
<https://doi.org/10.5281/zenodo.10257875>

RESUMEN

En el siguiente artículo, Xavier Jordán aborda los vínculos presentes entre la literatura y la música popular latinoamericana. A partir de la sistemática exclusión que en Latinoamérica vivieron las culturas populares en los espacios y las distintas manifestaciones literarias, según Jordán, la música popular se convierte en una expresión de los ideales, las estéticas y las pasiones de lo popular ancladas en el metadiscurso del melodrama, como articulador de los procesos de identidad y reconocimiento.

Palabras claves: literatura, música popular, melodrama

ABSTRACT

In this paper, Xavier Jordán deals with the bonds present between literature and popular Latin American music. Starting from the systematic exclusion which popular cultures experienced in Latin America within the areas and different literary manifestations, according to Jordán, popular music becomes an expression of ideals, aesthetics, and passions of that popular anchored in the metadiscourse of melodrama, as coordinator of the processes for identity and acknowledgement.

Keywords: literature, popular music, melodrama

¹ Escritor, comunicador, docente de la Universidad Católica Boliviana y de la Universidad Mayor de San Simón. Correo: xordanov@yahoo.com.

Introito

La poderosa descripción que Octavio Paz hace del México colonial, a propósito de su ensayo sobre Juana Inés de la Cruz, pone de manifiesto que el quehacer literario en nuestro continente fue y es todavía un patrimonio de ciertas élites. Allá por el siglo XVII, el púlpito, la universidad y la corte constituían los escenarios fundamentales donde las palabras adquirirían el valor de aquello que podemos denominar “literario”. Curioso también que una época dominada por una España básicamente conservadora y temerosa de Dios y sus fieles representantes en la tierra, una España recelosa de la condición femenina y del concepto de mujer (v.g. estos versos de Gracián: “Más vale la maldad del varón que el bien de la mujer, dijo quien más bien dijo, porque menos mal te hará un hombre que te persiga que una mujer que te siga”), una España, en fin, como señala Carlos Fuentes, “agobiada por sus propias contradicciones”, sea además una época en la cual la máxima expresión literaria descansa sobre la memoria de una dama con hábito de monja y hábito de verso: Sor Juana Inés de la Cruz. Salvo contadas excepciones, la América colonial no fue precisamente el paraíso de las letras y menos, por supuesto, una época abierta a las expresiones de lo popular.

Las guerras que generaron el nacimiento de las repúblicas marcaron un hito importante: el traspaso de la actividad literaria hacia formas rudimentarias de prensa (libelos, pasquines, etc.) con un alto contenido político, pero no ausentes de ingenio y juego de palabras que constituyen en última instancia características de los textos literarios. La actividad subversiva de estos anónimos —y a veces públicos— personajes de la vida intelectual pre-republicana inicia, a decir de Carlos Montenegro, una larga tradición contestataria contra los poderes, que se va afianzando con el paso de los años, y tiene como escenario fundamental medios de comunicación impresos de tipo periódico y alcance masivo. La literatura invade las rotativas y gana terreno el texto político: En *Nacionalismo y coloniaje*, Montenegro cita este, por ejemplo, aparecido en Oruro a raíz de las revueltas organizadas por Túpac Amaru:

¡Levantarse americanos!
tomen armas en las manos,
y con osado furor,
¡maten sin temor
a los Ministros tiranos!

Pese al carácter relativamente masivo de este ejercicio literario, lo cierto es que no logran alcanzar a identificar a las culturas populares, ni sus demandas, ni sus lógicas, ni sus narrativas. A lo sumo, se da una mirada a lo popular para lograr tener a buen precio carne de cañón contra el “tirano”, y, como sabemos, después bien gracias y de vuelta al trabajo. No pasará mucho tiempo para que el quehacer literario vuelva de nuevo a cerrarse en la sabiduría occidental con la novedad de que surgirán preocupaciones por las situaciones de injusticia vividas por los “indios”, y se dará paso a una literatura con tonalidades paisajísticas — a veces— y casi siempre lacrimosas. La literatura, empero, se mantiene intacta en su habilidad para negar la existencia de las culturas subalternas a través de la negación de sus bienes culturales (idiomas, memorias, representaciones).

La llegada de Darío, y con él del modernismo, ahonda aún más este distanciamiento. La concepción modernista del uso de la palabra como fuerza motora literaria canoniza aún más el lenguaje sofisticado del español “bien hablado”, situación que se repite —pero con más sentido del humor— con la arremetida “vanguardista” de Vallejo, Huidrobo, Girondo y, ni modo, Neruda. Florencia Abbate habla así de ellos: “Sus innovaciones reflejaban un cambio de época en la manera en la que los sujetos conciben su experiencia en el mundo. Las antiguas convenciones de la poesía parecían resultar ineficaces y obsoletas en el nuevo contexto”, y, claro, la renovación es generosa al permitir apostar por un sentido literario más vinculado a lo cotidiano y claramente influenciado por lo onírico. Para ejemplo, basta un Oliverio Girondo:

Llorar a lágrima viva. Llorar a chorros. Llorar la digestión. Llorar el sueño. Llorar ante las puertas y los puertos. Llorar de amabilidad y de amarillo. Abrir las canillas, las compuertas del llanto. Empaparnos el alma, la camiseta. Inundar las veredas y los paseos, y salvarnos, a nado, de nuestro llanto. Asistir a los cursos de antropología, llorando. Festejar los cumpleaños familiares, llorando. Atravesar el África, llorando. Llorar como un cacuy, como un cocodrilo [...] si es verdad que los cacuyes y los cocodrilos no dejan nunca de llorar. Llorarlo todo, pero llorarlo bien. Llorarlo con la nariz, con las rodillas. Llorarlo por el ombligo, por la boca. Llorar de amor, de hastío, de alegría. Llorar de frac, de flato, de flacura. Llorar improvisando, de memoria. ¡Llorar todo el insomnio y todo el día!

Sin embargo, esta apuesta por la irreverencia y el deshacerse de los preceptos tradicionales de la poesía en pos de un uso más “libertario” trazó su propia caída, pues entran en procesos contradictorios que impedían el colocar a las vanguardias a la par de las transformaciones de la modernidad. Como afirma Rubén Vargas: “El credo de las Vanguardias fue el cambio y su forma de profesar ese credo, la religión de lo nuevo, la superstición de la novedad. Con esto no hacía sino encarnar plenamente el tiempo progresivo de la Modernidad [...] Fiel al espíritu crítico de sus orígenes, en la poesía vanguardista, pasados sus primeros entusiasmos, se da un giro que es, quizás, su mejor lección: el momento mismo de asumir el lugar central de la historia, es decir del cambio y, en consecuencia, la exaltación de la figura profética del poeta, anuncia también su propia disolución” (2010).

Las propuestas vanguardistas no logran conectarse con el momento histórico en que las sociedades tienen como un referente no explorado a los medios de comunicación masivos y la cada vez más preponderancia de la industria cultural en la construcción simbólica de las identidades mestizas y el reconocimiento de las “culturas híbridas”. El consumo cultural se va gestando desde otras perspectivas y otras narrativas, y, a decir de Carlos Monsivais, el cine, la radio y la televisión cambian las lógicas narrativas de la sociedad que busca identificarse en el terreno del relato de los medios y, particularmente, con las representaciones del

melodrama y la constitución de “ídolos” de la sensibilidad de una cultura urbana “mestiza” que amalgama la realidad latinoamericana en función a la discusión sobre los principios de apropiación y resistencia. La noción de cultura dejará de ser estática y dará paso a la idea de “construcciones culturales” que dejan de lado las valoraciones maniqueístas, que entienden estos procesos en términos de la supuesta existencia de “artes superiores” con respecto a otras. Y, así, la representación tradicional de lo literario queda sumergida en libros olvidados, en pocos ejemplares, en no muchos lectores y en una completa disolución de lo popular que vive su vida literaria en otras formas y otros metarrelatos. ¿Dónde hallar, entonces, una literatura popular? Sí, señora, no se asuste: en el melodrama.

Los ritmos del melodrama

El amplio estudio que Jesús Martín Barbero dedica al melodrama pasa por afirmar que, desde el punto de vista de la aristocracia intelectual, el relato melodramático ha estado siempre fuera del análisis por tratarse de un “algo” vulgar, sensiblon, ajeno al “buen gusto”, cursi, elemental, estereotipado, particularmente feo, kitsch, reiterativo, carente de ingenio, locuaz, poco inteligente y encarnizadamente malo. Sin embargo, esta idea prefijada del mundo intelectual —y aun académico— con respecto a este tipo de narrativa, adolece de una miopía conceptual en función a que no se da cuenta de que es precisamente en el melodrama, donde lo popular encuentra reflejada su memoria, sus pasiones, sus relatos, sus grandezas y sus miserias, de manera impúdica y de manera directa. El melodrama es el relato literario popular por excelencia, y su espacio fundamental es lo masivo. El cine mexicano, el radioteatro argentino, la crónica roja chilena, la samba brasileña, las telenovelas, vengan de donde vengan, y, por supuesto, la música. Todas y cada una de ellas han rescatado las formas narrativas populares y han visibilizado el mundo que la literatura “oficial” todavía niega.

Martín Barbero establece el siguiente cuadro de análisis para la comprensión de la lógica narrativa del melodrama. Este, a su juicio, propicia cuatro sensaciones

básicas: miedo, entusiasmo, lástima y risa; lo que produce que se generen cuatro tipo de situaciones concretas: terribles, excitantes, tiernas y burlescas; estas situaciones son encarnadas por cuatro tipos de personajes claves: el traidor, el justiciero, la víctima y el bobo, por lo que el melodrama se nutre básicamente del aporte de cuatro géneros literarios: literatura negra, epopeya, tragedia y comedia. Es muy habitual que Martín Barbero tenga razón en lo que dice, y esta no es la excepción. Si hacemos el ejercicio, cualquier forma de melodrama va a cumplir con este esquema, y es, precisamente en su repetición, donde radica su éxito. Este éxito, trascendiendo los criterios del mercado, es también el triunfo del reconocimiento de las memorias establecidas en lo popular. Qué, si no melodrama, es el siguiente verso:

No hace falta que te diga
que me muero por tener algo contigo
es que no te has dado cuenta de lo mucho
que me cuesta ser tu amigo
ya no puedo acercarme a tu boca
sin deseártela de una manera loca
necesito controlar tu vida
saber quién te besa
y quién te abriga.

Compuesto por el músico argentino Chico Novarro, el bolero *Algo contigo* es uno de los más hermosos manifiestos literarios de las pasiones humanas. En la historia narrada, al mejor estilo del melodrama, establecemos la empatía con el hastío del protagonista ante una situación donde ya no tolera más ser “solo” el “amigo” de alguien, o alguna. La tortura de tenerla cerca y no besarla lo desangra, lo arrincona; la boca de ella funge como el detonante de una situación de infarto, de locura, y termina por asumir hasta la obsesión más descarnada: “Necesito controlar tu vida”. Solo este primer verso del bolero ahonda ya en una estructura narrativa clara, con introducción, nudo y conclusión, pero, en el relato, el eje articulador es precisamente el drama. ¿Por qué las carreras de literatura entonces

se empeñan en estudiar a Shakespeare y no a Novarro? Por tratarse de un tipo de construcción literaria que tiene su andamio construido sobre la base de lo masivo y lo masivo en la culta intelectualidad es —por culpa de Theodor W. Adorno, dicho sea de paso— sinónimo de vulgarización del arte y forma de mantener la condición acrítica del “hombre masa”. ¿Cuál será el argumento esgrimido por los cultos para despreciar el bolero como forma literaria? ¿Por qué no valorarlo como relato? ¿Porque el bolero es lamento de fáciles y no reflexión “profunda”? Pamplinas. Si esto no es literatura, entonces la literatura no existe.

Igual suerte corrió el tango, pese a la cantidad inmensa de literatura que gira en torno a esta música. “Nada de tangos en este centro del saber”, le dijeron a Piazzolla cuando intentaba enseñar tango en el conservatorio, y la procedencia absolutamente popular de este fenómeno ha generado durante mucho tiempo cierto recelo entre la cultura “cultu”. En un hermoso libro llamado *Tango. Discusión y clave*, Ernesto Sábato recopila testimonios acerca de las miradas con que el tango fue rechazado, primero, apropiado, luego, y, por último, canonizado. Pero si algo es particularmente importante del tango es que universalizó los saberes y bienes culturales de los sectores marginales de ese Buenos Aires de “compadritos”, “cafishos”, “minas” y “bacanes”. La impasible presencia del lunfardo en el tango es el arma fundamental para trazar el relato del melodrama.

Tango y drama van de la mano en un caminar vertiginoso donde se revuelven básicamente las pasiones primeras. El tango no es la metáfora ni la sutileza, el tango es el hablar común y vulgar donde las palabras te llegan y te hieren. La palabra es la materia en sí. “En las letras de Rosa está la rosa y todo el Nilo en la palabra Nilo”, anunciaba Borges en su *Golem*, y cuando el tango enuncia su rabia, su amor o su deseo, lo hace de manera precisa, y es ahí donde el lunfardo juega su rol protagónico. En el tango de Enrique Santos Discépolo, *Esta noche me emborracho*, un hombre se victimiza ante la aparición de un amor pasado. La contemplación de la que antes fuera motivo de su locura y la materialización de su deterioro físico generan en él un desencanto furioso que lo hace expresarse sin escatimar adjetivos, y teniendo como fuerza natural la terminología extractada de los barrios bajos:

...chueca, vestida de pebeta,
teñida y coqueteando
su desnudez...
Parecía un gallo desplumao,
mostrando al compadrear
el cuero picoteao...
Yo que sé cuándo no aguanto más
al verla, así, rajé,
pa' no yorar.

La intensidad del drama no aparece solo a partir de la historia, sino a través de la precisión en el uso del lenguaje popular. Curioso también que la víctima en este caso sea un hombre, en tanto que el imaginario del “macho” latinoamericano, por lo general, lo coloca siempre en posición de dominación. Todo lo contrario pasa en este tango, y en muchos parecidos, ante la inversión de roles de género, pues es la mujer, su amor y su belleza, la que ocupa el plano central de la tragedia consistente en la pérdida de la dignidad de un hombre enamorado:

¡Y pensar que hace diez años,
fue mi locura!
¡Que llegué hasta la traición
por su hermosura!...
Que esto que hoy es un cascajo
fue la dulce metedura
donde yo perdí el honor;
que chiflao por su belleza
le quité el pan a la vieja,
me hice ruin y pechador...
Que quedé sin un amigo,
que viví de mala fe,
que me tuvo de rodillas,
sin moral, hecho un mendigo,
cuando se fue.

El tango, como el bolero, recupera de la cultura popular su sensorialidad, su construcción simbólica, sus formas y maneras de expresarse, sus imaginarios sociales y culturales y, sobre todo, sus narrativas expresadas en el metarrelato del melodrama, construcción híbrida consolidada sobre la base de una amalgama de recursos estéticos. Casi toda la música popular latinoamericana tiene su anclaje en el melodrama; las historias se repiten con distintos ritmos y distintos acentos, pero siempre llegamos a un mismo puerto. El puerto de la nostalgia, de la pasión, de la soledad y del miedo. La música popular es el recurso literario a través del cual los excluidos cuentan su historia y narran su horror y su comedia, su pasión y su miseria, su vida hecha de tiempo, memoria y melodrama.

Trovadores cultos y juglares lúdicos

La aparición de la llamada Nueva Trova Cubana (NTC), encabezada por Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, es sin duda un hecho que marca el rumbo de lo que en Latinoamérica se conocería como la música protesta, que se gestaría con mucha fuerza en los sectores intelectuales de vanguardia a partir de los años 60. La NTC surgió como un movimiento identificado con la revolución; fue la cara artística de un modelo, un símbolo y una utopía. Lejos de contrariar al poder, la NTC lo exalta. Silvio Rodríguez escribe esta canción:

Vivo en un país libre
cual solamente puede ser libre
en esta tierra, en este instante
y soy feliz porque soy gigante.
Amo a una mujer clara
que amo y me ama
sin pedir nada
—o casi nada,
que no es lo mismo
pero es igual—.

Llamada *Pequeña serenata diurna*, esta canción imprime perfectamente el sentido político de un movimiento que debiera analizarse en dos sentidos: desde

lo político, donde se expresan comprometidos con el discurso de las izquierdas latinoamericanas, y desde lo “amoroso”, donde se expresan en tono altamente lírico, simbólico y figurativo:

Todavía quedan restos de humedad,
sus olores llenan ya mi soledad,
en la cama su silueta se dibuja cual promesa
de llenar el breve espacio en que no está...

Escrita por Pablo Milanés, esta letra apela a una magnífica capacidad para abstraer e inventar metáforas. El sentido literario es perfecto, es una poesía que actúa independientemente de la música y que puede ser apreciada como texto. Empero, la NTC solo alcanza a una intelectualidad resentida con lo masivo, con lo popular y lo aparentemente “simple”, por tanto, se convierte en un capital simbólico de ciertas élites que utilizan esta música como una forma efectiva para tener éxito en las complicadas artes del galanteo. Cuba vivía el sueño de ser “libre”, pero el resto de los países latinoamericanos tuvieron que concentrar su esfuerzo en combatir contra las dictaduras y pudieron generar un tipo de canción contestataria que se conoció como protesta:

América es volcán y sufrimiento
hombre y ciudad
locura y viento
la tierra va sudando campesinos
la historia elige
nuevos caminos
es que hay un juramento y hay silencio
y hay un hombre amor
que resucita
somos territorio de violencia
mi pueblo habla
mi pueblo grita.

Sutilmente titulada *Que se vayan ellos*, esta canción del músico argentino Piero, ilustra el carácter incendiario de este movimiento que gana mucho en compromiso y valentía intelectual al enfrentarse directamente a la opresión; gana también en el manejo de lo literario por la generación de imágenes y la utilización de figuras retóricas, pero pierde en su incapacidad para leer, nutrirse y reconocer las sensibilidades de las culturas populares. De hecho, esta música se encerró al interior de un círculo erudito, educado y especialmente convencido de que sus ideas de sociedad, gobierno y cultura eran las únicas posibles. Ello no ocurrió en el Brasil cuando la aparición de la llamada Música Popular Brasileña (MPB) combinó perfectamente el uso de una literatura que podría considerarse en cualquier parte “erudita”, y al mismo tiempo captó la sensibilidad popular hasta el punto de consolidarse como parte del patrimonio cultural reconocido y apropiado por distintos sectores sociales y grupos culturales.

Constantemente recurriendo al pasado, interactuando, colaborando y entregándose, los músicos brasileños han generado un movimiento que no se ancla en fundamentalismos conceptuales, sino que se abre a la magnífica experiencia de dialogar entre estilos, entre formas, entre movimientos. Pese al depuradísimo y exquisito manejo poético de Chico Buarque en sus canciones, el hombre es un patrimonio de los excluidos, por haberse acercado a lo popular sin recelo ni prejuicio. Inmenso poeta que al ritmo de samba es capaz de enfrentarse al dictador sin perder la alegría:

Hoy es usted el que manda
lo dijo, está dicho
es sin discusión, ¿no?
Toda mi gente hoy anda
hablando bajito,
mirando el rincón, ¿vivo?

Usted que inventó ese estado
e inventó el inventar
toda la oscuridad.
Usted que inventó el pecado
olvidose de inventar
el perdón.
A pesar de usted
mañana ha de ser
otro día.

Aunque la construcción literaria se acomoda a los parámetros de los cánones “universales” y elitistamente reconocidos, Chico hace de la samba un pretexto para perforar el poder sin la amargura ni el resentimiento de sus colegas latinos. Es directo, extremo e irónico cuando reclama que “usted que inventó el pecado se olvidó de inventar el perdón”, pero que pese a eso vendrán días mejores. Optimismo, ritmo popular, nunca una negativa existencialista; es más, final feliz:

Daría tanto por ver
el jardín florecer
como usted no quería.
Cuánto se va a amargar
viendo al día asomar
sin pedirle licencia.

Otra forma de melodrama, la MPB supo construir en el sentido musical su narrativa melodramática sin alejarse de las culturas populares y trazando una línea de equilibrio que los convierte en verdaderos poetas de lo cotidiano. Esta letra, comenzada por un músico de las calles, Peninha, fue reconstruida por otros hasta llegar a Caetano Veloso, que la convierte en modelo:

Versión original

Às vezes, no silêncio da noite
Eu fico imaginando nós dois
Eu fico ali sonhando acordado, juntando.
O antes, o agora e o depois
Por que você me deixa tão solto?
Por que você não cola em mim?
Tô me sentindo muito sozinho!

Não sou nem quero ser o seu dono
É que um carinho às vezes cai bem
Eu tenho meus desejos e planos secretos
Só abro pra você mais ninguém

Por que você me esquece e some?
E se eu me interessar por alguém?
E se ela, de repente, me ganha?

Versión en castellano

A veces en el silencio de la noche
yo estoy imaginándome a los dos
yo quedo allí soñando, acordando, juntando
el antes, el ahora y el después.
¿Por qué me dejas tan suelto?
¿Por qué no te cuelas a mí?
Me estoy sintiendo muy solito

No soy ni quiero ser tu dueño
Es que un cariño a veces me hace bien
Yo tengo mis deseos y planes, secretos
Solo les cuento a ti a nadie más

¿Por qué me olvidas y desapareces?
¿Y si yo me interesase por alguien?
¿Y si ella de repente me ama?

Por todo lo que representa, la música popular latinoamericana ha generado su punto de identidad en esa otra forma de hacer literatura que es la música. Mientras más los “literatos” se alejan de las narrativas populares, más las manifestaciones masivas se acercan a la cultura popular, y, por todo eso, viva este hermoso juego literario. El de decir te amo con distinción y con fe, el de amar con la fuerza que te da la seguridad de ser amado. Melodrama es triunfo y/o amargura, y eso depende de la libertad que le dé el escritor a su protagonista. Literatura es amar con el estómago y no con la razón. Literatura es decir en un poema, en una canción, que no puedes más vivir sin ella.

Bibliografía

García Canclini, Néstor

2000 **Culturas híbridas**. México: Paidós.

Fuentes, Carlos

1997 **El espejo enterrado**. México: Fondo de Cultura Económica.

Martín Barbero, Jesús

1987 **De los medios a las mediaciones**. Barcelona: Gustavo Gili.

Monsivais, Carlos

1985 **Los rituales del caos**. México: Fondo de Cultura Económica.

Montenegro, Carlos

1972 **Nacionalismo y coloniaje**. La Paz: Los Amigos del Libro.

Paz, Octavio

1999 **Sor Juana Inés de la Cruz**. México: Fondo de Cultura Económica.

Sábato, Ernesto

1963 **El tango. Discusión y clave**. Buenos Aires: Losada.

Vargas, Rubén

2010 "Geografía inconclusa. Notas sobre poesía hispanoamericana". En **Revista Ciencia y Cultura**, n.º 25, noviembre. La Paz: UCB.

LITERATURA DESDE LA VENTANA

Claudio Ferrufino-Coqueugniot¹

Cómo citar: Ferrufino-Coqueugniot, C. (2013). Literatura desde la ventana. *Página y Signos: Revista de Lingüística y Literatura*, 10, 111-115. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10257893>

Si pensamos en Rembrandt van Rijn, concedemos que el arte no necesita de ubicuidad desmesurada, experiencia, movilidad. Dice Russell Shorto que el pintor holandés pasó su vida, y pintó sus exteriores, en un espacio muy reducido de Amsterdam, a unas cuadras a la redonda de un puente y algún canal ya míticos.

Pensemos en Proust, encerrado, quizá al arbitrio de una brillante sirvienta...

El niño Borges, ávido de épica y glorias que van desde dioses germánicos a modestos cuchilleros del Retiro, con mamá sirviendo el té y leyendo sus esbozos literarios... Tal vez a Borges salir, "ir afuera", le hubiese resultado más que incómodo, perjudicial. Afuera campeaba entonces la chusma peronista, la cantaleta de "argentino y bien varón, es el general Perón", con la digresión necesaria de que el tipo pudo haberlo sido, pero terminó como un viejo cornudo que avivó la debacle. No era espacio para el magnífico escritor, aunque la época reanimaba una trágica tradición argentina, la del caudillo, la de la masa enfebrecida, aquello de lo que se nutrió y asimiló dentro suyo en un inteligente revoltijo que ponía a los héroes de la conquista del desierto con sombríos literatos en lengua inglesa.

¹ Poeta y novelista cochabambino; Premio Casa de las Américas del 2009, con su novela *El exilio voluntario*, y Premio Nacional de Novela en el 2011, con *Diario secreto*. Desde 1984, publica columnas periodísticas en diversos diarios del país. <http://lecoqenfer.blogspot.com>.

No hay fórmula para escribir. Otra cosa es la predisposición de cada uno de encontrar un espacio preferido para desenvolver sus ideas o arte. Personalmente, elegí la escuela norteamericana, por llamarla de algún modo, la de redactores comprometidos en extremo con el derredor, con la búsqueda y hallazgo a través de existencias que vistas de arriba podrían parecer intrascendentes, míseras, abyectas, inútiles.

En suma, a pesar de no ser cierto, pero con un énfasis especial hoy, la discrepancia entre lo académico y no. Con la profusión actual de escritores que se consideran tales por titularse en ramas afines en universidades de prestigio. Ignorar, despreciar, hasta cierta condescendencia con el que escribe porque siente necesidad de hacerlo, cualquiera fuese su entorno y profesión. Sería tremendo exigirle a Kafka, gris funcionario, eméritas condecoraciones que lo garantizaran como autor. Pero está de moda, así como el vértigo, casi competencia, de lucirse en ferias del libro a las que ni siquiera los invitan. El marketing entró a la literatura. No se quieren ya escabrosas historias de pobreza y rebelión; ahora cuentan pajas juveniles, inocuas, que tal vez queriendo decir algo no dicen nada. Y no significa que la literatura deba ser social, por supuesto que no, pero tampoco manipularse como objeto de mercaderes.

La crónica ha renacido para reemplazar esa vertiente de la literatura que no goza ya del favor público. Con éxito. Un amigo comentaba, no sé con qué fines, al referirse a Alice Munro, reciente ganadora del Nobel, que ello demostraba la posibilidad de ganar premios sin necesidad de hablar de psicópatas, etc. Creo que es inadecuado decir por dónde y de qué se debe escribir. Munro no es Dostoievski porque no querrá serlo. A cada uno lo suyo, de acuerdo a infinidad de características psíquicas, físicas, aficiones o vicios. Todo vale. Y a cada quien lo que corresponda, de acuerdo a cómo vive, qué hace. Los académicos hablarán del dorado mundo de las élites y los literatos alteños de mugre y cogotos. Su valor radicaré en el arte, en la manera en que fueron escritos y no en el tema o argumento. Leo con tanto gusto a Gautier en su alucinación egipcia como a Raymond Chandler u Homero Carvalho. Disfruto, como jurado literario,

de cada libro, a pesar de las normales deficiencias de práctica entre muchos participantes, de la variedad de estilos y personajes. Cada uno importa, tiene algún plus, lo que no implica que a todos se premie o acepte, porque, como cualquier otra cosa, la literatura es un trabajo donde se busca excelencia, no necesariamente en lo pulido del lenguaje, en preciosismos a veces innecesarios, sino en la solidez con que se lo esté contando; perfecto, como en Borges; a ratos tosco como en Arlt.

Me he puesto a pensar en cuánto de mi literatura pasa por mi ventana. El trabajo nocturno me ha dado el don del vampirismo; veo tan bien de noche como de día, y trashumo, deambulo por inverosímiles pasadizos y circunstancias en las incursiones diarias, cinco días por semana, por un extenso territorio que jamás es el mismo cuando clarea. Luego me escondo del sol; lo hago por los últimos veinticinco años; cierro, aunque no totalmente, las persianas. Abro la ventana y dejo que el mundo de afuera penetre en esos débiles rayos de luz. Desde allí acecho, me apodero del movimiento de los otros, de sus voces, conversaciones y discusión. A ratos el viento mueve las persianas y la gente mira hacia allí, hacia mí, pero con el reflejo no ve nada. En la mayoría de los casos se retiran, continúan con su rutina algo alejados, observando de reojo la ventana sospechosa, la certeza de ser vigilados, fotografiados, plagiados, calcados. El escritor es eso, un ladrón que se esconde en el hueco menos probable, para apoderarse de la vida ajena, del halo o la sombra, en albur fascinante y tenebroso.

En esos momentos, los de la literatura en observación y creación, poco importa que el domingo sea la feria tal o la feria cual, que se otorguen o no premios, la fama o la infamia. Esta es labor de solitarios y desconfío de quien ostenta demasiada sociabilidad para hablar de sí mismo y de su arte. He ahí un comerciante, alguien que se oferta, que se vende o se regala. Casi en tono bíblico aconsejaría huir de personaje semejante, macho o hembra, porque discrepo con la manía de querer ser eterno y distinguido, cuando la sal de vivir está justamente en perecer y ser anónimo, en cuánto podremos aprehender mientras duremos sin la inconveniencia de perder el tiempo en explicaciones huera sobre ti.

¿Que empecé hablando de una cosa y estoy en otra? No. Vamos por el mismo camino, con meandros lógicos que trae la dinámica de las letras, tan ávida y rápida como la de las aguas. No intento dar cátedra ni fórmula para adentrarse en ese mundo. Como dijimos, no la hay, e incluso la proyección y diseño de una senda a seguir no pasa de papeleo las más de las veces intrascendente. Aunque dicen, en el caso de Alice Munro, que la perfección aburrida —así, con esas palabras— de su prosa no se desvía un ápice del plan dispuesto.

No debiera ser dilema. Uno es escritor o no lo es. ¿Escribir? La mayoría podemos; somos un poquito más que iletrados y eso nos da ínfulas. Vaya, acépteselo o no, pero escribir no te hace escritor, como gorjear no te convierte en cantante. Claro que todos quisiéramos serlo, porque dar significado a las palabras y alma a su conjunción tiene algo de Dios, dioses imperfectos o abyectos, capaces sin embargo de fundar belleza hasta en el exabrupto o la maldad, amén de las rosadas líricas de lo que consideramos bello ya de principio.

¿Qué hacer con los profesionales de la escritura que nos han invadido, que han opacado el aura innoble pero interesante del que escribe? Obviarlos, dejarlos que se mezclen en la ensalada de los suyos, donde unos son mostaza común y otros dijón; unos vinagre de vino, otros de arroz, y algunos balsámicos. Son un plato duro de tragar, molestos como el ajonjolí, porque la vanidad es la especia más amarga. Pero, vamos, no es tan grave: gastronomía y digestión. Los demás, y no me incluyo, seguirán leales ante este inconsecuente amor. Morirán olvidados, con un perro sarnoso meando en la lápida. Pero ellos, los oscuros, son los que le dan brillo a esta penumbra de ser artista. Por los siglos de los siglos.

Silencio, que una pareja de inmigrantes ilegales se detiene al borde de mi ventana, y hablan de chingadas, chingados y chingaderas. Recuerdo a Octavio Paz, el muy chingón, y presto oídos. Uno es de Malinalco, lar de los guerreros águilas mexicas. Su acompañante de Tlaquepaque, justo al borde de Guadalajara. Hablan del día y del salario, de viejas y vino (como le dicen al

tequila). No rompen los cánones de lo que un mexicano representa para mí, pero hasta la vida burda de un pasante es extraordinaria. La literatura anida allí, en lo nimio y lo grotesco, aunque no solo. El desprecio de los señoritos, que hoy decidieron ser autores, me lo paso por el forro, porque para sentir hay que vivir, y amar y dolerse. Doctores sobran, de estos, no de los que curan.

Octubre, 2013

La presente edición se terminó
de imprimir el mes de diciembre de 2013
en Grupo Editorial “KIPUS”
c. Hamiraya 127 • Telf./Fax.: 591-4-4582716 / 4237448



LAEL

FONDO
EDITORIAL